

**ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD**
Volume 18 Issue 1(5) **2013**
SERIES
PHILOLOGY

**ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**
Том 18 Випуск 1(5) **2013**
СЕРІЯ
ФІЛОЛОГІЯ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
ODESA I. I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY

ODESA NATIONAL UNIVERSITY HERALD

Series: Philology

Scientific journal

Published 4 a year

Series founded in July, 2006

Volume 18 Issue 1(5) 2013

Odesa
ONU
2013

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 4 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 18, випуск 1(5) 2013

Одеса
ОНУ
2013

Засновник та видавець – Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна колегія журналу:

І.М. Коваль (головний редактор), О.В. Запорожченко (заступник головного редактора), В.О. Іваниця ((заступник головного редактора), В.М. Хмарський (заступник головного редактора), С.М. Андрієвський, Ю.Ф. Ваксман, В.В. Глебов, Л.М. Голубенко, Л.М. Дунаєва, В.В. Заморов, Є.В. Круглов, В.Г. Кушнір, В.В. Менчук, О.В. Сминтина, В.І. Труба, О.В. Тюрин, Є.А. Черкез, Є.М. Черноіваненко.

Редакційна колегія серії:

Є.М. Черноіваненко, д-р філолог.наук (науковий редактор); О.В. Александров, д-р філолог.наук; Н.П. Малютіна, д-р філолог.наук; В.Б. Мусій, д-р філолог.наук; В.І. Силантьєва, д-р філолог.наук; Н.М. Шляхова, д-р філолог.наук; О.Г. В'язовська к.філол. наук; Н.М. Раковська, к.філол.наук.

Відповідальний за випуск – д. філолог. н., професор В.Б. Мусій

Establisher and publisher – Odessa I.I. Mechnikov National University

Editorial board of the journal:

I.M. Koval (Editor-in-Chief), O.V. Zaporozhenko (Deputy Editor-in-Chief), V.O. Ivanitsia (Deputy Editor-in-Chief), V.M.Khmarsky (Deputy Editor-in-Chief), S.M. Andrievsky, Yu.F. Vaksman, V.V. Glebov, L.M. Golubenko, L.M. Dunaeva, V.V. Zamorov, V.E. Kruglov, V.G.Kushnir, V.V. Menchuk, O.V. Smyntyna, V.I. Truba, O.V. Tyurin, E.A. Cherkez, E.M. Chernoiivanenko.

Editorial board of the series:

E.M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology) (Scientific editor); A.V. Aleksandrov, DrSc (Philology), N.P. Malutina, DrSc (Philology), V.B. Musiy, DrSc (Philology), V.I. Silant'eva, DrSc (Philology), N.M. Shljahova, DrSc (Philology), O.G. Vjazovska, CandSc (Phylology); N.M. Rakovska, CandSc (Phylology).

Responsible for the issue – V.B. Musiy, DrSc (Philology)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
серія KB № 11458 – 33IP від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку вченою радою
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова
Протокол № 4 від 24 грудня 2013 р.

© Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова, 2013

ЗМІСТ

О. С. Анненкова

НА ПЕРЕТИНІ ТРАДИЦІЙ: ОПОВІДАННЯ І.О. БУНІНА «РУСЯ»..... 11

Я. В. Галкіна

ПЕТРО КАРМАНСЬКИЙ У ПОЛОНІ НАРОДНИЦЬКОГО КАНОНУ (ШЕВЧЕНКОВА
ПОЕТИКА КРИЗЬ ПРИЗМУ «МОЛОДОЇ МУЗИ»)..... 20

Н.П. Іванова

ЕКСПЛІКАЦІЯ ІДЕЇ КОСМОЦЕНТРИЗМУ В КАРТИНАХ НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ
РОСІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ..... 25

О. О. Корнієнко

ГРА СЛІВ, КАЛАМБУР, ПАРОНОМАЗІЯ, АМФІБОЛІЯ: ДО ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ
І ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ПОНЯТЬ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ АСПЕКТІ..... 33

А. Т. Малиновський

КОНСТАНТИ АВТОРСЬКОГО СВІТУ В РОМАНАХ І.О. ГОНЧАРОВА («ОБЛОМОВ»).....57

Н. П. Малютіна

ГЕОМЕТРІЯ ІСНУВАННЯ ЧИ МЕТАФІЗИКА ВІРИ В П'ЄСІ ГАННИ ЯБЛОНСЬКОЇ
«БЕРМУДСЬКИЙ КВАДРАТ»..... 59

Т. Ю. Морєва

АВТОРСЬКИЙ СВІТ У ЦИКЛІ В.Ф. ОДОЄВСЬКОГО «РОСІЙСЬКІ НОЧІ» 65

В.Б. Мусій

ОДИНИЧНЕ І УНІВЕРСАЛЬНЕ У ФАНТАСТИЧНОМУ ОПОВІДАННІ
Ф.М. ДОСТОЄВСЬКОГО «БОБОК» 74

В.Д. Нарівська

РОМАН ГЕО ШКУРУПІЯ «ЖАННА-БАТАЛЬЙОНЕРКА»: ПОЛЕМІЧНИЙ ЗМІСТ
АЛЮЗИВНОСТІ..... 80

А.Є. Нямцу

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ МОДЕЛІ ФАНТАСТИКИ..... 95

М.В. Пашенко

ЕВОЛЮЦІОНУВАННЯ ОБРАЗУ ПРИРОДИ У ПРОЗІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО 107

Ю. О. Помогайбо

КОМІКСИ ПРО ТРЕТІЙ РЕЙХ (ГРАФІЧНА АДАПТАЦІЯ РОМАНА М. БАЙЄРА
«ЛЕТЮЧІ СОБАКИ») 116

Н. М. Раковська

ПАРАДОКСИ КРИТИЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ В. РОЗАНОВА 123

В. П. Сасенко

КОНЦЕПТ ПРАВДА / БРЕХНЯ / ІСТИНА У ДРАМІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА
«БРЕХНЯ»..... 131

М.Г. Соколянський

РОСІЙСЬКІ ФОРМАЛІСТИ ПРО ТЕОРІЮ ДРАМИ ТА ТЕАТРУ 140

Н. В. Сподарець	
ХУДОЖНЯ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНУ ЛЮДИНИ В ЛІРИЦІ О. БЛОКА ДЕСЯТИХ РОКІВ: БОДЛЕРОВСЬКИЙ СЛІД.....	149
Г.А. Степанова	
МІСТО-ТЕАТР VS МІСТО-БАЛАГАН: ЗАКАТ АРТИСТИЗМУ В РОМАНІ КЛАУСА МАННА «МЕФІСТО».....	157
Т. В. Филат	
ПОВІСТЬ Л.М. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ІВАНА ІЛЛІЧА» : ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНОЇ СТРУКТУРИ, ЇЇ СЕМАНТИКА ТА ХУДОЖНЯ ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ.....	167
С.О. Фокіна	
СМИСЛОПОРОДЖУЮЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФЕНОМЕНУ РЕВНОЦІВ У АВТОРСЬКОМУ МІФІ М. ЦВЕТАЄВОЇ 1920-Х РОКІВ.....	183
В. П. Хархун	
СОЦРЕАЛІЗМ У ПОСТСТАЛІНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (УКРАЇНСЬКА ПРОЕКЦІЯ).....	190
Є.М. Черноіваненко	
ЧИ ІСНУЄ ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ?.....	198
Н. М. Шляхова	
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА МЕТОДОЛОГІЯ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО.....	204

СОДЕРЖАНИЕ

Е.С. Анненкова НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ТРАДИЦИЙ: РАССКАЗ И.А. БУНИНА «РУСЯ»	11
Я.В. Галкина ПЕТР КАРМАНСКИЙ В ПЛЕНУ НАРОДНИЧЕСКОГО КАНОНА (ПОЭТИКА ШЕВЧЕНКО ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ «МОЛОДОЙ МУЗЫ»).....	20
Н.П. Иванова ЭКСПЛИКАЦИЯ ИДЕИ КОСМОЦЕНТРИЗМА В КАРТИНАХ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX ВЕКА	25
О.А. Корниенко ИГРА СЛОВ, КАЛАМБУР, ПАРОНОМАЗИЯ, АМФИБОЛИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ПОНЯТИЙ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ АСПЕКТЕ	33
А.Т. Малиновский КОНСТАНТЫ АВТОРСКОГО МИРА В РОМАНАХ И.А. ГОНЧАРОВА («ОБЛОМОВ»)..	57
Н.П. Малютина ГЕОМЕТРИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ ИЛИ МЕТАФИЗИКА ВЕРЫ В ПЬЕСЕ АННЫ ЯБЛОНСКОЙ «БЕРМУДСКИЙ КВАДРАТ»	59
Т.Ю. Морева АВТОРСКИЙ МИР В ЦИКЛЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО «РУССКИЕ НОЧИ»	65
В.Б. Мусий ЕДИНИЧНОЕ И УНИВЕРСАЛЬНОЕ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БОБОК».....	74
В.Д. Наривская РОМАН ГЕО ШКУРУПИЯ «ЖАННА-БАТАЛЬОНЕРКА»: ПОЛЕМИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ АЛЛЮЗИВНОСТИ	80
А.Е. Нямцу ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ В ФАНТАСТИКЕ	95
Н.В. Пашенко ЭВОЛЮЦИОНИРОВАНИЕ ОБРАЗА ПРИРОДЫ В ПРОЗЕ М. КОЦЮБИНСКОГО	107
Ю.А. Помогайбо КОМИКСЫ О ТРЕТЬЕМ РЕЙХЕ (ГРАФИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ РОМАНА М. БАЙЕРА «ЛЕТАЮЩИЕ СОБАКИ»)	116
Н.М. Раковская ПАРАДОКСЫ КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В. РОЗАНОВА	123
В.П. Саенко КОНЦЕПТ ПРАВДА / ЛОЖЬ / ИСТИНА В ДРАМЕ ВЛАДИМИРА ВИННИЧЕНКО «ЛОЖЬ»	131
М.Г. Соколянский РУССКИЕ ФОРМАЛИСТЫ О ТЕОРИИ ДРАМЫ И ТЕАТРА.....	140

Н.В. Сподаренц

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА ЧЕЛОВЕКА В ЛИРИКЕ
А. БЛОКА ДЕСЯТИХ ГОДОВ: БОДЛЕРОВСКИЙ СЛЕД..... 149

А.А. Степанова

ГОРОД-ТЕАТР VS ГОРОД-БАЛАГАН: ЗАКАТ АРТИСТИЗМА В РОМАНЕ КЛАУСА
МАННА «МЕФИСТО» 157

Т.В. Филат

ПОВЕСТЬ Л.Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»:
ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЫ, ЕЕ СЕМАНТИКА
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ..... 167

С.А. Фокина

СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ФЕНОМЕНА РЕВНОСТИ
В АВТОРСКОМ МИФЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ 1920-Х ГОДОВ..... 183

В.П. Хархун

СОЦРЕАЛИЗМ В ПОСТСТАЛИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (УКРАИНСКАЯ ПРОЕКЦИЯ) 190

Е.М. Черноиваненко

СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ? 198

Н.М. Шляховая

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ДМИТРИЯ ЧИЖЕВСКОГО..... 204

CONTENTS

E.S. Annenkova

AT THE INTERSECTION OF TRADITION: I. BUNIN'S STORY "RUSYA" 11

J.V. Galkina

PETRO KARMANSKY IN THRALL TO POPULIST CANON (SHEVCHENKO'S POETICS THROUGH A PRISM OF "THE YOUNG MUSE") 20

N.P. Ivanova

EXPLICATION OF COSMOCENTRISM IDEAS IN THE RUSSIAN WRITER'S PAINTINGS OF THE SURROUNDING WORLD IN THE XIX CENTURY 25

O.O. Korniienko

WORDPLAY, PUN, PARONOMASIA, AMFIBOLOGY: THE TERMS DEFINITIONS AND DIFFERENTIATIONS IN LITERARY ASPECT 33

A.T. Malinovsky

CONSTANTS OF AUTHOR'S WORLD IN NOVELS BY I.A. GONCHAROV ("OBLOMOV") 57

N.P. Malutina

THE GEOMETRY OF THE EXISTENCE OR METAPHYSICS OF FAITH IN ANNA YABLONSKAYA'S PLAY "BERMUDA SQUARE" 59

T.Yu. Moreva

MODEL OF THE AUTHOR'S WORLD IN THE CYCLE V.F. ODOEVSKY "THE RUSSIAN NIGHTS" 65

V.B. Musiy

SINGULARITY AND UNIVERSALITY IN FANTASTIC STORY BY F.M. DOSTOEVSKY "BOBOC" 74

V.D. Narivska

GEO SHKURUPY'S NOVEL "ZHANNA-BATTALIONER": POLEMIC CONTENT OF ALLUSION 80

A.E. Njamcu

TRANSFORMATIONAL MODELS IN FANTASTIC LITERATURE 95

N.V. Pashchenko

MODIFICATION OF NATURE'S IMAGE IN PROSE BY M. KOZUBINSKY 107

J.O. Pomohaibo

COMICS ABOUT THE THIRD REICH (A GRAPHIC ADAPTATION OF M. BEYER'S NOVEL "FLYING DOGS") 116

N.M. Rakovska

PARADOXES OF CRITICAL REFLECTION OF V. ROZANOV 123

V.P. Sayenko

CONCEPT VERITY /TRUTH/ LIE IN VOLODIMIR VINNICHENKO'S DRAMA "LIE" 131

M.G. Sokolyansky

RUSSIAN FORMALISTS ABOUT DRAMA AND THEATER THEORY 140

N.V. Spodarets

ART CONCEPTUALLIZATION OF THE PHENOMENON OF MAN IN THE LYRICS

A. BLOCK TEN YEARS OF: BODLER'S TRAIL..... 149

A.A. Stepanova

CITY-THEATRE VS CITY-BUFFOONERY: TWILIGHT OF ARTISTISM IN KLAUS

MANN'S NOVEL "MEPHISTO" 157

T.V. Filat

L.N. TOLSTOY'S NOVELETTE "THE DEATH OF IVAN ILLYICH": PECULIARITIES OF

THE NARRATIVE STRUCTURE, IT'S SEMANTICS AND ARTISTIC FUNCTIONALITY...167

S.A. Fokina

SENSE-GENERATION'S POTENTIAL OF THE PHENOMENON OF JEALOUSY

IN M. TSVETAeva'S AUTHORIAL MYTH OF 1920-TH 183

V.P. Kharkhun

SOCIALIST REALISM IN POST-STALINIST LITERATURE: UKRAINIAN PERSPECTIVE.. 190

Ye.M. Chernovivnenko

IF HISTORY OF LITERATURE EXIST? 198

N.M. Shlyahova

DMITRO CHYZEVSKY LITERARY METODOLOGY 204

УДК 821.161

Е. С. Анненкова,

доктор филологических наук, профессор

Киевский национальный педагогический университет имени М.П. Драгоманова,
кафедра русской и зарубежной литературы**НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ТРАДИЦИЙ: РАССКАЗ И.А. БУНИНА «РУСЯ»**

В статье анализируются художественные особенности входящего в цикл «Темные аллеи» рассказа И.А. Бунина «Руся» сквозь призму отражения в нем органичного взаимодействия традиций классической русской литературы и некоторых ведущих тенденций литературы Серебряного века, в чем видится уникальность творческой индивидуальности, феноменальность эстетического языка великого русского писателя.

Ключевые слова: традиция, любовь, тайна, счастье, встреча.

«Темные аллеи» И. Бунина принадлежат к уникальным явлениям в русской литературе и выступают мощным, синтетическим итогом многолетней творческой деятельности писателя. Трудно не согласиться с самим Буниным, считавшим «Темные аллеи» лучшим из всего им написанного. Они вышли из-под пера писателя в крайне тяжелый для него период жизни, когда шла страшная война, усиливавшая боль и тоску по России, одолевали старческие недуги и материальная нужда, угнетали одиночество и мысли о старости и близкой смерти. И на этом невыносимо-жутком фоне, максимально обострившем и без того предельно обостренные чувствительность и восприимчивость писателя, Бунин пишет поистине «самые оригинальные» и притягательно-магические рассказы о любви в русской литературе. В них магистральные проблемы и мотивы, основные поэтологические черты его прозы соединились и разрешились, думается, в утверждении животрепещущего смысла всего бунинского творчества – человек рожден на этот свет, чтобы пережить, уловить и понять смысл предназначенных ему высших моментов бытия, почувствовать печальную радость жизни. Эти вершинные миги виделись Бунину в «восторгах счастья или несчастья», в «ужасах жизни» и «сладости жизни», в ниспосланных болезнях и горестях, радостях и страданиях, любви и разлуке, во всех многообразных проявлениях этого чарующего и ужасающего мира, покрытого сокровенной тайной и преображенного «бессмертной» Любовью и Памятью писателя, которому дарован был удел избранных, «обостренное ощущение Всебытия», и бремя избранных, «непрестанно высказывать свои чувства, мысли, представления...» [3; IV, 438, 442]. Через рассыпанные в «Темных аллеях» «чудные мгновения» блаженной муки всепоглощающей любви Бунин дал людям возможность почувствовать «истинно волшебные» минуты счастья и поверить в то, что «нет несчастливой любви», а есть лишь живая память о былом, безмерная красота и непостижимая тайна мира, которыми и жив человек на земле. Неслучайно Б. Зайцев, прочитав рассказы бунинского цикла, сказал, что Бунин «оказался гуманистом на старости лет» [4; XI, 143].

Неповторимая прелесть, метафизическая загадочность и онтологическая глубина этого бунинского цикла привлекала внимание многих ученых, среди которых следует назвать обстоятельные изыскания В. Гречневой, Л. Иезуитовой, О. Лекма-

нова, Д. Лихачева, Ю. Мальцева, О. Сливицкой, А. Саакянц, И. Сухих. Чаще всего эти исследователи обращались к анализу бунинского цикла в целом, хотя и отдельные его этюды, сцены, рассказы (следуя жанровой классификации И. Сухих) становились объектом пристального изучения. Рассказ «Руся», открывающий вторую часть цикла «Темные аллеи», не стал исключением. К нему обращались как к примеру орнаментальной прозы Е. Геймбух и Г. Сиднев, Л. Иезуитова относил его, наряду с «Натали», «Таней» и «Холодной осенью», к «опорным шедеврам цикла» [6, 226], Дж. Вудворд исследовал на его примере функцию детали в поздних новеллах писателя. Еще в 1943 году рассказ был высоко оценен Б. Зайцевым. В ноябре Бунин прислал своему другу и почитателю восемь рассказов из «Темных аллей», лучшими из которых тот посчитал «Русю» и «Натали». Зайцев особо выделил героиню рассказа, отметив, что «Руся очень своеобразный облик девичий, очень остро и ярко написанный» [4; XI, 131]. Действительно, «Руся» является одним из самых больших рассказов цикла, полно и ярко репрезентирующим самобытную художественную манеру зрелого писателя, его выдающуюся индивидуальность.

В «Русе» эксплицированы «константы» и «доминанты» (Л. Иезуитова) художественного мира Бунина: инвариантная модель мира и человеческих отношений, «вечная» бунинская тема пронзительной минуты любви, реконструированная и преображенная памятью героя, вариативное в системе бунинского творчества, но уравновешенное в данном рассказе соотношение сюжета и «внешней» описательности, проникновенный лиризм и сила человеческого чувства, антитетичность, проявляющаяся на композиционно-мотивном и стилистическом уровнях, и оксюморонность явлений и образно-языковых средств. И все это исключительно бунинское содержание и исполнение интегрировано бунинским «мудрым художественным методом» (В. Ходасевич), в котором традиция и новаторство сосуществуют и пребывают в высшей гармонии, обеспеченной редчайшим в художнике чувством меры, о котором так точно сказал И. Тургенев, характеризуя незаурядный дар А. Пушкина: «объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем» [9; X, 304].

Бунин как художник формировался в сложную для русской и европейской культуры эпоху становления нового искусства, в период интенсивных эстетических поисков, бурных и острых споров о дальнейших путях развития литературы. Но, кровно связанный с классической литературой, Бунин никак не мог остаться в стороне от происходящего и не почувствовать осуществлявшегося в русской литературе культурно-эстетического сдвига. Прекрасно разбираясь во всех многочисленных течениях блестящей поры Серебряного века, он, тем не менее, считал, что русская литература вошла в полосу упадка, ибо «произошло невероятное обнищание, оглушение и омертвление русской литературы...» [3; VI, 612]. Именно так писатель определил положение дел в словесном искусстве в своей знаменитой Речи 1913 года, посвященной юбилею газеты «Русские ведомости». Во всех текущих процессах чувствовалось ему нечто болезненное и ненастоящее, «вульгарность, надуманность, лукавство, хвастовство, фатовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый» [3; VI, 612]. И Б. Зайцев, не согласившийся тогда с высказываниями своего современника, спустя годы, «издали, как бы с другого берега» яснее увидел ту эпоху и также признал, что «жажда духовного» в ней сочеталась с малой толикой «любви и веры в Истину» [4; II, 470, 479]. «Здоровый» талант Бунина не принимал декадентский привкус русского символизма, ему были также чужды символистские идеи пересоздания мира, красоту и тайну которого он обостренно чувствовал и переживал. Поэтому на фоне русского модернизма, как

справедливо выразился Ю. Айхенвальд, его творчество выделялось как хорошее старое [1], и Бунин оставался представителем классической русской литературы и выразителем ее генеральной линии реалистического и гуманистического отображения действительности, но уже на качественно новом витке художественно-эстетического развития. Однако реализм Бунина был опален модернизмом, процессы обновления традиций классической литературы, формировавшиеся самим Буниным и другими писателями-традиционалистами, непосредственно отразились на специфике всего бунинского творчества. «Расширение миров художественной впечатлительности» (Д. Мережковский) было органичной чертой бунинской прозы, отчего и реалистом, в роде вульгарных фотографов действительности, он себя не считал: «Называть меня «реалистом» значит или не знать меня как художника, или ничего не понимать в моих крайне разнообразных писаниях» [7, 69]. Можно согласиться с мнением Л. Ржевского, отметившего, что Бунин «субъективировал реалистический метод – творческий отбор и творческое выражение» [7, 70], что вылилось в форму «внутренне-проникновенного» (Б. Зайцев) реализма, передававшего бунинскую феноменологию человека и мира.

Как и в большинстве произведений, вошедших в цикл «Темные аллеи», в «Русе» рассказывается об оставшемся в прошлом сладостно-щемящем мгновении любви, которое восстает в памяти безымянного героя под воздействием случайных обстоятельств. Именно свет памяти облагораживает и аккумулирует значимость любовной истории и высвечивает дисгармонию между настоящим и прошлым. Архитектоника рассказа традиционна, и в то же время в «Темных аллеях» она встречается лишь в «Русе». Перед нами рассказ в рассказе, где рамочное обрамление, с одной стороны, может прочитываться как самостоятельная сцена, которых много в «Темных аллеях» и которые строятся «на одном эпизоде, описанном повествователем или разыгранном в диалоге», при этом здесь «объемны предметный фон, ландшафт, пейзаж, бытовая фактура» [8, 223]. С другой стороны, оно является неотъемлемой и равноправной структурной единицей рассказа, наделенной функциональной значимостью на семантическом и стилистическом уровнях. Соотнесенность с композицией боккачевского «Декамерона», имеющего двухступенчатую раму, очевидна, но, если оставаться в поле классической русской литературы, непременно следует сказать о тургеневском следе в бунинском рассказе.

Как свидетельствуют дневниковые записи Бунина, писатель с интересом перечитывал Тургенева, и это обращение к классику в 1940-41-ом годах совпало с работой над «Темными аллеями» и «Русей» в частности [3; VI, 460, 502]. Бунинская неуемная жажда «приобретать чужое и претворять его в себе» [5, 386] обогащала его индивидуальную манеру и сказалась в «Русе». Нельзя не отметить тургеневский сюжетный ход в бунинском рассказе, связанный с трагическим вмешательством матери героини в ее отношения с любимым человеком, причем, как мать Руси «княжна с восточной кровью», страдающая «черной меланхолией, так и мать Веры, героини тургеневского «Фауста», не чистокровная русская, страстная итальянская кровь текла в ее жилах, и отличалась она также странным характером. Бунин не единожды перечитывал и «Вешние воды» Тургенева, они ему не нравились, но очевидно, что читал он их очень внимательно.

«Вешние воды» великого предшественника Бунина, написанные, как и «Руся», от третьего лица, построены по принципу рамочной композиции. События тридцатилетней давности, ожившие в памяти Санина под воздействием неожиданного внешнего толчка, заключены в раму, которая не только внешним рисунком, но и внутренним содержанием перекликается с бунинской. Мрачное состояние души

тургеневского героя, уставшего от обыденности и суетности жизни, противоположно ярким и трепетным переживаниям молодого Санина, воскресшим под наплывом его воспоминаний. Спокойно-безразличное поведение бунинского героя, случайно очутившегося в знакомой местности, переданное автором также в начале рамы, в свою очередь резко контрастирует с приподнято-эмоциональным настроением, которое овладевает им под влиянием постепенно восстанавливаемых в памяти событий. Кроме того, сам сюжет тургеневской повести, построенный на возрождении в памяти былой любви, близок, но не тождествен бунинской концепции памяти. У Тургенева и Бунина прошлое предстает преображенным временной дистанцией и жизненным опытом, образ прошлого – «все тот же – и весь измененный годами» [9; VIII, 30]; ярко и любовно воссозданное, прошлое создает атмосферу пронзительной грусти, которой окутаны многие произведения обоих писателей. Но у Тургенева воспоминания выступают в качестве композиционного приема, они определяют лирическое настроение повести и являются воспоминаниями героя, желающего с их помощью вернуть свое прошлое, изменить свою жизнь, что и происходит с Саниным. Дмитрий переживает внутренний кризис, очищается им и действительно меняет, хотя и с опозданием, свою жизненную ситуацию, что, впрочем, на фоне позднего тургеневского творчества выглядит непривычно мажорно. Воспоминания Санина целостны и принадлежат лишь ему, в них не вторгается голос автора, присутствие настроений которого ощутимо только в начале рамочного обрамления. В творчестве же Бунина, по справедливому замечанию Б. Аверина, «сама форма воспоминаний» обретает «философско-эстетическое значение» [1, 655]. Они во многом и создают свойственный произведениям писателя баланс «пассеистической созерцательности» и «изобразительной страстности» [11, 116]. В «Русе», по сравнению с «Вешними водами», жизнь героя не меняется, хотя он также переоценивает свой случайный дачный роман спустя двадцать лет. Но во всяком случае Бунину было важно показать саму «зарницу» истинной любви, воспоминание о которой осветили прошлое и настоящее существование его героя, что вписывается в бунинскую метафизику любовного чувства; к тому же в рассказе различимы знаки бунинской автофикции (термин С. Дубровского), слышная речь повествователя, отличная от голоса героя.

Символический подтекст, как известно, присущ позднему творчеству Тургенева, и образ лодки, возникнувший в начале рамы «Вешних вод», символизирует неустойчивость и зыбкость положения Санина в невозмутимом, но опасном житейском море. Лодка, как будто на непрочной грани жизни и смерти, удерживается на плаву вместе с человеком в ней. И в бунинском рассказе уже в обрамлении появляется образ лодки, насыщенный также символическим и семантически схожим, но не равнозначным тургеневскому смыслом. Протекающая лодка с одним веслом, на которой герой ночью катал Русю, предупреждала о недолговечности и хрупкости отношений между влюбленными. В то же время лодка, перевозящая героев на противоположный берег озера, погружала их в другой, непостижимо прекрасный мир их любви и непостижимо сказочный мир природы, противостоящий той скучной дачной жизни, которую они вынуждены были вести.

Весь рассказ Бунина соткан из противопоставлений, выраженных на композиционном, сюжетном, смысловом, нарративном, эмоционально-стилистическом и аксиологическом уровнях, чудесного прошлого и обыденного настоящего, истинности былой любви и глубины отношений героя и Руси и ложности и пресности союза безымянных мужа и жены, невыразительной и гнетущей жизни усадьбы и чарующих мгновений любви, чему способствует гармоничное чередование дви-

жения сюжетной и описательной линий. Нигде в рассказе писатель не выходит за пределы объективного отображения мира, даже иррациональные, стихийные чувства влюбленных находят реалистическое изображение, и ткань реального не рвется, но значительно расширяются возможности бунинской изобразительности, соответствующие сложной задаче Бунина-художника – воплотить в слове невыразимую тайну жизни. И расширяются они за счет лиризации, семантической сгущенности и особой орнаментализации текста, работающих на символизацию повествования.

Рассказ выстроен на цепочке ассоциативных и символически значимых ответов и переключек. Неожиданная остановка скорого поезда дает толчок к неожиданным воспоминаниям героя, налетевшим на него с такою же силою, как встречный поезд, промчавшийся «с грохотом и ветром» мимо растревоженного рассказчика; мертвенное свечение московской зари, оставшейся на западе, и тишина полустанка напоминают о тлеющем свете и «невообразимой тишине», сопровождавших влюбленных в их ночных прогулках; красный цвет фонаря кондуктора, освещавшего себе путь, проецируется на «сине-лиловый глазок над дверью», приглушенный свет и загадочный цвет которого аккомпанировал воспоминаниям рассказчика; слова жены о «скучающей дачной девице» больше характеризуют ее собственные настроения и отношения с мужем; огненная корона неожиданно вбежавшего в комнату петуха соотносится с «горячей» минутой страсти, охватившей неосторожных влюбленных; а признания Руси в любви герою, которыми завершается мемориальная часть рассказа, переключаются с его ответными горькими утверждениями-озарениями – «Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет!» [3; V, 291].

Само начало рамочного обрамления также коррелирует с основной частью, оно насыщено объективными образами-знаками, благодаря которым в памяти героя постепенно, но предельно полно и выпукло воскреснет его прошлое и число которых увеличится и обрстет нюансами в процессе воспоминаний. Сначала неназванный «он» в общих чертах напоминает ситуацию: «скучная местность», «мелкий лес, сороки, комары и стрекозы», «за садом не то озеро, не то болото», заросшее кугой и кувшинками» [3; V, 283], которое под очищающим воздействием воспоминаний однозначно превратится в таинственное озеро. Сразу же через реплику изменится, потеплеет эмоциональная окраска все более точных деталей, начинающих приобретать все большую позитивность и значимость: катание ночью на лодке с одним веслом, тлеющая зоря, «странный полусвет», страшные летающие стрекозы [3; V, 284]. От внешнего и природного мира рассказчик переходит к описанию самой девушки, все еще имеющее фактографический характер, и в его памяти появляются ее «желтый ситцевый сарафан», «длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками», «черные глаза, черные брови», «волосы сухие и жесткие» [3; V, 284]. В мемориальной части рассказа все эти детали за счет плотности языка, его эмоциональной интенсивности и насыщенности повторяющимися подробностями символизируются, и возникнет «чисто» бунинская атмосфера «значительности всего земного», сокровенной таинственности мира и человека.

В бунинском рассказе осуществляются две встречи: случайно сходятся два разных, но страстно полюбивших друг друга человека, и соприкасаются тайна мира и тайна человека, ведущие к эффекту «события бытия» (М. Бахтин). Рассказ пронизан мыслью о загадочной непостижимости природы, человека и любовного чувства. У героя оно зарождается неосознанно (он, «не понимая, что делает», сближается с ней), она же к нему присматривается, и последней проверкой правильности

сделанного ею выбора является эпизод с ужом, с которым смело разобрался молодой человек. Именно тогда «впервые заговорила она с ним просто, и впервые взглянули они друг другу в глаза прямо» [3; V, 287], и между ними возникает чувственный диалог тел, доводящий до «смертной истомы» и сублимирующий в иррациональный диалог их душ, сила и глубина которого остро чувствуется героем спустя долгие двадцать лет. Их любовь сопровождает сумрак, «странный полусвет», «зыбкий солнечный свет», «зеленоватый полусвет», подчеркивающий пребывание влюбленных постоянно как бы между двумя мирами (реальным миром усадебной жизни и нереально-волшебным миром их любви, миром жизни и миром смерти-разлуки). Ощущение междумирья акцентируется знаковыми, семантически связанными и повторяющимися деталями: «парный воздух», озеро, зеркальная поверхность которого отражает внешний и скрывает внутренний уровни мира, протекающая неустойчивая лодка с одним веслом. Атмосферой тайны окутана и сама героиня, в чем также кроется причина ее магической притягательности для героя. Все связанные с Русей детали, начиная от ее имени, иконописной внешности, принадлежности к творческому миру художников и заканчивая относящимися к ней явлениями природы, семантически стянуты к лексеме тайна. Простое русское имя, прямо перекликающееся со словом Русь, сочетается с восточной, таинственной внешностью героини и текущей в ней страстной, древней и роковой восточной кровью, сарафан из предмета одежды, атрибутирующего вначале ее бедность и необычность, превращается в покров, скрывающий манящее влюбленного тело девушки, множество прелестных темных родинок на нем также несет в себе знак отмеченности и загадочности героини. Волнующая героя тайна женской прелести Руси усиливается описаниями природного мира, в которых настойчивой вязью переплетаются слова «сказочно», «странно» и «таинственно». Озеро, в котором купается девушка, как бы завершая и закрепляя процесс женского становления, страшные ужи, стрекозы и мерещащийся ей сказочный козерог, пара журавлей, необъяснимым образом подпускающая к себе только ее, – все это носит печать древнего женского начала и девственной тайны мира. Поэтому герой, прикоснувшийся к тайне женщины, созвучной тайне мира, и относится к ней как к чему-то священному и совсем новому, переживает восторг «нестерпимого счастья», раскрывая для себя неиспытанные ранее чувства и неизведанную красоту мироздания.

Однако писатель специально не наделяет все эти образы символическим значением, отчего они и не укладываются ни в одну определенную мифосимволическую модель и наделены лишь самым общим символическим смыслом. Бунин в своем творчестве оставался в пределах традиции классической русской литературы, не поддаваясь соблазну модернистского мифотворчества, оставаясь верным благородному чувству меры и целомудренной остановке перед сокрытыми тайнами бытия. И в передаче своего чувственного восприятия мира Бунин, как справедливо отметил З. Хайнади, «вернулся к древней русской визуально-эмпирической культуре: к описанию видимого, слышимого, обоняемого и осязаемого» [10, 253], что полностью соответствовало художественному мироощущению писателя, «физически» чувствовавшему мир и людей: «Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду – и как остро, боже мой, до чего остро, даже больно!..» [3; VI, 437]. В «Русе» Бунин обращается к синестетическим описаниям, его мир звучит, переливается красками, наполнен запахами и тактильными ощущениями, с помощью чего человек оказывается погруженным в природный мир и становится со-бытием ему. Бунин отображает шуршание и темноту леса, разноцветье

воды, неба, трав, запах болота, росистых растений, сырой скрип дергача, тихий треск летающих над лодкой стрекоз, блеск журавлиных головок, и все это передает изобилие и подлинность окружающего человека мира, даруя ему ощущение полнокровности жизни и причастности к красоте вселенной. Этим вызвана и всегда утонченная чувственность, возникающая при описании близости влюбленных, мелких интимных подробностей (сухие лодыжки, смуглые ноги, мокрые узкие ступни, долгое тело, темные подмышки), данных в совокупности осязательных и зрительных ощущений, составляющих этот непостижимый мир человеческих отношений и являющихся отражением первозданного единства человека и мира.

Рассказанная Буниным история любви не принадлежит настоящему времени, она оживает лишь в памяти его героя, а память, по верному замечанию П. Валери, это «телесная сущность», способная восстановить прошлое в единстве мельчайших вещественных деталей. По законам памяти события далекого прошлого приобретают особый смысл для человека, они хороши уже потому, что невозвратимы, и на фоне настоящей, как правило, мало ценимой жизни, они кажутся особенно значимыми. Отсюда проистекает это острое двойственное чувство сладостности и печали, столь свойственное бунинскому художественному миру. Под наплывом воспоминаний эмоциональная тональность речи рассказчика повышается, возникает ощущение драматичности переживаний героя, для которого разрыв между мирами, рутинной настоящей жизнью с женой и сладостно-горькими минутами, проведенными с Русей, все более углубляется, что вызывает кажущуюся избыточность описательных пассажей, особый лиризм которых призван подчеркнуть нежность и глубину чувств героев, значительность происходящего в природе и в их душах: «Каким совсем новым существом стала она для него! И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары – и летали, летали с тихим треском над лодкой и дальше, над этой по-ночному светящейся водой, страшные, бессонные стрекозы. И все где-то что-то шуршало, ползло, пробиралось...» [3; V, 89]. Вслед за тургеневско-чеховской традицией, с наибольшей силой лирическая стихия прозы Бунина проявляется в описаниях природы, в которых ощутимы субъективные переживания рассказчика или самого автора и их интенсивность. Писатель прибегает к испытанным средствам лиризации прозы: он использует неопределенные местоимения и наречия, риторические восклицания, поэтическую инверсию, синтаксические повторы и параллелизм синтаксических конструкций, градацию, звукопись. Появляется особо значимая для бунинского стиля пунктуация, акцентирующая важность паузы и создающая особый ритмический рисунок отрывка.

Особую сокровенность всему повествованию придает также ощутимая в тексте «деятельность» самого автора, пробивающаяся не только в несобственно-прямой речи, но и в отдельных фрагментах описательного характера, носящих след автофикции и свойственных прозе Бунина в целом. Так, следует отметить характерную «дорожную ситуацию» рассказа, описание мчащегося поезда и уюта купе, острое переживание мига любви, многократно усиленное чувством жизни, и трагическую неповторимость и необратимость любовных отношений. В грусти бунинского героя, вызванной невозможностью вернуть невозвратное прошлое, слышится пронзительная тоска писателя по родине, выраженная в исконно русском имени героини. Дорога в Россию, а именно в былую, утраченную Россию, древнюю Русь для писателя была закрыта навсегда, что бесконечно больно переживалось им на протяжении всей его эмигрантской жизни.

В «Русе» память героя, по сравнению с другими входящими в «Темные аллеи» рассказами, максимально активна, она заставляет героя экзистенциально пережить прошлое. Она не изменяет его жизнь, но открывает ему сокрытые или лежащие в его подсознании смыслы, преобразуя отношение героя к былому и настоящему и налагая на него дополнительное тяжелое бремя сладостно-горьких воспоминаний. Отсюда столь значимые детали, которыми изобилует финальная часть обрамления. Герой пьет кофе с коньяком, грустит, «неприятно» усмехается, грубо разговаривает с женой, прибегая к заведомо не понятной ей латинской фразе, полно выражающей результат его интимных воспоминаний. Строчка из Катюлла, известного своей глубокой и несчастной любовью к девушке, воспетой им в стихах под именем Лесбии, точно раскрывает их смысл: единственно истинно любимой им женщиной была оставшаяся в далеком прошлом Руся, все остальное лишь иллюзия полноты жизни и любви. Подчиняясь каким-то мистическим силам, их любовь оборвалась, но именно в ее ситуативной краткости заключается ее метафизическая вечность, ее «незыблемо-священная» тайна и непостижимое счастье. Счастье и благодарность миру за данный волшебный миг, за возможность прикосновения к тайне мироздания. Этим ощущением счастья, сочетающегося с пронзительной грустью, проникнут весь рассказ писателя. В его антиномической и амбивалентной природе, думается, кроется магия и гармония всей прозы Бунина, содержится секрет ее удивительной созвучности дыханию и законам вселенной, которая и после смерти писателя хранит в себе его «чекан души».

Список использованной литературы

1. Аверин Б. В. Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминаний / Б.В. Аверин // Иван Бунин: pro et contra / [Антология]. – СПб. : изд-во РХГИ, 2001. – 1016 с. – С. 651 – 677.
2. Айхенвальд Ю. И. Иван Бунин / Ю. И. Айхенвальд // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/ajhenwalxd_j_i/
3. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 томах [Текст] / И.А. Бунин. – М. : Художественная литература, 1987 – 1988.
4. Зайцев Б. К. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 т. / Б. К. Зайцев. – М. : Русская книга, 1999 – 2001.
5. Иван Бунин : В 2 кн. Литературное наследство. – Т. 84, кн. 1. – М. : Наука, 1973. – 696 с.
6. Иезуитова Л. А. В поисках выражения «самого главного, самого подлинного, что есть в нас» – «счастья жизни». Бунин в работе над рассказами: по материалам русского архива в Лидсе (Великобритания) / Л.А. Иезуитова // Русская литература. – 1996. – № 3. – С. 214 – 226.
7. Ржевский Л.Д. Встречи и письма: (О русских писателях Зарубежья 1940-1960-х гг.): Иван Бунин / Л.Д. Ржевский // Грани. – 1990. – № 156. – С. 68–80.
8. Сухих И. Н. Русская любовь в «Темных аллеях» / И.Н. Сухих // Звезда. – 2001. – № 2. – С. 219 – 228.
9. Тургенев И. С. Собрание сочинений: В 10 т. [Текст] / И.С. Тургенев. – М. : Госуд. изд-во художественной литературы, 1962.
10. Хайнади З. Чувственное искушение слов. «Бунин. Жизнь Арсеньева. Юность» / З. Хайнади // Вопросы литературы. – 2009. – № 1. – С. 253 – 270.
11. Ясенский С. Ю. Пассеизм Бунина как эстетическая проблема / С.Ю. Ясенский // Русская литература. – 1996. – № 4. – С. 110 – 116.

О. С. Анненкова

Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова,
кафедра російської та зарубіжної літератури

НА ПЕРЕТИНІ ТРАДИЦІЙ: ОПОВІДАННЯ І.О. БУНІНА «РУСЯ»

Резюме

У статті аналізуються художні особливості оповідання І.О. Буніна «Руся», яке входить до циклу «Темні алеї», крізь призму відображення у ньому органічної взаємодії традицій класичної російської літератури та певних провідних тенденцій літератури Срібного століття, у чому вбачається унікальність творчої індивідуальності, феноменальність естетичної мови видатного російського письменника.

Ключові слова: традиція, любов, тайна, щастя, зустріч.

E.S. Annenkova

National Pedagogical Dragomanov University
Department of Russian and Foreign literature

AT THE INTERSECTION OF TRADITION: I. BUNIN'S STORY «RUSYA»

Summary

The article analyzes the artistic peculiarities of I. Bunin's story «Rusya» that included in the cycle «Dark Avenues» through the prism of reflection in it an organic interaction of the Russian classic literature's traditions and some main trends of Silver Age's literature. This is seen a uniqueness of Bunin's creative individuality and phenomenality of his aesthetic language.

Key words: tradition, love, mystery, happiness, meeting.

Статтю подано до редколегії 10.09.2013

УДК 821.161.2.09

Я. В. Галкіна,

кандидат філологічних наук, доцент,
Дніпропетровський університет економіки та права імені Альфреда Нобеля,
кафедра англійської філології та перекладу

ПЕТРО КАРМАНСЬКИЙ У ПОЛОНІ НАРОДНИЦЬКОГО КАНОНУ (ШЕВЧЕНКОВА ПОЕТИКА КРІЗЬ ПРИЗМУ «МОЛОДОЇ МУЗИ»)

У статті розглядається рецепція Шевченкового поетичного канону у творчості Петра Карманського у зв'язку зі спробами останнього оновити літературну традицію.

Ключові слова: «Молода муза», канон, традиція, міф, модернізм

У сучасному літературознавстві залишається актуальною проблема сприйняття модерністських ідей в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. і переосмислення літературної традиції XIX ст.

«Молоду музу» – угруповання, що об'єднувало у кінці 1900-х роках М. Яцкова, П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого та інших літераторів на Галичині, науковці останнім часом упевнено відносять до «перших ластівок» українського модернізму, декадансу, символізму. Серед найавторитетніших дослідників – Соломія Павличко і Михайло Ільницький. Проте в їхніх «студіях модернізму» не обійшлося без поправок-коментарів. С. Павличко підкреслила риторичність, декларативність їхньої поезії, і факт того, що «молодомузівці» не виробили нової мови для вираження нових почуттів [4, 113]. М. Ільницький обережно називає поетику угруповання «еклектичною» [2, 5]. На якій же підставі названі літератори потрапляють до лав модерністів? На підставі того, що вони «активно експлуатували деякі нові теми, передовсім «любові, журби, настроїв самогубства» [там само], а також того, що молоді поети заперечили народницьку традицію в літературі і реалізм. М. Ільницький наважився назвати найталановитішим серед молодомузівців Петра Карманського, можливо, як прояв таланту оцінивши його літературну маску самогубця – нову для української літератури алюзію на гетевського Вертера, на персонажів доби романтизму.

За такою логікою С. Павличко, якщо у них не було солідної теоретичної бази («кволий критичний дискурс»), то заперечення повинно було реалізуватися на рівні поетики, образної системи. Відомо, що літературна практика і теоретична думка не завжди знаходяться у ситуації співпадіння, оскільки художня свідомість не встигає раціоналізуватися, належним чином узагальнитися у маніфестах. Але поетичний ряд у такі часи стає віддзеркаленням нових культурних тенденцій.

Метою статті стало виявлення реальних відношень між поезією покоління молодомузівців і попередньою літературною традицією (втіленою у поетичному мовленні Тараса Шевченка і усталеною у народницькій художній практиці) на прикладі поетичних текстів Петра Карманського. Даний аспект важливий для усвідомлення рівня «новизни» цієї поезії. Цікавитиме нас у першу чергу поетичне мовлення і створений образний ряд.

У першій же збірці «З теки самоубийця» (1899 р.), з якої починають відлік «українського декадентства» знаходимо на диво знайомі переспіви:

...*Ненько!* В сю тяжку годину,
Як я родився, ти *слізеньки* лила!..
Ти знала, нене, як ти *породила*
На горе й муки немичну дитину.
(Багато ж я від долі домагався?) [3, 25]

Можна говорити про поетичні формули, які в українську літературу були запозичені з фольклору, але певний відбір і концептуалізація яких відбулася у поезії Т. Г. Шевченка. Згаданий фрагмент актуалізує поетику шевченкових творів від «Породила мене мати» до «Ой люлі, люлі, моя дитино» з наріканнями на сирітську долю і самотність. «Страждання», виражене через «сирітську» топіку: уявну розмову з матір'ю, мрії про «райське кубельце» – цей поетичний набір видається алюзіями шевченкових «Думок», де розповідається про те, як «*Тяжко-важко в світі жити сироті без роду*». Сирітська тема у Шевченка як одна з центральних, як така, що відображає конфлікт дійсності й ідеалу, глибоко осмислена Георгієм Грабовичем у роботі «Шевченко як міфотворець»[1]. Сирітська тема і відповідна топіка з шевченковою поезією глибоко ввійшла в українську літературу як одне із «ядер» національного міфу. І відтворення її в контексті «лихої години», «сліз/слізеньок», «горя», «нужди» можна вважати автоматичним зверненням до «загального місця», якого не в змозі обминути і молодий поет Карманський.

Власне «молодомузівська» збірка «Блудні вогні» (1907 р.) рясніє екзотикою, запозиченою з італійської подорожі поета. Уперше в українській поезії докладно відтворюється чужий культурний ландшафт (у даному випадку – Рим). При цьому жанрова орієнтація і поетична топіка знову постає суто в «українських шатах». Улюблена форма Карманського – поетична «візія», у якій реалізується функція поета-пророка, ясновидця, впроваджені в український літературний канон Т. Шевченком. У названій збірці Карманського до таких «візій» можна віднести твори «Під дубом Т. Тасса», «Кровавий плач України несеться», «Емігранти» тощо.

Особливо красномовним видається вірш «Емігранти», де розробляється відносно нова для літератури суспільно актуальна тема (від'їзд зубожілих селян за кордон). Але при цьому відтворюється давно знайома символічна картина «Україна-рай/пекло», де зберігається шевченкова динаміка образів. Візії Шевченка мають певні постійні елементи, запозичені із середньовічних творів-видінь. У таких текстах зазвичай відтворювалися місця тортур і місця блаженства, але на відміну від релігійних візій середньовіччя, Шевченкові твори орієнтовані на поцейбічний світ, у них відкривається пекельна дійсність на тлі райського, ідилічного пейзажу. Серед найбільш репрезентативних кобзаревих творів такого типу можна вважати «І виріс я на чужині...», де за картиною материнської турботи і дитинства у «доброму селі» постає есхатологічний образ:

Біленькі хати, повалялись,
Стави бур'яном поросли.
Село неначе погоріло,
Неначе люде подуріли,
Німі на паничину ідуть
І діточок своїх ведуть!.. [3, 119]

У поета Карманського в «Емігрантах» ця схема відтворюється з епігонською точністю:

*Весна, вітрець цілує скибу...
Бринить бджола, сопілка грає –
Життя, краса – аж любо-любо!* [3, 72]

Це – традиційний початок візії, замилювання перед «прозрінням» (звичайно, згадується «*І скрізь здається любо, тихо*»).

Але наступна частина – зривання покрову з цих «місць блаженства»:

*В селі роздались
Здавлені стогни. Наче підтяте
Серпом колосся – вирнула квола
З села громада. Люди ридали,
Пси скавулили, діти май-голі
З острахом бігли, жалко питали:
Мамо, скажіть нам, де ми ідемо?* [3, 72]

Візійна топика, як помітно, розбавляється і шевченковою риторикою: відтворюється розмова матері і дітей, включено голосіння-плач ліричного героя «*О горе вам, раби загонів...*», нарікання Богові: «*Господи правий, хто змірить глибоку розпуку хлопського серця*» [3, 73]

Навіть набір рим в «Емігрантах» не вирізняється новизною, а є відтворенням романтичних формул, вичерпаних ще у Шевченка: *доле/горе/море/недоле...*

Така прив'язаність до поезики XIX століття здається дивною для поета-модерніста і ставить під сумнів його «модерність», його закид попередникам, адже неприйняття народницьких позицій залишається лише на словах, на практиці між літературою романтичного народництва і творами одного з найяскравіших представників «Молодої музи» – міцна пуповина. Зв'язок помітно і на рівні світоглядних позицій (попри естетські декларації народницький патріотизм перемагає), і на рівні поезики.

Важко стверджувати, чи в ранніх збірках Карманського це наслідування можна вважати свідомим, чи це був несвідомий поетичний «полон». Але літературний авторитет Шевченка для Карманського і для його товаришів був безперечним, що підтвердить і пряме, відверте цитування Кобзаря з пародичною (не пародійною) метою. У 30-х рр. Петром Карманським був створений цикл сатир «Останні могиляни», куди він включив пародичні твори «Дипломат» (*Мені сімнадцятий минав, // Я пас телята за селом. // А завтра я в салонці мчав – // З наказу уряду послом...* [3, 344]), «Мені однаково...» (*Мені однаково, чи буду // Навчатися чому, чині, // Байдуже, чи диплом добуду...* [3, 351]), «Идилія» (*Ти не лукавила зі мною, // Моя ти доле! Ти з села // Мене дитиною малою // У Львів бурхливий завела...* [3, 352]) та деякі інші.

Ці тексти об'єднує, як зазначалося, сатиричний пафос, спрямований на псевдопатріотів-конформістів, які цитують Шевченка на публіку але дбають про приватні інтереси. У цьому випадку Шевченків текст для Карманського постає перш за все мірилом щирості – політичної, громадянської, по-друге – це літературний, культурний код для виявлення читацької «причетності», чи не перше створення в українській поезії прямого цитатного контексту. Як зазначав Ю. Тинянов пародичність тексту реалізується тоді, коли текст стає яскравим, впізнаваним літературним знаком і годиться для реалізації непародійних функцій [5, 291] (у даному випадку – суспільної сатири).

Суспільна ангажованість поезії Карманського простежується протягом всієї його творчості, що сягала близько півстоліття. І постійним, стабільним є звернення до Шевченкової творчості, чий текст прямо або алюзивно відтворюється у текстах новітньої доби.

Рецепція Шевченкової спадщини Карманським завершується спробою створити віршовану агіографію Кобзаря. «Шевченко. Поема життя» дійшла до нас в ескізних уривках і не була завершена. Але за цими уривками можна робити висновки про напрям міфологізації, обраний Петром Карманським. У творі характерний пролог:

*Важкою хлопською стопою,
Мов гада, затоптав царя.
І мовчазний, грізний собою,
Із п'єдестала позира...* [3, 366].

У кінці 30-х рр. (час роботи на поемою) Шевченко Карманського залишається у селянському строї, кріпацькому ореолі, пророком і вождем рабів. Мета ж твору, як видно, – створити пам'ятник, звести святого на п'єдестал. Іконографічний орієнтир, здається, – святий Георгій-змєборець, але із нашарування культурних смислів впливає і несподівана репліка – на образ Петра I, того, хто став одним із уособлень ненависної і для Шевченка, і для Карманського імперії.

Петро Карманський демонструє свою постійну залежність як від поетичного коду, розробленого Шевченком, так і від міфу про Шевченка-охоронця українства, народного страждальця, що розвинувся як ідеологічне доповнення поетичного коду. До тих пір, доки у поезії пріоритетною залишається суспільна тематика (не залежно, чи власне визвольно-народницький, чи націоналістичний акцент у ній робиться), чинним, «затребуваним» залишається поетично-риторичний код, налаштований на цю тематику традиціоналістською настановою. Відтворюючи традиційні смисли традиційними формами-кліше, Карманський і модерністи його покоління, попри свою декларативну войовничість, побороти канон не змогли і лише підтвердили його впливовість.

Список використаної літератури

1. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович. – К.: Радянський письменник, 1991. – 212 с.
2. Ільницький М. Краси свічало: [Передмова] / М. Ільницький // Розсіпані перли. Поети «Молодої Музи». – К.: Дніпро, 1991. – С.5 – 17.
3. Карманський П. Ой люлі, смутку (Поезії) / Упор. Лідія Голомб. / П. Карманський. – Ужгород: Поличка Карпатського краю, 1996. – 416 с.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – Київ: Либідь, 1999. – 444 с.
5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 284 – 310.
6. Шевченко Тарас. Зібрання творів: У 6 т./ Т. Шевченко. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 2: Поезія 1847-1861. – 784 с.

Я.В. Галкина

Днепропетровский университет экономики и права имени Альфреда Нобеля
кафедра английской филологии и перевода

**ПЕТР КАРМАНСКИЙ В ПЛЕНУ НАРОДНИЧЕСКОГО КАНОНА
(ПОЭТИКА ШЕВЧЕНКО ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ «МОЛОДОЙ МУЗЫ»)**

Резюме

В статье рассмотрена рецепция шевченковского поэтического канона в творчестве Петра Карманского в связи с попытками последнего обновить литературную традицию.

Ключевые слова: «Молодая муза», канон, традиция, миф, модернизм

J.V. Galkina

Dnipropetrovsk Alfred Nobel University of economics and law
Department of English philology and Translation

**PETRO KARMANSKY IN THRALL TO POPULIST CANON
(SHEVCHENKO'S POETICS THROUGH A PRISM
OF «THE YOUNG MUSE»)**

Summary

The perception of Shevchenko's poetical canon in Petro Karmansky's poetry is studied in this article in connection with his attempts in literature of Modernism.

Key words: Moloda Musa, canon, tradition, myth, Modernism.

Статтю подано до редколегії 10.09.2013

УДК 81-139:378

Н.П. Иванова,

доктор филологических наук, профессор,
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского
кафедра методики преподавания филологических дисциплин

ЭКСПЛИКАЦИЯ ИДЕИ КОСМОЦЕНТРИЗМА В КАРТИНАХ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX ВЕКА

Статья посвящена исследованию становления космоцентризма в ментальных пространствах русских писателей XIX века и его отражения в картинах окружающего мира. В качестве первопричины этого процесса рассматривается преодоление оппозиции «свое – чужое» в её этническом аспекте. В ходе анализа сделаны выводы об особенностях ментальных пространств автора и его героев, определены пункты их соприкосновения и расхождения.

Ключевые слова: ментальное пространство, космоцентризм, картина окружающего мира, оппозиция «свое – чужое», этнический аспект.

Для современного литературоведения весьма актуальным является расширение границ изучения поэтики литературного пейзажа путем выведения его на качественно новый уровень – уровень анализа ментального пространства автора, эксплицированного посредством картин окружающего мира. Это направление литературоведческого анализа связано с такими категориями, как ментальность и когнитивность, активно разрабатываемыми филологами в настоящее время.

Указанный подход изложен в работах таких современных исследователей, как Л. А. Араева, Н. Б. Воронинская, Д. Н. Замятин, Н. Ю. Замятина и др. Так, Л. А. Араева и Н. Б. Воронинская в работе «Ментальное пространство поэтического цикла Иосифа Бродского «Postaetatemnostram»» (2006), рассматривая взаимосвязь языка и мышления, составляя единое неразрывное концептуально-текстуальное значение образа в ментальном пространстве произведения, приходят к выводу, что художественный образ вообще (а значит, и пейзажный – в частности) по сути своей – упрощенная когнитивная модель представления о чем-либо. А Н. Ю. Замятина в работе «Структура представлений о пространстве в разных странах: постановка проблемы» (2006) определяет ментальное пространство как соотношение некоторых понятий, имеющих отношение к пространству, и их свойств, а также самих понятий между собой, как оно представляется некоторому человеку: «пространство в голове». Аналогичный подход реализован в монографии Д. Н. Замятина «Метагеография: пространство образов и образы пространства» (2004), посвященной географическим объектам, пропущенным сквозь призму человеческого восприятия, – географическим образам.

Термин «ментальное пространство», синонимичный понятию «внутренний мир человека», был предложен в 1985 году Ж. Фоконье. В настоящей статье обозначенная категория рассматривается в неразрывной связи с одним из главных средств её экспликации – картинами окружающего мира, поэтому под ментальным пространством понимается система ценностей автора, выраженная посредством пространственных характеристик.

В связи с вышесказанным цель данной статьи – проследить зарождение и становление элементов космоцентризма в ментальных пространствах русских писателей XIX века и отражение этого процесса в описанных ими картинах окружающего мира.

В философии название «космоцентризм» получил первый, досократовский, этап развития античной философии, когда Пифагор и Фалес, Гераклит и Анаксагор, объясняя мир из единого начала, сделали шаг от мифологии к философии и науке. В литературоведении этот термин используется крайне редко как противоположность понятию «антропоцентризм». Для проводимого исследования важно содержащееся в нем смещение приоритетов с деления мира на «свое» и «чужое» к идее общности всего живого в ментальном пространстве автора.

Антиномию «свое – чужое» можно назвать ключевой для русской прозы XIX века. Особо репрезентативным представляется её этнический аспект, так как «на основе выявления того, что определенный социум воспринимает как «чужое», как это «чужое» им оценивается и каковы пути приобщения (или же изоляции) к «чужому», можно судить о свойственных данному социуму картине мира и системе ценностей» [7, 15].

Этнический аспект ментальной оппозиции «свое – чужое» последовательно реализован в творчестве писателей указанного периода. Так, в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» А. С. Пушкина истоком преодоления обозначенной антиномии является стремление достичь ожидаемого путем смены пространства, в результате чего «чужое» не настораживает и не пугает, а лишь вызывает интерес и надежду – так обнаруживают себя элементы космоцентризма в пушкинском ментальном пространстве. Они заставляют воспринимать как благо пересечение границы и въезд на «чужую» территорию, причем по силе воздействия на мировосприятие поэта граница России оказалась сопоставимой с самим Араратом. Видимо, ее пересечение связывалось с преодолением ощущения несвободы: «Арпачай! наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное» [9, V, 463]. В этом же произведении встречаем в высшей степени романтическое восприятие образа странствующего поэта – носителя философии космоцентризма, с легкостью преодолевающего оппозицию «свое – чужое»: «Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных» [9, V, 476].

Однако в творчестве Н. В. Гоголя элементы космоцентризма эксплицированы не столь явно и вычлениются путем доказательства от противного: в повести «Тарас Бульба» оппозиция «свое – чужое» в её этническом аспекте даже несколько гиперболизирована, а неспособность ее преодолеть приводит к гибели героев. Так, провозглашая собственную принадлежность к христианскому миру, казаки демонстрируют ментальность, далекую от подлинно христианской, и «своя Сичь» для них все равно остается главной и непреходящей ценностью. Речь Тараса и отношение казаков к католикам подтверждают это: «Хочется мне вам сказать, панове, что такое есть *наше* товарищество. Вы слышали от отцов и дедов, в какой чести у всех была земля *наша*: ...князя русского рода, *свои* князя, а не католические недоверки» (*курсив Н. И.*) [2, II, 150].

Родовое сознание, определяющее ментальность героя, порождает антиномию «свое – чужое», подпитывает ее и доводит до абсолюта, принося при этом в жертву самого носителя указанной оппозиции: «И пробилась было уже казаки, и, может быть, еще раз послужили бы им верно быстрые кони, как вдруг среди самого бегу

остановился Тарас и вскрикнул: «Стой! выпала люлька с табаком; не хочу, чтобы и люлька досталась вражьим ляхам!»» [2, II, 189].

Оппозиция «свое – чужое» в ментальном пространстве казаков распространяется даже на мир природы, не имеющий, казалось бы, вовсе никакой этнической принадлежности. Вспомним, к примеру, что Товкач говорит Тарасу: «Пусть же хоть и будет орел высмывать из твоего лоба очи, да пусть же степовой наш орел, а не ляхский, не тот, что прилетает из польской земли. Хоть неживого, а довезу тебя до Украйны!» [2, II, 187]. При этом право на существование оппозиции «свое – чужое» признается автором не только за казаками, но и за их противниками, что усиливает безвыходность положения: «Я не знаю, ваша ясновельможность, зачем вам хочется смотреть их. Это собаки, а не люди. И вера у них такая, что никто не уважает.

– Врешь ты, чертов сын! – сказал Бульба. – Сам ты собака! Как ты смеешь говорить, что нашу веру не уважают? Это вашу еретическую веру не уважают!» [2, II, 168].

Подобные особенности ментальных пространств порождают соответствующие действия. Вопрос в другом: совпадает ли авторское ментальное пространство с ментальными пространствами его героев и возможен ли для самого Гоголя перевод оппозиции «свое – чужое» в общечеловеческую сферу, преодоление ее там – своего рода шаг к космоцентризму? Видимо, на первую часть вопроса можно дать отрицательный ответ, а на вторую – положительный, причем «ответ знает само произведение» (М. А. Новикова), так как мир, преобразованный подобными войнами с «чужими», описан следующим образом: сожженный монастырь и выгоревший сад с черными крестиками над огненным полем. Эта картина считается как адский пейзаж, при описании которого так или иначе 10 (!) раз упомянуто пламя. Храпящие же на этом фоне казаки представляются беспробудно заблуждающимися людьми.

Однако в авторском ментальном пространстве не все так абсолютно. Жесточайшая, на первый взгляд, оппозиция «свое – чужое» смягчается и почти нивелируется образом влюбленного Андрия, произнесшего: «Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя – ты». Видимо, в гоголевском ментальном пространстве оппозиция «свое – чужое», будучи перемещенной из этнической сферы в общечеловеческую, теряет остроту или вовсе прекращает свое существование. Так было и до «Тараса Бульбы» – в «Ночи перед Рождеством»: «Я ее так люблю, как ни один человек на свете не любил и не будет никогда любить... Что мне до матери? ты у меня мать и отец и всё, что ни есть дорогого на свете» [2, I, 98]. Более того, так было в первом гоголевском произведении, подписанном его именем, «Женщина» («Литературная газета», №4 за 1831г.): «И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца – вечного бога, своих братьев – дотоле невыразимые землею чувства и явления – что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди бога жизнь, развивая ее до бесконечности...» [2, IX, 23].

Видимо, крайние проявления оппозиции «свое – чужое» находятся за пределами гоголевского ментального пространства, обнаруживающего таким образом тенденцию к космоцентризму. Этот тезис представляется справедливым и для поэмы «Мертвые души». Преодоление указанной антиномии и приближение к «чужому» мыслится жителями города NN как улучшение качества если уж не жизни, то работы, или, по крайней мере, как способ привлечения внимания: «...магазин с картузами, фуражками и надписью: «Иностранец Василий Федоров»» [2, VI, 14].

Уникальность изображаемого пространства определена самим Н. В. Гоголем, и для создания атмосферы необъяснимости и таинственности на уровне «важных мелочей» постоянно встречаются элементы «чужого» пространства. Так происходит при описаниях всех помещичьих усадеб – всех вариантов мезокосма, из которых складывается макрокосм – российская действительность.

А во второй половине XIX века тенденция к космоцентризму ментальных пространств русских писателей отчетливо усиливается, и последовательно космоцентричным можно назвать ментальное пространство Л. Н. Толстого, многократно приводящего своих героев к преодолению оппозиции «свое – чужое» в её этническом аспекте. Уже в повести «Казаки» мы видим, как Оленин покидает пределы «своего» мира и окунается в пространство мира «чужого». Интересно, что, в отличие от романтических героев, он изначально не противопоставляет себя миру горцев и не может однозначно позиционировать себя по отношению к ним, с легкостью преодолевая границу между «своим» и «чужим» на уровне ментального пространства, тем самым делая шаг к космоцентризму: «Воображение его теперь уже было в будущем, на Кавказе... То с необычайною храбростию и удивляющей всех силой он убивает и покоряет бесчисленное множество горцев; то сам он горец и с ними вместе отстаивает против русских свою независимость» [11, III, 13].

В процессе реализации указанной антиномии возникает несколько парадоксальная ситуация, описанная в «Казаках», а затем и в «Войне и мире». Парадокс заключается в том, что нормы так называемого иномирия, с точки зрения автора, оказываются гораздо более «правильными», нежели законы мира «своего». И признание этого (иными словами, космоцентризм ментального пространства) как раз и является, по мнению М. А. Новиковой, критерием духовной зрелости и достижения высшей ступени развития человеческого духа: «Должны были пройти сотни веков, чтобы появились новые, надродовые и надтерриториальные взаимоотношения, а в духовном плане – т.н. мировые религии (для Европы – христианство), с их пониманием «своего» как вселенского и всечеловеческого» [8, 21].

Интересно, что полярность или преодолимость оппозиции «свое – чужое» в её этническом аспекте, существующие в мировосприятии героев, являются одним из основных средств их характеристики: чем дальше их ментальное пространство от авторского, тем более выражена в нем указанная антиномия. А героем, чье ментальное пространство максимально приближено к авторскому, является старый казак Ерошка – предшественник Платона Каратаева в «Войне и мире». Непонимание другими ценности жизни и принесение ее в жертву ментальной оппозиции «свое – чужое», которое мы видели у Н. В. Гоголя в «Тарасе Бульбе», вызывает у старого казака самое решительное осуждение: «Лукашка-джигит. Он чеченца убил; то-то и радуется. И чему радуется? Дурак, дурак!» [11, III, 62].

А значит, вполне закономерно, что в романе «Война и мир» главным условием продвижения по пути от «ложного» к «истинному» также является преодоление ментальной оппозиции «свое – чужое» в её этническом аспекте. И во время Бородинского сражения этот процесс доходит до одной из своих пиковых точек: Пьер и француз не понимают, кто кого из них взял в плен. Высший эффект достигается абсолютным сходством и синхронностью переживаний людей, являющихся врагами «здесь и сейчас», но отнюдь не в системе «науки всего», не в «огромном, гармоническом целом», частью которого является каждый человек: «Несколько секунд они оба испуганными глазами смотрели на чуждые друг другу лица, и оба были в недоумении о том, что они сделали и что им делать. «Я ли взят в плен или он взят в плен мною?» – думал каждый из них» [11, VI, 246]. Видимо, источником этого

эпизода стала масонская идея «всемирного братства», которая увлекла русских дворян, о чем пишет Е. К. Рыкова [9, 91]. Закономерно и то, что один из военных эпизодов романа-эпопеи В. В. Вересаев взял в качестве эпиграфа к части «Живой жизни», посвященной Л. Н. Толстому, которая, по понятным причинам, называется «Да здравствует весь мир!»: «Немец засмеялся, вышел совсем из дверей коровника, сдернул колпак и, взмахнув им над головой, закричал:

– UnddieganzeWelthoch!

Ростов сам так же, как немец, взмахнул фуражкой над головой и, смеясь, закричал: «UndvivatdieganzeWelt». Хотя не было никакой причины к особенной радости ни для немца, вычищавшего свой коровник, ни для Ростова, ездившего со взводом за сеном, оба человека эти с счастливым восторгом и братскою любовью посмотрели друг на друга, потрясли головами в знак взаимной любви и, улыбаясь, разошлись, немец – в коровник, Ростов – в избу» [10, IV, 312]. Таким образом, космоцентризм ментального пространства является, по Л. Н. Толстому, условием достижения не только внутренней, но и вселенской гармонии.

В произведениях Ф. М. Достоевского преодоление оппозиции «свое – чужое» в ее лишь отчасти этническом плане оказывается возможным благодаря так называемому «мотиву Швейцарии», который с первых строк романа «Идиот» позиционируется как противоположность окружающей российской действительности. Создается образ человека из другого мира во многих смыслах этого выражения: «На ногах его были толстоподшвенные башмаки с штиблетами, – все не по-русски».

– Из-за границы что ль? – спрашивает его Рогожин.

– Да, из Швейцарии, – отвечает князь Мышкин [4, VIII, 6].

В связи с этим весьма симптоматично, что пространство и дома, и дачи Епанчиных, с которыми князь сблизился в России, оказывается также маркированным «мотивом Швейцарии» – таким образом для героя отчасти снимается острота оппозиции «желаемое – действительное», сохраняя его внутреннюю гармонию: «Дача Епанчиных была роскошная дача, во вкусе швейцарской хижины, изящно убранная со всех сторон цветами и листьями. Со всех сторон ее окружал небольшой, но прекрасный цветочный сад» [4, VIII, 275]. Здесь также закономерным представляется соединение «мотива Швейцарии» (иного мира) с мотивом рая, вносимого образом сада, и утверждение таким образом элементов космоцентризма в ментальном пространстве героя. Интересно, что «мотив Швейцарии» с упоминанием все того же кантона Ури, изображение которого так понравилось князю в гостинице Епанчиных, эксплицирован и в «Бесах». Николай Ставрогин пишет Дарье Павловне: «Прошлого года, я, как Герцен, записался в граждане кантона Ури, и этого никто не знает. Там я уже купил маленький дом. У меня еще есть двенадцать тысяч рублей; мы поедem и будем там жить вечно. В России я ничем не связан, – в ней мне все так же чужое как и везде. Правда, я в ней более чем в другом месте не любил жить...» [4, X, 513]. Видимо, космоцентризм был не чужд и авторскому ментальному пространству.

Преимущественно в этническом аспекте антиномия «свое – чужое» реализована у А. П. Чехова в модификации «Россия/Азия – Европа». Она непреодолима, и авторские симпатии явно на стороне «чужого» пространства. Об этом свидетельствует, к примеру, описание Италии в «Рассказе неизвестного человека»: «Пахнет морем. Где-то играют на струнах и поют два голоса. Как хорошо! Как не похоже на ту петербургскую ночь, когда шел мокрый снег и так грубо бил по лицу!» [13, VIII,

198]. Как видим, российская действительность изображена как ущербная противоположность итальянской.

Однако, восхищая русского человека, красота европейской жизни не может изменить к лучшему его ментальное пространство, которому свойственна упорная непреодолимость оппозиции «свое – чужое». В рассказе «Патриот своего отечества» картина окружающего мира, как и воспринимающие ее субъекты, имеет многократно подчеркнутую даже посредством тавтологий и неологизмов этническую принадлежность: «Сквозь листву пахучих лип глядела на них немецкая луна... Маленький кокетливый ветерок нежно теребил российские усы и бороды и вдувал в уши русских толстячков чуднейшие звуки. У подножия горы играла музыка. Немцы праздновали годовщину какого-то немецкого события. Молитвы не доносились до вершины горы – далеко! Доносилась одна только мелодия... Мелодия меланхолическая, самая разнемецкая, плакучая, тягучая... Слушаешь ее – и сладко ныть хочется...» [13, II, 66]. Надо сказать, красота описываемого пейзажа, как и очарование музыки, настолько не оставляют русских равнодушными, что автор описывает их чувства стилистически контрастными словами: «Русские лезли «в дамки» и задумчиво внимали. Оба были в блаженнейшем настроении духа. Шепот лип, кокетливый ветерок, мелодия со своей меланхолией – все это, вместе взятое, развезло их русские души» [13, II, 66]. Казалось бы, в их внутреннем мире произошли самые благотворные изменения: «И наши русские завели речь о любви, о дружбе... Сладкие мгновения! Кончилось тем, что оба незаметно, бессознательно оставили в покое пешки, подперли свои русские головы кулаками и задумались. Мелодия становилась все слышнее и слышнее. Скоро она уступила свое место мотиву. Стали слышны не только трубы и контрабасы, но и скрипки. Петр Фомич умилился. В груди его стало светло, тепло, уютно» [13, II, 67]. Однако «своя» закосневшая ментальность все равно берет верх над «чужим», пусть даже самым положительным, влиянием, что приводит к конфликту между интенцией и экспликацией, высотой переживаемого и низостью его привычного выражения: «Петр Фомич протискался сквозь толпу и остановился около стола. Помахав руками, он взобрался на стол. Еще раз помахал руками. Лицо его побагровело. Он покачнулся и закричал коснеющим, пьяным языком: «Ребята! Не... немцев бить!» Счастье его, что немцы не понимают по-русски!» [13, II, 67]. Видимо, в чеховском ментальном пространстве наблюдаемая автором абсолютная непреодолимость оппозиции «свое – чужое» в её этническом аспекте, с одной стороны, вызывает осознанное неприятие, с другой – ведёт к осмыслению её причин. В письме Д. В. Григоровичу от 5 февраля 1888 года, размышляя о русских самоубийцах, он пишет, что это «явление, Европе не знакомое, специфическое. Оно составляет результат страшной борьбы, возможной только в России... Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается...» [13, II, 190]. Побывав в Венеции, писатель делает следующий вывод: «Русскому человеку, бедному и униженному, здесь, в мире красоты, богатства и свободы не трудно сойти с ума» [13, XX, 226]. Таким образом возникает проблема дезориентированности человека в окружающем мире.

Российская же действительность зачастую характеризуется как «Азия» или «азиатчина»: «Увидев, в 1887 г. Таганрог, он восклицает: «Совсем Азия! Такая кругом Азия, что я просто глазам не верю». Здесь это восклицание касается провинциального образа жизни, но впоследствии Чехов трактовал его более широко: «В азиатской стране, где нет свободы печати и свободы совести, где правительство и 9/10 общества смотрят на журналиста, как на врага, где живет так тесно и так

скверно и мало надежды на лучшие времена...» [3, 143]. В повести «Три года» обычаи и нравы, царящие в амбаре, названы «азиатской политикой». Герой рассказа «В Москве» о себе говорит: «Я, ничего не знающий и не культурный азиат... А между тем ведь я мог бы учиться и знать все; если бы я совлек с себя азиата, то мог бы изучить и полюбить европейскую культуру, торговлю, ремесла, сельское хозяйство, литературу, музыку, живопись, архитектуру, гигиену; я мог бы строить в Москве отличные мостовые, торговать с Китаем и Персией, уменьшить процент смертности, бороться с невежеством, развратом и со всякою мерзостью, которая так мешает нам жить...». В связи с этим особенно показательным представляется следующий фрагмент повести «Степь»: «Наша матушка Расия всему свету гала-ва!» – запел вдруг диким голосом Кирюха, поперхнулся и умолк. Степное эхо подхватило его голос, понесло, и, казалось, по степи на тяжелых колесах покатила сама глупость» [13, VII, 78]. Таким образом, чеховский космоцентризм возникает, в противоположность толстовскому, не на основе идеи общности всех этносов и форм жизни, а на почве осознания, в первую очередь, ментальных проблем собственной этнической группы.

Итак, к концу XIX века становится очевидным усиление позиций космоцентризма в ментальных пространствах русских писателей, обусловленное, в частности, преодолением оппозиции «свое – чужое» в ее этническом аспекте, являющимся своего рода индикатором как процесса духовных поисков отдельного автора, так и ментальной эволюции русской прозы XIX века в целом.

Список использованной литературы

1. Араева Л. А., Воронинская Н. Б. Ментальное пространство поэтического цикла Иосифа Бродского «Postaetatemnostram» [электронный ресурс] / Л. А. Араева, Н. Б. Воронинская // Режим доступа: old.lib.sfu-kras.ru/resources.php3?menu1...menu2...13 . – Дата визита: 12.10.2006 .
2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 томах / Николай Васильевич Гоголь. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
3. Горячева М. О. Проблема пространства в художественном мире А. П. Чехова: дис. ... канд. филолог. наук / М. О. Горячева. – М., 1992. – 232 с.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30-и томах / Федор Михайлович Достоевский. – Л.: Наука, 1972.
5. Замятин Д. Н. Метагеография: пространство образов и образы пространства / Дмитрий Николаевич Замятин. – М.: Автограф, 2004. – 512 с.
6. Замятина Н. Ю. Структура представлений о пространстве в разных странах: постановка проблемы [электронный ресурс] / Н. Ю. Замятина // Режим доступа: <http://biblioteka.org.ua/book.php?id=1120001189&p=0>. Дата визита: 3.11.2006.
7. Мусий В. Б. Образ «своего», «иного», «чужого» в русской прозе первой половины XIX века: монография / В. Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2011. – 168 с.
8. Новикова М. А., Шама И. Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов) / М. А. Новикова, И. Н. Шама. – Запорожье, 1996. – 172 с.
9. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах / Александр Сергеевич Пушкин. – Л.: Наука, 1997.
10. Рыкова Е. К. Пути развития русской литературы в Екатерининскую эпоху: «свое» и «чужое» в литературе и на книжном рынке / Е. К. Рыкова. – Ульяновск: УлГТУ, 2008. – 172 с.
11. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22-х томах / Лев Николаевич Толстой. – М.: Художественная литература, 1978.
12. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах / Иван Сергеевич Тургенев. – М.: Наука, 1978.
13. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах / Антон Павлович Чехов. – М.: Наука, 1986.

Н.П. ІвановаТаврійський національний університет імені В. І. Вернадського
Кафедра методики викладання філологічних дисциплін**ЕКСПЛІКАЦІЯ ІДЕЇ КОСМОЦЕНТРИЗМУ В КАРТИНАХ
НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ РОСІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ XIX
СТОЛІТТЯ****Резюме**

Стаття присвячена дослідженню становлення елементів космоцентризму в ментальних просторах російських письменників XIX століття і його відображення в картинах навколишнього світу. Як першопричина цього процесу розглядається подолання опозиції «своє – чуже» в її етнічному аспекті. У ході аналізу зроблені висновки про особливості ментальних просторів автора і його героїв, визначені пункти їх зіткнення і розбіжності.

Ключові слова: ментальний простір, космоцентризм, картина навколишнього світу, опозиція «своє – чуже», етнічний аспект.

N.P. IvanovaTaurida National V. I. Vernadsky University
Chair of methods of teaching linguistic disciplines**EXPLICATION OF COSMOCENTRISM IDEAS IN THE RUSSIAN
WRITERS'S PAINTINGS OF THE SURROUNDING WORLD
IN THE XIX CENTURY****Summsry**

The article is devoted to the study of the origin and development of elements of cosmocentrism in the mental spaces of Russian writers of the XIX century and reflect them in the pictures of the surrounding world. As the first cause of this process is overcoming the opposition of «own – alien» in the ethnic aspect.

In the analysis of the conclusions are made about the peculiarities of the mental spaces of the author and his characters, defined points of contact and divergences.

Key words: mental space, cosmocentrism, the picture of the surrounding world, the «own – alien», ethnic aspect.

Статтю подано до редколегії 12.09.2013

УДК 82.09

О. А. Корниенко,

доктор филологических наук, профессор,
Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова
кафедра русской и зарубежной литературы

ИГРА СЛОВ, КАЛАМБУР, ПАРОНОМАЗИЯ, АМФИБОЛИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ПОНЯТИЙ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

В статье предложены дефиниции и критерии дифференциаций понятий *игра слов*, *каламбур*, *парономазия*, *амфиболия* в литературоведческом осмыслении. На примерах, взятых из художественной литературы, рассмотрены сущность, структура, механизмы и функции данных явлений в контексте игровой поэтики.

Ключевые слова: игровая поэтика, языковая игра, игра слов, каламбур, парономазия, амфиболия.

Предостерегая пишущих от возможной смысловой путаницы, М. Ломоносов советовал: «...должно блюстись, чтоб двусмысленных речений не положить в сомнительном разумении», и пояснял таким примером: «...он *Виргилия* почитает, что можно разуметь двояким образом: 1) он *Виргилия* станет несколько читать, 2) он *Виргилия* читит» (сохранена орфография источника. – О.К.) [20, 243]. С точки зрения языка, подобное смешение – стилистическая ошибка. Однако намеренная игра смыслов плодотворно функционирует в литературе и выступает в качестве особых приёмов, среди которых выделим: *игру слов*, *каламбур*, *парономазию*, *амфиболию*. Дифференциация, дефиниции, анализ структур, механизмов и функций этих явлений и составляют цель данной статьи.

Игра слов и каламбур. Характеризуя язык А. Пушкина, Н. Гоголь писал, что под пером художника в каждом слове обнаруживается «бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» [8, 87]. Эта мысль по праву применима и к характеристике поэтического языка вообще, необъятному потенциалу художественного слова.

Игра слов – как разновидность языковой игры – демонстрирует энергию языка и являет сложный механизм, который включает в себя столкновения, сближения, подмену, приращения и возникновение новых смыслов и значений.

В современной науке отсутствует единое мнение о сущности и границах такого феномена, как игра слов. Общая тенденция базируется на неразграничении понятий *игра слов* и *каламбур*, что нашло отражение в дефинициях данных понятий в большинстве лингвистических, литературоведческих работ и энциклопедических справочных изданий. Как правило, определение одного понятия оформляется через другое по принципу: *каламбур* – *игра слов*, *игра слов* – *каламбур* (см.: в толковых словарях В. Даля, С. Ожегова и Н. Шведовой, Д. Ушакова, в переизданиях четырёхтомного «Словаря русского языка» («Малого академического словаря») и «Большого академического словаря русского языка», в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» и др.). По мнению А. Щербины, «понятия «каламбур» и «игра слов» тождественны» [37, 6]. Эта же позиция прослеживается и в ряде других литературоведческих работ (см., например, определение каламбура

Ю. Боровым [1, 382] и др.). И всё же существует мнение о необходимости разграничения данных понятий. Например, в статье «Каламбур» 11-томной «Литературной энциклопедии» говорится: «В литературном использовании следует отличать каламбур в собственном значении, как комическую форму, от серьезной и г р ы с л о в , имеющей весьма различную стилистическую функцию (магическая игра слов в поэзии народов первобытной культуры – заговорах, молитвах, сюжетах, связанных с испытанием мудрости, – эпизод с «Никто» в «Одиссее», символическая игра словом в *trobar clus* средневековых трубадуров и поэтов *dolce stil nuovo*, в философской и мистической лирике средневекового Востока)» [19, V, 52–53].

Сложность дифференциации понятий *игра слов* и *каламбур* во многом обусловлена всё ещё недостаточной разработанностью теории каламбура, отсутствием в науке не только универсального определения, но и единства суждений по поводу происхождения, сущности, структуры, механизмов образования и сфере функционирования каламбуров и смежных с ними понятий.

По поводу происхождения понятия *каламбур* существует немало версий.

Этимологию слова каламбур (через фр. *calembour* – «игра слов») некоторые учёные усматривают в анекдоте о попе из Каленберга (австрийские Альпы) [32, 164], прославившегося своими шутками. Народная книга на основе комических шванков о попе из Каленберга (XIV в.) записана венским поэтом Филиппом Франкфуртером и издана в 1473 г.

Согласно второй версии, принадлежащей французскому драматургу Сарду, со ссылкой на рукописный сборник драматурга Фюзелье, жившего в XVIII в., дата рождения каламбура – 26 февраля 1720-го года – связана с комической ситуацией, когда некий аббат Шерье, считавший, что кроме рифмы в стихотворениях ничего не требуется, уступая докучливым просьбам своих друзей, сочинил и пропел абсурдные по своей сути строки: «Pleurons tous en ce jou / Du bois decalambour» (в букв. пер.: «Будем плакать в сей день... / О каламбуровом (орлином) дереве»), что вызвало неистовый смех окружающих [6, 10–11]. Слово каламбур встречается и в 1761 г. в «Письмах» Д. Дидро [11, 221], что свидетельствует об употреблении этого слова во французском языке в XVIII в.

Третья версия связывает возникновение слова каламбур с именем немецкого графа Калембурга (по-французски фамилия произносится Каламбур), находившегося при дворе короля Людовика XIV в Париже. Граф настолько плохо владел французским языком и так коверкал слова, что вызывал веселье окружающих. Двусмысленности, возникавшие в его речи, попадали из королевского двора на улицы Парижа. Коверкать язык «по Каламбуру», создавать остроты и «каламбурные» фразы быстро сделалось модным развлечением.

Согласно четвёртой версии, каламбур происходит от имени парижского аптекаря, жившего в XVIII в., шутника и остряка Калемберга [2, 40].

Существует также предположение, что во французский язык слово каламбур пришло из итальянского заимствования двух слов: устаревшего *calamo* – «пишущее перо» и *buglare* – «шутить, разыгрывать», т.е. дословно «шутить пером». Так или иначе, этимология слова каламбур до конца не прояснена, однако очевидным является французское происхождение данного понятия.

В современной науке нет единого мнения по поводу содержания и границ понятия. В попытках определения каламбура встречаются такие дефиниции, как «вид языковой игры» [24, 87], «шутка» [30, 490], «один из типов острот» [1, 382], «частный, особый случай остроты» [27, 108], «острота», «оборот», «стилистический приём» [28; 38], «фигура речи» [24, 87; 26]), «стилистический оборот <...> или

миниатюра определенного автора» [35, 22], «особый жанр <...> малоформатное литературное произведение» [5, 36], «особый вид тропа» [17] и т.д.

Отсутствие единого универсального определения каламбура отчасти обусловлено спецификой данного сложного феномена, многообразием форм и способов его создания.

В филологических работах представлено множество самых разнообразных попыток классификации каламбуров: немецкого языковеда Л. Райнерса [39], украинского исследователя А. Щербины [37], российского лингвиста В. Санникова [30] и др. Классификационными критериями выступают способы образования, структура каламбура, характер смысловых связей обыгрываемых значений и т.д.

Нет единогласия среди ученых и по поводу цели использования каламбура. Большинство исследователей рассматривают каламбур как средство создания комического эффекта, и с этим подходом нельзя не согласиться. Встречающееся же подчас мнение, что сферой функционирования каламбура является как сфера комического, так и сфера серьезного, вызывает сомнение, поскольку в последнем случае речь идет скорее не о каламбурах, а о приеме словесной игры, базирующейся, как и каламбур, на обыгрывании языковых средств многозначности, омонимии и смежных с ними явлений.

Например, в поэме В. Маяковского «Про это» (1923):

У лет на мосту
на презренье,
на смех,
земной любви искупителем значась,
должен стоять,
стою за всех,
за всех *расплачусь*,
за всех *расплáчусь* [21, IV, 172].

В стихотворении В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» (1918):

Может быть
– старая –
и не нуждалась в няньке,
может быть, и мысль ей моя казалась *пошла́*,
только
лошадь
рванулась,
встала на́ ноги,
ржанула
и *пошла* [21, II, 172].

В «Поэме Горы» (1924, 1939) М. Цветаевой:

Вздригнешь – и горы с плеч,
И душа – *горé*.
Дай мне о *гóre* спеть:
О моей *горé*.
Черной ни днешь, ни впредь

*Не заткну дыры.
Дай мне о **гóре** спеть
На верху горы* [35, 183].

В «Песне о двух погибших лебедях» (1975) В. Высоцкого:

*Трубят рога – скорей, скорей,
И копошится **свита**,
Душа у ловчих, без затей,
Из жил воловьих **свита**.
Ну и забава у людей
Убить двух белых лебедей,
И стрелы ввысь помчались.
У лучников наметан глаз,
А эти лебеди как раз
Сегодня повстречались* [7, 403].

В приведённых фрагментах произведений серьёзного и трагического звучания мы сталкиваемся с приёмом словесной игры, но не с каламбуром, функциональное поле которого все же связано с остроумием и сферой комического использования. Здесь словесная игра способствует яркой, выпуклой и образной реализации индивидуальных идейно-эстетических стратегий, демонстрируя самобытные и оригинальные черты авторского поэтического языка. Таким образом, игра слов – понятие более широкое, чем каламбур. Дифференцирующим критерием между игрой слов и каламбуром лингвист Л. Сазонова предлагает считать структуру приёма и механизм передачи смысла: «Отличительной чертой каламбура является сведение двусмысленности к одной языковой единице (слову или словосочетанию) в одном предъявлении, где оба значения слова воспринимаются одновременно, что проявляется в синтаксическом оформлении: каламбур не может быть «раздроблен» репликами диалога, у него один автор. Другими словами, каламбур отличается от игры слов механизмом передачи смысла сообщения» [28, 16]. Считаем целесообразным основным дифференцирующим критерием между понятиями *каламбур* и *игра слов* выделять не одномоментность или последовательность передачи двусмысленности, не количество языковых единиц и их предъявлений, а всё же функциональную направленность, сопряжённую с разграничением сфер серьёзного и смешного.

Тем более, весьма сомнительным видится утверждение Л. Сазоновой по вопросу о соотношении понятий: «Что же касается соотношения понятий каламбур и игра слов, то, как нам кажется, они полностью самостоятельны и не являются одной частью другого» [там же].

Ещё раз подчеркнём, что игра слов и каламбур – разновидности языковой игры, при этом игра слов, как показывает материал исследования, – понятие более широкое, чем каламбур. Действительно, каламбур базируется на игре слов (смыслов), но, при этом, не всякая игра слов является каламбуром. В свою очередь, и игра слов, и каламбур могут выстраиваться на обыгрывании полисемии, омонимии, паронимии и т.д. Игра слов вбирает в себя не только каламбур (сущность которого тяготеет все же к сфере комического), но и другие приёмы, например: паронوماзию, амфиболию, речь о которых пойдёт ниже.

Не претендуя на окончательность решений, предложим рабочее определение: **каламбур – разновидность языковой игры, остроты, такая фигура речи, которая базируется на нарочитой или невольной двусмысленности, возникающей благодаря использованию в одном контексте разных значений одного слова/ групп слов или созвучия разных слов /словосочетаний, нацеленных на создание или усиление комического эффекта.**

Уточним, что каламбур зависит от контекста и специфики функционирования. Если каламбур становится *целью* и представлен самостоятельно и обособленно, вне литературного произведения, то он выступает в качестве *миниатюры* определенного автора (например, каламбуры Эмиля Кроткого). Если каламбур является *средством* и входит в состав литературного произведения, то он функционирует на уровне *литературного приёма*, выполняющего различные функции.

С точки зрения семантики, феномен каламбура являет уникальное взаимодействие смыслов (столкновение, подмену, слияние, сдвиг) внутри одного высказывания. Будучи обусловлен контекстом (широким – языковым и конкретным – литературным произведением, спецификой самой фигуры), каламбур ориентирован на «распознавание» реципиентом разных значений, а также приращение дополнительного смысла благодаря подобной словесной игре.

Функции каламбуров. Как указывалось выше, каламбуры выступают ярким и специфическим средством создания либо усиления комического эффекта. Например, в «Мёртвых душах» Н. Гоголя повествователь, характеризуя Ноздрёва, говорит о нём, что это «*был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории*». Сопоставление слова *исторический* – «относящийся к науке и процессу истории» и бытового значения *история* – «неприятный случай» обуславливает комическое снижение и способствует развенчанию персонажа.

В. Пропп в работе «Проблемы комизма и смеха» замечает, что механизм смеха в каламбуре нередко базируется на замене более общего значения слова его внешним, «буквальным», более узким и прикладным значением [27, 110]. В качестве примера учёный приводит показательный случай, происшедший с В. Маяковским: «Однажды, еще до революции, когда Маяковский выступал публично, один из слушателей в знак протеста поднялся и вышел. Маяковский прервал чтение и сказал: – Это что за из ряда вон выходящая личность?»

Выражение «из ряда вон выходящий» означает «необычный», «лучший, чем другие». Но в каламбуре Маяковского слово «ряд» понимается в узком, предметном смысле этого слова: ряд стульев в концертном зале. Каламбур обычно уничтожает, сводит на нет суждение собеседника. Человек, выходящий во время исполнения, ничего не сказал. Но его поступок означал непризнание Маяковского. Обращая внимание на внешние формы проявления суждения, Маяковский тем самым уничтожил внутренний смысл их. Противник предстал в своей внутренней пустоте и незначительности. Этому способствует заключающаяся в суждении Маяковского ирония. Похвалив его на словах («из ряда вон выходящий»), Маяковский придал своим словам обратный смысл. Подождав две-три секунды, Маяковский прибавил: «Бриться пошел». Этим он довершил удар, указав на некоторый внешний недостаток своего противника, который вдруг становится видимым для всех и подчеркивает отрицательную оценку» [27, 112–113].

К сожалению, каламбур вызывал и вызывает неоднозначное к себе отношение. Например, З. Фрейд считал каламбур самой многочисленной и «самой дешёвой» группой острот [33, 41], некоторые литературоведы считают каламбур «словес-

ной побрякушкой», «пустым зубоскальством» [34, 319, 324]. С этим, пожалуй, трудно согласиться, поскольку создание каламбура предполагает не только остроумие, но и блестящее знание языка, тончайших смыслов и потенций слова. Не случайно важное место каламбур занимает в творчестве А. Пушкина, Н. Лескова, М. Салтыкова-Щедрина, Д. Минаева, А. Чехова, в XX веке – А. Аверченко, Надежды Тэффи, Эмиля Кроткого, Андрея Белого, В. Маяковского, О. Мандельштама, В. Набокова и др.

Функции каламбуров в литературном произведении весьма многообразны. Прежде всего, каламбуры выступают важнейшим средством характеристики персонажа. Например, в «Герое нашего времени» М. Лермонтова (1840) неудачный каламбур Грушницкого свидетельствует о его необоснованных притязаниях на остроумие. Обращаясь к Печорину, он говорит: «– Ты во всем видишь худую сторону... материалист! – прибавил он презрительно. – Впрочем, переменю материю, – и, довольный плохим каламбуром, он развеселился» [18, 536]. А, например, каламбуры Остапа Бендера в «Двенадцати стульях» (1928) и «Золотом телёнке» (1931) И. Ильфа и Евг. Петрова, наоборот, – свидетельство его весёлого и неунывающего нрава: «– *Никогда <...> никогда Воробьянинов не протягивал рук.* – *Так протянете ноги, старый дуралей!*» [13, 286]; «– Только вы, дорогой товарищ из Парижа, *плюньте на все это. – Как плюнуть? – Слюной*, – ответил Остап, – как плевали до эпохи исторического материализма» [13, 49] и др.

Каламбуры используются также для оценки событий и способствуют раскрытию авторского замысла. Каламбуры придают особую выразительность, яркость и экспрессивность художественной речи (автора, героя, повествователя) и т.д.

С точки зрения жанровых предпочтений, следует заметить, что каламбуры активно функционируют в юмористических и сатирических произведениях различных литературных родов, особо популярны в жанрах эпиграммы, шуточного стихотворения, анекдота, комедии, хотя только этими жанрами сфера распространения каламбура, естественно, не ограничивается.

В поэзии усиленный игровой модус проявляет особый вид каламбуров – составная каламбурная рифма. Она встречается в фольклорных произведениях, используется в поэзии XIX в., особенно часто Д. Минаевым, прозванным современниками «королем рифм»:

*Область рифм – моя стихия,
И легко пишу стихи я;
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурям
Обращаюсь с каламбуром.
(Д. Минаев «В Финляндии», 1876) [22, 83].*

*Парик на лысину надев,
не уповаю я на дев,
И ничего не жду от дам,
Хоть жизнь подчас за них отдам.*

Ты грустно восклицаешь: **та ли я?**
В сто сантиметров моя **талиа**.
(Д. Минаев «Рифмы и каламбуры», 1880) [22, 100].

Составная рифма плодотворно разрабатывается В. Маяковским, который канонизирует составную каламбурную рифму, применяя ее для усиления сатирического звучания: «**Хрен цена / вашему дому Герцена**» («Дом Герцена», 1928) [21, IX, 183].

Кроме того, Маяковский разрабатывает составную омонимическую рифму, усиливая смысловую игру в «серьезных» произведениях с одическим пафосом:

Лет до **ста**
расти
нам
без **старости**.
(В. Маяковский «Хорошо!», 1927) [21, VIII, 327],

– и трагическим пафосом:

Глазами взвила **ввысь стрелу**.
Улыбку **убери твою!**
А сердце рвется к **выстрелу**,
а горло бредит **бритвою**.
(В. Маяковский «Человек», 1916–1917) [21, I, 256].

Не можем не заметить, что очень популярна каламбурная рифма (в том числе и составная) в стихотворениях для детей. В книге детских стихов русского поэта Я. Козловского «О словах разнообразных, одинаковых, но разных» (1965) все стихотворения построены на остроумном использовании каламбурной рифмы. Например:

Нес медведь, шагая к **рынку**,
На продажу меду **крынку**,
Вдруг на Мишку, вот **напасть**,
Осы вздумали **напасть**.
Мишка с армией **осиной**
Дрался вырванной **осиной**.
Мог ли в ярость он не **впасть**,
Если осы лезли **в пасть**,
Жалили куда **попало**,
Им за это и **попало**.

Снег сказал: – Когда я **стаю**,
Станет речка **голубей**,
Потечет, качая **стаю**
Отраженных **голубей**.

Говорили тигра**м** ль**в**ы:
 –Эй, друз**я**, слыхали ль **в**ы,
 Что не может **но**соро**г**
 Почесать свой **но**с **о** ро**г**?

Сев в так**си**,
 Спросила **так**са:
 – За прое**зд**
 Кака**я** **так**са?
 А водите**ль**:
 – Дене**г** **с** **так**с
 не берём **совсем**,
 Вот **так-с** [15].

Каламбурные рифмы, усиливающие шутливое звучание детских стихов, на самом деле выполняют важнейшую образовательную функцию, в игровой форме знакомя маленьких читателей с энергией и богатством языка.

Перейдём к *приёмам и способам создания каламбуров*, которые настолько многообразны, что перечислить все, пожалуй, будет непосильной задачей. Назовём лишь основные:¹

1. Обыгрывание многозначности (полисемии) слова:

«Весна *хоть* кого с ума *сведет*. Лед – и тот **тронулся**» (Эмиль Кроткий). Каламбур строится на совмещении значений слова «тронулся» – «сдвинулся с места» (отсюда и фразеологизм: лед тронулся – т.е. действие началось, начались изменения в каком-то долго неподвижном явлении) и разговорного «тронулся» – «сошёл с ума».

«Женщины подобны диссертациям: они нуждаются **в защите**» (Эмиль Кроткий). Обыгрывается специальное значение слова «защита» – «процедура, необходимая для получения учёной степени, включающая представление учёным его работы и ее обсуждение в совете» и «защита» – «ограждение от угрозы, нападений и других нежелательных воздействий».

2. Обыгрывание омонимов всех типов:

а) *собственно омонимов* – разных по значению слов, совпадающих по звучанию и написанию: «Трамвай представлял собой поле **брани**» (Эмиль Кроткий). В данном случае обыгрывается высокое, устаревшее слово «брань» – «битва, война» и слово «брань» – «оскорбительные слова, ругань». «**Такт** необходим не только в музыке» (Эмиль Кроткий) – слово «такт», относящееся к музыкальной сфере и терминологии, соединяется с «тактом» – поведением, умением себя вести.

б) *омофонов* (фонетических омонимов) – совпадающих по звучанию, разных по значению и написанию слов. Пример подобного построения каламбура: «Приятно **поласкать** дитя или собаку, но всего необходимее **полоскать** рот» (Козьма Прутков «Мысли и афоризмы»);

в) *омографов* (графических омонимов) – одинаковых по написанию, но разных по значению и звучанию слов (различное ударение). Например, героиня чеховско-

¹ О формальных приемах создания каламбуров с лингвистической точки зрения см. подробнее в работах В. Виноградова «Об омонимии и смежных явлениях» [3], В. Санникова «Каламбур как семантический феномен» [29], «О каламбуре» [30, 490–515]), Б. Нормана «Игра на гранях языка» [24]) и др.

го рассказа «Попрыгунья» Ольга Ивановна звала мужа по фамилии, так как «его имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало <...> каламбур: «**Осип** охрип, а Архип **осип**». Еще примеры: «Я приехал в Москву, **плачу́** и **плáчу**» (П. Вяземский. Письмо В. Вяземской, 31.5.1824); «Что это тут, **духí** или **дúхи**?» (Л. Толстой)

г) омоформ (грамматических омонимов) – разных слов, совпадающих лишь в отдельных грамматических формах: «А что же делает **супруга**/Одна в отсутствии **супруга**?» (А. Пушкин «Граф Нулин») – лексема *супруга* в именительном падеже совпадает с лексемой *супруг* в родительном; «Защитник вольности и **прав** / В сем случае совсем не **прав**» (А. Пушкин «Евгений Онегин») – совпадение существительного *право* в родительном падеже множественного числа и краткого прилагательного мужского рода;

3. Шуточная этимологизация:

«Я всю зиму провел в здеишем краю. Я говорю, что я **остепенился**, потому что зарылся в **степь**» (П. Вяземский. Письмо А. Пушкину 26.06.1826).

«О, как велик, велик **На-поле-он!**/Он хитр и быстр, и тверд во брани;/ Но дрогнул, как к нему простер в бой длани /С штыком **Бог-рати-он**» (Г. Державин «На Багратиона»)

«Хочешь **чаю**, Никанор?» – предложил хозяин. – «Нет, спасибо, я уже **отчаялся**» (Евг. Петров «Весельчак»).

«**Свекровь – всяк кровь!**» (М. Горький «Васса Железнова»)

4. Столкновение образного значения фразеологизма (устойчивого целого) с первоначальным, свободным значением входящих в него слов (т.н. «разрушение» и переосмысление фразеологизма).

«Пожарный всегда работает с **огоньком**» (Эмиль Кроткий). Соединяется устойчивое образное значение «с огоньком», т.е. «с энергией, задором» и свободное значение «огонь» – «пламя». Данный принцип создания каламбуров очень продуктивен. Например: «Мудрецы и зубные врачи **смотрят в корень**», «**Не расставался с книгой. Возьмет в библиотеке – и не вернет!**», «**Радио будит мысль. Даже в те часы, когда очень хочется спать**», «**Прислуживаться к начальству? Нет уж, увольте. И его уволили**», «У него тоже был соавтор: он писал с **грехом пополам**», «**Пьеса наделала шуму: во всех ее действиях стреляли**», «Он **нёс вздор, но нёс его в журналы**» (Эмиль Кроткий).

Каламбур базируется на эффекте неожиданности, обманутого ожидания, когда благодаря контексту первоначальное понимание резко сменяется другим: «Я хорошо усвоил **чувство локтя**, / Который мне совали под ребро» (В. Высоцкий); «**Звезд с неба не хватает. На всех-то...**» (Андрей Кнышев).

5. Обыгрывание паронимии. Напомним, что паронимы – слова с частичным звуковым сходством при их семантическом различии. Некоторые исследователи под паронимами подразумевают сближение лишь однокоренных сходно звучащих слов [31]. Другие понимают паронимии более широко и относят к паронимам любые, близкие по звучанию слова [10, 262–263] и словосочетания [30, 293].

Заметим, в отличие от омофонов, которые произносятся одинаково, пишутся по-разному и имеют разное значение, паронимы и пишутся и произносятся по-разному при полном или частичном смысловом различии.

Каламбурное обыгрывание паронимов встречается довольно часто: «Поговори с ним (бароном Дельвигом. – О.К.) об этом. А то шпионы-литераторы заедят его как **барана**, а не как **барона**» (А. Пушкин. Письмо П. Плетнёву, 09.12.1830); «Классиков должны не только **почитать**, но и **почитывать**», «На всякого **заведующего** есть свой **завидующий**» (Эмиль Кроткий) и др.

Непреднамеренное смешение паронимов, а также употребление паронимов в одном предложении с точки зрения лингвистических норм является стилистической ошибкой. Однако в литературе намеренное обыгрывание паронимии выступает в качестве особого приёма – *парономазии*.

Парономазия (парономасия) (греч. *παρονομασία*: *παρά* – «возле» и *ὀνομάζω* – «называю») – **разновидность словесной игры, стилистическая фигура, базирующаяся на намеренном сближении слов вследствие сходства в звучании и частичного совпадения морфемного состава.**

Парономазия, как было показано выше, может быть использована с целью создания комического эффекта в каламбурах.

Обратим внимание на особый, более сложный случай парономазии, выстраивающейся на намеренной трансформации известных устойчивых выражений, афоризмов, текстов. Например:

«Ученье – свет, **неученных** – тьма» (Эмиль Кроткий) – переделка известной русской пословицы «ученье – свет, а **неученье** – тьма» с целью подчеркнуть современную тенденцию расширения невежества.

«Иных уж нет, а **тех долечат**» (Борис Брайнин) – переделка пушкинских строк из романа в стихах «Евгений Онегин» (1823–1831): «Иных уж нет; а те **далече**, / Как Сади некогда сказал».

«Этот стон у нас **песней** зовется...» (Эмилий Архитектор) – искажение известной цитаты из «Размышления у парадного подъезда» Н. Некрасова (1858). В оригинале: «Выдь на Волгу: чей стон раздается / Над великою русской рекой? / Этот стон у нас **песней** зовется – / То бурлаки идут бечевою!»

«В спорах побеждает **нуднейший**» (Владимир Ломанный) – искажение устойчивой максимы, замена «**мудрейший**» на «нуднейший», благодаря чему создаётся яркое выраженный комический эффект.

Здесь феномен «скрытой» парономазии рассчитан на знание реципиентами прецедентных текстов, в основе которых заложено серьёзное содержание. Намеренное искажение исходного текста создаёт межтекстовую игру смыслов, в результате которой переделка воспринимается как сатирически заострённое и качественно обновлённое высказывание.

Как разновидность словесной игры, парономазия нацелена также на комически образное сближение, часто преднамеренное смешение подобных по звучанию слов и их «неразличение» выступает сатирическим средством развенчания персонажа, как, например, в «Зияющих высотах» (1976) А. Зиновьева: «Был он невероятно глуп и косноязычен <...> не мог отличить **Гегеля от Бебеля, Бебеля от Бабеля, Бабеля от Кабеля, Кабеля от Кобеля, Кобеля от Гоголя**, зато имел правильное происхождение и взгляды, соответствующие моменту» [12, 233].

Однако парономазия используется часто как средство акцентирования серьёзного смысла, к примеру: «Что же ты не **подтяги́ваешь**, да и не **потягиваешь?**» (А. Пушкин. «Борис Годунов»), «Нечего их ни **жалеть**, ни **жаловать**» (А. Пушкин. «Капитанская дочка») и др.

Стилистические функции парономазии многообразны и в каждом конкретном случае продиктованы определённой авторской установкой. Обыгрывание паронимии выступает не только средством усиления речи, но и уточнения мысли, например: «**Служить** бы рад, **прислуживаться** тошно» (А. Грибоедов «Горе от ума»). Здесь парономазия акцентирует разницу между честным служением во имя общественного блага и прислуживанием – попыткой лестью и услугами заслужить чьё-либо расположение. В данном примере парономазия характеризует Чацкого,

для которого неприемлемым выступает лицемерие и ханжество, таким образом, паронимазия выполняет характерологическую функцию.

По справедливому замечанию И. Голуб, в поэтической речи зачастую «паронимазия питает звукопись. Употребление созвучных слов создаёт яркую перекличку звуков, делая слова более «выпуклыми», значительными: *«Пощадят ли площади меня?»* (Б. Пастернак); *«Белою магией магия»* (В. Шефнер). Мастерство поэтов сказывается не в игре созвучия, а в смысловом сближении разнокоренных слов на основе их образного переосмысления. Ср. у В. Хлебникова: *«Тёмной славы головы, не пустой и не постылый, но усталый и остылый, я сижу. Согрей меня»*; у А. Вознесенского *«Ахматова была моделью Модильяни»* [9, 46].

Паронимазия – излюбленный приём в поэзии В. Маяковского:

Радости пей! Пой!
В жилах весна разлила.
Сердце, бей бой!
Грудь наша – медь литавр («Наш марш») [21, II, 7].

Там
за горами горя
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай! («Левый марш») [там же, 46].

Игра словами и смыслами активно используется в творчестве оригинального писателя XX в. С. Кржижановского. Паронимазия прослеживается уже в названиях его произведений: «Якоби и «якобы»» (1918), «Странствующее «Странно»» (1924) и др. Причем паронимазия у Кржижановского становится «отправной точкой» насыщенной смысловой игры, благодаря которой разворачиваются серьезные, не лишённые философичности размышления. Например, в новелле «Чуть-чуть» (1922): *««Что подделывает». Почему не «что подделывает»: подделывают любовь, мысль, буквы, подделывают самое дело, идеологию, себя; все их «положения» – на подлоге. А их так называемый брачный подлог, то есть нет – полог: выдерни из слова букву, из смысла малую неприметность, отдерни полог – подлог, и там такое... (курсив наш – О.К.)»* [16, 83–84].

Паронимазия зачастую взаимодействует с амфиболией.

Амфиболия (греч. ἀμφιβολία – «двусмысленность, неясность») – **двойственность или двусмысленность, получающаяся от того или иного расположения слов или употребления их в различных смыслах, смешение понятий.**

В упомянутой выше новелле Кржижановского «Якоби и «якобы»» из цикла «Сказки для вундеркиндов» известный философ Якоби, спеша закончить свой трактат, выписывает фрагмент цитаты Канта, содержание которой весьма примечательно: *«...двусмысленность, или амфиболия, человеческого рассудка заключается в том, что, имея дело только с феноменами, мы, однако, относимся к ним так, якобы... (курсив наш. – О.К.)»* [16, 107]. Неожиданно слово «якобы» оживает и вступает в развернутую полемику (по форме напоминающую философскую диатрибу) с почтенным Якоби о мнимости, иллюзорности мира, субъективности человеческого представления о нем. В споре Якоби и «якобы» звучат мысли Гераклита, Платона, Аристотеля, Демокрита, Секста Эмпирика, Декарта, Бёме, Гоббса, Спи-

нозы, Фихте, Шеллинга, Шлегеля, Канта, Гегеля и др. мыслителей, таким образом, Кржижановский разворачивает вневременной и внепространственный метадиалог древнегреческих, китайских, индийских, немецких философов о сущности мира и человеческом представлении о нем. Скепсис «якобы» обыгрывает философские построения с помощью параномазии и амфиболии: «Будем откровенны: так ли уж ты твердо уверен в том, что твое так называемое «я» не есть просто сокращенное суждение: «я – как бы», «якобы»... или «как-бы-я», то есть, повторяю, схема, пожалуй даже искажение <...> меня, якобы» [16, 110], проявляющегося «обыкновенно, в виде *кабы* «я», как смутная тревожная мечта, лейбницевское «*inquiétude pous-sante*» (фр. – движущее беспокойство. – О.К.) о своем настоящем, теплом, уединенном «я»» [там же, 117]. На возражение Якоби о близости размышлений «якобы» с теорией Фихте о становлении «я», полемизирующее слово, используя искаженный перевод с немецкого фамилии Фихте (Fichte – нем. «ель»), не без иронии замечает: «Может быть. Но Фихте, *на том языке, на котором мы с тобой сейчас говорим*, (выделено Кржижановским. – О.К.), значит: «*сосна*», и придуманное точно *со-сна* (курсив наш. – О.К.) напрасно трактуется им как действительность» [там же]. Мы намеренно привели здесь фрагмент новеллы Кржижановского с целью показать напряженно насыщенное игровое поле поэтики писателя, в котором философское осмысление амфиболии, вслед за И. Кантом¹, обыгрывается с помощью амфиболии как литературного приёма, актуализирующего игру смыслов благодаря изменению расположения слов, ведущих к подмене и смешению понятий.

В «Поэтическом словаре» А. Квятковского указано, что двусмысленность нередко возникает благодаря структурной неясности предложения, «когда подлежащее в именительном падеже трудно отличить от прямого дополнения в винительном падеже, т. е. проще говоря, неизвестно – «кто кого»:

Брега Арагвы и Куры
Узрели русские шатры.
(А. Пушкин)

В Сенеке строгий стоицизм
Давно разрушил организм!
(А. Майков)

Лавров стройных колыханье
Зыблет воздух голубой;
Моря тихое дыханье
Провекает летний зной.

(Ф. Тютчев)» [Квятковский 1966: 26].

Автор «Поэтического словаря» приводит примеры ненамеренной амфиболии, невольно порождающей логическую двусмысленность, которую, с точки зрения поэтического языка, следует избегать.

Однако намеренная амфиболия – весьма редкий и довольно любопытный приём. Например, в стихотворении А. Вознесенского «Тень отбрасывает предмет...» амфиболия, заданная первой строкой, разрушает логическое и рациональное обоснование «предметы отбрасывают тени», и все последующие строки

¹ Кант полагал, что смешение различных смыслов рефлексивных понятий, «т.е. понятий, посредством которых осуществляется сравнение представлений (тождество – различие, согласие – противоречие, внутреннее – внешнее, определяемое – определение)» служило «основанием для построения несостоятельных философских систем...» [23, I, 94].

вопреки объективным материальным связям вещей переводят план восприятия в неподвластный логике субъективный мир эмоционально-чувственных переключек:

Тень отбрасывает предмет,
Тень отбрасывает людей,
Сноп тёмного света с асфальта
отбрасывают ноги, белую юбку,
наглые губы.
Квадрат отбрасывает кубийство.
Что отбрасывает
сдвоенная тень со стены,
предшествующая нам?
Истины нет. Есть тень,
Отбрасывающая людей,
Чтобы отбрасывать новых.
Я отбрасываю тебя.

(А. Вознесенский «Тень
отбрасывает предмет...») [4, 137].

Непосредственно транслируемое чувство «вне разумных связей» становится очень ярким, несовпадение здравого рассудка и поэтического значения расшатывает все устойчивые и, казалось бы, незыблемые связи мира и представления о нём. Истинным становится не материальный, а трансцендентный внутренний мир.

Обыгрывание амфиболии встречаем в рассказе В. Пелевина «Кормление крокодила Хуфу» из книги «П5: Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана» (2008):

«— Что там написано, Тань? — спросил Алексей Иванович.
— Кормление крокодила Хуфу, — перевела Танюша.
— Хуфу — это имя крокодила?
— Нет. Хуфу — это имя фараона.
— Фараон Хуфу кормит крокодила? — спросил Игорь. — Или крокодила кормят фараоном Хуфу?

Танюша засмеялась.

— Нет, — сказала она. — Если по структуре фразы, крокодил принадлежит фараону Хуфу, и этого крокодила кормит неустановленное лицо. А чем его кормят, по-моему, ясно» [25, 131].

Здесь амфиболия подчинена идее разрушения привычного восприятия мира, создающего иллюзорную логику вещей, в результате чего размываются границы представлений. Облечённая в шуточно-игровую форму «неразберихи» (кто ест, кого поедает), амфиболия не случайно вынесена в название произведения Пелевина, поскольку имплицитно актуализирует важнейшие сдвиги современного сознания и восприятия мира (какой мир истинный, какой фикциональный — разобраться сложно), основу же структурируемой художественной модели составляет пересечение миров, времён, пространств, смыслов. Таким образом, амфиболия коррелирует с важнейшими серьёзными вопросами состояния мира и человеческого бытия.

Заметим, что намеренное использование амфиболии С. Кржижановским, А. Вознесенским, В. Пелевиным (писателями разных временных и стилевых парадигм) функционально моделирует идею относительности человеческих пред-

ставлений, восприятий, сознаний, шире – идею относительности всего в мире, относительности самого мира и гетерогенности миров.

Итак, подведем некоторые итоги. Языковая игра – одна из основных составляющих игрового модуса языка и игровой поэтики литературы. Среди многообразия форм языковой игры особо выделяется игра слов, базирующаяся на обыгрывании смыслов.

Игра слов в художественном произведении подчинена различным идейно-эстетическим функциям (как правило, в комплексе характерологических, оценочных, экспрессивных, структурообразующих, ритмико-звуковых и т.д. функций) и нацелена на креацию и акцентуацию как комического, так и философского содержания.

Игра слов в художественном произведении репрезентирует специфичную форму интеллектуальной игры с читателем в контексте игрового модуса литературы. Рассмотренные в статье приёмы словесной игры: каламбура, паронимии и амфиболии – видятся весьма перспективными в плане дальнейшего уточнения и углубления представлений о сущности, структуре, механизмах и функциях данных явлений в контексте игровой поэтики литературы.

Список использованной литературы

1. Боров Ю. Б. Сатира// Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении: в 3 кн./АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [редкол.: Г. Л. Абрамович и др.]. – [Кн.2] Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С.363–407.
2. Вартанян Э. А. Путешествие в слово /Э. А. Вартанян. – 2-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1982. – 223 с.
3. Виноградов В. В. Об омонимии и смежных явлениях /В. В. Виноградов// Вопросы языкознания/АН СССР, Ин-т языкознания. – М. – 1960. – №5. – С.3–17.
4. Вознесенский А. А. Аксиома самопоиска: [Избр. стихи и проза]/Андрей Вознесенский. – М.: СП «Икпа», 1990. – 561 с.
5. Вороничев О. Е. О лингвостилистических особенностях каламбура и каламбурной рифмы /О. Е. Вороничев // Начальная школа плюс До и После: Ежемес. науч. – метод. и психол. – пед. журн/ Мин-во образования РФ. – М. – 2010. – №2. – С.36–40.
6. Всемирное остроумие: сборник изречений, метких мыслей, острых слов и анекдотов всех времён и народов/ Печ.по изд. «Всемирное остроумие», СПб, тип.П. Ф. Пантелеева, 1903. – Дубна: Изд.центр «Феникс», 1995. – 384 с.
7. Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. / Сост. А. Е. Крылов. – Т.1. Песни/Владимир Высоцкий. – Екатеринбург: Крок-Центр, 1995. – 544 с.
8. Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н. В. Арабески /РАН; Подг.изд. В. Д. Денисов. – СПб.: Наука, 2009. – С.83–87. (Литературные памятники).
9. Голуб И. Б. Стилистика русского языка: учеб. Пособие. – М.: Рольф; Айрис-пресс, 1997. – 448 с.
10. Григорьев В. П. Поэтика слова /АН СССР; Ин-т рус.яз. – М.: Наука, 1979. – 343 с.
11. Дидро Д. Письма к Софи Воллан// Дидро Д. Собр.соч.: В 10 т. /Д. Дидро. – Т.8./Под общ.ред. И. К. Луппола. Пер. с франц. Т. Ириновой под ред.М. Д. Эйхенгольца. – М.–Л.: Academia, 1937. – 536 с.
12. Зиновьев А. А. Зияющие высоты /А. А. Зиновьев. – М.: Эксмо, 2008. – 736 с.
13. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой телёнок. – К.: Рад.письменник, 1957. – 657 с.
14. Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М.: Сов.энциклопедия, 1966. – 375 с.
15. Козловский Я. А. О словах разнообразных, – одинаковых, но разных. Стихи /Я. Козловский. – М.: Дет. лит., 1965. – 32 с. / [электронный ресурс] <http://m.litfile.net/read/360086/306000-307000>
16. Кржижановский С. Д. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. /Сост., предисл. и комм. В. Перельмута. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 687 с.
17. Крылова М. Н. Каламбур как особый вид тропа // Русский язык и литература для школьников. – М. – 2012. – №9. – С.61–64.

18. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Соч. в 2 т. – Т.2. – М.: ГИХЛ, 1951. – С. 455–591.
19. Литературная энциклопедия: В 11 т. / Ком. Акад.; Секция лит., искусства и яз. – Т.5 / Ред. коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов и др.; Отв. ред. А. В. Луначарский. – М.: Изд-во Ком. Акад., 1931. – 784 стб. / [электронный ресурс] <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le5/le5-0522.htm>
20. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений / АН СССР. – М.; Л., 1950–1983. – Т.7: Труды по филологии 1739–1758 гг. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 89–378.
21. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961.
22. Минаев Д. Д. Избранные сатирические стихотворения / [электронный ресурс] <http://read24.ru/pdf/dmitriy-minaev-izbrannyye-satiricheskie-stihotvoreniya.html>.
23. Новая философская энциклопедия: в 4-х т. / Под ред. В. С. Стёпина. – М.: Мысль, 2001.
24. Норман Б. Ю. Игра на гранях языка / Б. О. Норман. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 344 с.
25. Пелевин В. Кормление крокодила Хуфу // Пелевин В. П5 / Виктор Пелевин. – М.: Эксмо, 2008. – С. 119–153.
26. Приходько В. К. Каламбур и приёмы его создания в произведениях Н.А. Тэффи: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. 10.02.01 / Мос. пед. гос. ун-т. Приходько Виктория Константиновна. – Москва, 1998. – 16 с.
27. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха // Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Владимир Пропп. – М.: Изд-во «Лабиринт», 2006. – С. 3–208.
28. Сазонова Л. А. Закономерности передачи каламбура при переводе художественной литературы: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. 10.02.20 / Мос. гос. лингвист. ун-т. Сазонова Лариса Александровна. – М., 2004. – 24 с.
29. Санников В. З. Каламбур как семантический феномен // Вопросы языкознания / РАН ОЛЯ. – М.: Наука, 1995. – №3. – С. 56–69.
30. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 552 с. (Язык. Семиотика. Культура).
31. Северская О. И. Паронимическая аттракция как явление поэтического языка и как явление индивидуального стиля: Семантические преобразования: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. 10.02.01 / АН СССР, Ин-т рус. яз. Северская Ольга Игоревна. – М., 1987. – 24 с.
32. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. – Т.2 (Е-Муж) / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева – 2-е изд., стер. – М.: Прогресс, 1986. – 672 с.
33. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд; Пер. Я. М. Коган, М. В. Вульф. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 480 с.
34. Фролов В. О советской комедии / В. Фролов. – М.: Искусство, 1954. – 432 с.
35. Фюрстенберг А. И. Каламбур // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – Т.11. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – С. 22.
36. Цветаева М. И. Поэма Горы // Цветаева М. А. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения / Сост. Е. Евтушенко. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 183–192. (Классики и современники. Поэтическая библиотека).
37. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбур). К вопросу о специфике языкового мастерства в русской словесной комедии / А. А. Щербина. – К.: Изд-во АН УССР, 1958. – 68 с.
38. Якименко Н. В. Каламбур как лингвостилистический прием в английском языке и пути воссоздания в переводе: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. 10.02.04; 10.02.01; 10.02.02 / Киев. гос. пед. ин-т иностр. яз. Якименко Николай Васильевич. – К., 1984. – 26 с.
39. Reiners Ludwig. Stilkunst: Ein Lehrbuch deutscher Prosa / L. Reiners. – Munchen: G. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1950. – 654 s.

О. О. Корнієнко,

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова,
кафедра російської та зарубіжної літератури

**ГРА СЛІВ, КАЛАМБУР, ПАРОНОМАЗІЯ, АМФІБОЛІЯ: ДО
ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ І ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ПОНЯТЬ У
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ АСПЕКТІ**

Резюме

В статті запропоновано дефініції та критерії диференціації понять *гра слів, каламбур, паронимазія, амфіболія* у літературознавчому осмисленні. На прикладах з художньої літератури розглянуто сутність, структуру, механізми та функції даних явищ у контексті ігрової поетики.

Ключові слова: ігрова поетика, мовна гра, гра слів, каламбур, паронимазія, амфіболія.

O. O. Korniienko,

National pedagogical M.P. Dragomanov university,
Department of Russian and foreign literature

**WORDPLAY, PUN, PARONOMASIA, AMFIBOLOGY: THE TERMS
DEFINITIONS AND DIFFERENTIATIONS IN LITERARY ASPECT**

Summary

The article suggests definitions and criteria to differentiate concepts *wordplay, pun, paronomasia, amphibology* in the theory literature understanding. Examined the nature, structure, mechanisms and functions of these phenomena in the context of the playing poetics with the examples of fiction works.

Keywords: playing poetics, language play, wordplay, pun, paronomasia, amphibology.

Статтю подано до редколегії 10.12. 2013

УДК 821.161.1 – 31

А. Т. Малиновский,

кандидат филологических наук, доцент

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

кафедра мировой литературы

**КОНСТАНТЫ АВТОРСКОГО МИРА В РОМАНАХ И.А. ГОНЧАРОВА
(«ОБЛОМОВ»)**

В статье рассматривается функционирование жанровых кодов и «языков» в конструировании авторского мира. Акцентируется внимание на биполярности авторского мира, в котором сочетаются традиционное и новое, свое и чужое. Специфику авторского мира определяет эпико-лирический строй романа И. А. Гончарова, в связи с чем выявляются пропорциональные соотношения внешнего и внутреннего в романе. «Обломов» анализируется в свете авторского «мирочувствия».

Ключевые слова: жанровый код, идиллия, романическое, эпическое, оппозиция.

Создание И. А. Гончаровым классической романной формы в середине XIX века оказалось возможным на основе сочетания в ней различных жанровых кодов и «языков». Почвой для этого послужила концептосфера писателя, которая и определила специфику авторского мира. Пожалуй, наиболее определенно ее выразил сам И. А. Гончаров: «У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний – и я писал только то, что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал – словом, писал и свою жизнь, и то, что к ней прирастало» [4, 353].

Мир И. А. Гончарова по своей структуре биполярен. В нем сталкиваются «свое–чужое», «патриархальное–просветительское», «восточное–западное» и другие пары оппозиций, преломляющиеся в авторской субъективности и наделяющиеся вследствие этого индивидуальными художественными ценностями. Их осмыслению способствует особый эпико-лирический строй романов И. А. Гончарова. Все они так или иначе «представляют вариации на тему «я»» [2, 223]. В «Обыкновенной истории» личное, авторское преобладает над изображением объективного, в «Обломове» герой и вовсе «дан во внутренних терминах «я для себя»» [2, 224], а в «Обрыве» субъективное, внутреннее пронизывает практически все уровни художественной структуры. М. М. Бахтин имел довольно веские основания рассматривать романы И. А. Гончарова, особенно «Обломова», в свете категории «мирочувствия». Оно предполагает особый эмоциональный строй, пафос произведения, тип отношения автора и героев к миру, тип соотносительности художественных «языков». Сфера авторской субъективности, личностного кругозора непосредственным образом сказывается на романной структуре, в которой «два мира даны в их принципиально трагическом смысле» [2, 225]. Противостояние мира идиллического и «мира сутолоки» [2, 225] и является предметом романного исследования в «Обломове».

Моделирующие возможности романа обусловлены, во-первых, универсальностью, во-вторых, концептуальностью данного жанра. При этом И. А. Гончаров вступает на путь создания романа со значительно развитым в нём эпическим началом, позволяющим передать всю полноту бытия как «взаимодополнительность

его аспектов», «идеологическую жизнь в её универсальности и национально-историческом своеобразии» [13, 231]. Воплощая в своих произведениях общие, инвариантные для русского романа 1-й половины XIX века жанровые принципы, И. А. Гончаров вместе с тем является автором собственной концепции романического. С точки зрения писателя роман и литература в целом тождественны, поскольку жанр романа определяет магистральные линии развития, вехи современной ему литературной эпохи. Вышедшие из периода «детства» европейская и русская литературы вступают в «романоцентрическую» стадию своего развития. Разумеется, речь идёт не о романе вообще, а о той его жанровой разновидности, которая трансформируется под влиянием родовой категории эпического, благодаря чему в «рамки романа укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь, в которой, как в большой картине» [2, 211], отражается модель мироустройства.

Роман становится моделью мира, его «зеркалом» именно в силу своих эпических возможностей. В «Обломове» они раскрываются прежде всего в подробном, детализированном изображении среды, внешнего мира, т.е. в «особой эпической предметности» [13, 242]. Эпичность романов И. А. Гончарова обусловлена проявляющейся в них ретардацией, представляющей, как пишет Н. Д. Тамарченко, «результат равноправия... «инициативы» героя и «инициативы» обстоятельств, которые здесь «столь же деятельны», как и герои, а «часто даже более деятельны» [12, 235].

С эпичностью связана отмечавшаяся многими критиками и литературоведами «объективность» художественной манеры писателя. В романах И. А. Гончарова образное, интуитивное начало преобладает над рационально-логическим. Поэтому в них отсутствует открытое вмешательство автора в повествование, его оценка изображаемого, то есть все те признаки, которые являются внеположными жанру «авторскими вторжениями», «дискурсивными вкраплениями». Ю. М. Лотман пишет о том, что «романы типа гончаровских» представляют собой «тексты с минимально выраженной ритуализацией», предполагающей оценку изображаемого «стороннего истолкователя».

Развитие эпического начала в романе И. А. Гончарова способствует не только экстенсивному, т.е. подробному и развернутому отображению мира, но является также необходимым условием жанрового синтеза. Эпичность в «Обломове» представляет собой субстрат, основу, благодаря которой роман как форма рода и этологические жанровые компоненты образуют единство. Включение нравоописательных этологических жанров в эпическую форму романа предусматривалось гончаровской концепцией романического. Поэтому «идиллия, сонет, гимн, картинка или лирическое излияние чувства в стихах, басня... всё уходит в роман» [4, 212]. В. Б. Мусий, отмечая создание И. А. Гончаровым классической жанровой формы романа, пишет: «Художники, создававшие, как и Гончаров, во второй половине XIX века романы, опирались на различные модели, «типы содержания». В «Обломове» подобными моделями являются этологические жанры, которые роман, этот «пластичнейший из жанров», «вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их» [1, 455]. Но во всех этих «встречных тенденциях жанрообразования» (Н. Д. Тамарченко) ведущая роль принадлежит романическому.

Романическое в «Обломове» выступает конститутивной жанровой стратегией, позволяющей, с одной стороны, проявиться формальным, структурным признакам литературного рода, а с другой – подчиняющей себе на основе синтеза «содержательные начала множества жанров». Синтетическая природа романа объясняет и

характер его художественной целостности. Ведь жанр романа передает тот момент в жизни мира, который характеризуется переходом от конвергентного состояния к дивергентному, т.е. от «монологического согласия» к «диалогическому разногласию» [15, 47].

В «Обломове» жанрообразующим началом является моделирование романической ситуации. С точки зрения соотношения в романах И. А. Гончарова внешнего и внутреннего «Обломов» занимает особое место. Ведущая роль в нём принадлежит внутреннему, позволяющему представить в этом романе «проблематику «Обыкновенной истории» в углубленном виде» [18, 118]. Как герой романа Илья Ильич Обломов предпринимает попытку установления духовных связей с человечеством, осознания своей роли и места в бытии человечества. Но поскольку столкновение с миром ведёт к дисгармонии, попытка осмысления героем своих отношений с ним принимает необычную форму. Герой изолирует себя от большого мира, целиком сосредоточиваясь на сфере внутренней жизни. М. М. Бахтин в своих лекциях по истории русской литературы в этой связи пишет: «Дело здесь не в органическом существовании, не в прозябании органической жизни: Обломов хочет, чтобы внешняя жизнь не мешала внутреннему самодовлению. И внутренне он действует, внутренняя жизнь его глубока. Это душа, которая стремится спасти внутренние границы своего «я», боится воплощения в мире» [2, 225]. Эта сосредоточенность героя на внутреннем и лежит в основе моделирования романической ситуации в «Обломове».

В отличие от романтически настроенного героя «Обыкновенной истории», Обломова характеризует идиллическое отношение к жизни, которое он переносит в большой мир. Главным в его идиллическом мирозерцании является человечность, которая, как считает герой, должна быть основой отношений между людьми. Однако, встретившись с большим миром, герой обнаруживает в нём утрату человечности, «крушение гуманизма» [10, 58], проявляющееся прежде всего в распаде межличностных связей. Жизнь, утрачивая свою целостность, становится раздробленной, а потому прозрачной. Возникает представление об искусственности, механистичности, а вместе с ними и кукольности петербургской действительности. Мотив кукольности доминирует в изображении посещения Обломовым петербургского общества и в этом смысле представляет собой антитезу по отношению к «глубокой человечности самого идиллического человека и человечности отношений между людьми» [2, 226]. Этим объясняется неприятие Обломовым пустоты и бессодержательности жизни, в которой отсутствует «центр», духовное начало, которое «задевает за живое», т.е. человечность. По мнению героя, его окружают не живые люди с «огнём, движением, страстью», а «мертвецы, спящие люди... эти члены света и общества». Они сосредоточены на внешней жизни, сводящейся прежде всего к их социальной роли. Действительно, перед нами панорамное изображение ролевого общества, в котором часть представляет целое, т.е. функция, род занятий являются метонимической заменой человека как такового. Одни заняты игрой в карты, другие с тщеславием разгуливают по Невскому проспекту, третьи сплетничают и обсуждают новости мировой истории. Изображается общество, которое, с точки зрения В. И. Тюпы, может быть отнесено к типу «нормативно-ролевой дискурсивной формации», в пределах которой «поведение субъекта ... определяется его регламентарным самоограничением» [15, 41-42]. В самом деле, люди здесь, как пишет В. Подорога, напоминают «кукол, которые ассоциируются с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью». С точки зрения исследователей мотива кукольности в петербургском тексте русской

литературы С. Я. Сендеровича и Е. М. Шварц, «куклы ли, живые ли существа действуют на жизненной сцене, они исполняют предписанные им вечные типовые роли, и ими движет мировая воля, дергая их за нити страстей» [11, 253]. Жизнь, сводящаяся лишь к исполнению своей роли, становится объектом резкой критики героем романа: «вечная беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, перебиванья друг у друга дороги, сплетни, пересуды, щелчки друг другу, это оглядыванье с ног до головы».

Следует отметить, что Обломов оценивает окружающую его действительность с точки зрения просветительской личности. Под влиянием того, что «поэты задели его за живое», в герое пробуждается духовное начало, делающее его непохожим на представителей своей среды. Он погружается в рефлексию, вследствие чего противопоставляет себя не только петербургскому свету, но и миру в целом. Благодаря тому, что Обломов становится на позиции «чужого», как бы «иностранца в своей стране», – что позволяет ему исповедовать «точку зрения чужого», проявляющуюся в «отстранённом взгляде на жизнь», – очертания романического конфликта выступают здесь со всей определенностью. Эта позиция «чужого» в «своем» была настолько явной, что в авторском моделировании поведения Обломова обнаруживаются черты чудачества, являющегося одной из наиболее радикальных форм противопоставления себя миру. Странность, необыкновенность Обломова, обнаруживаемые в начале произведения, становятся подлинным чудачеством в его просветительской утопии, центром которой является человек, живущий по законам сердца. Герой конструирует усадебную модель идеального мира, в котором на первом плане оказывается «не столько сюжетность, сколько цикличность: разработка церемониала... сценарии для повторяющихся ситуаций. Как отмечает современный исследователь Д. Швидковский, «описание же этой жизни как «странной», «курьёзной», «чудной» возникает именно тогда, когда появляется сторонний взгляд извне, чаще всего взгляд городского гостя». Действительно, Штольцу, с которым Обломов вступает в полемику, эта утопия представляется по меньшей мере странной, непонятной. Ведь Штольц находится в гармонических отношениях с отвергаемой Обломовым действительностью, поэтому он, в свою очередь, отвергает идеал, основанный на умиротворенности идиллического мирка. Обломов же, наоборот, не принимает мир петербургской жизни, сводящейся для него к «суете», в которой отсутствует человеческое содержание. Петербургская жизнь представляет для него настоящее коловращение, в котором человек подчинен воле обстоятельств, механистическому труду, являющемуся не средством для достижения цели, но самой целью. Отсюда – раздробленность человеческой личности. «Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?»

В духе просветительских героев Обломов считает порочной общественную деятельность, поскольку она искажает природное начало в человеке. Ведь природа для просветителей представляет собой «антропологическую сущность человека», противопоставленную установленному порядку вещей, проявляющемуся в нравах, обычаях среды. Поэтому петербургская жизнь с точки зрения Обломова это «не жизнь, а искажение нормы, идеала жизни, который указала природа целью человеку»... Обломов проповедует принцип гуманизма, согласно которому в каждом человеке присутствует «высшее начало», погубленное средой.

О. Г. Постнов в статье «Кризис гуманизма в творчестве И. А. Гончарова» пишет о том, что отображаемая писателем новая форма общественных отношений предопределила «ситуацию кризиса гуманистической концепции личности». По мнению исследователя, «высвечивание этой ситуации краха суверенной личности

как раз и составляет суть – можно даже сказать – мистерию гончаровского творчества» [8, 60]. В этой связи сцена спора Обломова с одним из представителей современной литературы Пенкиным является «чётко выраженной программой критики обратных сторон титанизма с позиции высших истин, бытия Божия...» [10, 62].

Критика Обломовым современной действительности из-за отсутствия в ней гуманистического начала ведет и к обособлению героя от среды. Обломов устремляется к покою и гармонии, являющимися, по его мнению, целью всей человеческой деятельности. Именно в них, как он считает, выражается идеальное состояние мира. Ю. Лощиц в этой связи пишет: «Философия Обломова есть философия абсолютного бесстрастия» [7, 199]. Однако покой и гармония оказываются возможными только в пределах внутреннего мира героя, порожденного его мечтательностью. Автор исследует этап в духовном развитии личности, который характеризуется прекраснотушием. Г. Гегель в «Феноменологии духа» писал, что прекраснотушному «недостает силы выдержать бытие. Оно живет в страхе, боясь запятнать великолепие своего «внутреннего» поступками и наличным бытием, и дабы сохранить чистоту своего сердца, оно избегает соприкосновения с действительностью». Таким образом, становится понятной связь прекраснотушия и мечтательности. С одной стороны, они в равной степени связаны с обособлением личности Обломова от связей с внешним миром вследствие его призрачности и ущербности, а с другой – они объясняются идиллической позицией героя. Ведь для прекраснотушного Обломова мир – это нечто тождественное идиллическому миру. Отсюда – «центростремительное» начало в понимании мира героем. Для него Обломовка отождествляется с миром в целом, является моделью этого мира. Штольц, выслушав рассказ своего друга о жизни в преобразованной Обломовке восклицает: «И утопия-то у тебя обломовская!»

Таким образом, не только просветительское мировоззрение, но и патриархально-идиллическое «мировочувствие» героя (М. Бахтин) определяют особенности конфликта в романе. Его суть, по мысли М. М. Бахтина, сводится к тому, что «мир, где лежит Обломовка и все, сопутствующее ей, сталкивается с миром сутолоки. И эти два мира даны в их принципиальном трагическом смысле» [2, 225].

Конфликт, в результате которого Обломов порвал связи с внешним миром и сосредоточился на своем внутреннем идиллическом мире, не исчерпывает всей динамики произведения. Романическое начало в значительной степени усиливается вследствие осознания героем внутреннего разлада. Ведь в духовном развитии Обломова схвачен сам момент перехода от прекраснотушия к рефлексии, что дает основание Е. Краснощековой считать изображенную судьбу героя «драмой выросшего, но так и не ставшего взрослым человека». В романе, как считает исследовательница, «происходит смена статики на динамику... за «маской» героя открывается «лицо», встает судьба «не одного из семейства», а живого и страдающего человека».

Герой романа в значительной степени напоминает «лишнего человека». С одной стороны, Обломов со свойственным ему осознанием своей исключительности, противопоставляет себя толпе, живущей призрачными интересами, а с другой – он стремится к установлению связей, единства с бытием человечества. Но поскольку это единство существует лишь в мыслях и является результатом его просветительского мировоззрения, он испытывает разлад, проявляющийся в его позиции рефлектирующей личности. Обломов думая об «общем благе», живя в мире «высоких помыслов», не чужд был и «всеобщих человеческих скорбей», плакал... над бедствиями человечества», страдал, устремлялся «куда-то вдаль». Однако рефлексия

является лишь этапом в движении от непосредственности к разумному состоянию, выражая таким образом «переходное состояние духа» (Гегель). Поэтому размышления Обломова, эта «внутренняя вулканическая работа пылкой головы, гуманного сердца» остаются лишь намерениями, принимая впоследствии облик мечты. Каждое утро герой то начинал обдумывать планы обустройства собственной жизни, то мечтал о подвиге, который он смог бы совершить в роли исторического деятеля. Однако силы героя постепенно иссякали, и, отрезвившись от мечты, он каждый вечер провожал взглядом солнце, опускавшееся за четырехэтажный дом. Кстати, эта деталь возникает в романе неслучайно, особенно если учесть её место и функции в «петербургском тексте» русской литературы. По мнению В. Н. Топорова, «еже-суточный закат солнца соотносится с ежегодным его уходом...» Это та «временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание». Вместе с тем, «вечерний закатный час вечен, вневременен; он не членим, как не членим сакральный центр среди профанного пространства...». В самом деле во время солнечного заката герой наиболее остро ощущает внутренний разлад. Вследствие этого в нём пробуждается мысль о неисполненном человеческом назначении, которое обернулось «узкой и жалкой тропой существования».

В романе возникает мотив пути, который с наибольшей полнотой раскрывается в процессе осознания героем своей исключительности, так и не нашедшей себе места в действительности из-за её несовершенства. Поэтому в «сознательные минуты» своей жизни герой, по мнению И. А. Беляевой, переживает «исключенность из существующего сейчас, сию минуту, малого времени... неприкаянность...». Эта исключенность Обломова из потока жизни наиболее отчетливо проявляется в возникающем противопоставлении прямого пути бездорожью. Прямой путь предполагает линейное движение героя к достижению высокой цели, исполнению его предназначения. Представление о нём возникает сначала как часть просветительской мечты Обломова, а затем в момент раскаяния, когда герой осознает несоответствие своей жизни прямому пути. С точки зрения Ю. М. Лотмана категория «пути» предполагает «заданность направления» и подразумевает запрет на боковое движение». Но поскольку путь Обломова соотносится с историей Блудного сына, то закономерным является сочетание линейного движения с циклическим. При этом циклическое берёт верх. Ведь герой еще в ранней молодости отклонился от прямого пути, сменив его бездорожьем. «Какой-то тайный враг наложил на него тяжелую руку в начале пути и далеко отбросил от прямого человеческого назначения...» Возникает образ густого сказочного леса, заколдовавшего героя, парализовавшего его силы. Этот образ представляет собой воплощение злого и темного начала, заключенного как внутри героя, так и встающего на его пути. Таким препятствием предстают прежде всего обстоятельства, сказывающиеся в порочном влиянии на личность героя среды. Как считает Е. А. Краснощекова, именно обстоятельства способствовали «остановке роста – мужания на временном пороге к подлинной зрелости». Вследствие этого «движение личности обернулось остановкой и, более того, реанимацией предшествующих этапов (детства-отрочества). Незрелость соединилась с преждевременным старением».

Ведущим в романе является мотив преждевременного угасания личности Обломова. Его сюжетообразующую роль подчеркивал и сам автор. В письме к П. Г. Ганзену от 30 августа 1878 г. И. А. Гончаров отметил: «...мотив «погасания» есть господствующий в романе» [3, 345]. Следует отметить, что данный мотив в значительной степени актуализируется в тот момент, когда герой начинает сопоставлять собственное бездеятельное существование с происходящим вокруг всего

коловращением жизни. Это сопоставление возникает вследствие сравнения Захаром своего барина с «другими». Герой воспринимает сравнение себя с «другими» в двух планах. С одной стороны, для Обломова пример «других» является оскорбительным, поскольку задевает его сословное превосходство, исключительность. Ведь Обломов барин, которому не нужно, подобно «голи окаянной», работать, суетиться из-за куска хлеба. Он предпочитает «покой» и «мирное веселье», противопоставленные тождественным для него «труду» и «скуке». Герой отождествляет мир в целом с маленьким мирком, наполняющим родную Обломовку. Его мировосприятие было сформулировано патриархальной средой, исключающей необходимость всякой деятельности, более того, воспитывающей отвращение к труду. По мнению А. А. Слюсаря, в Обломове, как и в Тентетникове из «Мёртвых душ» Н. В. Гоголя, «лишний человек» полностью исчерпал свои возможности», несмотря на то, что в нём «еще противоборствуют два начала, в известной мере нейтрализующие друг друга».

Ведь Захар упрекает своего барина именно в бессилии и пассивности. Поскольку писатель воссоздает состояние кризиса, то патриархальность, как считает В. Б. Мусий, «...осознавалась как сила, возвращающая к прошлому, тормозящая прогресс общества и чрезвычайно агрессивная, с трудом изживаемая из сознания людей». Это воздействие патриархальной психологии испытывает на себе и личность Обломова, вступившего со своим слугой в словесную перебранку. При этом сформированное патриархальной средой представление Обломова о своем превосходстве перед «другими» оказывается настолько неизживаемым, что диалоги его с Захаром моделируют, по определению Е. Г. Эткинда, ситуацию не «взаимонепонимания», которая «углубляет отчуждение друг от друга» [18, 118]. Эта ситуация в значительной степени объясняется тем, что между речью героя и процессом её осознания, понимания возникает зияние. Ведь Обломов, являясь романтическим героем, сосредоточивается прежде всего на внутреннем. Одним словом, это «внутренний человек» (Е. Г. Эткинд). Поэтому в ходе своих размышлений, вызванных сравнением с «другими», Обломов приходит к противоположному результату. Оказывается, «другие» – это не только «голь окаянная», погруженная в каждодневную суету в целях добывания куска хлеба, но и люди, сосредоточенные на активной преобразующей деятельности, вносящей в жизнь изменения. «Другой», в отличие от Обломова, и письма бы все написал, и переехал бы на новую квартиру, и план переустройства имения закончил, после чего съездил бы в деревню... Наконец, «другой» не носит халата и не сидит дома, а увлекается разными сторонами жизни. Теперь осознание Обломовым своего превосходства сменяется мыслью об ущербности, ничтожности по сравнению с «другими». Возникает представление о несоответствии «человеческой судьбе и назначению» собственной жизни, которая по признанию самого героя, «началась с погасания».

Е. Г. Эткинд справедливо пишет о «многослойности психологии» «внутреннего человека» Обломова, в сознании которого совершается долгий мыслительный процесс «угадывания самого себя» [18, 121]. Обломов, словно в подставленное зеркало, видит себя сначала в искаженном виде, а затем прозревает свое истинное лицо. В. Л. Махлин диалогическую ситуацию подобного рода называет «зеркалом в зеркале», приемом, вдвойне искажающим природу межсубъектных отношений. Следуя концепции этого ученого, можно сказать, что герой романа И. А. Гончарова сравнивает «свою» и «чужую» жизнь, т.е. жизнь «других», с позиций «ложного сознания», т.е. «исторически сложившейся и внеисторической по существу системы стереотипов и самоимиджей, которая является условием самоотличения-

в-другом...» Под влиянием патриархального начала в Обломове совершается «ложная самооценка, уже опосредованная ложной оценкой «другого» и неизбежно, можно сказать, рабски противопоставленная ложному другому ложного себя. Такое «зеркало в зеркале» обусловлено диалогической ситуацией без диалога, т.е. «условием невозможности встречи с другим при очень остром – безысходном и бесплодном – переживании «другого».

Действительно, осознав свою ущербность по сравнению с «другими», Обломов испытывает раскаяние. Отсюда – мотив исповеди перед самим собой, сменяющийся затем вопросом, типичным для «лишнего человека». «Отчего же это я такой?» Однако, причина нереализованности надежд, помыслов молодости, кроется, как считает Обломов, не в нём самом, а вовне. Но и во внешнем мире герой тоже не в состоянии отыскать помешавшее его развитию «враждебное начало». Поэтому в своих размышлениях он становится на позиции фаталиста («Видно, уж так судьба... Что ж мне тут делать?»). И лишь впоследствии, в разговоре со Штольцем, задумавшем пробудить своего друга к жизни, Обломов попытается проследить историю своего «погасания», которое началось с «писанья бумаг в канцелярии», продолжалось потом «вычитыванием в книгах истин, с которыми не знал что делать в жизни», пустыми, бессодержательными сходками с приятелями и завершилось окончательной утратой «соли жизни» – самолюбия.

Романическое начало в «Обломове» является способом трансформации идиллического жанрового компонента. В результате этого идиллическое становится жанровым компонентом романа. Оно переосмысливается, трансформируется с помощью моделирования романтической ситуации, в рамках которой идиллический человек, утрачивая единство с миром, сталкивается со сложной целостностью жизни. Этот переход от простой целостности к сложной предполагает, в свою очередь, перемещение «фокуса» произведения, его центра, устанавливаемого «моделью мира, заключенной в романическом типе произведения». Таким «центром», «ядром» жанра романа становится исследование внутреннего мира личности, выпавшей из «системы существенной действительности» [2, 48], т.е. личности самостоятельно и свободно мыслящей. Герой романа И. А. Гончарова вследствие осознания своей исключительности сосредоточивается на собственном мирке, противопоставляя его внешнему миру. При этом вначале ему свойственно прекраснотушье, сменившееся впоследствии «несчастливым сознанием», раздвоенностью. Этот переход от одного состояния к другому и является предметом романического.

Изображая сложность, противоречивость Обломова, автор вместе с тем подчеркивает его стремление преодолеть раздробленность, которое в итоге должно привести к восстановлению целостности. По мнению Н. Д. Тмарченко, в романе «становление героя должно быть понято как обретение им полноты своих связей с миром и одновременно подлинного характера этих связей, когда они не отчуждены от человека, а составляют его внутреннее духовное богатство... путь героя имеет всеобщее содержание: в нём раскрывается объективная историческая возможность восстановления утраченной целостности мира; но реализация этой возможности требует изменения героя через преодоления внутренних препятствий» [13, 57]. Отражением этого процесса и является сюжет романа И. А. Гончарова.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Бахтин М. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.

2. Бахтин М. М. Записи курса лекций по истории русской литературы 1922-1927 / М. М. Бахтин // Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л. Н. Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы 1922-1927 / М. Бахтин. – М., 2000. – т.2. – С. 223-226.
3. Гончаров И. А. Предисловие к роману «Обрыв» / И. А. Гончаров // И. А. Гончаров-критик / И. А. Гончаров. – М., 1981. – С.31-57.
4. Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда / И. А. Гончаров // Очерки. Статьи. Письма. Воспоминания современников / И. А. Гончаров. – М., 1986. – С. 289-344.
5. Гончаров И. А. Письма / И. А. Гончаров // Собр. Сочин. В 8 т. / И. А. Гончаров. – М., 1980. – С.187-488.
6. Дмитриева Е. Н., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа / Дмитриева Е. Н., Купцова О. Н. – М. : ОГИ, 2003. – 528 с.
7. Лошиц Ю. М. Гончаров / Лошиц Ю. М. – М. : Молодая гвардия, 1986. – 367 с.
8. Махлин В. Л. В зеркале неабсолютного сочувствия // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры // В. Л. Махлин. – СПб., 2002. – т.2. – С.304-326.
9. Молнар А. Поэтика романов И. А. Гончарова // Молнар Н. – М. : Компания Спутник+, 2004. – 157 с.
10. Постнов О. Г. Кризис гуманизма в творчестве И. А. Гончарова / О. Г. Постнов // Сиб. отд-ние РАН. История, филология и философия. – Новосибирск, 1992. – вып.2. – С.58-64.
11. Сендерович С. Я., Шварц Е. М., Кукольная театральность мира: К характеристике петербургского Серебряного века (Опыт феноменологии одной культурной эпохи) // Существует ли петербургский текст? / С. Я. Сендерович, Е. М. Шварц. – СПб., 2005. – вып.4. – С.235-245.
12. Силантьев И. В. Мотив как единица художественного повествования // Русская литература XIX-XX вв. : Поэтика мотива и аспекты литературного жанра / И. В. Силантьев. – Новосибирск, 2004. – С.150-167.
13. Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века / (Проблемы поэтики сюжета и жанра) / Тамарченко Н. Д. – М. : INTRADA, 2007. – 256 с.
14. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / Н. Д. Тамарченко. – М., 2003. – Т.3. – С.81-98.
15. Тюпа В. И. Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки // Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии: научно-методологические материалы / В. И. Тюпа. – СПб., 2007. – С.9-73.
16. Фаустов А. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов» : художественная структура и концепция человека : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. А. Фаустов. – Гарту, 1990. – 17 с.
17. Цивьян Т. В. К структуре иностранной речи у Достоевского (французский язык в «Подростке») / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб., 2001. – С.14-18.
18. Эткинд Е. Г. И. А. Гончаров / Е. Г. Эткинд // Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования / Е. Г. Эткинд. – СПб., 2005. – т.4. – С.104-149.

А. Т. Малиновський

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова
кафедра світової літератури

КОНСТАНТИ АВТОРСЬКОГО СВІТУ В РОМАНАХ І.О. ГОНЧАРОВА («ОБЛОМОВ»)

Резюме

У статті розглядається функціонування жанрових кодів та «мов» у конструюванні авторського світу. Акцентується увага на біполярності авторського світу, у якому поєднуються традиційне та нове, своє й чуже. Специфіку авторського світу визначає епіко-лірична будова роману І. О. Гончарова, у зв'язку з чим виявляються пропорційні співвідношення зовнішнього та внутрішнього у романі. «Обломов» вивчається у світлі авторського «світобачення».

Ключові слова: жанровий код, ідилія, романічне, епічне, опозиція.

A. T. Malinovsky

Odesa I.I. Mechnikov National University

Department of world literature

**CONSTANTS OF AUTHOR'S WORLD IN NOVELS BY
I.A. GONCHAROV («OBLOMOV»)**

Summary

In the article, functioning of genre kudas and «languages» is examined in constructing of the authorial world. Attention is accented on bipolarity of the authorial world in that the traditional combine and new, it and stranger. The specific of the authorial world is determined by combining of epic and lyric lines in novel by I.A. Goncharov, in this connection proportional correlations come to light external and internal in a novel. «Oblomov» is studied in the context of authorial world perception

Key words: genre code, idyll, novel, epic, opposition.

Статтю подано до редколегії 12.09.2013

УДК 821.161.2-2Яблонська.09

Н. П. Малютина,

доктор филологических наук, профессор

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

кафедра украинской литературы

ГЕОМЕТРИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ ИЛИ МЕТАФИЗИКА ВЕРЫ В ПЬЕСЕ АННЫ ЯБЛОНСКОЙ «БЕРМУДСКИЙ КВАДРАТ»

Поэтика пьесы А. Яблонской рассматривается в аспекте проявления геометрической символики в метафизике сознания героини (автора) монологического высказывания. Мы доказываем, что в столкновении языковых дискурсов формируется мистериальная ситуация, в которой созидательная роль отводится поэтическому слову.

Ключевые слова: монолог, мистерия, метафизика, модель, символика, саморефлексия.

Трагическая смерть в день вручения престижной награды (премии «Личное дело», учреждённой журналом «Искусство кино», за пьесу «Язычники») оборвала жизнь двадцатидевятилетней Анны Яблонской, поэтессы, драматурга, автора около двадцати пьес. В этом событии, как и в числе созданных пьес, есть какой-то мистический смысл, подтверждающийся лирическими высказываниями в её очень монотематическом творчестве. При всём многообразии конфликтов, ситуаций, героев в её пьесах «Укол», «Выход к морю», «Монодиалоги», «Видеокамера», «Где-то и Около», «Тепло», «Что было бы если», «Утюги», «Пантеон», «Язычники», «Четвёртый закон Ньютона» раскрывается экзистенциальное состояние персонажа (автора) как некая трансгрессия. Вполне оправдана в этом случае монологическая форма высказывания, заявленная даже в тех пьесах, которые написаны в форме диалогов и полилогов (например, «Монодиалоги»). Названия пьес А. Яблонской заявляют о внутреннем опыте автора, попытке осознать себя в контексте «переходного времени».

Геометрическая символика сознания, представленная в поэтике пьесы Анны Яблонской «Бермудский квадрат», вводит нас в сферу сакральной геометрии, знания которой распространяются на все уровни жизни.

В сакральной геометрии исследуются не только пропорции структур мироздания, но и динамические процессы жизни, отражающие взаимодействие энергий и различных планов сознания [1]. Геометрическая форма, по мнению учёных, имеет особую психокосмическую энергию (силу), поскольку вызывает двусторонний резонанс: транслирует психические вибрации на космический план, а реалии космоса – на план психический. Эти возможности давно используются в метафизической и мистической практике, а также и в театралогии.

Уместно вспомнить, что Аристотель определяет драму жизни через понятие катарсиса (как очищение от страха и сострадания). В то же время авторы сакральной геометрии усматривают в подобном действе аналогию с очищением в процессе познания посвящёнными кармы. В школах Византии и у пифагорийцев карму дозволялось изучать лишь прошедшим через катарсис, очищение, освободившимся от эмоции страха и сострадания к себе. Такое очищение (как в театре посред-

ством катарсиса) предполагало визуализацию изначальных геометрических форм, призванных в качестве структур гармонизации изменить мир [1].

Как отмечают исследователи, символический синтаксис геометрической фигуры раскрывает вселенскую модель целостности существования, в которой иерархия внешне различных планов образует мистический синтез [1, 6]. Это позволяет составить представление о собственном предназначении человека как составной части этого мира.

В пьесе Анны Яблонской само название «Бермудский квадрат» задаёт геометрический способ видения всего происходящего на сцене, формируется к тому же и структура восприятия зрителя. Оксюморонное название одновременно отражает модель мира и его восприятия, а также её интерпретирует. В этом можно усмотреть нарративизацию драматургического дискурса, некоторое навязывание авторских стратегий, вообще параболизацию драматургического мышления, о которой много пишут сегодня французские постструктуралисты-театроведы, прежде всего, Ж. – П. Сарразак [7].

В названии пьесы А. Яблонской совмещены два несовместимых с точки зрения линейной логики явления: Бермудский треугольник (именно так этот феномен присутствует в обыденном сознании) и квадрат.

В сакральной геометрии квадрат является символом цельности, гармонии и преобразования, связывается с началом земли, представлениями о конечном, проявленном мире, о четырёх основных направлениях и четырёх сторонах света. В то время как круг означает символику небес, бесконечного, непроявленной сущности, внутренней причины, центра [1].

Важно подчеркнуть антропоцентрическую сущность символики квадрата: он отражает Вселенную, связанную с человеком и организованную им. Не случайно геометрия квадрата была в основании многих храмов. Идея, выраженная символом квадрата, сводится к царствованию стабильности, порядка, сознательной рационализации бытия. В своей совокупности квадрат и вписываемый в него круг (представляющий подсознательные силы природы) составляют Божественное видение мира [1].

В то же время образ Бермудского треугольника, отразившего неправильную форму, имеет особую деструктивную силу благодаря разрушающим вибрациям [1].

В пьесе Анны Яблонской театрализованная модель мира, человеческого бытия в нём задаётся путём выпячивания острых (деструктивных – Н.М.) углов, которые то и дело обнаруживаются в пространстве амфитеатра, расположенного по четырём сторонам квадрата. Маленькая девочка (героиня Она) сталкивается с остроугольностью этого (по Божьему замыслу, квадратного – то есть стабильного, гармоничного – Н.М.) мира.

Она. Все возвращается на круги своя? Нет! Ничего не возвращается, и нет никаких кругов! Нет овалов, эллипсов, не существует плавных линий! Все ложь!.. Люди – это квадраты, параллелепипеды и кубы! И повсюду углы и уголки. Уголки глаз, уголки губ!.. [3].

Процесс взросления героини воссоздаётся в образных сценах, которые она переживает как объект воли некоего Звукорежиссера 1-го (эта роль соотносится в поэтике пьесы с ролью псевдодемииурга), хотя и он, как окажется в финале, множится, предстаёт в виде 2-х, 3-х, 4-х двойников (Звукорежиссёров 2, 3, 4), которые направляют луч камеры и выхватывают тот кусок жизни, который им нужен в данный момент.

Взросление героини представлено как рождение любви и одновременно творчества в ней – она начинает писать стихи, хотя судьба даёт ей шанс стать актрисой.

В театрализованном пространстве все превращения героини совершаются по воле ещё одного гротескного персонажа с демиургическими претензиями на власть – это Старуха-Режиссёр, которая выбрала и благословила девочку на любовь и творчество. Эта старуха по-своему комментирует геометрию сознания (мышления).

Старуха. Углы, углы, углы – везде углы! Ты угловатая, квадратная! И ещё: у тебя слишком много мозгов, чтобы быть актрисой. Мне нужны пустые сосуды, чтобы их наполнять, а ты уже полна до краёв своим квадратным ЭГО. Театральная сцена возвышает человека на семьдесят сантиметров над Землёй. Семьдесят сантиметров! И никто не может быть выше. Никто, кроме меня. Потому что я – режиссёр. Потому что я – Бог!

Роли множатися псевдорежиссёров человеческой жизни создаются как стереотипы сознания, связанные с догматикой власти, силы, произвола. Сами тексты Звукорежиссёра № 1, его серийных дубликатов (№ 2, 3, 4), Старухи-Режиссёра лишены каких-либо признаков индивидуального мышления: они узнаваемые, растиражированные, обезличенные (Звукорежиссёр № 1 «*Что вы лезете ко мне со своими квадратными жизнями, когда я занят судьбой всей Вселенной?!*»). Деконструкция линейных связей и логики приводит в подобных случаях к обособлению речи от персонажа. Такие формы деконструкции рассматривает Е. Шевченко на материале немецкого и русского «постдраматического» театра «нового реализма» 1990-х – начала XXI века. Она отмечает, что саморефлексия героев и становится своеобразным «полем битвы»: «...зачастую именно в пространстве языка разыгрываются подлинные баталии. Это язык городских улиц, сельской глубинки, язык рекламы, телевидения, бизнеса, компьютера» [6, 15].

В эпицентре столкновений между штампами, стереотипами, алогизмами, случайными и не случайными языковыми сцеплениями возникает поэзия – подлинный герой этой пьесы, феномен авторской реализации. Не случайно и звучащие в пьесе стихотворения Анны Яблонской о непостижимости языка:

...И наполнится словом иссякший родник:
На каком языке разговаривал Бог,
Когда у Вавилона Он отнял язык?
А когда я шагну за незримый порог
Пусть извечный вопрос – словно шрам на виске:
На каком языке разговаривал Бог?
И немеет язык... На каком языке?..

Собственно конфликт типов сознаний (поэтического сознания героини и прагматических сознаний псевдогероев), заявленный в пьесе как отсутствие любви, также образует квадрат, в пространстве которого сидят за пультом с красной кнопкой четыре звукорежиссёра, и в центре стоит читающая стихи Девочка. Но и в этой пространственной модели стабильности случаются сбои, сдвиги, кошмарные сны. Об этом кричит Звукорежиссёр № 4: «*Я создал идеальный по форме мир. Все стороны равны. Все углы – девяносто градусов! Диагональ может поделить бермудский квадрат на два бермудских треугольника, у каждого из которых – квадрат гипотенузы равен сумме квадратов катетов!!! Я существовал в волшебстве этой идеальной геометрии и сначала даже не обращал внимания на всех этих*

людишек, а потом – на появление каких-то самозванцев, но сегодня мне впервые приснился кошмар. Это были круги!!! Плавные линии, круги!».

Звучащие поэтические откровения героини (саморефлексии Автора) создают действо-мистерию гармонизации разных индивидуальных и коллективных сознаний. Поэтическая речь о любви, о непонимании и не-обретении любви в суматохе театрализованной жизни («Ведь Бог был автор этой пьесы, А Люцифер был режиссёр...») творит мощную энергию – своеобразный «духовный гомеостаз». Именно в этом заключается деятельность тех, кто занимается духовными практиками.

«Самое большое получение энергий идёт через непрерывное ощущение любви» – читаем в «Самоучителе совершенной личности» Рами (Павла) Блектта [4, 99].

Можно предположить, что законом разворачивания драматического действия в этой пьесе становится мистериальность, понимаемая как трансцендентные постижения Бога в себе в процессе самосознания (смены масок-лиц героини: сначала маленькой девочки, которую в детстве оставил отец, затем – влюблённой девушки-подростка, актрисы, поэта, творца).

Мы опираемся на представления О. Семеницкой и А. Сеницкой о мистериальности как о специфическом свойстве драматических сюжетов в пьесах современных драматургов. Они наблюдают подобное явление и в «документальном» театре Е. Греминой, М. Угарова, В. Леванова, И. Вырыпаева, и в «лирическом» театре Е. Гришковца как некий общий знаменатель: «поиск/утрата универсального смысла, «раздробление» авторской личности» [2, 324] в ситуации катастрофы, тотального ожидания «трансцендентного события» [2, 322].

Мистериальность можно усмотреть и в акте развоплощения автора в персонажах: не случайно театрализация охватывает все уровни поэтики пьесы. В этом развоплощении и заключается природа лирической драмы, которую вслед за М. Фуко, Ж. Батаем и другими философами М. Серова воспринимает как наложение сферы сознания автора на сферу сознания героя («Это непременно монодрама, где главный драматический субъект – автор, тождественный в качестве представляемого внутреннего опыта герою, – «узурпирует все субъектно-объектные права» (Б. Корман), доводя тем самым лиризм произведения до предельной крайности романтического монологизма») [5, 30]. Таким образом, в попытке воплощения смысла в слове «субъект» разыгрывает свой внутренний опыт, в момент «трансгрессии», выхода из себя [5, 31].

Такой «опыт предела» или «драму предела» (понятие, созданное на основе названия статьи М. Бланшо «Опыт-предел») [5, 30] исследователи рассматривают как мистическое состояние, составляющее суть лирической драмы-мистерии, в которой «...разыгрывается не столько «смысл», сколько принцип ревизии «смысла»...» [5, 36].

В контексте такого сопряжения смыслов можно проинтерпретировать финальный диалог Человека в оранжевом балахоне, который затем превращается в парашют: его купол падает и накрывает сцену, всех зрителей и Девочку. Этот диалог происходит в момент Вселенской Катастрофы, гибели мира, по истине мистериальной ситуации, в которой оба героя читают молитву. Их последние реплики являются продолжением «Отче наш».

Человек. Господи! Убереги этот квадратный мир!

Девочка. Господи, зажги для меня звёзды!

Ремарки в пьесе насыщены действием, напоминающим мелькающие кинокадры. Видеосюжеты в драмах А. Яблонской – это не просто фон или комментарий, а составляющая текста спектакля. Последние диалоги пьесы «Бермудский квадрат» врезаются в агрессивно наступающий киноряд, происходит страшный взрыв, и внезапно под куполом театра загораются звёзды. Символический купол парашюта оранжевого цвета воспринимается как оберег жизни на земле.

Традиционный для лирической драмы поэтический монолог отражает своеобразный катарсис, который переживают все (герои, автор, зрители). В экзистенциальном состоянии финального монолога, произносимого «мужским Голосом с неба», распознаётся «эффект присутствия автора». Последняя поэтическая рефлексия в пьесе А. Яблонской отражает момент познания Бога, рождения Любви, состояния гармонии во Вселенной. Поэтическая образность разворачивается в мистериальный сюжет сотворения нового мира: ещё одна драма создаётся средствами поэтического сознания.

И подавлен бунт
Истерик, поцелуев и рыданий.
Колючки звёзд на небе – как ежи...
И больше нет ни смерти, ни страданий,
И Я есть Путь, и Истина, и Жизнь...

Список использованной литературы

1. Неаполитанский С., Матвеев С. Сакральная геометрия / С. Неаполитанский, С. Матвеев. – СПб. : Изд-во ин-та метафизики, 2004. – 632 с.
2. Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков: Выпуски 1–2 : Сборник научных статей / отв. ред. С. П. Лавлинский, А. М. Павлов. – Кемерово, 2011. – 510 с.
3. Пьеса А. Яблонской размещена на сайтах:
exhib/yablonskaya.html
http://www.lapir.com
library.dgtu.donetsk.ua
4. Рами Блект. Самоучитель совершенной личности. 10 шагов на путь к счастью, здоровью и успеху / Рами Блект. – Москва : АСТ, 2013. – 221 с.
5. Серова М. В. Философско-онтологические основы лирической драмы / М. Серова // Драма и театр : Сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 28–36.
6. Шевченко Е. Новая немецкая драма: между постмодернизмом и «новым реализмом» / Е. Шевченко // Новейшая драма XX – XXI вв.: проблема конфликта : материалы научно-практ. семинара, 12 – 13 апреля, г. Тольятти. – Самара, 2009. – С. 9–18.
7. Autour de La Parabole ou l'enfance du théâtre de Jean-Pierre Sarrazac. Table ronde // Revue d'études théâtrales, Paris. Red. / 7, 2002. – s. 7–30.

Н. П. Малютіна

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Кафедра української літератури

ГЕОМЕТРИЯ ІСНУВАННЯ ЧИ МЕТАФІЗИКА ВІРИ В П'ЄСІ ГАННИ ЯБЛОНСЬКОЇ «БЕРМУДСЬКИЙ КВАДРАТ»

Резюме

Поетика п'єси Г. Яблонської розглядається в аспекті проявлення геометричної символіки у метафізиці свідомості героїні (авторки) монологічного висловлюван-

ня. Доводиться, що у зіткненні мовних дискурсів формується містерійна ситуація, в якій космотворча роль відводиться поетичному слову.

Ключові слова: монолог, містерія, метафізика, модель, символіка, саморефлексія.

N. P. Malutina

Odessa I.I. Mechnikov National University
Ukrainian literature department

THE GEOMETRY OF THE EXISTENCE OR METAPHYSICS OF FAITH IN ANNA YABLONSKAYA'S PLAY «BERMUDA SQUARE»

Summary

Poetics of A. Yablonska's play is discussed in the aspect of manifestation of geometric symbols in the metaphysics of hero's consciousness (author) monologic speech. We prove that in a collision of language's discourses is formed a mysterial situation in which the creative role is given to the poetic word.

Poetics of the play is considered in the context of the symbolic meanings of square and circle in sacred geometry: square deals model of existence, which shows a disharmony (the origin of the play's title). Grotesque's multiplying of the demiurge's figures forms a collision of confrontation with the poetic creativity of the heroine, whose texts were introduced in the structure of the dramatic action and contribute to the harmonization of the surrounding space. Deserves attention the problem of Author's manifestations in the personality of the hero. Not accidentally dramatization covers all levels of poetics of the play.

Key words: monologue, mystery, metaphysics, model, symbolism, autoreflection.

Статтю подано до редколегії 12.12.2013

УДК 821.161.1-31 Одоевский.09

Т. Ю. Морева,

кандидат филологических наук, доцент

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

кафедра мировой литературы

АВТОРСКИЙ МИР В ЦИКЛЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО «РУССКИЕ НОЧИ»

В статье анализируются особенности литературно-философского наследия В. Ф. Одоевского 30-40-х годов XIX в. В частности, рассматривается модель авторского мира в цикле «Русские ночи». Через все произведение проходит сложное взаимодействие двух противоположных авторских тенденций: к самоутверждению и самоустранению. Основное внимание уделяется проблеме соотношения авторского начала и образа Фауста.

Ключевые слова: авторский мир, диалогичность, философский метод, цикл.

Литературно-философское наследие Одоевского в 30-40-е годы представляет необъяснимый, на первый взгляд, парадокс: неповторимый, специфический способ философствования и множество источников, повлиявших на этот способ. В мировоззрении писателя можно найти отголоски самых разнообразных идей, учений. Наряду с общепризнанными факторами, обусловившими эволюцию взглядов Одоевского, немецкой идеалистической философией и европейским мистицизмом, следует назвать и исторические теории конца XVIII – начала XIX века. В наследии Одоевского проявились тенденции, близкие одновременно двум направлениям, которым предстояло развиваться в будущем, – позитивизму и экзистенциализму. Уникальность творчества Одоевского обусловлена «несовпадением» внутренних стимулов и внешних условий его развития как художника и мыслителя: весь устремленный к целостности, он жил в эпоху перелома. Отсюда необычайная активность, действенность мысли, отсюда его подход к любому явлению истории и культуры как к проблеме, непосредственно связанной с задачами личного самоопределения. Ощущение единства, монолитности пути писателя возникает благодаря тому, что философствование всегда было для Одоевского средством достижения реальной целостности, делом глубоко личным и индивидуальным, связанным со всем неповторимым жизненным опытом человека.

Целостность бытия, по мнению писателя, может быть реализована только в процессе проявления и осознания человеком собственной сущности. Цель этого процесса – духовная самоорганизация, достижение реальной гармонии. Причем разуму, мышлению, знанию отводится здесь важная, но отнюдь не абсолютная роль: «... каждый человек должен образовать свою науку из существа своего индивидуального духа. Следственно, изучение не должно состоять в логическом построении тех или других знаний (это роскошь, пособие для памяти – не более, если еще пособие); оно должно состоять в постоянном интегрировании духа, в возвышении его, – другими словами, в увеличении его самобытной деятельности [1, 79].

Достижение целостности Одоевский связывал с синтезом рационального и интуитивного, с синтезом всех видов знания, всех форм человеческой деятельности.

Идея синтеза искусств будет развиваться, например, в «Сильфиде». О всеобщей взаимосвязи поступков будет говорить в «Космораме».

Пытаясь осмыслить внезапно обнаружившийся разрыв между теориями и исторической практикой, герои Одоевского сталкиваются с непримиримыми противоречиями, неразрешимыми вопросами.

Это умонастроение было общим для мыслящих русских людей 30-х годов XIX века. По убеждению Одоевского, все существующие теории общественного прогресса, все учения об историческом развитии народов оказались несостоятельными; руководствуясь ими, человечество зашло в тупик. Людям оказывается свойственно теперь чувство неизбывного страдания. Это и есть конкретное проявление романтизма как «реакции» на идеи Просвещения. Если в мироощущении раннего немецкого романтизма определяющим было чувство «бесконечного счастья», вызванное созерцанием гармонии универсума и ощущением своей сопричастности к бесконечному, то у Одоевского стихия страдания неотделима от жизненного процесса. В ней заявляет о себе смещение естественных норм, всеобщая запутанность отношений. Но это мучительное состояние свидетельствует и о том, что человек не может удовлетворяться существующим положением, хаос, царящий в мире, не отвечает неистребимой потребности в истине.

Одоевский не возводит «мучительное до невыразимости» состояние в ранг необходимости: уничтожьте источник страдания – раздробленность действительности – и люди вновь обретут радость.

В 30-40-е годы XIX века Одоевский обращается в своем творчестве к исследованию человека, к анализу той стороны его натуры, которая испытывает наибольшие мучения от современных условий именно потому, что в сущности своей наиболее независима от них, наиболее способна к сопротивлению.

Пройдя школу немецкой философии, Одоевский не мог мыслить субъект как нечто замкнутое в себе, не имеющее отношения к целому. Такой субъект просто не имел в глазах Одоевского никакой цены, так как он был лишен всякой способности к становлению, развитию.

Душевные процессы в их непосредственности, самоценности никогда не становились объектом изображения в произведениях писателя. Ему важно было воссоздать систему аналогий между индивидуумом и природой, культурой и историей, отыскать нити, связывающие прошлое, настоящее и будущее.

Философский метод писателя основан на самонаблюдении. «Химики и другие естествоиспытатели, – читаем в «Психологических заметках», – имеют обыкновение вести журнал при своих опытах... Каждый из нас ежедневно и невольно производит подобные опыты над своею душою... Вот журнал, веденный в продолжении многочисленных психологических процессов, может быть, он когда-нибудь пригодится будущему духоиспытателю» [6, I, 88].

Метод философствования Одоевского предполагает нечто подобное естественно-научному эксперименту, в котором, однако, подчеркивается момент произвольности, непреднамеренности. Важно то, что происходит как бы вопреки воле исследователя. Однако наблюдаемый процесс жизнедеятельности отнюдь не является стихийным, хаотическим, в нем заключена мера, которою человек бессознательно руководствуется во всех своих действиях. Мера, определяющая целесообразность жизнедеятельности человека, имеет у Одоевского этический смысл; причем категории «добра» и «зла», которыми пользуется мыслитель, наполняются чрезвычайно многоплановым содержанием. Безусловно «добрым» является такой тип отношений между людьми, когда любое действие, способствующее развитию индивидуума,

будет содействовать и совершенствованию мира в целом, включая природу и общество. Это и есть принцип творчества, обеспечивающий подлинный, а не мнимый прогресс.

Одоевский рассматривает принцип творчества как неотъемлемый атрибут существования, который вытекает из самого факта жизни. Это объективная данность, явленная человеку в непосредственном ощущении, переживании, в рефлексии и практическом опыте, – причем круг последнего не ограничен бытовой повседневностью, а дан в самом широком социально-экономическом аспекте. Писатель не стремится отразить наблюдаемые явления в строгой системе логических понятий, его метод предполагает иной тип и уровень обобщения, обусловленный представлениями о сущности познания.

Творчество В. Ф. Одоевского 30-40-х годов XIX века является выражением страстного неприятия того образа жизни, который отдаст человека во власть «бесовского» начала, – стихии бездуховности, прозябания, меркантильности и праздности, которое превращает действительность в «кукольный» маскарад, в царство «живых мертвецов». Личность с ее самобытными устремлениями, жаждой свободного развития вынуждена отступить под натиском ложных общественных норм, исключающих всякую возможность самостоятельного пути.

С самого начала 1830-х годов Одоевского более всего занимал замысел цикла, именовавшегося вначале «Домом сумасшедших», а впоследствии преобразовавшегося в «Русские ночи» (1844). Этот цикл рождался и развивался вместе со всей культурой романтизма и отразил этапы становления тогдашней прозы. Сказалась на книге и эволюция модели мира автора.

В «Русские ночи» вошли новеллы, писавшиеся в течение 30-х годов для «Дома сумасшедших». Они образовали цикл, построенный в виде диалога «русского Фауста» с его «молодыми друзьями». «Отдельно существовавшие рассказы Одоевский связал в одну цепь», подвергнув их, конечно, необходимой переработке, и звенья этой цепи скрепил беседой четырех лиц... И получились «Русские ночи», – писал П. Н. Сакулин [7, 213]. В архиве В. Ф. Одоевского исследователь обнаружил и тщательно описал наброски к «Русским ночам».

Благодаря этому известен первоначальный план-характеристика основных участников беседы: «Фауст – наука, Виктор – искусство, Вячеслав – любовь, Владимир – вера, я – русский скептицизм» [7, 220]. Значит, автор мыслился Одоевскому как активный участник произведения, выразитель определенной идейной позиции по отношению ко всем сферам духовной жизни, воплотившимся в героях.

Исчезновение автора из списка действующих лиц связано с переосмыслением их функции. По новой записи В. Ф. Одоевского они сами представляют теперь различные идейно-философские направления: мистику (Фауст), шеллингизм (Ростислав), рационализм (Виктор). Соответственно возникал вариант замысла романа как «психологической драмы» творческого процесса.

П. Н. Сакулин считал, что переход от монологической формы к диалогической был вызван лишь соображениями занимательности и что свои мысли и права автор передал Фаусту (в этом он видел доказательство мистической позиции самого В. Ф. Одоевского). Поэтому вполне закономерной представляется постановка проблемы соотношения модели мира автора и персонажей в «Русских ночах». При этом наиболее важной является задача выявления роли Фауста в структуре цикла.

Вопрос о соотношении в «Русских ночах» авторского начала и образа Фауста оказался предметом спора. По мнению М. И. Медового, давняя и устаревшая традиция отождествления Одоевского и его героя заслуживает пересмотра. Без этого авторская

позиция не может быть правильно понята [4,220]. Отождествление Фауста с автором он считает именно тем «оптическим обманом», о котором писал В. Ф. Одоевский в связи с отзывом В. Г. Белинского о «Русских ночах»: «Белинский прав (по Одоевскому), характеризуя Фауста как «человека нового времени, впавшего в отчаяние сомнения», но «при этом, к сожалению, критик стирал различия между героем и автором» [4, 249]. Такую же ошибку видит М. И. Медовой в работе Ю.В.Манна, который не показывает, в чем конкретно состоит различие взглядов Фауста и Одоевского. Следовательно, и для Ю. В. Манна Фауст является выразителем идей автора, модели мира автора. Сам же М.И. Медовой утверждает, что «в каждом из героев-идеологов, по-видимому, воплотилась какая-то часть авторских воззрений» [4, 248].

Однако, с одной стороны, и Ю. В. Манн не отрицает, что не один Фауст выражает мировоззрение автора (он пишет, к примеру, о Ростиславе, что «в нем запечатлен и кровный опыт самого Одоевского, перешагнувшего через философский систематизм» [3, 127]; с другой стороны, и М. И. Медовой вынужден признать, что Фауст играет роль если не «резонера», то «корифея». Кстати, и содержание цитируемого М. И. Медовым письма В. Ф. Одоевского свидетельствует, что часто употребляемое В. Ф. Одоевским выражение «оптический обман» в смысле «логическое заблуждение» касается в данном случае скорее философских расхождений с В. Г. Белинским. Но сам по себе вопрос о соотношении образов автора и Фауста в «Русских ночах» представляет несомненный интерес.

Главенствующая роль Фауста в диалогах и преимущественная связь его с автором подчеркнута Е. А. Майминым. Авторский взгляд на вещи и авторский урок, пишет он, выговариваются разными голосами, но, «как это чаще всего и бывает в дидактической поэзии, звучат эти голоса все-таки как один голос. Это преимущественно голос Фауста, авторского «двойника...» [2, 35], хотя, разумеется, и не слишком прямолинейного. «В спорах между Фаустом и его друзьями часто происходит так, что все другие, кроме Фауста, не столько говорят, сколько «подыгрывают» в разговоре. Во всяком случае, возражения друзей Фауста делаются на менее серьезном уровне, нежели его собственные замечания. Диалог получается внутренне не равнозначным» [4, 217]. Задача Фауста состоит в том, что он ставит вопросы, отбирая наиболее существенное и концентрируя на нем внимание собеседников. Философский диспут происходит по ночам. А ночь, в соответствии с традицией романтизма, – это время, которое способствует постижению тайн бытия.

Одоевский задумал философский диалог, в котором бы действующие лица »...целою своею жизнью выражали то, что у философов выражалось сжатыми формулами, – так что не словами только, но целою жизнью один отвечал за жизнь другого» [5, 192]. Диалог должен был, таким образом, превратиться в «драму идей», изложенную средствами прозаического повествования, где идея предстала бы «не только с объективной, но и с субъективной стороны» [5, 191].

Оба варианта замысла «Русских ночей» – «психологическая драма» и «драма идей» – сводились в конечном итоге к объективированию, в первом случае – закономерностей процесса, во втором – идейных поисков автора, представителя своего поколения. В. Ф. Одоевский напряженно размышляет в этот период над проблемами соотношения мыслей и чувств: «Я не знаю, нет ли в этом так называемом чистом наблюдении оптического обмана; не знаю, может ли человек совершенно отделить от себя все свои собственные мысли и чувства, все свои воспоминания так, чтоб ничто от его Я не примешалось к его наблюдению, – одна мысль наблюдать без мысли уже есть целая теория *a priori*...» [5, 85].

Предполагалась «драма идей», где воплощением философского тезиса (аргументом в споре) был бы не характер, а жизнь, весь жизненный путь героя. Пересказ судеб исключал, однако, возможность сюжета – конкретно-жизненных столкновений, воплощающих движение мысли писателя, – предполагая тем самым прямое, от автора, повествование. Между тем упрек А. С. Пушкина в недостаточной пластичности означал для В. Ф. Одоевского необходимость авторского самоустранения. «Форма... изменилась у меня по упреку Пушкина в том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность, – писал впоследствии автор «Русских ночей», – я стараюсь быть более пластическим – вот и все...» [5, 235].

Через все произведение проходит сложное взаимодействие двух противоположных авторских тенденций: к самоутверждению и самоустранению, вплоть до перехода эпической формы в драматическую.

Античный диалог как исходная форма, «драма идей» как цель и установка на пластичность изображения приводят в «Русских ночах» к вытеснению повествовательного начала и максимальному сокращению авторского текста.

По мере сокращения внешнего пространства и объективизации повествования авторское начало уходит вглубь, начинает формировать структуру подтекста. Так, подтекстовая символика связывает пейзаж первой и девятой ночей. Ср.: «... было два часа полночь. Между тем на дворе все белело и кружилось в какой-то темной, бездонной пучине, выл северный ветер...» [5, 9]; «Вечернее солнце пылало над величавой рекою; алые облака рассыпались по сизому небу, и каждое светилося стороною, обращенною к солнцу, а другую исчезало в тумане...» [5, 132]. Оба пейзажа, явно аллегорического характера, связаны с двумя опорными символами: ночь (незнание) и солнце (истина). Они раскрывают метафорический смысл самого названия произведения, к ним восходят глубинные связи между собственно авторскими и отчужденными от автора (во второй и третьей инстанциях) частями цикла, например, последним отрывком из рукописи путешественников.

Проблема человеческого духа и духовности общества является важнейшей в «Русских ночах». А. А. Слюсарь справедливо отмечает, что сближает произведения, объединенные в цикл, общая тема – тема безумия. «Однако оно раскрывается на разном жизненном материале. Показано безумие художников, обусловленное их односторонностью, так как они полностью отделились искусству, и общества, в котором воцарились антигуманные отношения» [8, 238]. И отдельные люди (Пиранези, Импровизатор, Себастьян Бах, Бетховен), и целые общества (город без имени) подвергаются глубокому анализу, который свидетельствует о роковой неполноте их существования.

Глубокое обоснование и развитие в сюжете «Русских ночей» получила тема поэта и поэзии, существенно важная для творчества Одоевского. Постепенно она становится одной из ключевых – и именно потому, что в ней для писателя заключены не только вопросы, но и отчасти ответы, в ней есть элементы решения проблемы о путях человечества к истине и счастью.

В «Русских ночах» в зависимости от того, каков общественный взгляд на поэта, оценивается нравственный уровень того или иного общества. Рисуя картину общественной жизни или рассказывая историю жизни отдельного человека, Одоевский часто рассматривает их с точки зрения того, какое место в жизни занимает искусство.

Писатель выбирает героями своих романтических повестей самых разных людей: от Баха и Бетховена до несчастного импровизатора Киприяно. И у всех персонажей – общая черта: неполнота жизни, порождающая дисгармоничность.

В «Cavaliere del Opere Giambattista Piranesi» размышления Одоевского о судьбе и назначении художника касаются нравственной природы таланта. Пиранези – это человек с «разорванным сознанием». Он одержим замыслами грандиозными, но бесплодными. Безжизненность «прекрасных фантазий», безжизненность самого дара Пиранези таит в себе, по мысли Одоевского, разгадку природы «злого гения». В образе Пиранези воплощены не только муки творчества, но и идея конца, гибели культуры, погребаяющей под своими обломками человека и его недолговечные творения. Урок этой судьбы – наказание за безоглядный титанизм, приведший гения к забвению человечества.

Одовский проводит своего «падшего» героя сквозь все круги ада. Бессмысленное, не направленное на благо расточительство таланта, отпущенного человеку природой, есть, по мысли писателя, тяжкий грех, с неизбежностью обращающий всякую деятельность в преступление. «За это и «наказывает» Одовский (как отмечает М. Турьян) своего героя «космически»: он придает ему черты Вечного жида, осужденного Христом за безнравственный, немилосердный поступок на вечную муку» [9, 198].

Произведение Одоевского параболочно. И рядом с внешней, фабульной стороной существует другая, внутренняя. Она проявляется в словах «русского Фауста», который комментирует рассказ: «Мне кажется, что в Пиранези плачет человеческое чувство о том, что оно потеряло, о том, что, может быть, составляло разгадку всех его внешних действий, что составляло украшение жизни, – о бесполезном...» [5, 34].

Ставкой героя повести «Импровизатор» является творческое вдохновение, неизбежные для всякого истинного художника муки творчества. «Фаустианский» мотив служит здесь решению важных проблем искусства: проблемы художника-творца и его высокого назначения, бескорыстного служения искусству, основ творческого процесса.

В повести Одоевского искусство Киприано, проданное за деньги и славу, лишнее естественного творческого вдохновения, мертво. Оно не воздействует на душу человека, не затрагивает его эстетические и нравственные чувства, а только изумляет своей необычностью и виртуозной легкостью. В герое умирает «высокое» искусство, и этим обусловлено стремительное разрушение личности. Закономерен итог существования Киприано – «фризовая шинель» и дурацкий колпак.

В повести «Последний квартет Бетховена» композитор изображен в конце своего жизненного пути. Болезнь до предела обострила его творческое беспокойство, а его разлад с обществом достиг апогея: не только публика, но и люди музыкального мира не понимают его последних произведений. Смысловый центр повести – монолог Бетховена. В нем раскрываются внутренний мир художника, свойственное ему острое сознание своего творческого предназначения, трагедия его земной жизни. «... Когда на меня приходит минута восторга, – говорит композитор, – я предупреждаю время, и чувствую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдинами и мне самому в другую минуту непонятным... целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями...» [5, 82-83]. В этом источник счастья и гордости художника, но и его мук: «бездна» отделяет его «мысль» от «выражения», творца от внимающих ему и судящих его людей. Поэтому каждое творческое свершение для композитора является звеном в бесконечной цепи мыслей и страданий.

Бетховен у Одоевского не просто гений, но гений романтический, страдающий, далекий от света и покоя, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром,

гибнущий от невозможности выразить все свои колоссальные замыслы на языке музыки. Это своего рода трагический символ романтизма, его исканий и порывов к высокому.

«Гениальный безумец», Бетховен, – герой не только смятенный, но и не понятый. Его высшее, предсмертное творческое прозрение равносильно творческому «бунту» – оно и обеспечило ему славу «сумасшедшего», предопределив и безвестный, нищенский его конец.

Примечателен эпиграф «Последнего квартета Бетховена», взятый из «Серрапионовых братьев» Гофмана. Он содержит мысль, поясняющую идею цикла «Дом сумасшедших» и вместе с тем поэтику предназначавшихся для него повестей: «С некоторых людей... природа или особенные обстоятельства сорвали завесу... Они похожи на тех насекомых, с коих анатомист снимает перепонку и тем обнажает движение их мускулов» [5, 79]. Каждый из героев повестей Одоевского о художниках – образ-символ. «Особенные обстоятельства», в которые они поставлены, раскрывают стороннему наблюдателю тайны духовной жизни художника. При этом творческая индивидуальность для автора – лишь средство развить в картине жизни одну из граней своей философии искусства.

Искусство Одоевского-повествователя изменялось в его романтических повестях о художниках. О постепенном усложнении творческих задач, которые он перед собой ставил, и метода их разрешения свидетельствует в особенности последняя из повестей, входящих в «Русские ночи», – «Себастьян Бах».

В Бахе нет бетховенской мятежности, нет и мистического раздвоения личности, как у Пиранези, позволившего увлечь себя «демону зла». В Бахе всё – высшая гармония и покой: и дух, и творчество, и личность. Ему, как и Бетховену, открыты и подвластны самые высокие сферы духовной жизни, но он царит там величественно и спокойно, равнодушный к признанию, к мнению «толпы».

В повести Одоевского о Бахе композитор страдает потому, что всю свою жизнь посвятил великой музыке, превратившись в церковный орган и забыв о простых чувствах, о человечности. Эта односторонность Баха является формой безумия. Писатель, всю свою жизнь чтивший великого композитора, осмелился тем не менее сказать, что в его гениальной музыке нет человека и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. И в обеих повестях Одоевский подчеркивает роковую неполноту жизни своих персонажей. Одиноким, ослепшим, Бах смутно прозревает перед смертью истинный смысл человеческой жизни. Конец его воистину трагичен: «окруженный вечной тьмою, он сидел, сложив руки, опустив голову – без любви, без воспоминаний...» [5, 131].

Истории великих музыкантов, завершающие цикл, представляют собой ряд героических и одновременно трагедийных повествований. Герои этих историй более других заслуживали полноты жизни, сознавали ее необходимость, но она оказалась для них недостижимой. В этом и была их трагедия.

В основе «Русских ночей» лежат вечные вопросы о смысле жизни, об отношениях человека с миром. Одна и та же тема – столкновение личности, стремящейся к целостному, свободному самораскрытию, с косной, раздробленной действительностью – является ведущей. На разном жизненном материале раскрывается мотив безумия человеческого существования. У Одоевского все время повторяется мысль о дисгармоничности бытия, о трагической разорванности сознания, порождающей неблагоприятные судьбы. История каждого из героев как бы дополняет то, что отсутствовало в другой. Каждый из героев потерял какую-то часть души,

необходимую для полной гармонии. В повестях, входящих в цикл, воплощены разные типы духовной глухоты, роковой неспособности уловить жизненный ритм, губящей не только героев, но и целые цивилизации. И потому перед читателем возникает отчетливая объективная картина социальной и духовной дисгармонии.

Композиция «Русских ночей» определялась и «психологической драмой» автора (попыткой художественного воспроизводства творческого процесса), и «драмой идей» (воспроизведением духовных поисков поколения) Фауста.

В дальнейшем автор ушел от «психологической драмы». Отказавшись от служебной роли комментатора «Путешествия», Фауст вышел за пределы своих полномочий и в «Диалогах». Персонаж, которому было задано «...ничего не говорить, а замечать только, что говорят другие» [5, 74], стал говорить от имени всех участников диалогов, всего поколения, пережившего кризис идеализма 30-х годов XIX столетия, более того, от имени автора.

Фауст обратился к разъяснению авторских приемов и принципов организации материала. Так, он вводит читателя в проблему факта искусства и факта жизни. По поводу рассказа о городе без имени Виктор заявляет, что «такого факта никогда не бывало» [5, 72]. «Для многих духоиспытателей, – отвечает Фауст, – фактом было – символическое прозрение в происшествии такой эпохи, которая по естественному ходу вещей должна бы непременно образоваться, если б благое провидение не лишало людей способности вполне приводить в исполнение свои мысли» [5, 72]. Это объяснение относится к рукописи путешественников только внешне, по существу же речь идет о приемах, характеризующих «Русские ночи» В. Ф. Одоевского.

Фауст начинает вытеснять образ автора-повествователя, как вытеснил собеседников из диалогов. Участники беседы уже видят в нем автора. «И ты хочешь нас уверить, – упрекает его Вячеслав, – что просто случай соединил «Бетховена» с «Импровизатором», когда в том и другом одна мысль, но выраженная с противоположных сторон?...» [5, 97]. Фауст в ответ дает теоретическое обоснование «сделанного» и «природного».

Фауст становится центром и истолкователем подтекстовых связей в «Русских ночах». Он раскрывает аллегорический смысл «Судилища», объясняет символику Ночи и Солнца и – уже от себя – рисует один из трех символических пейзажей: «Но уже утро, господа. Посмотрите, какие роскошные багряные полосы разрослись от не восшедшего еще солнца... а там... там, в недостижимой глубине неба – и свет, и тепло, будто жилище души, и душа невольно тянется к этому символу вечного света...» [5, 27].

Итак, можно сделать вывод, что образ, созданный для объективирования, отдаления от себя собственной мысли, начал накладываться на образ автора-повествователя и, вытесняя его, становился единственным представителем модели мира автора.

Сокращение авторского текста, необходимость, говоря словами В. Ф. Одоевского, «...заставить читателя самого подумать, принудить самого употребить свой снаряд, ибо только тогда истина для него может сделаться живою» [5, 236], привели, таким образом, к метафоризации сюжета и образованию подтекстовых связей – к объективированным формам авторской активности, характерным для философского произведения.

Список использованной литературы

1. Егоров Б. Ф., Медовой М. И. Переписка В. Ф. Одоевского с А. С. Хомяковым // Ученые записки Тартусского государственного университета. – Тарту, 1970. – Вып. 251. – С. 75-79.
2. Маймин Е. А. О русском романтизме. – М.: Просвещение, 1975.
3. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. – М.: Искусство, 1969.
4. Медовой М. И. Пути развития философской прозы В. Ф. Одоевского в середине 1820-1840 годов: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Л., 1971.
5. Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л.: Наука, 1975.
6. Одоевский В. Ф. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1981.
7. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. – 1913. – Т. 1. Ч. 1-2.
8. Слюсарь А. А. Циклизация в прозе А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя // Слюсарь А. А. Memoria. – Одесса: Астро-принт, 2009.
9. Турьян М. А. Странная моя судьба... – М.: Книга, 1991.

Т. Ю. Морєва

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
кафедра світової літератури

АВТОРСЬКИЙ СВІТ У ЦИКЛІ В.Ф. ОДОЄВСЬКОГО «РОСІЙСЬКІ НОЧІ»

Резюме

У статті аналізуються особливості літературно-філософської спадщини В. Ф. Одоевського 30-40-х років XIX сторіччя. Зокрема, розглядається модель авторського світу в циклі «Російські ночі». Крізь увесь твір проходить складна взаємодія двох протилежних авторських тенденцій: до самоствердження та до самоусунення. Основна увага приділяється проблемі співвідношення авторського началу і образу Фауста.

Ключові слова: авторський світ, діалогічність, філософський метод, цикл

T. Yu. Moreva

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literary

AUTHOR'S WORLD IN THE CYCLE V.F.ODOEVSKY «THE RUSSIAN NIGHTS»

Summary

The author analyses the peculiarities of the literary and philosophical heritage of V. F. Odoevsky of the 30s and 40s of the 19th century. In particular, a ponderate consideration is given to the model of the author's world in the cycle «The Russian Nights». The complicated interaction of the author's two contrary tendencies, to self-assertion and to dissociation, runs all through the work. Main attention is given to the problem of correlation of the author's message and the image of Faust.

Key words: The author's world, dialogueness, philosophical method, cycle

Статтю подано до редколегії 23.10.2013

УДК 821.161.09 Достоевський

В.Б. Мусий,доктор филологических наук, профессор,
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова,
кафедра мировой литературы**ЕДИНИЧНОЕ И УНИВЕРСАЛЬНОЕ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ
РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БОБОК»**

В статье рассказ Ф.М. Достоевского «Бобок» рассмотрен в контексте такой категории, как «фантастический реализм» (именно с этим понятием большинство исследователей связывает особенности творчества писателя). Предлагается вариант толкования содержания фантастического, его мотивировки в произведении, его роли в раскрытии характера героя и смысла происходящих с ним событий. Соотношение в рассказе единичного и универсального выявляется на основе изучения произведения как важной составляющей «Дневника писателя» за 1873 год

Ключевые слова: психологизм, фантастика, семантические оппозиции, универсальное, единичное, публицистика

Фантастический реализм, о котором чаще всего упоминают исследователи творчества Ф.М. Достоевского в связи с тем, что этот художник относил и свои, и созданные другими авторами «самые реальнейшие» и «самые правдивейшие» произведения к «фантастическим», не предполагал отказа от социально-исторического (то есть, реалистического) воссоздания явлений действительности и человека, но позволял писателю расширить рамки отображаемой действительности. Для максимально полного раскрытия сути явления Достоевский считал необходимым снять с него поверхностный слой привычных впечатлений и представлений, прибегнуть к абстрагированию, укрупнить отображаемое. При этом укрупнение допускало отход от форм реальности, а не от самой реальности, поскольку автор не выходил за рамки причинно-следственных связей. Таким образом, фантастика выполняла в его произведениях, пожалуй, наиболее характерную для нее роль – придания конкретному, обыденному и единичному универсального смысла.

Ф.М. Достоевским было создано несколько произведений, которые можно отнести к разряду фантастических. Среди них – те, что были написаны в 1870-е годы и включены в разные выпуски «Дневника писателя», основной задачей создания которого было установить непосредственный диалог с читающей публикой по предельно острым идейным, нравственным, социальным вопросам современности. «Бобок», которому посвящена наша статья, вошел в состав «Дневника писателя» за 1873 год. По своей глубине и смелости, как считал М.М. Бахтин, это произведение является одной из «величайших мениппей во всей мировой литературе» [1, 234] и одновременно почти «микрокосмом» всего творчества Ф.М. Достоевского [1, 246]. **Цель данной статьи** – изучить роль фантастики в рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок» в раскрытии вневременного, универсального смысла решаемых в нем в художественной форме проблем. Кстати, именно такой, «символический», подход проявили к этому произведению участники неоформалистской конференции (Оксфорд, 2008), сосредоточившиеся на трех «очевидных для читателя», но «не разгаданных до конца» тайнах в нем. К этим «тайнам» они отнесли ответ на

вопрос, было ли случившееся с героем «реальностью или плодом галлюцинации»; содержание «секрета мертвецов»; и, наконец, семантику вынесенного в заглавие слова [5, 312]. По существу, это все то, что выводит смысл рассказа за пределы конкретно-исторической ситуации, переводя его в разряд произведений об общечеловеческом.

Герой рассказа – Иван Иванович, «человек робкий» и «не бог знает какой литератор», как он себя сам аттестует. Он признается, что сочинения его не пользуются успехом: «Написал повесть – не напечатали. Написал фельетон – отказали». Но герой не только кроток. Неудачи на литературном поприще не лишили его склонности к резонерству. Иван Иванович признается, что рассылает по редакциям письма: «Всё увещания и советы даю, критикую и путь указую» [3, 42]. Самое же важное для него в тот момент, когда он приступает к своему рассказу, связано с его душевным состоянием. «Со мной что-то странное происходит, – признается он. – И характер меняется, и голова болит. Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то, чтобы голоса, а так как будто кто подле: «Бобок, бобок, бобок!»» [3, 42-43]. А затем он подробно описывает случившееся с ним на кладбище, где он услышал голоса из могил. Все это – и сообщение об испытываемом Иваном Ивановичем состоянии, и случай на кладбище – имеет неоднозначную мотивировку. Одновременно можно признать как мнимость встречи героя со сверхъестественным (ему все приснилось), так и ее реальность (возможно, и в самом деле жизнь души не заканчивается погребением человека, и на какое-то время ей дается возможность исправить то, что не он успел в земном существовании). Наиболее же продуктивным для уяснения замысла автора будет, на наш взгляд, обратиться к психологической мотивировке того, о чем поведал Иван Иванович. С одной стороны, можно предположить, что герой рассказа постепенно сходит с ума и напоминает гоголевского Поприщина, ставшего свидетелем переписки собачек. Но одновременно переживаемое им состояние оказывается близким тому, что переживает человек в момент приближения к ясновидению. Это одна из тех ситуаций, когда безумие и ясновидение не исключают одно другого. В любом случае ясно, что фантастическая по своей природе ситуация «подслушивания» разговора умерших дает возможность проникнуть в сокровенные основы бытия и самопознания человека. «Художественные открытия Достоевского в «фантастическом роде» искусства, связанные с введением «безбрежной фантазии» в реалистический роман, отразились и в малых жанрах – в рассказах на страницах «Дневника писателя»», – пишет В.Н. Захаров [4, 44]. Определяя суть фантастического в рассказах Ф.М. Достоевского, этот автор подчеркивает, что оно «лишь внешне не противоречит «рассудку» (здравому смыслу)», поскольку писатель «создает в тексте фантастического рассказа двойственную ситуацию, предоставляя уже читателю возможность самому решить, объяснять ли фантастическое эмпирически или воспринимать эстетически, то есть исходя из внутренних законов искусства, рассматривая фантастику как естественное свойство художественного мышления». «Однако следует заметить, – уточняет исследователь, – что эмпирическое объяснение фантастики зачастую носит внеэстетический характер и обедняет смысл фантастического произведения» [4, 47]. Однако, даже если предположить, что герою все лишь привиделось во сне, содержание этого сна имеет общечеловеческий смысл. «Если сон – это «информационно свободный текст ради текста», – пишет И.В. Фазиулина (курсив автора цитируемой статьи), – то сновидение – это уже текст ради сообщения, ретроспективный рассказ, воспоминание виденного: выбор сюжета, который является средством осмысления жизни, становится способом освоить неоформленный и,

в известной мере, бессловесный опыт. Поэтому рассказывание есть не пассивное подражание, а своего рода творческая деятельность, способ познания мира: именно в сновидении происходит выстраивание ментально-тематических пространств, отобранных памятью, их интерпретация». «Продуцирование собственного текста требует от рассказывающего сновидение особой личностной активности, обладающей абсолютным, эгоцентрическим характером, способной внедриться в толщу вещей и придать ей смысл, одновременно одушевляя изнутри правила языка – позиции Автора» [7, 108].

Ключевым для понимания смысла текста рассказа Ф.М. Достоевского словом является то, что вынесено в его заглавие. Это загадочное и только на первый взгляд кажущееся бессмысленным «Бобок» связывает оба мира – и живых, к которому принадлежит слушающий его герой-литератор, и умерших, но до некоторых пор не полностью превратившихся в прах. Его толкование содержится в высказывании одного из пребывающих в могиле – «доморощенного» «философа», «естественника и магистра» Платона Николаевича. «Бобок», как он сообщает, – это последний знак, «искра» еще теплящейся в теле жизни [3, 51]. Оно напоминает о том, что в человеке присутствует не только телесное (прах земной), но и частица Духа. В таком случае основная оппозиция, на которой строится рассказ Ф.М. Достоевского, – «телесное – духовное». Эта доминирующая антитеза, лежащая в основе смыслового развертывания текста, в свою очередь, реализуется через такие частные противопоставления, как «временное – вечное», «нравственное – аморальное» и т.д. И каждый раз эти оппозиции, так или иначе, оказываются связанными с производимым и усваиваемым словом.

Мотив действенности производимого или записываемого слова, в свою очередь, является одним из путей интеграции всех текстов, включенных в «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского. И точно так же, как это было сделано при анализе «Сна смешного человека» и «Кроткой» Т. Касаткиной, исходящей из того, что художественные произведения следует анализировать только в составе «Дневника писателя» [6, 286], постараемся выявить эти связи применительно к рассказу «Бобок» и «Дневнику писателя» за 1873 год. Главный предмет, на который было направлено внимание писателя в нем, – журналистика, ее назначение и ее восприятие в современном обществе.

Во вступительной статье идет речь о трудностях, с которыми сталкиваются журналисты и о том, что главная их цель – заставить публику задуматься, говорить не только с собой, но и быть услышанными [3, 7]. А далее автор размышляет, как может быть истолковано слово литератора [3, 31], с каким оппонентом есть смысл спорить [3, 9], и какое противостояние оппонентов является лишь игрой, фальшью («Ты и соперник твой – не высланы ли вы оба своими хозяевами для отыскания Антропок? Антропки – не те ли это из предполагаемых вами новых подписчиков, которые могли бы поверить вашей невинности?» – восклицает он в «Полписье одного лица») [3, 65]. «Очнись же и приобрети стыд. Приобретая стыд, приобретешь и умение писать фельетоны...», – советует автор «Полписья одного лица». Примечательно, что, как сообщается читателю, этот автор – то же лицо, которое отличилось в «Гражданине» «насчет могилок». То есть тот самый Иван Иванович, который поведал в рассказе «Бобок» об услышанном на кладбище. Итак, с рекомендациями по поводу сочинения фельетонов выступает уже известный читателю «Дневника писателя» литератор [3, 60]. Но связь между этими текстами внутри «Дневника писателя» существует не только на уровне субъектов повествования. В рассказе «Бобок» также затрагиваются проблемы утраты прессой благородства

(«Ныне юмор и хороший слог исчезают, и ругательства вместо остроты принимаются»), звучит тот же призыв к нравственности, чувству стыда, которое одно может остановить жажду обитателей могил прожить последние два месяца в «самой бесстыдной правде».

При этом Ф.М. Достоевским выражается понимание смысла публичного слова, близкое гоголевскому. Обращаясь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» к Н.М. Языкову (письмо XV «Предметы для лирического поэта в нынешнее время»), Н. В. Гоголь называет спасение души читателя главной задачей поэта. «Воззови, в виде лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку, – восклицает он. – Брось ему с берега доску и закричи во весь голос, чтобы спасал свою бедную душу: уже он далеко от берега, уже несет и несет его ничтожная верхушка света, несут обеды, ноги плясавиц, ежедневное сонное опьянение; нечувствительно облекается он плотью и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души. Завопи воплем и выставь ему ведьму старость, к нему идущую, которая вся из железа, перед которой железо есть милосердие, которая ни крохи чувства не отдает назад и обратно. О, если бы ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома «Мертвых душ»!» [2, 246 – 247]. Итак, из этого высказывания писателя, строящегося на антитезе «материальное (плоть) – духовное», ясно, что в третьем томе «Мертвых душ» вновь должен был появиться Плюшкин, ужаснувшийся тому состоянию, в котором он оказался из-за отчуждения от людей. Этот новый Плюшкин должен был оставить дом и отправиться в странствие, чтобы воздействовать на людей словом, предупреждая их об опасности утраты человечности. Чтобы не быть при жизни «для мира мертву», необходимо, по мысли Н.В. Гоголя, чтобы каждый человек задумался о смысле своих занятий и принял участие в общей жизни. Такого слова лишены «шумные» мертвецы в рассказе «Бобок».

Пожалуй, нравственное уже настолько подавлено в них, что оно не пробуждается и после смерти, с началом разложения телесного, поскольку «черное» и здесь, в могиле, управляет этими людьми, погружая их в воспоминания об утехах телесного при жизни. И, в конечном итоге, обнаруживается, что обитатели могил абсолютно одинаковы в своем устремлении, освободившись от вынужденного в земной жизни хотя бы внешнего стыда, наконец, предаться бесстыдству. Поэтому им напоминания о возможности что-то переменить, не нужны.

Они по-прежнему, как и в земном мире, находятся под властью социальных и денежных мерок в оценке себя и других, оставаясь «надворными советниками», «генералами» или «купцами»: помнят о «счетцах» в лавке, обсуждают, у какого доктора лечиться выгоднее, и играют в преферанс. И интересы у них остались прежними. Покойница Авдотья Игнатьева сокрушается, что «милого, радостного мальчика», похоронили не рядом с нею, но потом утешается, поскольку среди недавно умерших оказывается граф Петр Петрович Клиневич, которого она развратила в его бытность четырнадцатилетним пажом. Он для нее Богом посланный сосед в загробном мире. В конечном итоге именно Клиневич и произносит то слово, которое определяло их существование в бытность их живыми и которое остается смыслом последних двух-трех месяцев перед окончательным «бобок» уже в состоянии мертвецов. Ему «наплевать» на новые, разумные начала «здешней» жизни. «Заголимся и обнажимся», – призывает он своих соседей, и те с восторгом подхватывают его призыв [3, 52]. Таким образом, «вонь ... нравственная», которую издают их души, призывая успеть «спохватиться», их не беспокоит, в «последнем милосердии» они не нуждаются, оставаясь теми же, что и в земном мире.

Этот мотив нравственной грязи появляется уже во вступительной части «Дневника писателя» за 1873 год. Автор приводит «древнюю, чуть не индийского происхождения» басню о свинье и льве. Струсившей свинье, которая вызвала на дуэль льва, удалось спастись с помощью хитрой уловки: она вывалялась в грязи, и ее противник из брезгливости ее не тронул. Так и любой порядочный человек, «каким каждый обязан быть» [3, 7-8], должен сторониться грязи. Но, как уже было отмечено выше, судя по обнаруженному Иваном Ивановичем, она – привычная среда обитания значительной части привилегированного общества, речи умерших представителей которого слышал литератор, ужаснувшись, что они не сядят «последних мгновений сознания». Однако это не означает, что эта грязь всеобъемлюща. И в рассказе «Бобок», и в других частях «Дневника писателя» за 1873 год выражено убеждение в том, что только учет разных точек зрения может приблизить к правде. «Побываю и в других разрядах, – решает герой рассказа, – послушаю везде. То-то и есть, что надо послушать везде, а не с одного лишь края, чтобы составить понятие. Авось наткнусь и на утешительное» [3, 54]. Именно такой, разносторонний, подход к отображению действительности является условием ее художественного познания. Итак, Ф.М. Достоевский устами своего литератора Ивана Ивановича настаивает на учете «всех» голосов. Тогда получится не только отрицание, но, возможно, и «утешительное»; будет учтено не только единичное, но откроется и универсальное.

Таким образом, общая тональность рассказа не настолько уж пессимистична. Неудачник-литератор пережил встречу с миром мертвых, которая, в свою очередь, дала толчок его собственному нравственному развитию. Если раньше его «уверования и советы» были проявлением «скверного» характера Ивана Ивановича, то теперь он знает, о чем нужно напоминать людям, чтобы не позволить окончательно замолчать в них духовному. «Им, – восклицает герой, – даны, подарены эти мгновения и ... А главное, главное, в таком месте! Нет, этого я не могу допустить...» [3, 54]. Не исключая иронии автора по отношению к этому герою, выскажем предположение, что не ею одной ограничивается оценка Ивана Ивановича, особенно, если учесть, что в качестве автора восьмого очерка «Полписьма «Одного лица»» представлен все тот же, кто «отличился» в «Гражданине» «насчет могилки». А тем самым и возможность встать на путь нравственного воскресения в результате решения проблем жизни и смерти, временного и вечного, единичного и универсального представляется реальной.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин; изд. 3-е. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
2. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н.В. Гоголь // Собр. соч.: В 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 7. – С. 181 – 391.
3. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1873 / Ф.М. Достоевский // Полн.собр.соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1980. – Т. 21.
4. Захаров В. Н. Фантастическое как категория поэтики Достоевского семидесятых годов / В.Н. Захаров // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сб. – Петрозаводск, 1981. – С.41 – 54.
5. Милнер-Галланд Р. Что происходит в рассказе «Бобок»? / Р. Милнер-Галланд, О. Соболева // Вопросы литературы. – 2012. – № 4. – С. 294 – 312.
6. Касаткина Т. Художественные тексты в составе «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского: контекстный анализ / Татьяна Касаткина // Вопросы литературы. – 2011. – № 5. – С. 285 – 317.
7. Фазиулина И. В. Сон и сновидение как нарративные единицы (на примере творчества Ф.М. Достоевского) / И.В. Фазиулина // Грехневские чтения: сб. научн. трудов. – Вып. 5. – Нижний Новгород: Изд. Ю.А. Николаев, 2008. – С.103 – 110.

В.Б. Мусій

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова,
кафедра світової літератури

ОДИНИЧНЕ І УНІВЕРСАЛЬНЕ У ФАНТАСТИЧНОМУ ОПОВІДАННІ Ф.М. ДОСТОЄВСЬКОГО «БОБОК»

Резюме

У статті оповідання Ф.М. Достоевського «Бобок» розглядається у контексті такої категорії, як «фантастичний реалізм» (саме з цим терміном більшість дослідників пов'язує особливості творчості письменника). Пропонується варіант тлумачення змісту фантастичного, його мотивування в творі, його ролі в розкритті характеру героя і сенсу подій, що відбуваються з ним. Співвідношення в оповіданні одиничного і універсального виявляється на основі вивчення твору як важливої складової «Щоденника письменника» за 1873 рік

Ключові слова: психологізм, фантастика, семантичні опозиції, універсальне, одиничне, оповідання

V. B. Musiy,

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literary

SINGULARITY AND UNIVERSALITY IN FANTASTIC STORY BY F.M. DOSTOEVSKY «BOBOK»

Summary

The article is dedicated to the research of story by F.M. Dostoevsky «Boboc» in context of such category as «fantastic realism». Attention applies to the combining of socially-historical recreation of reality (realism) and artistic fantasy which distorts forms of this reality. The problem of reasons of fantastic in «Boboc» is considered in the article most deeply and a few variants of interpretation are offered. A preference gives to such function of fantastic as interpretation of hero's history in universal, timeless, all mankind plan. The possibility to understand abnormality of own life and the opportunity to change (to correct) own errors are the main problems in the story. «Boboc» was studied as a part of «Writer's Dairy» too. In the story and in «Writer's Dairy» for 1873 such common problems are: the character of journalist dialogue with the public, the role of journalist's speech in overcoming of moral dirt, force of the public speech etc. Author of the article refers to the fact that Gogol's and Dostoevsky's understanding of the importance of public word was the same.

Key words: psychologism, fantastic, semantic oppositions, universe, single, story.

Статтю подано до редколегії 12.11.2013

УДК – 821.161.2

В.Д. Нарівська,

доктор філологічних наук, професор

Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара

кафедра зарубіжної літератури

**РОМАН ГЕО ШКУРУПІЯ «ЖАННА-БАТАЛЬЙОНЕРКА»:
ПОЛЕМІЧНИЙ ЗМІСТ АЛЮЗИВНОСТІ**

Стаття присвячена дослідженню алюзивності роману Гео Шкурупія в контексті естетики футуризму. Алюзивність розглядається як основний чинник футуристичної поетики роману. Акцентується програмно-естетична спрямованість роману Шкурупія «Жанна-батальйонерка».

Ключові слова: футуризм, алюзія, естетична програмованість, полеміка.

Футуризм в літературі на українському ґрунті є одним із привілейованих предметів уваги 1920-х рр., тих проявів авангардизму, що, на диво, встиг одержати доволі цілісне і програмно-естетичне, і художнє оформлення, тісно переплетеного в індивідуальному досвіді, але вже без належної критичної оцінки. Як і для більшості -ізмів власне футуристичні ідеї і образи втілювались чи то в діяльності ряду груп, об'єднань, чи в творчості окремих авторів, а то й в поодиноких творах на різних етапах футуристичного буття – формування, еволюції і раптового відходу у безвість (під тиском репресій, обструкцій, невизнання). З поштивої майже столітньої відстані видно, що українська література обрала шлях стрімкого оновлення, досвід якого з часом буде затребуваний неодноразово. Хоча очевидна і несумісність естетичного посилення, навіть в межах футуристичних пошуків з різним рівнем і якістю теоретизувань, естетизувань і художності, за якою проглядається пріоритетність суб'єктивного бачення перетворюючої ролі мистецтва в революційно збуреному світі. Ніколи до цього українська література не могла похвалитися наявністю таких творів-новацій, досліджувати які буде ще не одне покоління науковців. Можливо, лише комплексне дослідження синтезу літературних і мистецьких його проявів розкриє в повному обсязі зміст явища. Поки що очевидним є те, що літературний футуризм, як і інші -ізми, був і залишається оприявленням нового естетичного і літературно-мистецького досвіду, зітканого із суперечностей, серед яких найбільш вражаючим є ривок, здійснений у напрямку розриву з попередніми традиціями і водночас вибіркової спорідненості з певними її тенденціями.

Однією з найбільш привабливих постатей в українському футуризмі є Гео Шкурупій (1903–1937), який зміг реалізувати себе в поезії, прозі, програмно-естетичній діяльності. Хоча у своїй відомій статті «Реконструкція мистецтва», що її сам письменник означив як «невеличку спробу програмового планування роботи» [22, 4], підкреслено: «...Ми ніколи не були якимось мистецьким «ізмом», літературною школою, або вузькою групкою, що плекає улюблені формочки до метафізичного самозакохання. Наша теорія і практика завжди стояла в річищі розвитку всього мистецтва, або продовжувала його, ніколи не спиняючись на якомусь «ізмові»... Ми ніколи не захоплювалися «ізмами» і вчасно могли відмовитись від попередньої корисної роботи, щоб узятися за нову, ще кориснішу». Проте навіть палкі і пе-

реконливі заклики до того, щоб літературно-мистецьку роботу «ув'язати з соціалістичним будівництвом», щоб в мистецтві відчутнішою була «переможня хода революції», а творчість була позначена «щільнішою ув'язкою з нашою дійсністю» [22, 3], не застерегли від репресій і трагічної розв'язки долі. Надто виразною була не лише її футуристична спрямованість, а й аналогічний хід думок з вагнерівською концепцією мистецтва і революції, в якій, за визначенням О. Лосева, домінувала «естетика революційного пафосу» [8, 8], з «романтичними уявленнями про якусь іншу, далеко не буржуазну, але ту революцію, що зможе оновити і змінити людство за допомогою нового мистецтва» [8, 9]. Саме цей пафос, вагнерівська ідейна наляштованість була підхоплена (аж до ключових слів) і заломлена Шкурупієм до футуристичної програмності / художності. Проте суголосність з Вагнером матиме для письменника тяжкі наслідки, оскільки упереджене ставлення до німецького композитора і теоретика мистецтва з часом переросло у відверту обструкцію, а боротьба навколо його імені і творчості не затихала понад сто років [8]. Шкурупій як один із організаторів «Асоціації панфутуристів», активіст творчих об'єднань «Комункульт» і «Нова генерація», відвертий вагнеріанець і найбільш послідовний новатор-футурист був реабілітований у 1960-ті роки, але навіть «відлига» не спроможна була остаточно переломити несприйнятне ставлення критики до українського авангардизму в цілому та до футуризму зокрема як до «змертвілої форми» (за виразом сучасників Шкурупія).

Розмежованість щодо програмно-естетичної діяльності Шкурупія ще й сьогодні має місце, але без врахування того, що в маніфестуванні своїх творчих поглядів і в спробах їх втілити в художніх творах Шкурупій був традиційно парадоксальний, оскільки його великі попередники й сучасники – О. Уайльд, В. Серж – обирали позицію певного дистанціювання від своїх же маніфестів, а інші маніфестаційні змісти виводили із змістів художніх (В. Гюго, У. Вордсворт, С.Т. Колридж, Е. Золя). Позиція Шкурупія уподібнюється до поглядів його сучасника Віктора Сержа, який намагався бути вищим за революційність, у якій він вбачав уже не стан, а надлишку знервованість. Шкурупій усвідомив штучність протистояння першої і другої хвилі футуризму і покладав велику надію на естетичну обґрунтованість для мистецтва синтезу революційності романтичної і соціалістичної, чим і був викликаний такий значний його інтерес до відомої статті Р. Вагнера «Мистецтво і революція» (1849) аж до ключових слів. В цьому він цілком відповідав характеристиці, наданій йому відомим літературознавцем О. Білецьким: «вундеркінд нашої літератури», який «орієнтується на Європу». Але маніфестаційного викладу подібних думок було замало. Необхідне було їх художнє обґрунтування. Таким виявився роман «Жанна-батальйонерка» – твір надзвичайно полемічний щодо естетичних принципів футуризму.

Хоча в романі, на перший погляд, поки що більше руйнації, притаманній футуризму в цілому, ніж нового змісту. Здавалось би, Шкурупій відійшов від скандальної епатажності першого етапу футуризму, але ситуація була загострена у такий спосіб, що у 1931 р., за свідченням науковців, він спрямував свої пошуки на значній відстані від футуризму: «Літературна практика останніх років життя Гео Шкурупія засвідчила, що він рішуче порвав із пан футуристичними теоріями і йшов звичайним для письменника шляхом – до справжньої поезії та прози» [13, 71]. Але відгомін скандальності вживався ним уже як художній прийом. В поезії це вилилось у вірші «Реабілітація Т.Г. Шевченка», у прозі – в романі «Жанна-батальйонерка».

Якщо говорити про спрямованість до справжньої поезії і прози, то це була спрямованість-надія на романну форму. Багато в чому Шкурупій був суголосний, як виявляється, з М. Бахтіним, про що ми можемо говорити лише сьогодні.

З огляду на наявність множинних носіїв критичної свідомості, що мали власну «соціально-ідеологічну мову», М. Бахтін зазначав, що «в кожний даний момент співіснують мови різних епох і періодів соціально-ідеологічного життя. Існують навіть мови днів» [2, 44]. Слушну думку з цього приводу висловлював Г. Косіков, зокрема про те, що «бахтінська мовна стратифікація носить далеко не власне лінгвістичний, а саме світоглядний характер» [7, 9]. Особливо значимим в цьому аспекті є те, як Бахтін диференціює «абстрактно єдину національну мову», до якої входять «своя соціально-ідеологічна смислова кон'юнктура», «своє гасло, своя лайка і своя похвала» [2, 44]. Протистояти зіткненню таких різних голосів, на думку Бахтіна, міг лише романний жанр: «Роман – це художньо організована соціальна різномовність, інколи різномовність, індивідуальне різноголосся», завданням якого є «викриття всілякої конвенційності, безглузді, хибної, умовностей у всіх людських стосунках» [2, 15]. Об'єктивуючи таку ситуацію, «прозаїк романіст потребує певної «формально-жанрової» маски» як «позиції бачення життя, так і позиції для публікації такого життя» [3, 415]. «Плут, шут і дурак», за Бахтіним, володіють даром і силою бути «непричетними до життя» [3, 412]. Шкурупій обрав близьку до цього позицію автора роману з полемічно-іронічним спогляданням і коментуванням життєвих перипетій.

Роман «Жанна-батальйонерка» з таким очевидним полемічним змістом створювався і знаходився в епіцентрі протистояння і взаємодії -ізмів, і вже тому цікавий для сьогодення. Але не менш значимим є один із його поетологічних прийомів – алюзивність. О. Білецький свого часу вказав на таку особливість прози Шкурупія, як літературність. Вона явлена у розмаїтті натяків – історичних, культурних, політичних, літературних, естетичних, поєднуючись з поетикою примітивізму, урбаністичної низової культури, що межувала водночас і з високими її проявами. Традиційним Шкурупій виявився і в тому, що, не захоплюючись технічною реконструкцією слова, мовними експериментами Марінетті і «будетлян», він акцентує усталений тематичний зміст роману – урбаністичний і апелює до «культурної функції слова» (М. Бахтін), покладаючи всю надію на такий урбаністично-культурний синтез. Водночас найбільш привабливим для нього був акцент на образності, логіка розвитку якої для нього в глибинах свідомості залишалась пріоритетною. Певна суголосність в цьому плані з думками Марінетті відчувається в тій частині, де італійським маніфестатором пропонувалося використання широких асоціацій з їх максимальним ущільненням. Там же Марінетті пропонував те, що, очевидно, найбільше імпонувало Шкурупію з його суперечливим ставленням до традицій – без будь-яких застережень вдаватись до змішування низьких і високих аналогій і вплітати тє в образи безладно: «Коли буде покінчено з логікою, виникне інтуїтивна психологія матерії... Ми викинемо із асоціації першу опорну частину, і залишиться лише безперервний ряд образів» [9]. Як би не наполягали футуристи і сам Шкурупій на особливому новаторстві своєї художньої мови, проте такий тип образності крився в глибинах віддалених літературних епох, немов очікуючи на свій час, і тих, що були поруч, як, наприклад, романтизм, символізм, експресіонізм. Це було свідченням того, як художньо-естетична новація Шкурупія пробивалась через футуристичні напластування. Шкурупій, формуючи новий художньо-естетичний зміст, з його глибокими знаннями світової літератури, залучає підкреслено випадкові образи – різних епох, жанрів, видів мистецтва, об'єднуючи все романною іде-

єю протистояння зубожілості української інтелігенції, втрати нею свого високого призначення. Це цікаво розглянути вже тільки тому, щоб зрозуміти, в якому аспекті могла розвиватися художня мова української прози, що ми втратили і що так тяжко надолужуємо.

Алюзивний метод Шкурупія вписаний в загальну тенденцію європейської футуристичної думки, демонструючи розрив зі всією попередньою традицією через досить складну з нею взаємодію. Якщо традиційно алюзія використовувалась як усталена фігура, то Шкурупій подає її варіативне прочитання на ґрунті гострої полеміки з попередніми епохами, критичним її переосмисленням з привнесенням футуристичної змістовності – розуміння літератури і мистецтва як програми життя, а митця як месії, «революцією мобілізованого і визнаного». Шкурупій умісне, немов жартуючи, переінакшує відомі образи, перекодовує елементи різних текстів або навіть використовує їх в ролі додаткового коментаря. Новаторство алюзивності Шкурупія полягало в тому, що і посил до певних історичних постатей і подій, і введення в роман інших художніх творів і їх героїв втрачають зв'язок зі своєю культурною епохою. «Жанна-батальйонерка» в статусі футуристичного роману конститується полемічним змістом алюзивності. Характерною її ознакою у Шкурупія є розмаїття джерел, що неначе б то зовні не дотичні, але все залежить від смислової узагальненості образів-першоджерел, їх взаємодоповненості чи контамінації з тісним їх переплетінням.

Автору роману можна висунути серйозні претензії з огляду на рихлість композиції, надмірну ідеологічну риторичність, розбавлену подекуди еротичним риторизмом, деяку невиразність сюжету. Проте означені недоліки компенсуються програмно-футуристичною змістовністю роману. Саме ця програмна насиченість, заради якої, здебільшого, і писався твір, є більш привабливою за його власне романний зміст. А ті недоладності, за які дорікали не лише Шкурупію, а й більшості авторів 20-30-х років, скоріше, характеризують стан українського роману в цілому, з його стриманим попереднім розвитком. Шкурупій відповідно до заявлених ним же вимог футуристичної естетики підкреслено відмежовується від традицій, передусім українських, тим самим намагається відвести ці дорікання від себе і футуризму в цілому. У статті «Реконструкція мистецтв», розкриваючи стан поезії (але ці ж проблеми характерні були і для прози), Гео Шкурупій з емоційним запалом писав: «Хіба не безглуздя, вимагати тепер від поезії, щоб вона була така, як за Оскар Вайлда. А отже чуємо ми щодня зойк і стогін, що все не так, що ідеологія убиває мистецтво, що через це криза, що нема Левів Толстих, Шевченків, Пушкінних і ін.

Вивчаючи сучасний стан поетичної роботи, ми констатуємо не лише кризу, а занепад, загибель старих традицій, відмирання старих естетичних смаків, що ще перед смертю намагаються піднести голос і закричати, заголомшити зойками похід нового буття й революційної ідеології» [22, 6]. Ця думка виразно демонструвала процес укорінення естетизованої емоції уже в якості естетичного досвіду як панівного в часі, підґрунтям для формування якого вважалась революційна ідеологія і який поступився під натиском нових естетичних тенденцій.

Роман, як відомо, написаний на етапі завершення «другої хвилі» футуризму, водночас пов'язаний з подіями розпаду «першої хвилі» в європейському мистецтві і його відображенням в українському культурному бутті. І тут перед Шкурупієм виникла дилема, бо він не міг відмовитись від здійснених футуризмом тематичних і по етологічних зрушень – «урбанізму, міського люду, міського почуття» [4, 364]. Але розрив з культурно-літературними традиціями був для нього надто бо-

лючою проблемою, як і те, що пошуки особистості в українській літературі значних успіхів не мали. Якщо роман Шкурупія сприймати не тільки як художній, але і програмно-естетичний та ідеологічний текст, то простежується розвиток мета-ідеї роману філософського змісту – руйнування єдності життя через нівелювання його культурно-історичних складників. Для Шкурупія футуризм – явище не тільки літературно-художнє, але й культурологічне, сенс якого він вбачав у вільному буянні думок у межах культурних епох. У цьому сенсі український роман внутрішньо ідентичний із західними футуристичними маніфестами і текстами. Те, за що критика дорікала українській прозі 20-х років – за яскраву естетичну програмність, і було найбільш виразним її чинником. В романі відчутна підпорядкованість спрямованості до загостреного експериментаторства з революційно-руйнівними тенденціями щодо традиційності, відмовою від утвердженого у XIX столітті реалістично-натуралістичного зображення дійсності, з прагненням до оновлення художніх засобів і прийомів з програмно-маніфестиарним змістом як одного із чинників художності. Більшість таких творів мала експериментальний характер, у такий спосіб нині і оцінених. Роман «Жанна-батальйонерка» не став винятком.

Місцем дії в романі є Київ, Петербург, фронти, висвітлені з позицій футуристичної проблеми руйнації світу, коли людське життя і доля трактуються як шлях до смерті. Герої роману – Жанна, дочка київського професора, одержима ідеєю буржуазної революції, Стефан Бойко – колишній студент Політехнічного інституту, Муславський – філолог та історик, Голубятников – поручник – тільки один раз зібралися всі разом у квартирі Жанни. Зустріч поклала початок ворожнечі між ними, оскільки всі були закохані в Жанну. Живучи очікуванням зустрічі з надзвичайним коханням, вона жодному з них не віддавала переваги. Відтак дороги молодих людей розійшлися – Жанна з батьком переїхала до Петербурга, а зрада Голубятникова як помста своїм суперникам приводить їх усіх на фронт. Якщо поручник живе тільки подіями війни і, по суті, утілює її ідеологію, то Стефан Бойко веде антивоєнну пропаганду, Муславський же змирився зі своєю близькою смертю і в думках своїх жалкував, що розлучився з маленькою дочкою. З її ім'ям на вустах він і загинув; Голубятников був розстріляний революційними солдатами, коли намагався вбити Стефана Бойка. Жанна Барк обрала для себе шлях батальйонерки і зазнала з жіночим батальйоном чимало випробувань. Розчарувавшись у своєму виборі, Жанна перетворюється на повію. Такою її випадково побачив у Петербурзі Стефан Бойко. Для нього, єдиного з усіх героїв роману був накреслений революційно-героїчний шлях¹. Висвітлення цих подій і долі має аллюзивний характер.

Повертаючись до назви роману Гео Шкурупія, відзначимо, що в ньому заявлений його зміст, його основний мотив. В антропонімічний заголовок винесено ім'я *Жанна*, що прийшло до нас з європейської, зокрема французької культури, що підкреслює не лише соціальний статус героїні. Нагадаємо у зв'язку з цим формулювання О. Фрейденберг: «Значимість імені персонажу і, отже, його метафоричної сутності розгортається в дію, що складає мотив: герой може робити лише те, що семантично сам означає» [20, 223]. Ряд мотивів, сформованих в романі, пов'язаний з семантикою імені, а саме: антропоніму (ім'я Жанна і його культурно-історичний контекст), амазонок з їх культурним архетипом і феноме-

¹ Хоча О. Ільницький зробив спробу переакцентувати зміст ідеї роману і визначив як головного героя студента Стефана Бойка, члена соціалістичної групи, який відмовився служити в армії через шовіністичну політику влади (див.: Ільницький Олег. Український футуризм (1914-1930). – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.). Як ключову фігуру роману, «типового представника свого часу», розглядає Стефана Бойка і Ю. Данькевич, що обумовлено, на наш погляд, прагненням виокремити національні особливості роману.

ном футуризму, революційної змістовності, пов'язаної з ідеалами Французької революції, примноженої ніцшеанським мотивом відсутності будь-яких зобов'язань перед будь-ким. В імені-заголовку – цілісність, яка спирається на літературні і культурно-історичні цінності іншого, по відношенню до українських традицій, порядку. У 20-ті роки, коли відбувалась докорінний злам багатьох уявлень, значних змін зазнав і традиційний іменослов. До нього увійшли імена революціонерів та мислителів попередніх епох: Жанна – на честь французької народної героїні Жанни д'Арк, Марат – на честь Жана Поля Марата, діяча французької буржуазної революції, Інесса – на честь Інесси Арманд... та інші імена героїчних постатей, які відомі з історії та літератури [19, 21]. У романі Шкурупія футуризм явно витісняє народницькі, патріархальні тенденції, на що вказує насамперед ім'я-заголовок. На зміну традиційним іменам-типам української літератури, характерним для творчості Т. Шевченка, П. Мирного – Катерина, Марія, Христя, – в яких втілено узагальнений образ України, уже витісненим декадентсько-символістським образами жінки-мрії, чарівної, загадкової, еротичної, символу самої любові, приходить воїновнича і непередбачувана особистість, постать (але не тип) з протонародним ім'ям, але іншої культури, – Жанна – жінка-militari.

Зважаючи на обставини Шкурупій зміщує центр життя українського суспільства з села на місто. Раніше таку спробу здійснив Панас Мирний у широко відомому романі «Повія», друга частина якого була опублікована в 1920-ті роки, з тією різницею, що для героїні роману Христі місто було і спокуюсою легкого життя, і черевом, що поглинуло її життя, рідне ж село – примарною надією на повернення до життя. Для Шкурупія подих міста, його життя і доля, і Жанна з її оточенням як різновидів граней українського урбанізму – ключова тема футуристичного роману. М. Бахтін, як відомо, відносив урбанізм до найбільш характерного прояву футуризму [4, 364]. Та й сам Гео Шкурупій з цього приводу писав: «...В перші роки революції українська радянська проза продовжувала старі традиції психологічного оповідання з орієнтацією на село в його дрідно-власницькій суті. Треба було зламати цю сільську орієнтацію та ідеалізацію пейзажу й кустарщини. В інших високорозвинених літературах (російській, наприклад) це було пророблено давно, а ми мусіли це робити в перше десятиріччя пролетарської революції... Психологічному й пейзажному жанрові ми в першу чергу протиставляли міцну фабулу і сюжет, що мали вибити ґрунт з-під ніг есерівської орієнтації на село в літературі... Далі ми почали висувати на передній план тематику міста, урбанізм, що мав розчистити нам місце для дальшого революційного новаторства» [22, 6-7]. В романі ця програмність просвічується, здавалось би, в кричущих невідповідностях зустрічі і перетину мотивів урбаністичного і бульварного романів, але насправді є специфікою естетики футуристичного роману (що може бути предметом окремого дослідження). Життєва історія головної героїні прочитується через мотиви надривного міського вуличного романсу з пошуками любові, розчаруванням і жертвністю, перетворенням дівчини з благородної сім'ї на повію. Все це поєднується під футуристичним дахом з його образом міста, що перетворюється на монстра, поглинаючи ознаки людяності в кожному. Перший розділ так і називається – «Полювання на вулицях міста» і розкриває особливості буття в місті людини, яка переживає крах старого світу. Будь-які найменші спроби протистояти цьому, або бодай усвідомити те, що відбувається – неприйнятні. Від переслідувань не рятують навіть рідні стіни. Місто і будинок небезпечні для людини. Герої Шкурупія – інтелігенти, роз'єднаність, розтерзаність, невпевненість у собі яких очевидна, як і соціальна невизначеність. Так, Жанна – професорська дочка, «примхливий витвір інтелігент-

ського оточення» [21, 24], «дуже любить романтику» (4; 40), жриця «Священного лотоса»; Стефан Бойко – «непевний елемент» з приналежністю до соціалістичного гуртка, «людина в студентському пальті» (4; 5), «непевний революційний елемент»; Юрій Муславський – «філолог та історик», «фантазгор і мрійник» (4; 44); поручик Голубятников, чия душа і тіло підпорядковані військової стихії, характеризує себе і оточуючих виключно як лакеїв. А проте, незважаючи на всю свою відокремленість, – людську та політичну, – їх поєднують події війни – її жахи і тільки, що зводить їх до статусу «декласованої інтелігенції».

Соціальні характеристики підпорядковані футуристичній естетиці, посилені алюзивністю, в якій головним є натяк, розрахований на узнаваність і розшифровку читачем з метою якомога повного осмислення образно-композиційного змісту твору, задуму в цілому. Алюзивність Шкурупія балансує на межі свідомого/підсвідомого, що особливо відчутно в тому, як в текст роману вводиться ряд класичних відомих читачеві образів – художніх, культурологічних, історичних, – почасти таких, що діють тільки в одній сцені і потім зникають, залишивши художні сліди-натяки нової естетики, бо це було зверненням до вічних образів світової літератури, культурних і мистецьких архетипів, знаних навіть серед масового читача. У зв'язку з цим образність роману набуває яскраво вираженого емблематичного характеру, що властиво було авангарду в цілому. Гео Шкурупій прищеплює, імплантує в футуристичний текст образи інших культурних епох, що семантизують футуризм. При цьому зовні вони залишаються незмінними, внутрішня ж їх наповненість помітно змінюється.

Повертаючись до назви роману Гео Шкурупія, підкреслимо, що в тексті його футуристичний сенс розкривається, розгортається, поглиблюється через антропонімічні концепти, вибудовані під кутом падіння Жанни. Кумиром Євгенії Барк (таким було її справжнє ім'я) була героїчна Орлеанська діва Жанна д'Арк. Її вплив на свідомість дочки київського професора був настільки значним, що за нею міцно і назавжди закріпилося простонародне французьке ім'я. До того ж Євгенія-Жанна відчувала співзвуччя прізвищ Барк – д'Арк, що продукувало в ній героїчний настрій і відповідні помисли. Жанна-Євгенія бачила в ній і «святую», і «жінку-солдата». І тут дві алюзії міфологічного характеру про Жанну д'Арк (живописного і історико-культурного) створюють універсальний вимір футуристичного образу Жанни в романі Шкурупія. Письменник використав мотив широковідомої картини Бастьєн-Лепажа «Жанна д'Арк слухає небесні сили», або «Видіння Жанни д'Арк» (так її ще називали), на якій Діва зображена в мить видіння – між квітучими яблунями тінь Святого Людовика і двох страдниць, що підказали їй вибір долі. Це образ з яскравими рисами андрогінності – складки жіночого одягу спадають у такий спосіб, що нагадують чоловіче вбрання, рука витягнута, немов уже тримає меч. Її фігура граціозна, хоча є в ній ще щось підліткове, але водночас і харизматичне; картина, в якій «завдання споглядання, внутрішнього бачення передане з надприродною силою» (Нестеров). На цей живописний образ накладаються відомі, але вже міфологізовані елементи героїчної біографії, що проникають в образність роману, створюючи сугестивний стан Євгенії Барк, її налаштованість на те, щоб іти шляхом Орлеанської Диви. У такий спосіб формується цілісний алюзивний образ на ґрунті поєднання двох планів – явленого і домисленого у співвіднесеності з собою, з яким Євгенія Барк бореться в собі. Героїчна Жанна д'Арк залишалася для Жанни Барк сором'язливою дитячою мрією, до того ж випадково зруйнованою і тому викресленою з пам'яті. Випадок зробив акцент на думці, до якої Жанна була вже внутрішньо готова, – середньовічна святість і героїзм не тільки несумісні і

протилежні, але й неприйнятні в умовах воєн і революцій ХХ століття [16]. Якщо для істориків і культурологів і донині проблемним залишається питання, чим був чоловічий костюм для Жанни д'Арк – «нечуваним викликом чи вимушеним кроком» (П. Крилов), то для героїні роману Шкурупія це, безсумнівно, була примхливість, обумовлена її поведінкою. Спроби утримувати в собі співіснування святості і героїзму призводять до дисгармонії внутрішнього світу, метаморфоз, від яких потерпає людська особистість, що, власне, і сталося з Жанною.

Розвиток системи мотивів у романі супроводжується відповідною алюзивністю. Постулюючи думку про відмову від принципів виразності, багатогранності щодо зображення світу, притаманних реалізму з його типами і характерами, Шкурупій протиставляє цьому ідею художньої деформації і світу, і людини, що стимулюють інші форми художності. Його герої одержимі соціальною активністю, але лише в руйнації старого світу, все нове – примарне і тому вони приречені або загинути, або бути витісненими і маргінали. Шлях Жанни Барк з поступовим зреченням своїх ідеалів в цьому показовий.

Менш болісним для Жанни було розставання з вченням О. Блаватської. Як жриця «Священного Лотоса», теософського об'єднання, організованого на квартирі батька, Жанна створила і відповідний інтер'єр з відомим портретом знаменитої співвітчизниці, чиє вчення пережило свій зоряний період і перейшло в стадію шарлатанства у формі спиритичних сеансів серед київських обивателів, що свідчило про занепадницькі настрої. Її ім'я в романі не назване. Є лише портрет з очима одухотвореними, з ликом, сповненим мудрості. Але поручник Голубятников з притаманною йому іронією, що межує з цинізмом, побачив портрет не жінки-легенди. Її образ деміфологізується крапленням розмовної побутової мови вулиці, внаслідок чого Голубятников бачить портрет «просто гладкої бабулі» (4; 18). До того ж він прийшов не на збори «Священного Лотоса», а на побачення з Жанною, з почуттями агресивної еротичності, що переповнювали його. Про відсутність в його свідомості понять честі і гідності, лицарства офіцера свідчить алюзія на роман «Дон Кіхот» – кіт, якого знайшов Голубятников на одній з вулиць міста і привіз в будинок Жанни, був «здоровенний, але брудний і худий неймовірно. З нього з усіх боків випиналися кістки й він сильно нагадував славнозвісну Росінанту, – кобилу хороброго лицаря Дон Кіхота» (4; 19). Як відомо, у романі Сервантеса Дон Кіхот мав коня Росінанта, а не кобилу. Такі перетворення у тексті Шкурупія через футуристичну алюзію іронічно знижують еротичні наміри героя. Виникає ланцюгова реакція алюзивних пародійних перетворювань, в яких через образ kota, названого Жанною Агасфером, знецінюється зміст вічного мандрівника, натомість акцентується приблудність і принагідність. Образ kota з'являється в романі ще раз, коли вона бере його з собою на фронт. Приречений разом з господинею на бездомність та поневір'яння, він зігрівав усіх своїм теплом і незабаром чи то загинув, чи то зник, пророкуючи тим самим жіночому батальйону таку ж долю вічних мандрів. Тут відчувається тонка іронічно-полемічна алюзивність з відомим нарисом Ортеги-і-Гассета «Роздуми про «Дон Кіхота»» (1914), в якому всесвітньо відомий філософ, роздумуючи над особливостями сучасної йому взаємодії зовнішнього світу і людської сутності, любові як основи життя, створює філософсько-художній образ своєї батьківщини Іспанії – «плоскогір'я європейського духу». Одним із її невмирущих символів є *боже-вільний* ідальго Дон Кіхот. Саме його образ спонукав філософа до роздумів про роман, і лицарський зокрема: «Лицарство – це пригода: лицарські романи були останнім потужним паростком старого епічного древа. Останнім до цього часу, але не останнім загалом. Лицарський роман зберігає ха-

рактерні риси епосу, за винятком віри в істинність оповідних подій. Все, що відбувається в лицарських романах, постає перед нами так же, як щось давнє, як таке, що є приналежністю ідеального минулого» [11, 130–131]. Саме згадка про «ідеальне минуле» викликає особливу полемічність Шкурупія, що межує з гротескністю донкіхотства, з перетворенням благородного, лицарського в проявах низової міської культури, «реконструйованих» під тиском вулиці, деформуючи свідомість інтелігента. І тоді закономірно виникає запитання – де знаходиться плоскогір'я українського духу?

Різка відмова Жанни від середньовічного ідеалу, що поєднує і святість, і героїзм, від міфологізованого культу Блатської, не менш стрімко приводить її до романтичних героїв опери П. Чайковського «Пікова дама». Хоча Жанна і підкреслює момент випадковості своєї згадки про оперу, в якій її приваблює, нібито лише меланхолійний аспект музики Чайковського, проте до розмови про «Пікову даму» залучені ключові фігури роману, бо йдеться про надзвичайно важливу для Шкурупія проблему – синтез вагнеріанства і футуризму. Якщо трагедія народжувалась із духу музики в її ніцшеанському тлумаченні, то пошуки нового мистецтва були пов'язані з естетикою Вагнера, вираженою зокрема в його роздумах про долю оперного мистецтва у статті «Мистецтво і революція». Присутність авторської думки відчувається в романному синтезі естетичного і художнього як одного з прийомів образності Шкурупія, співвідносних з розмірковуваннями великого композитора про роль мистецтва, здатного відобразити, переробити і синтезувати життя. Чи не найболючішою в романі є алюзія на думку Вагнера про зубожілого глядача з його міщанськими смаками, втілених в образах, фігурах із оточення Жанни, що викликало бажання відмовитись від усіх існуючих форм мистецтва, передусім від традиційної опери. Під алюзію підпадає весь зміст вагнерівської статті. Особливо це відчутно в перегуку урбаністичних мотивів і думки про революційне оновлення мистецтва: «Майже скрізь тепер художники жаліються на ті збитки, які приносить їм революція. Вони звинувачують не велику битву на вулицях, не раптове різке потрясіння соціального устрою і не швидку зміну уряду. Ці грізні події, взяті самі по собі, залишають зазвичай певною мірою лише миттєве враження і викликають недовгочасну збентеженість, тоді як саме останнім часом потрясіння ці відрізняються особливою подовженістю і смертельно вражають сучасне мистецтво» [5, 107]. Це особлива алюзія, що набуває сили образу-символу вагнерівських роздумів, що ними пронизаний роман. Відчутна тут і авторська позиція, маніфестовані Шкурупієм роздуми про майбутнє оперного мистецтва: «Аристократизм, естетизм, високохудожність в старому її ірраціональному розумінні складають ту психіку сучасного театру, що її слід перебороти. Шлях нового реконструйованого театру лежить до «опери». Не до опери з Радамесами, Тарасами Бульбами та Онегініми, а до «Універ-театру» – «Опери», – що має в майбутньому усі можливості до синтезування мистецтв. Як не дивно, але сучасне сфальшоване оперове мистецтво в своїй технічній основі має багато більше перспектив у театральному майбутньому за сучасний архі-лівий театр» [22, 11]. Це був справжній «ляпас суспільному смаку», втілений і в художній формі, в тій неквапливій, але надто полемічній розмові молоді в квартирі Жанни Барк з метою скинути з п'єдесталу романтичну естетику, змістити акценти в цінностях з романтичного героя на антигероя. Всіх приваблює ностальгічне почуття до Германа як типу «сильного героя», «майже авантюриста», «енергійного до божевілья», який «неухильно йде до мети» (4; 27). Такими характеристиками його наділяють три коханці Жанни, «три мандарина», як ви-рису-є їх футуристичну емблематику Шкурупій із класичних «трех апельсинів». Най-

більш привабливим і об'єднувальним для всіх у цій характеристиці є факт того, що Герман – романтик: «Вони говорили тепер про оперу, висловлюючи свої погляди, погоджуючись один з одним. Наче бажаючи зробити цим один одному приємність, наче викриваючи ним спільні риси й спільні симпатії, що можуть зблизити їх» (4; 27). Так народжується в романі образ романтичної епохи. Шкурупій був далекий від думки зв'язати дві культурні епохи – романтизм і футуризм. Між ними прірва і нерозуміння, це і акцентується. Романтичний герой як ідеал для особистості футуризму неприйнятний, навіть у варіанті зниженої його характеристики, коли образ Германа розгортається у власну протилежність. Гео Шкурупій указав на це з притаманною йому відвертістю і гостротою, ідентифікуючи пушкінського Германа через героя свого футуристичного роману поручника Голубятникова фразою про впертість в досягненні мети, якою для Голубятникова була Жанна (4; 27). Безумовно, образ Голубятникова не витримує щонайменших порівнянь з образом романтичного героя О. Пушкіна. І це – один з виразних акцентів Шкурупія, що сучасна йому література надто різко розірвала з традицією. Не менш відчутною тут є думка про втрату літературою романтичного типу як такого, зведення його до пародії. На цьому тлі всі історико-соціальні події втрачають будь-який сенс.

Якщо в романі розмова про оперу «Пікова дама» мала більшою мірою програмний, маніфестований характер, то в статтю «Реконструкція мистецтва» привноситься алюзивна оперна компонента, що увиразнює зміст розмови в квартирі Жанни Барк: «Сучасній опері доводиться пережити і рішучий процес руйнування від старих забобонів, засобів та звичок. Цей деструктивний процес зовсім не страшний, як до цього звикли ставитись обивателі від мистецтва, а цілющий і будівничий, що принесе з собою зовсім нове мистецтво, що буде найфункціональніше в нашому віці. Опера в теперішньому стані це майже історичне мистецтво, мамонт, що живе в наш час лише через свою спроможність об'єднувати стільки мистецтв. Сучасна опера це спекулятивна істота, що живе за рахунок інших. Ніякі реформи і реставрації опери, що ми їх спостерігаємо тепер, не дадуть жодних новаторських – позитивних наслідків. Це переодягання старої графіні в нові модерні вбрання. Графіню слід поховати, а вбрання використати» [22, 12]. Хоча ця конвенція так і не була втілена в життя під жорстким тиском «пролетарського фронту літератури» і мистецтва.

Роман «Жанна-батальйонерка» належить до творів 20-х років зі своїм особливим футуристичним дискурсом, якому, проте, притаманні традиційні любовні колізії, хоча і досить своєрідно потрактовані – не як пошуки почуття, а як еротичний шал не затиснутий етичними умовностями і прихований під вдаваною революційністю. Скоріше ніцшеансько-шелерівським розгулом зумовлені всі дії, вчинки Жанни і її остаточний вибір – пов'язати свою долю з жіночим батальйоном, що виглядало як прелюдія до дешевого балагану під прикриттям якого Жанна перейшла в інший соціальний статус – дешевої повії. Хоча історія знала приклади героїчної долі і смерті батальйонерок. З огляду на це Гео Шкурупій еμβлематизує найбільш яскравий твір – «Футуристичний маніфест хтивості», що належить відомій французькій письменниці Валентині де Сен-Пуан, один із псевдонімів якої являв собою синтез багатозначних у культурологічному сенсі імен – Анна – Жанна – Валентина – Маріанна (Anne – Jeanne – Valentine – Marianne). У попередньому творині «Маніфест футуристичної жінки. Відповідь Ф. Т. Марінетті» (1912) Сен-Пуан підкреслила неприйнятність для футуризму поділу людства на чоловіків і жінок. Брак мужності в даний історичний момент, на її думку, необхідно було компенсувати поверненням жінок до їх «величного інстинкту, до насильства і жорстоко-

сті» [17, 199]. Найбільш прийнятним у цьому сенсі для французької футуристки був образ «завойовниці», «коханки», «руйнівниці». У «Футуристичному маніфесті хтивості» Сен-Пуан продукувала ідеї розкнутості енергії людської чуттєвості і хтивості «як чуттєвого синтезу» істоти «для найбільшого звільнення її духу» [18, 201], «хтивість – це творчий жест і творіння» [18, 202].

Художнє впорядкування текстів футуристичних маніфестів починається з того, що до роману вводиться ім'я їх творця, точніше, один із псевдонімів – Жанна, що більше відповідало естетиці авангардизму. До того ж в текст Шкурупія необхідно «вчитуватися», щоб адекватно сприйняти зміст фрази поручника Голубятникова: «Ви тільки уявіть собі весь жах війни. Кров!.. Смерть!.. При атаках я буду кричати ваше ім'я, Жанно, воно буде моїм бойовим гаслом!» (4; 18). У подальшому маніфести Сен-Пуан, наявні в романі Шкурупія, набувають найбільшої художньої епатажності, а тому і стають впізнаваними читачем футуристичними сентенціями. Порівняймо тексти Сен-Пуан і Шкурупія. Так, у маніфесті футуристка закликає: «щоб повернути частку мужності нашим расам, обважнілим від жіночності, треба спонукати їх до мужності, яка доходить до брутальності...» [17, 195]. «Відповідь» Гео Шкурупія витримана, здавалось би, у строгій відповідності до футуристичної поетики. Муславський, долучившись до розмови, проголошує: «Поручник носитиме ваше ім'я, як амулет проти німецьких куль...» (4; 18). Далі «філолог та історик» акцентує нігілістично-ніцшеанське ставлення футуристів до християнської моралі, пропонуючи Жанні подарувати поручнику «серію ікон», куплених на розпродажі, але не як амулети, а натільний захист від німецьких розривних куль. У романі процес бесіди між Жанною-Євгенією Барк та її шанувальниками футуристично маніфестизується на хвилі сентенцій Сен-Пуан. Тому ще раз увиразнюється роль імені: «найкращий амулет для мене – це буде ваше ім'я! ВОНО спонукатиме мене на героїські вчинки» (4; 19), хоча порив Голубятникова розвінчується в романі історико-культурною алюзією. Відомо, що остаточно лицарство загинуло тоді, коли з'явилася вогнепальна зброя, від якої не рятували ні лицарські доспіхи, ні мури фортець. Тож будь-яке лицарювання Голубятникова в романі є нічим іншим, як цинічною формою офіцерської поведінки.

Окрім того в романі простежується своєрідне заломлення проблеми культурних архетипів. Жанна Барк немов відповідає на заклики «Анни-Жанни» Сен-Пуан: «Я дійсно хотіла-би бути святою Євгенією, щоб іти спереду солдат, коли вони йдуть в атаку!.. Чому жінки не б'ються на війні, як чоловіки? Колись були відважні амазонки, що билися не гірше найкращих вояків. Я відчуваю в собі силу, як будь-яка з цих амазонок. Ви думаєте, що жінка не може бути така-ж хоробра, як і чоловік?...» (4; 19). Зазначимо, як амазонка, «богиня війни», Жанна Барк теж не досягла рівня самодостатності, оскільки, вступаючи в жіночий батальйон, переслідувала іншу мету – пережити стан футуристично-героїчної «хтивості». І дійсно, у першому ж бою амазонок вона відчула, що «тіло шукало нової ритміки» (10; 63), у Жанни «прокидався запал війни» (10; 67). Проте це була лише мить її життя як амазонки-батальйонерки. Відтак жорстокість, варварський лик війни вщент розбивають її мрії про героїзм. Уперше вона починає розуміти Стефана Бойка з його ненавистю до війни. В оточенні мілітаризованих повій, офіцерів, які вбачають у штиковій атаці власну хтивість, вона відчула готовність до рішучого, можливо, останнього кроку у своєму житті – стати дешевою батальйонною повією.

Відзначимо, що в дегероїзації образу Жанни-амазонки простежується футуристична алюзія на образ Маріанни – героїні картини Е. Делакруа «Свобода на барикадах», в якій вгадується звернення до образу Діви Марії та втілення гасла Великої

французької революції «Свобода. Рівність. Братство» у тілесній формі. Оголені груди Маріанни символізували братерство всіх громадян, уособлюючи материнські груди, молоко яких живило і об'єднувало людей в республіку [10, 170]. Проте цей високий символ для Жанни виявився недосяжним. Обивательська мораль, яка все-таки переважала в ній, так і не дозволила їй, умовно кажучи, «зняти гімнастичку» і оголити не стільки тіло, скільки свою, як вона вважала, революційну душу. Не вдовольнила її навіть прагнення стати на чолі солдатської маси в ролі святої Євгенії. Розрив між святістю образу Євгенії та статусом Жанни як повії ще більше загострює футуристичний заклик до десакралізації культурних архетипів. Це не тільки своєрідна полеміка Гео Шкурупія з маніфестами Сен-Пуан, але й данина класичній традиції інтерпретації відповідної теми в літературі, але не у співвіднесеності з класикою («Кармен» Меріме, «Пампуха» Мопассана, «Дама з камеліями» Дюма і т. д.).

Наголосимо, Шкурупія-футуриста переслідувала одна з найбільш містких і точних характеристик сучасників: «Користі пролетаріату від Шкурупія ніякого. Він був і залишиться кав'ярним письменником». Це була чи не єдина згадка про те, що в українській літературі був і «кав'ярний період», тобто та вимушена форма літературного життя з кінця 1917 до середини 1922 року, коли літератори, спочатку прагнучи будь-якого заробітку, виступали в кав'ярнях, але з часом «кав'ярне» життя поступово набувало вартісних рис богемності [6, 347] – проблема, що поки що залишається поза увагою українського літературознавства. Як на наш погляд, то саме ця особливість «кав'ярного» життя і спровокувала найбільш виразну характеристику Шкурупія-футуриста, що була заломлена ним і в художню специфіку роману. Звідси – не пряма, а атмосферична його алюзивність, обумовлена перетином і взаємодією культурних преференцій часу. Пророкуючи близьке занепадництво футуризму, Шкурупій протиставляє йому найбільш виразний його момент, навіть не в повному обсязі «автомобільно-ресторанно-хуліганський» [14, 30], а кав'ярний.

В розкритті падіння Жанни Барк на дно витісняються будь-які історико-героїчні чи високі літературні паралелі. Натомість її доля, вчинки, дії відбуваються відповідно до мелодраматичних мотивів «жорстокого романсу», з одного боку, в зниженому його варіанті – сльозливому, жалісному і безпощадному, «кабацькому», з іншого, – поєднуючись з музичними мотивами відомого співака й актора Олександра Вертинського, який часто гастролював в Україні. З його репертуару прийшов і закріпився в «кав'ярний період» відомий образ «Кокаїнетки» (1916), набуваючи масового смислу, що в романі Шкурупія сприймається як прихована алюзія:

Что вы плачете здесь, одинокая глупая деточка,
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы?
Вашу тонкую шейку едва прикрывает горжеточка.
Облысевшая, мокрая вся и смешная, как Вы...

.....
Лучше шейку свою затяните потуже горжеточкой
И ступайте туда, где никто Вас не спросит, кто Вы.

Під приховану алюзію, що продукує розвиток лейтмотивної лінії долі Жанни від героїчної до батальйонної «дівки» підпадає відома фраза О. Вертинського з «Концерту Сарасате» (1927):

Он Вас скомкал, сломал, обокрал, обезличил.
«Фам де люкс» он сумел превратить в «фам де шамбр».
А-ха, а-ха. И давно уж не моден, давно неприличен
Ваш кротовый жакет с легким запахом «амбр».

Але необхідне й уточнення. Позначений в поезії-романсі Вертинського «Он» як винуватець драматичних змін у долі героїні, у романі Шкурупія є одним із множинних «Я» Жанни. Це її вільний вибір, обумовлений крахом ідеалів і ілюзій, розпадом світу. Знаковою в романі є алюзія на ще один відомий «кабацький» романс 1920-х рр. автором якого була Марія Вега – «Інститутка» – з його сюжетом перетворення російської благородної дівчини на повію – відомої події французького еміграційного життя: «...И вот я институтка, я фея из бара...». Символічність алюзії полягає у її інверсивному співвіднесенні з включеним у роман Шкурупія інтертекстом Французької революції як віддзеркалення слов'янської ідеї свободи *à la française*. Іронія в тому, що французький високий романтичний ідеал у слов'янській інтерпретації революції перетворюється на бунт «безглуздий і безпощадний», передусім до самого себе. Це є яскравим прикладом перетину особистісного мотиву Шкурупія як представника «кав'ярного періоду» української літератури з проявом вулично-кав'ярної культури в цілому, творчості великого Вертинського, і все це втілюється в романі в цілісності мотиву падіння героїні.

З огляду на те, що Шкурупій був глибоко обізнаний з художніми відкриттями західноєвропейської літератури, він не міг залишити поза увагою книгу «Проза Транссибірського експресу й маленької Жанни Французької», створену поетом Б. Сандраром і художницею Сонею Делоне-Торк. Твір спричинив неймовірний ажіотаж у середовищі футуристів і викликав певну полеміку, обумовлену особливостями розвитку українського, російського й західноєвропейського футуризму (акцентуємо на цій очевидній національній специфіці). Як відомо, французький футуризм, явлений «симультанною книгою» С. Делоне й Б. Сандрара, відтворив одну з ключових проблем футуризму – пошук шляхів формування нової художньої мови. Поєднуючи в романі кілька культурних епох, Шкурупій створює інверсійний футуристичний маніфест класичного мистецтва власне українського змісту, у який закладаються передумови можливості чи неможливості його майбутнього існування в культурі на конвенції протистояння і взаємодії минулих культурних епох з сучасними (20-х років).

Уже не парадоксальним вбачається те, що у романі спостерігається, неначе б то, відмова від традиції, бо насправді йдеться про взаємодію з нею, внаслідок чого все перетворюється з узнаваності на означеність з іронічно-пародійно-гротескним смислом, тим самим, рятуючи від пасеїзму. Шкурупій умів додати краплю чуттєвості до власної іронії, нищість знебарвити зворушливістю, раптово поєднати смішне і піднесене. На відміну від категоричності і залізновольового стилю критично-програмних речей, у романі «Жанна-батальйонерка» відчутна гнучкість думки і стилю, підпорядкована не характерному для футуризму експериментаторству з мовою, що у такий спосіб намагалось покінчити з провінціалізмом української літератури, а прагненню зробити крок до пріоритетності «культурних пошуків» (М. Бахтін). Тому цілком ймовірно, що поштовхом до створення образу Жанни-батальйонерки могла бути фраза-рефрен Жанни, героїні твору Б. Сандрара й С. Делоне: «Блез, скажи, ми з тобою дуже далеко від Монмартра?» [15] – приклад того, що прихована алюзивність набуває ознак символу – Монмартру як вічного центру культури, а Транссибірського експресу, Сибіру як віддаленості від нього. Тим самим домінуючою у футуристичних пошуках Шкурупія залишається думка про нерозривність міцних зв'язків з класичною культурною традицією, незалежно від можливостей і революційних поривів нового мистецтва.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собр. Соч.: В 7 т. – Т. 2. – М.: Русские словари, 2000. – С. 5-175.
2. Бахтин М. М. Слово в романе / М. М. Бахтин // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Языки русской культуры, 2012. – Т. 3. – С. 9-179.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Языки русской культуры, 2012. – Т. 3. – С. 340-512.
4. Бахтин М. М. Футуризм // Бахтин М. М. Собр. Соч.: В 7 т. – Т. 2. – М.: Русские словари, 2000. – С. 363-375.
5. Вагнер Р. Искусство и революция / Р. Вагнер // Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 107-141.
6. Дядичев В. Н. «Кафейный» период // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: ИНТЕЛ-ВАК, 2001. – С. 347-348.
7. Косиков Г. К. «Человек бунтующий» и «человек чувствительный» (М. М. Бахтин и Р. Барт) // Лики времени. Сб. статей. – М.: Юстициформ; Филологический факультет МГУ им. Ломоносова, 2009. – С. 8-25.
8. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 7-48.
9. Маринетти Ф. Обоснование и манифест футуризма / Ф. Маринетти: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.perepny.ru/blog/3516>
10. Марков Б. В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. – СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1999. – 296 с.
11. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте». – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1997. – 332 с.
12. Поліщук В., Троянker P., Ярина В., Тасін С. Прокламація авангарду // «Бюлетень Авангарду». – Харків, 1928. – 30 с.
13. Полторацький О. Гео Шкурупій і «Нова генерація» / О. Полторацький // Радянське літературознавство. – 1968. – № 7. – С. 66-71.
14. Садовский Б. Футуризм и Русь / Б. Садовский // Озимь. Статьи о русской поэзии. – Петроград, 1915. – С. 21-30.
15. Сандраp Б. По всему миру и вглубь мира. – М.: Наука, 1974. – 232 с.
16. Сапронов П. А. Феномен героизма. – СПб.: ИЦ Гуманитарная академия, 2005. – 512 с. – С. 294-309.
17. Сен-Пуан В. де. Манифест женщины-футуристки // Маринетти Ф. Т. Футуризм. – СПб.: Типография русского товарищества, 1914. – 80 с.
18. Сен-Пуан В. де. Футуристический манифест сладострастия // Маринетти Ф. Т. Футуризм. – СПб.: Типография русского товарищества, 1914. – 80 с.
19. Суслова А. В., Суперанская А. В. О русских именах. – Л.: Лениздат, 1991. – 220 с.
20. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 449 с.
21. Шкурупій Г. Жанна-батальонерка // «Життя і революція». – 1929. – №№ 4, 7-8, 10 із позначенням у дужках номером журналу і сторінки. При цитуванні зберігається орфографія 1920-х рр.
22. Шкурупій Г. Реконструкція мистецтв // Авангард: Альманах пролетарських митців нової генерації. – 1930. – Ч. 8. – С. 3-12. Збережено правопис 1920-х років.

В.Д. Наривская,

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара
кафедра зарубежной литературы

РОМАН ГЕО ШКУРУПИЯ «ЖАННА-БАТАЛЬОНЕРКА»: ПОЛЕМИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ АЛЛЮЗИВНОСТИ

Статья посвящена исследованию аллюзивности романа Гео Шкурупия в контексте эстетики футуризма. Аллюзивность рассматривается как основной принцип футуристической поэтики романа. Акцентируется программно-эстетическая направленность романа Шкурупия «Жанна-батальонерка».

Ключевые слова: футуризм, аллюзия, эстетическая программированность, полемика.

V.D. Narivska

Oles Honchar Dnipropetrovsk National University
department of foreign literature

**GEO SHKURUPY'S NOVEL «ZHANNA-BATTALIONER»: POLEMIC
CONTENT OF ALLUSION**

Article is devoted to research in allusion in Geo Shkurupy's novel in a context of an aesthetics of futurism. Allusion it is considered as main principle of futuristic poetics of the novel. The propam-aesthetic orientation of Shkurupy's novel «Zhanna-battalioner» is accented.

Key words: futurism, allusion, aesthetic program, polemics.

Статтю подано до редколегії 5.12.2013

УДК 82.0

А.Е. Нямцу,

доктор филологических наук, профессор,

Черновицкий национальный университет имени Ю. Федьковича

заведующий кафедрой славянской филологии и сравнительного литературоведения

ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ В ФАНТАСТИКЕ

Анализируются теоретические аспекты функционирования легендарно-мифологической традиции в мировой литературе. Рассматриваются формы и способы переосмысления традиционных структур, интегральные и дифференциальные характеристики общеизвестного сюжетно-образного материала.

Ключевые слова: архетип, миф, традиционный образ.

Исследование теоретических и историко-литературных аспектов функционирования традиционного сюжетно-образного материала позволяет как бы «реконструировать» сближение и «сращение» национальных образов мира, художественно осмысленных в традиционализированных мировым духовным сознанием онтологических, поведенческих и аксиологических моделях индивидуального и коллективного бытия. При этом необходимо обращать особое внимание на диалектику национального и всеобщего в литературных вариантах традиционных структур, не допускать механического подчинения (растворения) первого второму. Именно национальная специфичность конкретной версии общеизвестного материала глубже и разностороннее выявляет его универсальный контекст, позволяет увидеть в конкретном всеобщее и наоборот.

Для XX в., особенно его последних десятилетий, характерно качественное изменение расстановки социальных, национальных и религиозных сил на мировой арене, значительное расширение экономических, политических и культурных связей между народами, странами и континентами. Мир стал существенно иным, и это потребовало осмысления не только современного состояния цивилизации, но и анализа глубинных истоков происшедшей глобальной трансформации мирового сообщества. Одним из проявлений данных процессов стала активизация межлитературных взаимодействий и взаимовлияний, которые нуждаются в многоаспектном исследовании с учетом многообразных реалий современности. Рассмотрение своеобразия функционирования традиционных структур легендарно-мифологического происхождения является одной из приоритетных проблем современного сравнительного литературоведения.

Функциональная активность традиционного сюжета (образа, мотива) в литературном произведении определяется и «осуществляется» системной совокупностью доминантных признаков, важнейшими из которых являются следующие: широта интерпретационного диапазона, определяющаяся многообразными запросами воспринимающей эпохи; диалектическое соотношение частного и общего, получающее национально-историческую и предметно-бытовую разработку в литературе; многообразие форм и способов трансформации, характеризующееся различными структурно-содержательными уровнями рецепции элементов протосюжетов (сюжетов-образцов, сюжетов-посредников, традиционных сюжетных схем, тради-

ционных сюжетных моделей); спиралевидность эволюции как результат постоянного обновления формально-содержательных характеристик протосюжетов; потенциальная многозначность семантики традиционной структуры, обеспечивающая ее интенсивное вхождение в духовный контекст другой культурно-исторической эпохи; органичное сочетание национального и универсального аспектов, наличие функционально значимых общечеловеческих доминант (архетипов, мифологем и др.); общеизвестность (узнаваемость) фабулы как первичная предпосылка идейно-эстетической активности традиционного материала в новом литературном варианте; онтологическая, гносеологическая, моделирующая, прогностическая, поведенческая и аксиологическая функции традиционных структур; наличие многообразных событийных и семантических доминант, «регулирующих» характер трансформации протосюжетов и обеспечивающих определенную стабильность их идейно-эстетической рецепции; относительная самостоятельность этих доминант, их способность редуцироваться от протосюжетов; семантическая подвижность логических и нравственно-психологических мотивировок, их потенциальная предрасположенность к переосмыслению; способность традиционных структур трансформироваться в символы, эмблемы, понятия; аксиологическая функция подобных образований в литературном произведении; многообразие уровней географического функционирования (национальный, зональный, региональный, межрегиональный), обусловленное сходством (подобием) социально-идеологических, нравственно-психологических и литературно-эстетических факторов материального и духовного бытия народов; многоаспектность процессов сюжетосложения, их структурно-содержательная вариантность и др.

«Вторичные» признаки, как правило, индивидуальны для каждой традиционной структуры и выявляются при рассмотрении ее различных литературных интерпретаций. Необходимость построения системы дифференциальных признаков обусловлена наличием этапов эволюции традиционного сюжета, каждый из которых требует установления диалектики традиционного и индивидуально-авторского в конкретном литературном варианте. В процессе осовременивания проблематики фольклорно-мифологических структур происходит разрушение эпический дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем взаимодействии с замкнутым, ценностно устоявшимся прошлым, «осуществляемым» в новом литературном контексте, образует сложную временную модель мира (национальную или универсальную), которая в подтексте имеет вероятностную направленность в будущее. Ценностный аспект морально-психологических характеристик используемого образца переносится с абсолютного прошлого (оно материализуется в хронотопе протосюжета и его устоявшихся содержательных компонентах) на несовершенное и незавершенное настоящее, «высвечивая» в нем экзистенциальные проблемы и состояния. Поэтому традиционные структуры играют роль своеобразного этического «зеркала», отражающего и объясняющего глубинные тенденции эпохи-реципиента в их сложной взаимосвязанности и взаимообусловленности.

Для современной культуры характерны интенсивные поиски новой духовности, которая не разрушает и не отвергает общекультурные традиции, а вычленяет в них общезначимое, насущно необходимое современности. Трансформация «старой» системы ценностей предполагает аналитическое отношение к наследию прошлого, его творчески осознанное включение в современную мировоззренческую модель мира. Мы живем в эпоху, сущность которой можно выразить репликой

шекспировского персонажа: «Распалась связь времен». Восстановление целостности цивилизованного континуума предполагает осмысление причин духовного кризиса, исследование их онтологических и аксиологических корней. Процессы духовного возрождения общества и его освобождения от стереотипов и догм прошлого, происходящие в настоящее время, предполагают возвращение в контекст повседневной жизни тех идей и представлений общечеловеческой мысли, которые неоднократно помогали цивилизации осмысливать закономерности своего развития, ориентироваться на драматическом пути многовекового восхождения от духовного рабства к идеалам свободного человека и свободного общества.

Обращение национальной литературы к культурным традициям других народов помогает понять их своеобразие, а, следовательно, углубляет и обогащает ее духовность. Благодаря этому национальная литература становится органической частью общечеловеческого континуума, она впитывает чужое и одновременно обогащает духовные миры других народов. Исследование закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в синхронном плане не означает «формализации» отдельных сторон межлитературных взаимосвязей и взаимодействий (взаимовлияний), их классификации по узко заданным исследовательской задачей критериям. Важнее, на мой взгляд, другое: использование национальными литературами общекультурных образов (Прометей, Христос, Иуда, Фауст, Дон Кихот, Гамлет и т.п.) или архетипических тем и мотивов (бессмертие, двойничество, робинзонада, творец-робот и др.) позволяет обнаруживать и рассматривать контактно-генетические связи и многообразные типологические схождения, возникающие в процессе длительного периода аккумуляции общекультурного опыта, который далеко не всегда очевиден и проявляется исключительно разнообразно.

В связи со сказанным выше сохраняют актуальность рассуждения Ф. Шлегеля: «Полная история литературы необходимо включает в себя и историю литературы новых наций. Нельзя обойти молчанием все то великое, что они попытались создать... Множество нового часто вытесняет важное старое... Необходимость общего взгляда вытекает уже из характера самой литературы. Европейская литература образует связанное целое, где все ветви тесно сплетены между собой, одно основывается на другом, объясняется и дополняется им. Это проходит через все века и народы вплоть до наших дней. Новое не понятно без старого» [1, 36].

В разные периоды научного познания мира предпринимались попытки исследовать легендарно-мифологические структуры с точки зрения их конкретно-исторического содержания, поисков реальных знаков истинности мифологических континуумов. Так, опираясь на текст гомеровской «Илиады», Г. Шлиман разыскал легендарную Трою; индийский археолог В. Лал убедительно доказал, что в «Махабхарате» отразились действительные катастрофы. Данный уровень освоения семантики мифов усложняется в получившем широкое распространение *принципе религиозной космозации*. Его сущность заключается в признании реальной основы мифологических структур, с одной стороны; замене идеи Бога констатацией многократного вмешательства инопланетных цивилизаций в земные дела – с другой (Великовский, Мейо, фон Деникен). Фантастические интерпретации традиционного сюжетно-образного материала активно способствуют процессу рационализации мифов и легенд, которые объективируются при включении в их структуру реальных научно-технических знаний и исторических фактов. Существенную роль при этом играет мотив путешествий во времени, который часто использу-

ется для нетрадиционного переосмысления традиционных сюжетов легендарно-мифологического происхождения [4, 5].

Повышенный интерес фантастики XX в. к мотиву временных путешествий обусловлен ее генетической ориентацией на создание универсальных социально-философских и нравственно-психологических моделей конкретно-личностных и глобальных состояний общества (цивилизации). В актуализации данного направления существенную роль сыграли сюжетная, гносеологическая и ценностная характеристики мотива, которые вполне отчетливо проявились уже в его классических интерпретациях

Кроме того, мотив путешествий во времени изначально предполагал возможность своего содержательного объединения с элементами традиций других жанров (детективных, исторических, авантюрных, философских и т.п.). Уже в первые десятилетия функционирования мотива в литературе отчетливо проявилась его поливариантность, которая основывалась на содержащемся в самой гипотезе непреодолимом логическом противоречии. Если, например, Г. Уэллс в своем романе разработал только вариант путешествия в будущее (о перемещении в прошлое вопрос у него даже не ставится, то есть косвенно постулируется принципиальная невозможность его реализации), то последователи английского писателя создают модели перемещения из настоящего (будущего) в прошлое, а также разрабатывают версии последовательных скачков-переносов из эпохи в эпоху.

Триада «*Время-Пространство-Человек*» издавна волновала мыслителей разных времен и народов, получала в каждый культурно-исторический период созвучную социально-духовным запросам воспринимающей эпохи интерпретацию. Анализируя исландские саги, М.И. Стеблин-Каменский справедливо отметил, что с определенного момента «потребностью человека становится путешествовать, и при том не только в пространстве, но и во времени. Раньше, обращаясь к прошлому, человек по существу оставался в настоящем: отличия прошлых эпох от настоящего его не интересовали, и он эти отличия не замечал. Теперь человек все больше стремится воспринять прошлые эпохи в их отличии от настоящего и тем самым как бы вырваться из настоящего в прошлое» [8, 104]. С определенного момента географическая фантастика начинает утрачивать свою былую популярность из-за истощения формально-смысловых приемов, привлекавших внимание читателей. Сам прием путешествий изначально был связан с фактором времени (на передвижение в пространстве необходимо было время), однако содержательной связи между этими категориями человек пока еще не осознавал.

Машину времени в литературе изобрел в своем знаменитом романе Г. Уэллс, однако еще до него писатели использовали мотив путешествий во времени (М. Твен «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», 1889; С. Чех «Новое эпохальное путешествие господина Броучека, на этот раз в XV столетие», 1888). Уэллсовский персонаж так объясняет возникновение самой идеи создать аппарат, предоставляющий человеку власть над временем: «Единственное различие между Временем и любым из трех пространственных измерений заключается в том, что наше сознание движется по нему... Время – только особый вид Пространства... Мы постоянно уходим от настоящего момента. Наша духовная жизнь, нематериальная и не имеющая измерений, движется с равномерной быстротой от колыбели к могиле по Четвертому Измерению Пространства – Времени» [9, 114-115]. Важно отметить, что уже в самом начале повествования автор намечает те аспекты, которые получат дальнейшее развитие в фантастике XX в. С одной стороны, в романе есть указание на то, что «кажущаяся правдоподобность и вместе с тем практи-

ческая невероятность такого путешествия, *забавные анахронизмы и полный хаос, который оно вызвало бы*» [9, 120-121], и сказанное изначально ориентирует читателей на домысливание, создание других ситуаций и т.п.

С другой стороны, Путешественник во Времени сообщает своим друзьям, что, находясь в своей лаборатории, он *«за три часа прожил восемь дней»* [9, 124]. Этот парадокс стал излюбленным приемом многих авторов, потому что он позволял принципиально свободно обращаться с ранее «запретным плодом» ортодоксальной науки (М. Гарсиа-Виньо «Любовь вне времени», А. Кларк «Неувязка со временем»). Ведь, изучая категории пространства и времени, ученые сначала пришли к выводу об их принципиальной разъединенности, несовместимости, через какое-то время восторжествовала идея их единства. Писатели пользуются всеми отмеченными концепциями, в ряде случаев объединяя их. Возможность одновременно перемещаться во времени и пространстве часто усложняется мотивом космических полетов и встречей с инопланетным разумом).

Уэллсовская традиция оказалась чрезвычайно плодотворной для мировой фантастики, которая активно развивает и одновременно разрушает содержательные доминанты популярного произведения. Так, в романах К. Приста «Машина пространства» и Г. Сервисса «Вторжение на Марс» продолжается уэллсовский «инвариант» (в первом осуществляется содержательная контаминация «Войны миров» и «Машины времени»; «Ночь морлоков» Джетера продолжает «Машину времени»; в «Опустошении» Р. Баржавеля уэллсовский герой переносится во Францию 2042 года (сюжетные коллизии «Машины времени» развиваются в романе этого же автора «Неосторожный путешественник»). Множество подражаний породил «Человек-невидимка» Г. Уэллса: Ли Хардинг «Перемещенное лицо», Э. Хэйвуд «Шпион-невидимка», А. Моравиа «Женщина-невидимка».

Совершенно однозначная и невероятная, на первый взгляд, научно-техническая гипотеза, выдвинутая английским фантастом, оказалась не столь простой, как могло бы показаться: «В течение многих лет, задолго до того, как путешествия во времени стали реальностью, мыслители различных направлений развлекались, думая о возможных осложнениях, возникающих при проникновении во время. Некоторые из этих осложнений были серьезными, другие просто забавными, однако все основывались на тех или иных загадках и парадоксах. Люди играли с этой идеей, как кошка играет с мышью» [7, 150]. Однако углубленная разработка возможностей «игры» с хроносом довольно быстро продемонстрировала чрезвычайную уязвимость беспечного отношения к данному феномену.

Постепенно расширяется спектр целей путешествий во времени: это уже не просто удовлетворение любопытства изобретателя машины времени, а стремление исследовать определенные исторические эпохи, раскрыть тайны Вселенной, бегство из своего времени в гипотетический «золотой век», временной перенос как средство наказания преступника, путешествия во времени как экзотическая форма развлечений. В юмористической фантастике мотив часто используется для разработки откровенно парадоксальных ситуаций, которые подвергают традиционный материал своеобразному испытанию «на прочность» и т.п. (Э. Бучер «Клоподав», А. Азимов «Баттен, Баттен!», Дж.Родари «Профессор Грозали, или Смерть Юлия Цезаря», С. Лем «Звездные дневники Ийона Тихого», Р. Шекли «Вор во времени», А. Бестер «Человек, который убил Магомета», В. Кернбах «Бездельник путешествует во времени», В. Райков «Возвращение профессора Корнелиуса»). Нетрудно догадаться, что во многих случаях подобные мотивировки были откровенно позаимствованы из других литературных жанров, но благодаря доминантным в струк-

туре произведения содержательным направлениям они приобрели принципиально оригинальное звучание.

Справедливы наблюдения современного исследователя, которые могут быть применены для осмысления рассматриваемого феномена: «Для реального исторического времени характерна однонаправленность, необратимость. Напротив, для фиктивного времени однонаправленность необязательна... Для современного сознания характерен разрыв между «объективным» временем – тем бесконечным континуумом времени, который существует в природе независимо от событий, в нем происходящих, и его восприятия в сознании отдельного человека, – и «субъективным», «психологическим», или «внутренним», временем – тем временем, которое дано в опыте отдельного человека, ориентировано в своем течении по отношению к его сознанию, может осознаваться как протекающее медленно, незаметно, быстро, стремительно и т.д. и кажется конечным, т.е. движущимся к своему концу...» [8, 108]. В приведенном высказывании осуществляется содержательная дифференциация онтологического мироощущения человека на определенной стадии его эволюции и психологического осознания возникающих в его повседневном бытии противоречий между категориями «конечного» и «вечного». Мотив временных перемещений в известном смысле снимает возникающую антиномичность сущего и должного.

Потенциальная вариантная неисчерпаемость мотива путешествий во времени обусловлена содержательным богатством и формальным разнообразием самого допущения. Они-то и предопределили оригинальность вновь открываемых направлений освоения гипотетически существующих временных парадоксов. Сначала писатели пытаются эти парадоксы каким-то образом разрешить, затем становится очевидной необходимость введения определенных ограничений, ибо выясняется, что игры со временем опасны не только для отдельного человека, но и для всей цивилизации. По мере накопления в литературе вариантов осмысления собственно «машин времени» как средства преодоления темпоральной линейности, в литературе создаются новые сюжетные ходы и мотивировки, вносящие притягательную остроту в разработку мотива.

Многовариантность способов временных путешествий (машина времени, времярез, времееатрон, хронокат, хрономобиль, анабиоз, замораживание, сон, летаргический сон, галлюцинация, болезнь, хроноскоп, превышение скорости света и др.) изначально предполагает бесконечное разнообразие целей таких передвижений (наука, туризм, изучение истории, разгадка древних тайн, любопытство, охота, случайность плюс любые другие, включая принудительные). Причины осуществления временного переноса можно разделить на «научные» (то есть основанные на достижениях научно-технического прогресса или наукообразных гипотезах) и «естественные» (герой по разным причинам теряет сознание и в таком сознании перемещается в другую эпоху: (М. Твен, Л. Лагин, М. Булгаков, К. Хаммель и др.)). Причем каждая из подобных моделей выдвигает и предполагает свои мотивировки и условия, свои парадоксы и ограничения, которые писатель, а вместе с ним и герои, должен устранять, неизбежно создавая при этом новые. Все это в совокупности потребовало введения каких-то сознательных ограничений в самом акте передвижения во времени, поведении героев в другой эпохе, выборе целей путешествия и их осуществлении.

Для этого создаются так называемые обходные пути: «параллельные миры», «развилки» или «трещины» во времени, хроноклазм и др. Эти и многочисленные другие варианты начинают самостоятельное функционирование в литературе,

часто утрачивают генетическую и преемственные связи с уэллсовской моделью. При этом герои могут сталкиваться с трагическими, научными, интеллектуальными, ироническими, сатирическими и другими парадоксами, которые они должны преодолевать, объяснять, понять (А. Азимов «Бессмертный бард», К. Фиалковский «Утро писателя», П. Андерсон «Человек, который пришел слишком рано», Д. Уиндем «Встреча через пятьдесят лет», А. Кларк «Неувязка со временем», М. Гарсиа-Виньо «Любовь вне времени», Д. Боллард «Из лучших побуждений» и др.).

Мотив параллельных миров (*«развилка во времени»*) позволяет не просто формально удваивать временные, а с ними и пространственные континуумы, но и, главное, предоставляет возможность для моделирования концепции множественности онтологических реальностей, которые объединены одними героями, сходными проблемами, похожестью возникающих ситуаций (существует и другое определение такого варианта – *альтернативные миры*). Правда, в каждой такой реальности есть свои принципиальные особенности, которые и придают содержательный драматизм возникающим коллизиям [3, 4]. Сначала персонаж, как правило, не осознает, что хронотоп, в котором он находится, не совсем такой, каким он его знал и представлял. Наступающее затем прозрение или узнавание всегда носит сложный характер и определяется эмоционально-психологическими установками, которыми руководствовался персонаж.

Чрезвычайно продуктивной для литературного функционирования мотива оказалась и гипотеза о *«временной петле»*, сущность которой заключается в следующем. Хотя вмешательство путешественника во времени в прошлое и возможно, но оно на историю никак не влияет. Отказ автора от эффекта хроноклазма в данном случае мотивируется тем, что *герой может совершать в прошлом только то, что было*, то есть уже состоялось и имеет документальное «подтверждение». Иными словами, путешественники как бы провоцируют осуществление событий, зафиксированных в мифах, легендах, летописях, хрониках и т.п. Наконец, обширная группа фантастических версий посвящена исследованию свойств самого времени, которое, как «выясняется», может ускоряться или замедляться, течь обратно, взаимодействовать с разными пространствами и временными пластами, уплотняться, растягиваться и др. (Б. Энрикес «Еще раз о времени», Р. Артур «Колесо времени», У. Тенн «Посыльный», М. Фрэзер «Украденное время», Ж. Клейн «Развилка во времени», А. Марковский и А. Вечорек «Consecutio temporum»).

Предоставляя героям, возможность передвигаться во времени и пространстве, данный мотив способствует созданию концептуальных моделей *чужих* сознаний, сталкивает нравственно-психологические представления очень разных культурно-исторических эпох, логика, этика и уровень научных знаний которых принципиально отличны (М. Твен «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», В. Тендряков «Покушение на миражи», З. Юрьев «Рука Кассандры», К. Хаммель «Янки при дворе короля Артура»). Кроме того, погружаясь в прошлое, герои стремятся обнаружить и осмыслить истоки современных им процессов, понять закономерности эволюции в ее конкретных и универсальных проявлениях. Различные временные пласты, объединенные приемом временного переноса, как правило, подвергаются сравнению, выявлению сходного между ними.

Принципиально важным в данном случае является обнаружение существенных отличий в психологии и мировосприятии представителей разных культурно-исторических эпох. Возникающие при взаимопересечении временных континуумов мировоззренческие противоречия имеют исключительно широкий диапазон семантической трансформации: от трагических до комических истолкований. В первом

случае моделируются контакты в принципе несовместимых идеологий; во втором – авторская ирония часто имеет сатирическую окраску, ориентированную на установление негативных характеристик, присущих обоим социокультурным реальностям (М. А. Булгаков «Иван Васильевич», Н. Хикмет «Тартюф-59»).

Создание парадоксальных художественных моделей временного переноса в ряде случаев обусловлено моделированием ситуаций, когда человек практически осознал свою власть над временем и столкнулся с эффектом *хроноклазма*, сформулированным английским писателем Д. Уиндемом: Открытие данного феномена обусловлено поиском нестандартных форм исследования закономерностей эволюции бытия, нахождения ответов на вечные гносеологические вопросы: «*Что было до нас?*», «*Что будет после нас?*», «*Почему это было или будет?*». От эффекта хроноклазма следует отличать использование *хроноскопа* для знакомства с прошлым. В этом случае вмешательство в прошлое в принципе невозможно, потому что герои жестко изолированы от другой эпохи и являются только наблюдателями реальных событий, то есть они все видят, но не могут реально влиять на какие-то события (Б. Олдисс «Не навсегда», А. Азимов «Мертвое прошлое», К. Саймак «Все живое...»).

На одну из важнейших сторон эффекта хроноклазма давно обратил внимание известный американский фантаст Р. Брэдли в рассказе «И грянул гром»: "...вы, друг мой, раздавив одну мышь, тем самым раздавили всех тигров в этих местах. И пещерный человек умирает от голода. А этот человек, заметьте себе, не просто один человек, нет! Это целый будущий народ. Из его чресел вышло бы десять сыновей. От них произошло сто – и так далее, и возникла бы целая цивилизация. Уничтожьте одного человека – и вы уничтожите целое племя, народ, историческую эпоху. Это все равно, что убить одного из внуков Адама. Раздавите ногой мышь – это будет равносильно землетрясению, которое исказит облик всей земли, в корне изменит наши судьбы. Гибель одного пещерного человека – смерть миллиарда его потомков, задушенных во чреве. Может быть, Рим не появится на своих семи холмах. Европа навсегда останется глухим лесом, только в Азии расцветет пышная жизнь. Наступите на мышь – и вы сокрушите пирамиды. Наступите на мышь – и вы оставите на Вечности вмятину величиной с Великий Каньон..." [1, 607]. Об опасных последствиях своевольного отношения к путешествиям во времени предупреждают в своих произведениях У. Тенн («Бруклинский проект»), Ч. Оливер («Звезды над нами») и др.

Поэтому многие фантасты активно разрабатывают мотив контроля за временными передвижениями человека, который должен исключить злоупотребления и предотвратить катастрофические последствия для будущего из-за вторжения в чужую эпоху (прошлое). Для этого создаются *Патруль Времени* (П. Андерсон «На страже времен» и «Быть царем»), *Управление безопасности времени* (Г. Каттнер «Работа по способностям», Ч. Оливер «Звезды над нами»), *Департамент особого управления по розыску во времени* и *Суд времени* (Сакё Комацу «Мир – Земле»). Появляются и соответствующие профессии: Чистильщики Времени (К. Лаумер «Берег динозавров»), Разведчики Времени (Р. Асприн «Разведчики Времени»), Санитары Времени и Хронокиллеры (В. Головачев «Смутное время» и «Схрон»).

В романе Г. Гаррисона «Крыса из нержавеющей стали спасает мир» *Специальный Корпус будущего* ведет борьбу с диверсантами, развязавшими темпоральную войну, целью которой является установление тотального контроля над всеми временами и их изменение в соответствии со своими планами. Персонажи романов В. Головачева «Бич времен» и «Схрон» сталкиваются с хронокиллерами, действия

которых могут привести к уничтожению всей цивилизации. Для нейтрализации возможных техногенных катастроф, связанных с возникновением временных парадоксов, принимается *Всемирный Закон об Охране прошлого*. В современной фантастике, использующей мотив путешествий во времени, довольно обстоятельно исследуется ситуация, в которой путешественник может попытаться извлечь из своих темпоральных перемещений материальную выгоду. Однако, как выясняется, подобные желания могут спровоцировать хроноклазм, поэтому в таких случаях авторы изобретают систему максимально жестких ограничительных мотивировок (Р. Шекли «Королевские желания» и «Кое-что задаром»).

В современной фантастике этот мотив все чаще приобретает остросоциальное звучание: временной перенос используется не в научно-практических целях (средство для экзотического туризма, стремление разыграть окружающих, трагическое недоразумение и т.п.), а как способ сознательного бегства из своей действительности в иновремя (прошлое или будущее). Одна из причин возникновения подобных трактовок мотива объясняется в рассказе Дж.Финнея «Боюсь...»: «Разве вы сами не замечали, что едва не каждый, кого вы знаете, все решительнее восстает, бунтует против настоящего? И все острее тоскует по прошлому?.. Впервые за всю историю человечества люди отчаянно хотят спастись от настоящего. Газетные киоски Америки битком набиты литературой о спасении, и самое ее название уже символично. Многие журналы отдают свои страницы фантастике: спастись, уйти – в иные времена, в прошлое, в будущее, в другие миры, на другие планеты – куда угодно, лишь бы прочь отсюда, из нашего времени» [7, 366]. Сходным образом мотив временных переносов функционирует в рассказе А. Бестера «Феномен исчезновения» (смотри также: К. Саймак «Все живое...», киносценарий Л. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли»).

Вторжение героев в прошлое не является для фантастов абстрактным экспериментом или интеллектуальной игрой-моделью: возвращаясь к истокам цивилизации, путешественники во времени наблюдают и комментируют прошлое изнутри, проявляя неизвестные их современности мотивы тех или иных событий, опровергают ложные концепции и др. Иными словами, подобным образом осуществляется исследование эпохи и определяющих ее специфику тенденций. Наконец, они пытаются найти в прошлом ответы на глобальные и всегда актуальные вопросы: «По какому пути пошло бы развитие человечества, если бы существовала реальная возможность изменить или скорректировать прошлое с учетом знания уже осуществленного будущего?», «Имеет ли человек право использовать свою власть над временем для вхождения в общечеловеческую историю с целью удовлетворения эгоистических интересов?». Эти и подобные другие вопросы переводят техническую проблему в общезначимый универсальный план, превращают фантастический прием в средство для реалистического объяснения общеизвестных легендарно-мифологических коллизий.

Иными словами, авторов подобных произведений интересуют не последствия временных путешествий, а сам процесс узнавания (познания) прошлого, личная сопричастность героев к нему. Так, в повести К. Боруна «Восьмой круг ада» инквизитор XVI в. Модестус Мюнх переносится в коммунистическое общество; в рассказе П. Андерсона «Быть царем» исследователь Кейт Денисон из XX в. перемещается в Персию VI в. до н.э. и становится Киром Великим; в повести современного болгарского писателя С. Славчева «Крепость бессмертных» обыкновенный человек попадает в средневековье и должен играть роль Мефистофеля, осуществляя фаустовскую легенду и т.п.

Сопряжение легендарно-мифологического материала с реалиями определенного исторического континуума позволяет дать мифологическим антиномиям убедительное социально-историческое, научное и психологическое объяснение, разрушить стереотипы их толкования. Иными словами, между разными культурно-историческими слоями общечеловеческого мышления возникает своеобразный диалог, способствующий глубинному проникновению в законы развития обеих действительностей. Неожиданный сюжетный ход, придуманный писателем, не только дает квазинаучное объяснение общеизвестных ситуаций, но и в известной степени определяет направления дальнейшей формально-содержательной эволюции традиционной структуры.

Мотив временных путешествий позволяет реконструировать лаконичные протосюжеты изнутри, наполнять их национально-историческими и предметно-бытовыми реалиями, создавать иллюзию правдивости рассказа: благодаря «машине времени», повествователь стал очевидцем или участником событий традиционного сюжета. Попадая в прошлое, которое им уже известно, путешественники во времени помимо своей воли, следуя событийной логике знакомых мифов и легенд, начинают творить исторический и предметно-бытовой облик этого прошлого. Получается так, что формально сохраняя неприкосновенность статуса другой эпохи, гость из будущего активно способствует материализации того, что зафиксировано в мифологических и легендарных «концентрах» общечеловеческой памяти, но на протяжении веков считалось вымыслом.

В связи с мотивом перемещений во времени уже в знаменитом романе Г. Уэллса вопрос «что было тогда-то?» трансформировался в другой: «что будет через ... столько-то лет?». Английский писатель отправил своего Путешественника в невообразимо далекое будущее, которое оказалось ужасным. Литература XX в. в основной своей массе отсекает попытки заглянуть в будущее, мотивируя невозможность этого следующим образом: «В природе не существует парадоксов, если только сам человек не парадоксален. Парадоксы существуют только в логических системах, в философских концепциях – короче говоря, только в умах людей. Самая древняя мечта человечества оказалась неосуществимой: будущее стояло перед людьми совершенно непроницаемой стеной. Ведь будущее – в прямом смысле слова – еще не существует в данный момент времени; именно поэтому оно и называется будущим. А поскольку оно не существует, в него нельзя проникнуть. Всегда может оказаться, что будущего вообще нет» [7, 150-151; 6]. Иными словами, возможности человека в этом плане имеют в некоторых аспектах чрезвычайно жесткие онтологические ограничения.

Кроме того, путешественники во времени часто сознательно или невольно провоцируют процесс мифологизации реальных событий, а иногда и сами становятся объектами мифологического поклонения и обожествления. Это обусловлено, во-первых, существенной временной дистанцией между эпохой героя и хронотопом, в который он переносится; во-вторых, иным уровнем знаний, позволяющим совершать то, что считается людьми данного времени безусловной прерогативой божества (наиболее продуктивно в этом плане обращение к временам архаического мифотворчества и представлениям Средневековья); в-третьих, отмеченным выше несовпадением этических кодексов разнонаправленных социумов и возникающими в связи с этим драматическими ситуациями.

В повести, например, И. Варшавского «Евангелие от Ильи» историк Курочкин, отправившийся в I в. н. э. для изучения эпохи раннего христианства, своими действиями активно способствует возникновению легенд об Иисусе Христе; в «Руке

Кассандры» З. Юрьева научный сотрудник Куроедов из-за неудачного научного эксперимента попадает в легендарную Троию и становится очевидцем ее падения, что предоставляет автору возможность опровергнуть традиционную версию; в рассказе бельгийского писателя Х. Лампо «Рождение бога» человек в результате катастрофы космического корабля переносится в далекое прошлое и воспринимается людьми как спустившийся на Землю бог Кецалькоатль и др. Следует отметить и такое обстоятельство, что мотив путешествий во времени с определенного момента имеет подчеркнуто самостоятельный статус, то есть руководствуется собственной логикой трансформации, усложняется «научной» основой, Он начинает провоцировать мифотворчество. На фоне тотального увлечения экспериментами над временем появляются апокрифы, призванные внести реалистические характеристики в традиционный мотив.

Разъяснение и преодоление временных парадоксов авторами носит разноуровневый формально-содержательный характер. При этом мотивировки могут быть откровенно условными. В одних случаях писателя не интересует, каким образом герой переместился из одной эпохи в другую. Как правило, внимание концентрируется на исследовании взаимодействия или столкновения очень разных (полярных) мировоззрений и психологии.

В некоторых версиях традиционного мотива прослеживается стремление соблюсти видимость наукообразного разъяснения происходящего. В рассказе Э. Гамильтона «Отверженный», например, главным героем является Э. По, переместившийся из своего сурового и драматичного времени в гармоничное будущее. В рассказе А. Зегерс «Встреча в пути» моделируется встреча Э. Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя и Ф. Кафки, которые обсуждают общие творческие проблемы. В рассказе Р. Брэдли «О скитаниях вечных и о Земле» Томас Вулф перед смертью переносится на мгновение в будущее; в «Синьоре да В.» К. Рида Леонардо да Винчи попадает в современную американскую семью; в романе Р. Нельсона «Поиск во времени» жена английского поэта 18 в. У. Блейка сопровождает его в путешествиях во времени и т.п. Мотив временных путешествий продуктивен и при объяснении сверхъестественных возможностей и способностей персонажей традиционных сюжетов. Характерная для фантастических вариантов традиционных структур интерференция логического и художественного позволяет авторам ставить и решать проблему этической правомерности преодоления человеком временных преград и его вмешательства в историю.

Принцип историзации мифов и легенд в фантастике часто реализуется в форме своеобразного переосмысления хроноклазма, что проявляется в циклической замкнутости воздействия контакта двух эпох на будущее: своими действиями путешественники во времени творят мифы в пределах их канонических версий (то есть на уровне собственного знания традиционных сюжетов), однако в силу явного научно-технического превосходства над иновременем как бы программируют их интерпретационную многозначность.

Строго говоря, фантастика ориентируется на противоречия и недоговоренности протосюжетов, именно фантастические «миры», созданные на материале общекультурных образцов, позволяют с наибольшей свободой реализовывать принцип «...а что, если?» в соответствии с основами научного мировидения. Д.С. Лихачев совершенно справедливо заметил, что «по достоинству оценить современность можно только на фоне веков» [2, 219]. Мотив путешествий во времени, предоставляя человеку «возможность» подчинить себе хронос, позволяет создавать разнообразные модели поведения индивидуума в экзистенциальных ситуациях,

сопоставлять этические кодексы разных культурно-исторических эпох. Это дает авторам возможность исследовать современные процессы и тенденции в контексте всего общечеловеческого опыта.

Концепция данной работы имеет принципиально открытый характер, который определяется синтезом различных методик и методологий. Структура статьи предполагает привлечение дополнительного материала разных национальных литератур, его осмысление в контексте общекультурных традиций.

Список использованной литературы

1. Брэдли Р. О скитаниях вечных и о Земле. – М.: Правда, 1988. – 611 с.
2. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература: Статьи. – М.: Сов. писатель, 1984. – 272 с.
3. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1. – Черновцы, Рута, 2002. – 240 с.
4. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
5. Пасынки Вселенной: Сборник науч. – фантаст. – Кишинев: Штиинца, 1990. – 656 с.
6. Патруль времени: Сб. науч. – фантаст. произв. – М.: Мир, 1985. – 496 с.
7. Пески веков: Сборник научно-фантаст. рассказов. – М.: Мир, 1970. – 368 с.
8. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. – Л.: Наука, 1984. – 246 с.
9. Уэллс Г. Фантастические произведения. – М.: Междунар. отношения, 1983. – 464 с.
10. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.

А.Є. Нямцу

Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича
Кафедра слов'янської філології та порівняльного літературознавства

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ МОДЕЛІ ФАНТАСТИКИ

Резюме

Аналізуються теоретичні аспекти функціонування легендарно-міфологічної традиції у світовій літературі. Розглядаються форми і способи переосмислення традиційних структур, інтегральні та диференціальні характеристики загальновідомого сюжетно-образного матеріалу.

Ключові слова: архетип, міф, традиційний образ.

A.E. Njamcu

U. Fedkovich Chernivci National University
Department of slavic philology

TRANSFORMATIONAL MODELES IN FANTASTIC LITERATURE

Summary

Theoretical aspects of the mythological and legendary tradition functioning in the world literature are analysed. The forms and manners modernisation of traditional structures, integral and differential characteristics of the image, and motive material are taken into consideration.

Key words: archetype, myth, traditional character.

Статтю подано до редколегії 5.12.2013

УДК 821.161.2+82

М.В. Пашенко,

кандидат філологічних наук, доцент

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова,

кафедра теорії літератури та компаративістики

ЕВОЛЮЦІОНУВАННЯ ОБРАЗУ ПРИРОДИ У ПРОЗІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Аналізуються процеси творення, еволюціонування та специфіка образу природи в різних жанрово-стильових формах прози М. Коцюбинського.

Ключові слова: образ природи, жанр, оповідання, новела, асоціація, метафора, рецепція.

Малювання словом, зображення живої і неживої природи, як писав О.Білецький («В майстерні художника слова»), має здатність набувати традиційних форм, що, зокрема, проявляється у повторюваності епітетів тощо. І далі, говорячи про творчість Руссо, також зауважує, що той, будучи «великим живописцем натури», розрізняє на небі лише відтінки голубого кольору, в той же час його супутник Бернарден де Сен-П'єр бачить і зелені відтінки. Останній у власних картинах зібрав велику кількість кольорів, так в одному червоному кольорі він розрізняє не менше, ніж шість відтінків, особливо у описах сходу і заходу сонця. Цей факт засвідчує як культурно-історичну зміну світобачення, так і зміну психології світовідчуття кожної творчої особистості. Зауважимо, що слід мати на увазі ще й не лише суб'єктивно-творчі уподобання і стильові стратегії автора в кожному окремому випадку.

Для поетики художнього асоціювання і образотворення, обумовленої психологією сприймання автора і реципієнта, процес і результат синтезу, зокрема зорового сприйняття зі слуховим дає можливість більш об'ємної представленості (в тому числі в синестезії) і водночас концептуалізації суті зображуваного предмета. Так О.Білецький зазначає, що кожне слово, яке позначає колір, у нашій мові емоційно виразне і збуджує у свідомості, окрім зорового, ще й ряд інших асоціацій, зокрема слухові.

Важливо зауважити, що в характеристиці домінування тих чи інших асоціацій слід посилатись лише на текст(слово, троповий комплекс, опис), на конкретний, відтворений поетичними засобами образ природи, на його структуру і функцію. Теж саме слід мати на увазі при взаємодії зорових і слухових асоціацій, причому саме останні можуть визначити основний характер і функцію пейзажу, портрету чи типу описів. Саме тому і Лессінг, і Франко, і Гердер ставили питання не лише про зближення поезії і малярства, а й про такі ж відношення поезії та музики.

М. Коцюбинський у 1911 році, як зауважує Я. Поліщук, нарешті зміг здійснити свою давню мрію – стати професійним літератором. «Товариство розвою української науки і штуки» призначило йому довічну пенсію, що давала змогу утримувати родину й зосередитися на творчій праці⁽¹³³⁾ За рік до цього (1910) він закінчив писати повість «Фата моргана» (3 сільських настроїв) кілька оповідань, серед них: «Як ми їздили до криниці», «Дебют» «Сон», «Що записано в книгу життя», Останні твори мають ускладнену структуру, зокрема сюжет з ознаками загостреної

фабули, зі вставними епізодами, рецепціями героїв, що породжують зіставлення і взаємовираження на основі предикативності вставних образів-уявлень, рецепцій із колективної та індивідуальної творчості (фольклор, біблійні мотиви, міфологія). Все це засвідчує новелістичність мислення і відповідно – жанрове означення творів як новел.

З 1911 по 1913 рік було написано ще ряд новел та оповідань, таких як «Подарунок на іменини», «Коні не винні», «На острові», «Лист», «Хвала життю». І насамкінець, окрім повісті «Фата моргана», була завершена ще одна художньо значима річ – повість «Тіні забутих предків». Мотиви і тематика в цілому немов би повертають читача до його більш ранніх творів, це – оповідання і новели молдавського і кримського циклів. Разом вони відтворюють національно визначені образи світу, над якими так трепетно працював М. Коцюбинський.

Перш ніж більш детально проаналізувати еволюціонування образу природи у творах М. Коцюбинського, звернемось до літературної творчості ближчого для нас часу і, зокрема, в національній літературі. Цей контекст можна обмежити другою половиною XIX століття, тобто часом, протягом якого українська література пройшла суттєву еволюцію, в т. ч. у відображенні образу природи. Майстром описів, зокрема портрету і природи (пейзажу) був І.С. Нечуй-Левицький. З одного боку – фольклор, з іншого – літературні традиції, які беруть початок ще від «Слова о полку Ігоревім» і від Гоголя, Тургенєва; вони сполучились, переплавилися у письменника, у його живописі словом. Згадаймо його вступні описи у повістях «Микола Джеря» чи «Кайдашева сім'я». Це суто українська природа, яка постає як національний образ світу, зокрема постає через подробиці і деталі в'їзду до села. Це і портрет Миколи Джері – молодого людини, парубка у стилі істинно народно-поетичної традиції. І далі у сюжеті твору, у процесі його розгортання портрет проявляється уже не статично, а як динамічний образ. Заключний портрет Джері у повісті концептуально вивершує соціально-побутовий конфлікт. Таким чином фольклорно-народницька, сентименталістська традиція відчутно починає уступати реалістичному стилю образотворення.

В українському літературознавстві уже відзначалось, що саме Нечуй-Левицький уподібнив у художньому образотворенні пожежу і кров, тим самим засвідчив здатність «живописання» словом і водночас символізації зображуваного за рахунок повтору як передумови наскрізного руху, «виращування» образу. Таким є опис пожежі на панському току («Микола Джеря»): заграва, як «**Кров'яний** світ над селом», листя «ніби обмочене в густу запечену **кров**», «ставок ніби залитий **кров'ю**» тощо). Рух, розгортання образу динамізується також за рахунок метафоризування – уподібнення, перенесення ознак з одних предметних реалій на інші, ставок «ніби залитий **кров'ю**, « в **кров'яному** ставку віддзеркалювались стовбури дерев», «неначе в прозорі **кров** хтось настромляв стовпів»).

Наступною віхою в еволюціонуванні поетики пейзажу та портрету стала творчість П. Мирного. Для нього поетика образу природи Нечуя-Левицького була взірцем. Однак уже в ранній період творчості письменника досить відчутним став відхід від живописного стилю описів, натомість з'являється вже синтез зорового і слухового асоціювання. Слід відзначити, що ускладнюється в першу чергу поетика образу природи, оскільки чільне місце в образотворенні зайняли і слухові асоціації. Саме вони привнесли більшу міру суб'єктивності зображуваного, особливо через слово героя, слово «зображене», оцінене з точки зору оповідача. Таким чином письменник оперує слуховими асоціаціями, які безпосередніше пов'язують зовнішній світ (природу, пейзаж) із внутрішнім станом героя.

В. Черкаський, аналізуючи пейзаж та інтер'єр, місце цих форм у художньому світі прози П. Мирного, пише, що психологізація, як зосередженість на внутрішньо-почуттєвій сфері героя за рахунок антропоморфізації природи, бере початок з народної поезії, де природа виступає засобом створення відповідного тону, настрою, емоціональним чинником[22,169]. Додамо: фольклорне мислення характеризується анімістичністю; воно персоніфікує природу, а відтак і пейзаж, який разом із наявною суб'єктністю складає дихотомію, тим самим стає функціонально ближчим до героя, виконуючи безпосередньо предикативну функцію у створенні образу-настрою, психологізму героя.

Отже, відзначаючи появу в літературі форм психологізації природи, разом із зверненням до поезики фольклору, ми помічаємо своєрідне «повернення» такого чинника не стільки із зображальною, скільки із виражальною метою. Окрім того, це засвідчує нову якість образу; воно привносить в нього більшу міру суб'єктивності, яка вже мала місце в романтизмі, сентименталізмі. Однак якщо у цих стилях слово несло суб'єктивність монологічного слова автора, то в літературі другої половини XIX століття суб'єктивністю було позначене слово героя, його точка зору.

Українська література уже до кінця XIX століття пройшла повний цикл художньо-образного відтворення і пояснення саме соціальної природи людини, відповідної обумовленості її вчинків, поведінки, морально-етичних якостей. І на початку XX століття, зокрема розширюються можливості художнього аналізу дійсності і людини. Так Леся Українка пише драму-феєрію «Лісова пісня», в якій синтезується ліричне, епічне і драматичне начала. Якщо бути послідовним, то спочатку в її ліриці стає відчутною сюжетність. драматизм відчуттів (цикл «Подорожі до моря»), потім із ускладненням і синтезом родо-жанрового мислення ліричний герой дистанціюється від автора. А у більш зрілих творах, зокрема в поемі «Давня казка», більше проявляється епічне: виразнішими функціонально стають точки зору героя (мовленнева, часо-просторова, психологічна) та драматичне начало (діалогічність монологічного мовлення, колізія, драматичний характер тощо). Водночас, зокрема і в ліриці, і в ліро-епосі, природа персоніфікується, а потім з посиленням епічного та драматичного начал вона алегоризується. І ставши в окремих випадках основним предметом зображення, психологічно наснажується, інакше кажучи, змінює свій статус у художньому світі: із презентаційних символів з предикативною функцією вона переходить у статус головного предмета зображення знову ж з тією ж предикативною функцією. Це відбувається в тих же межах дихотомії «об'єкт-суб'єкт», однак у вимірах загальної структури твору.

Якщо в Лесі Українки переважна частина дійових осіб виділена зі світу природи за рахунок традиційної для народно-поетичної творчості міфологізації, яка бере початок із дохристиянської епохи і продовжує жити у самосвідомості народу у християнську епоху, то у М. Коцюбинського презентаційні символи природи виступають формами одухотворення. «Я» ліричного героя. У циклі новел «З глибини» («Хмари», «Утома», «Самотній», «Сон»), написаному в 1903 році, відчутною стає активність, а відтак і нова якість творчого мислення, пов'язана із превалюванням суб'єктної складової образного мислення і окремого образу.

В цей період творчий процес письменника, зокрема на етапі роботи над текстами, особливо новелістичного типу, починався з осмислення природи, переведення спостережень в породжені художньою уявою образи, які так чи інакше персоніфікувалися. Цю особливість прямо ніхто із дослідників не відзначав, однак погляньмо на перші начерки, відомі із епістолярію митця. Саме в них прочитується натурфілософська основа художньої свідомості і поезики образу природи і в біль-

шій мірі це стосується саме цього періоду творчості письменника. Зауважимо, що вона ж суттєво вплинула і на процеси стильової диференціації в українській літературі початку XX століття. Пізніше розширення основного предмета зображення за рахунок включення в нього образу природи рецептивно, подекуди з великою мірою наслідувальності (Ю. Яновський, О. Гончар), або ж завдяки зосередженості на образі природи як предикаті задля відображення внутрішнього світу, проявленні самосвідомості героя, є свідченням подальшої модернізації поезики, стилю та жанрів в українській літературі (Є. Гуцало, В. Шевчук).

Образ «хмари» з точки зору ліричного героя співвідносний з душею поета. Суб'єктність, ліричне, інтелектуально-філософське тут превалює у єдинопочатках абзаців, що представляють варіативність призначення і символічної спрямованості мотиву «хмари» :

« Коли **я дивлюсь на хмари**, ті діти землі і сонця... мені здається, що я бачу душу поета».

Я впізнаю її. Он пливе , чиста і біла...»;

«**Я бачу її.** Велика і важка повна туги й невилланих сліз..

Я знаю її. Вона... Неспокійна, вся насичена вогнем, вся палаюча великим і праведним гнівом. Мчить шалено по небу і підганяє ліниву землю золотою різкою...

Я розумію її. Вічно невдоволена, вічно шукаюча, з вічним питанням – нащо? до чого? – вона спустила сірі крила над землею , щоб не було видко сонця, щоб потопала в тінях земля, і сіє дрібну мряку суму...

І накінець. остання сентенція у новелі «Хмари» звернена до поета: » Поете, **я не дивуюсь**, що любиш хмари. Але **я співчую тобі**, коли з тужливою з а з д р і с т ю стежиш за хмаркою, що тоне, розпливається і гине в блакитній пустелі... (9;177)..

М. Коцюбинському не завжди подобалось образне вирішення ним задуму, ідеї твору, тому він неодноразово звертався до одних і тих же тем. мотивів, сюжетів. Щодо попередньо зазначеного ліричного звернення до поета та й усієї новели із циклу «З глибин» слово «подобалось» не вичерпує усієї повноти мотивації продовження художньої розробки образу «хмари». Тут слід вбачати потребу письменника використовувати цей презентаційний символ творчості(хмари – душа поета) у всіх її виявах: перші прості асоціації, співвідносні з первинними відчуттями, складні асоціації. які несуть колективний досвід, в тому числі індивідуальної творчості; процеси асоціювання та образотворення, метафоризування і метаморфізації тощо. Це і потреба творити з образу реального і образу-уявлення все нові і нові художні образи, твори. Цей універсальний образ-уявлення виступає предикатом у поясненні суті і процесів творчості.

Особливо показовим у цьому сенсі стали замальовки, а потім і власне текст новели «У дорозі». Перший підготовчий начерк до твору починається словами «Його займали хмари – ця неспокійна людність <далекого> неба...»[9;374], у новелі така персоніфікована точка зору належить головному героєві – Кирилу.

За чорновими записами. начерками образів природи до оповідання «В дорозі»(1907), які збереглися в архіві, можна відчутти наскільки природа стала самостійним, дієвим образом і в першу чергу завдяки метафоризації (в широкому розумінні терміна!). А от у фрагменті «Хмари» образ наповнюється новими смислами за рахунок розгорнутого порівняння, а далі і метафорично живописної картини соціально-класових битв, які не лише уявно . а й реально потрясли світ на початку XX століття : «Його займали хмари – це неспокійна небесна людність<далекого> неба, вічно жива, вічно рухлива. Часами здіймались там бучі. народні повстання.

Мчали <збент... спочатку гонці, вершники й піші, за ними> обурені юрми, чорні од гніву, грізні. з риком. з громом рушниць. з вогнями бомб. з червоними прапорами. Точились небесні війни, падали трупи. їм толочили груди нові й нові лави. І невідомо. хто переміг.» (Порівн.:Ю. Яновський, його рецепція цих асоціацій та образів у романі «Вершники»).

Другий фрагмент – зовсім відмінна від попередньої, стилістично забарвлена картина-співуявлення, яка пов'язана з іншими образами-предикатами, замість «людність» із внутрішніми суперечностями і войовничим протистоянням її, з'являється інша картина неба, де головний образ – «хмари» – більш статичний, співвідносний із соціально-побутовим, естетично позитивним планом зображення і вираження: «Часами там було спокійно і людність гуляла, як на бульварах. Радісно і легко пливли веселі громади в білих і синіх серпанках, ніжні дівчата, <і> пишні дами, рожеві діти – і скрізь було повно радощів й сміху. То знов з'являлись бліді хмаринки, довгі, худі прозорі, немов сухотники проходились десь на курорті <над берегом> понад блакитним морем.»

Третій фрагмент представляє досить поширене уявлення/співуявлення людини як процесу суб'єктивного світобачення людини, яка сприймає хмари, співуявлення людини (необов'язково із сільського середовища) переважно такого, яке пов'язане із дитячим світобаченням, що власне присутнє у художньому мисленні багатьох творчих особистостей при відображенні дитячого світосприймання: «Або паслися вівці – цілі отари білих ягнят – і як пастух – золоте сонце». Спосіб мислення асоціативно – монтажний як начерк майбутньої композиції живописного полотна.

Четвертий варіант – неодноразово апробований М. Коцюбинським мотив творчої праці, зокрема поступове розгортання процесу оформлення думки, кристалізації задуму. Будь-яка зміна форм реально спостережуваних хмар і водночас індивідуально, а відтак і суб'єктивно уявлених їх форм уподібнюється творчому процесу митця, справжнього Майстра в уявленні якого одні предмети змінювались іншими: живі неживими і навпаки. Такі метаморфози зумовлювались тим, що для суб'єкта творчості «все було сире», «А невідомий геній гострив шалену фантазію і знов все творив далі – пускав». А шалена фантазія генія не мала <вже> впину – він творив вже драконів, крилатих <слонів>, коней. грифонів, та крокодилів, які жили тільки хвилину, щоб перетворитись у щось нове. <Та руки слабли, фантазія в'яла і в> Тоді в розпуці <в безсилій немочі> та в безнадії, несили створити тривке щось, творець <з> мішав все <разом> раптом сірий хаос і сам розплився <сумом> <у> чорний > у сум. Хвилювалось небесне море. Архіпелаг[9,374].

Таким чином М. Коцюбинський в образній формі по-своєму привідкриває віконце у психологію творчого мислення, у процеси взаємодії реального і фантастичного, подає цей процес як ланцюг асоціативних зв'язків, метаморфоз тощо. Цілісність, завершеність суб'єктивно-образних, зокрема метафоричних уявлень постає в казкових, а відтак умовно-фантастичних формах.» Звірі змінювались у вежі, з вогнями на віках та на зубцях, з людей виходили гори <високі альпи>; з городів; – птахи; <з гор...> будинки приймали форму людей, а ті знов змінювались у скелі, що оточали озера, глибокі, повні, прозорі. Валились розкішні храми, <розсипались> розставляли на альпах сніги, і з пишних троянд обсіпались рожеві <листочки> платочки.»(287-288).

Зближення світу людського і світу природи, паралелізм і уподібнення зовнішнього, зримо сприйманого і сутнісного в художньому мисленні М. Коцюбинського відбувається почергово то з точки зору оповідача, то героя. При цьому асоціативність мислення стає чи не єдиним принципом образотворення і цілісності. При-

рода у фрагменті начерку «Квіти» до новели «В дорозі» при цьому поставала як основний предмет зображення, водночас вона, як і людина, стає дійовою особою внаслідок тотальної персоніфікації: «пахучий чебрець ткав по схилу гори геліотроповий килим»[9,289], «Кашка <розкрила свої> порозкривала скрізь парасольки;<a> серед білих наметів її тріпались крильця білих метеликів. Часом на білу парасольку спускався великий жук і ловив сонце у зелене дзеркало крил. <Жалібний> Похмурий звіробій викидав купи зірок. яскраво-жовтих<і разом>, проте сумних, як золоті <китиці> кутаси на чорних боках домовини. а <ряд...>обік нього виганяв сіре та вузлувате стебло петрів батіг. по якому дряпались <вгору розтріпані> зрідка блідо-блакитні квіти, <розпатлані> немов полиняли й ніколи не чесані»[9,375].

Можна продовжувати рецепцію фрагменту замальовки, спостерігаючи власне не лише процес персоніфікації, а подекуди й алегоризації, водночас включаючи в поле зору стилістичну обробку автором образу. І чебрець, і кашка, і білі метелики, і великий жук і похмурий звіробій(а міг бути як варіант»жалібний»!), і петрів батіг, а далі за наведеним нами авторським текстом: ромен, дрібні дзвіночки, недоступна кропива, волохата центаврія, кінський щавель, коров'яки тощо(перелік можна продовжувати). Будь-який флористичний образ у М. Коцюбинського персоніфікується внаслідок розгортання ланцюга асоціативних зв'язків. Вони структуруються як порівняльні, метафоричні чи метонімічні комплекси.

У остаточному варіанті тексту новели функціональність цих асоціацій та образів алегоричного типу більш діалогічно і сюжетно функціональна. Наведемо приклад: «З трави на Кирила наводив око ромен. Дрібні дзвіночки розбіглися по луці і сіяли сум, такі делікатні і такі ніжні, що **самі дивувалися**, як животіють на світі. **Недоступна кропива**, обважніла насінням, немов бджола пергою, **хазяйновито шепталась** по своїх леговищах»[9,289]. Образний ряд, не стільки як називання чи перелік квіток, скільки їх активної (за рахунок персоніфікації!) представленості, в тому числі через кумуляцію, складає своєрідний сюжетний принцип – розгортання панорамного бачення «горбів» і «долин», сприйняття краси природи, щедрого літа. Подібний принцип введення природи у світ твору задля створення картини первісної чистоти без соціальних, ідеологічних нашарувань, яка нагадує людині про її витоки і призначення, можна пізніше побачити у новелі «Інтермеццо».

Образи-мотиви, образи-дійові особи постають у М. Коцюбинського внаслідок персоніфікації, а відтак і динамізації. Це відчутно постає як на рівні окремих предметів, так на рівні світу природи як живого організму, гармонійного поєднання в ньому усього суцього. Невидима рука Майстра слова творить не лише видимий образ речі, а й веде читача по шляху усвідомлення призначення цієї речі, емоційного переживання, викликаного зустріччю з нею.

Отже і образ речі, і раціональне судження, і емоційне переживання, звернене до нашого досвіду (життєвого, культурного, морально-етичного тощо) складає всю повноту і якість образу художнього. М. Коцюбинський завершує образ «квіти» таким узагальненням: «се була оргія квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, пахощів. форм...»[9,290].

Г. Вязовський пояснює взаємообумовленість образу-конкрета і образу-абстракту, художнього образу і логізованого мотивування та узагальнення (лекція «Узагальнення і його види в художній літературі»), використавши текст кіноповісті «Зачарована Десна « О. Довженка. Для останнього і відповідно не лише для нього!) характерне поєднання у процесі творення епічного світу (тут слід брати до уваги індивідуальний для письменника стиль ліризованої прози!) образів-конкретів і образів-абстрактів, образів на означення предметності (в широкому

розумінні терміна) і образів-узагальнень, тобто узагальнюючих суджень, їх комплексів. у яких митці використовують абстрагуючі поняття, що співвідносяться із попереднім чи наступним за текстом переліком родових і видових ознак, чи як дихотомію цілого і частини/окремого.

Таку дихотомію, зокрема відношення в ній О. Потебня назвав синекдохічністю. Згадаймо, що вчений із цією якістю. а відтак і принципом пов'язував типізацію як один із провідних видів узагальнення, що є невід'ємною функцією художнього образу, принципом концептуалізації світу.

Які ж особливості і функції природи ще не потрапили в наше поле зору? – На це питання може дати відповідь фрагмент «утома» (у новелі «З глибини» він – заключний), який на етапі ескізу, як перших начерків до твору подається саме з цією назвою-заголовком. У зазначеному фрагменті читач може відчутти близькість, типологію мотивів і мотивацій відповідних структурних елементів та принципів формування теми, сюжету(ліричного!), образів-мотивів до новели «Інтермеццо», таких мотивів, як «мусить» і «втома», що є ключовими словами, маркерами спрямованості ліричного героя і його сентенцій з приводу світу природи, ідеологічного і побутового аспектів твору.

Однак те, що з'явилося у зображенні образу природи у новелі «Інтермеццо» ще несміливо проступає в одному, а точніше єдиному початковому образі заключного фрагмента новели «у дорозі»:

« місто тихо світилось і тихо зітхало після денної втоми, він брав Устю за руку і йшов туди. Бродили по вулицях, як по чорних каналах, притулившись до себе, і врешті спинались десь під вікном, щоб послухать музику. Ховались у затінку й ловили згуки. Устя любила веселе, приспівувала стиха і стукала каблучками у такт, а в Кирила згуки скакали, як вогники, розцвітались, як квітки до схід сонця. Пливли на хвилях світла, що лилися з вікна, й родили тугу. За чимось прекрасним і невідомим, таким далеким і таким близьким...[9,291].

Помітно, що слухові асоціації в цій новелі ще не стали засобом вираження емоційних станів. Це, власне, ще не розподібнення, не конкретизація судження про «зітхання», «згуки». Воно не здатне породити відгук у сприймаючого, викликати безпосередні звукові асоціації. Це поки що переважно зображуюче слово, а не зображене, яке має відкритися як форма вираження почуттєвості, емоційного тощо.

Універсальні поетикальні можливості М. Коцюбинського як Майстра слова і водночас як Майстра образу – пейзажу, образу-природи проявилися ще у ряді новел та повістей. Творчість М. Коцюбинського яскраво репрезентувала всі ці новації в стильових шуканнях письменників цієї доби, в т.ч. і за рахунок тотальної персоніфікації і навіть алегоризації природи. У М. Коцюбинського, зокрема у новелі «Інтермеццо», причому новелі переважно ліричній, так званій «новелі-настрою» (І. Денисюк), – з послабленою фабулою перед основним текстом названі «дійові особи». Окрім кількох презентаційних символів на позначення внутрішньо-почуттєвої сфери людини (моя втома, людське горе), усі інші співвідносні із поняттями живої і мертвої природи, із зовнішньо-обставинним світом. Усіх їх письменник наділяє рольовими функціями. Такими є дійові особи: Моя втома. Ниви у червні. Сонце. Три білих вівчарки. Зозуля. Жайворонок, Залізна рука міста, Людське горе. Вони складають об'єктну сферу структури світу твору, його мотиви, образи персонажі і більш активну форму їх функціонування – образи-дійові особи.

Таким чином образи-пейзажі у письменника все більше поступаються місцем і функцією образам природи, причому переважно персоніфікованим і алегоризованим і це, слід сказати, ознака новелізації художнього мислення, що досягається

за рахунок введення принципів зіставлення, уподібнення, протиставлення, послаблення сюжету, фабульності, зосередженості на образі природи, настроєвості, що І.Денисюк кваліфікував як «новелу-настрій».

Про це свідчать перші начерки до новел та повістей., їх детальна розробка. Вони є своєрідними етюдами, в яких предметом замальовок, поряд із поняттями внутрішньо-почуттєвої сфери, стають і сфери, і поняття, і предмети зовнішнього світу, такі як хмари («З глибини», «В дорозі»), квітки, море, сосновий ліс, тіні, вода («В дорозі»), гори («Загублений рай» – остаточна назва твору »У грішний світ») тощо. Якщо у Лесі Українки – це міфічні істоти, виділені зі світу природи і які водночас представляють в такій олюдненій формі цей світ, то у новелі «Інтермеццо» М. Коцюбинського, окрім такої типології образів, характерних для пізнішої в часі повісті «Тіні забутих предків», з'являються такі образи, як Ниви у червні, Залізна рука города, Сонце, Зозуля, Жайворонок.

І справа не лише в символіці цих образів (що зустрічається і усно-поетичній творчості), але й в алегоричній їх природі та сюжетно-драматургічній функції їх. Ці образи в більшій мірі є індивідуально-авторськими, як і всі інші стилі-і жанротворчі чинники, зокрема у новелістичних жанрах письменника, які за своєю природою і в авторському виконанні є новаторськими.

М. Коцюбинський вибрав локальний масштаб зіставлення людини і природи. В ньому більше від екзистенціалістського світовідчуття із зосередженістю на внутрішньо-почуттєвій сфері.

Соціальний план у власне описах природи з'являється у новелі лише в містких метафоричних висловлюваннях, образах-деталях, бо ж обмежується цим специфічним жанром. Стильова його функція постає лише внаслідок зіставлення із внутрішнім світом героя та його сюжетом. У повістях, навпаки, соціальне, а відтак і побутове в більшій мірі визначає стильову спрямованість твору, сприяє узагальнюючій функції через кореляцію з тематикою, сюжетом, образом людини.

Список використаної літератури

1. Белецкий А. В мастерской художника слова. / А. И. Белецкий. – М.: Высш. шк., 1989. – С.84-111..
2. Вязовський Г. А. Світ художньої літератури.. Дослідження. – Г. А. Вязовський. – К.: Дніпро, 1987. – С.102-142.
3. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О. Денисюк. – К.: Наук. думка. – 1981. – 189 с.
4. Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя: (Искусство повествования). Л. И. Еремина. – М.: Наука. 1987. – 176 с.
5. Жаборюк А. А. Про літературу, малярство і українську національну ідею (статті й есе різних років) / Анатолій Жаборюк. – Одеса.: Астропринт, 2008. -166 с..
6. Звиняцковский В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського (Проблема жанру)/ В. Я. Звиняцковский. – К.: «Наукова думка», 1987. – 106 с.
7. Коцюбинська Михайлина. Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів./ Михайлина Коцюбинська. – К.: Вид-во АН Української РСР. – 1960. – 188 с.
8. Коцюбинська Михайлина. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови/ Михайлина Коцюбинська. – К.: Вид-во «Наукова думка». – 1966. – 318 с..
9. Коцюбинський М. М. Твори в 7-ми тт. / М. М. Коцюбинський. – К.: наукова думка. 1974.
10. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського/ Юрій Кузнецов. – К.: Наукова думка. – 1989. – 266 с.
11. Кузнецов Ю. Б. Импрессионизм в українській прозі кінця XIX- початку XX ст. (Проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.

12. Кукин М. Ю. Природа в поэтическом мире Пушкина/ Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. Тезисы конф. 13-16 октября 1992 г./ М. Кукин. – Донецк. Дон ГУ. – 1992. – С. 171-173.
13. Лессінг Г. Лаокоон або Про межі малярства і поезії/ Г. Лессінг; пер. Є. Попович. – К.: Мистецтво, 1968. – 1208.
14. Мишанич Олекса. Всеобіймаюче око України// Нечуй – Левицький І.С. Світогляд українського народу. Ескіз Української міфології/ І.С. Нечуй-Левицький. – К.: Обереги. 1993. – С.82-86.
15. Нечуй-Левицький І.С. Світогляд українського народу / Ескіз української міфології/ Вид. друге. І.С. Нечуй-Левицький. – К.: АТ «Обереги», 1993. – 88с.
16. Пашенко М. В. Метафорична природа новели.: (структура, рецепція, концептуалізація):[монографія] М. В. Пашенко. – Одеса: Астропринт, 2009. -296 с. 13.
17. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія/ Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея НВ. – 2002.392 с.
18. Поліщук Я. І ката , і героя він любив. Михайло Коцюбинський: літературний портрет/ Ярослав Поліщук. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
19. Себина Е. Н. Пейзаж// Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Уч. пос. (Л. В. Чернец, В. Е. Хализев. С. И. Бройтман и др. / под ред. Чернец Л. В.. – М.: Высш. школа. Изд. центр «Академия», 2000. – С. 228-240.
20. Франко І. Із секретів поетичної творчості./ І.Я. Франко. – К. – Рад. письм., 1969. – 189 с. .
21. Ципердюк І.М. Поетика малої прози Є. Мандичевського// Поетика художнього тексту. 36: Матеріали Всеукр. наук. – практ. конф. – Київ- Херсон. – 1996. – С. 106-107.
22. Черкаський В. М. Художній світ Панаса Мирного / В. М. Черкаський. – К.: Дніпро, 1989. – 351 с.
23. Чудаков А. П. Мир Чехова/ А. П. Чудаков. – М.: Сов. писат. – 1986.. С.149-152.
24. Шляхова Н. М. Художній тип. Соціальна і духовна характерність. Літ. – знавчі статті/ Н. М. Шляхова. – Одеса: Маяк, 1990. – С.135-140.

Н.В. Пашенко

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра теории литературы и компаративистики

ЭВОЛЮЦИОНИРОВАНИЕ ОБРАЗА ПРИРОДЫ В ПРОЗЕ М. КОЦУБИНСКОГО

Резюме

Анализируются процессы творчества, эволюционирование и специфика образа природы в различных жанрово-стилевых формах прозы М. Коцюбинского.

Ключевые слова: образ природы, жанр, рассказ, новелла, ассоциация, метафора, рецепция.

N.V. Pashchenko

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of theory of literature and comparative studies

MODIFICATION OF NATURE'S IMAGE IN PROSE BY M. KOZUBINSKY

Summary

The process of creating, modification and peculiarities of sketch character in different genres and stylistic forms of M. Kozubunsky's prose are analyzed.

Key words : sketch character, genre, narrative, short story, association, sensing.

Статтю подано до редколегії 12.09.2013

УДК 821.112.2

Ю. А. Помогайбо,

кандидат филологических наук,
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
кафедра зарубежной литературы

КОМИКСЫ О ТРЕТЬЕМ РЕЙХЕ (ГРАФИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ РОМАНА М. БАЙЕРА «ЛЕТУЧИЕ СОБАКИ»)

В статье исследуются проблемы «перевода» литературного произведения на язык визуального искусства (роман М. Байера «Летучие собаки» и одноименная графическая адаптация У. Люст). Рассматриваются возможности жанра «графического романа», поднимается вопрос о тенденции игрового переосмысления трагической истории Германии в формате книги комиксов.

Ключевые слова: графический роман, комиксы, Марсель Байер, интермедialность.

Тенденция облегченного, игрового восприятия трагической истории наметилась в немецкой литературе еще в середине 1990-х, когда в литературу пришли молодые писатели, сделавшие преступников Третьего Рейха героями своих романов. Им навесили ярлык «третье поколение» (или «поколение внуков») и признали: временная дистанция, отделяющая их от «поколения причастных», дает право свободно обращаться с табуированным материалом. В этом ключе интерпретировали роман М. Байера «Летучие собаки» (1995), где одним из протагонистов стал инженер-акустик Карнау, проводивший во время войны жестокие опыты над людьми ради создания «акустической карты» нацистской Германии.

Когда весной 2013 г. по уже упомянутому роману Марселя Байера вышла книга комиксов, стало ясно: говорить о «преодоленном прошлом» в Германии пока рано. Несмотря на восторженные отзывы критиков из виду ушло главное: роман, в котором идет речь о пытках и жестоких опытах над людьми стал основой для книги комиксов. История трагической гибели пятерых детей Геббельса в берлинском бункере, свидетелем которой был Герман Карнау, через 17 лет после выхода в свет романа М. Байера была воссоздана в новом формате графического романа. Несомненное трагическое и комическое содержание этого вида искусства сегодня уже не удивляет: в XX в. комикс перестал быть юмористическим. Становится реальностью «пугающий, но неизбежный прогноз» Б. Нивена: новое поколение немцев будет воспринимать национал-социализм и Холокост не как пережитую историю, а как как медиа-событие [4, 6]. Медиализация истории требует новых интермедialных форм искусства, среди которых востребованным оказывается *graphic novel* (графический роман / новелла).

Графический роман «Летучие собаки» по книге М. Байера был создан австрийской художницей Улли Люст (род. 1967 г., живет и работает с 1995 г. в Берлине). В Германии она была признана лучшим иллюстратором после выхода автобиографической книги комиксов «Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens» (2009 г.). «Летучие собаки» – последняя серьезная работа художницы. Создание 360-страничного романа длилось 3 года. Книга вышла в одном из самых влиятельных издательств Германии «Зуркамп», которое решило «соединить актуальный

комикс-бум с литературной традицией». С 2011 г. «Зуркамп» регулярно выпускает графические переводы классических произведений («Старые мастера» Т. Бернхарда, «Алиса в Суссексе» по Л. Кэрроу и Х. К. Артману, «Гек Финн» М. Твена, «Человека без свойств» Р. Музиля). Книга У. Люст стала третьей в этой серии. Выбор произведения удивил критиков: роман хоть и стал показательным текстом для литературного процесса 1990-х, но все-таки к шедеврам мировой литературы пока не причислен [8].

Роман представляет собой реконструкцию истории Третьего Рейха, рассказанную от имени рядового участника «эпохальных событий». Повествование ведется от лица двух рассказчиков (Германа Карнау и старшей дочери Геббельса Хельги), голоса которых по очереди сменяют друг друга. Сама художница обосновывает свои предпочтения «языковым качеством» текста, воссоздающего мрачную, антигуманную атмосферу военного времени, а также необычностью места действия (разрушенный Берлин, подземный бункер). Как профессиональному иллюстратору ей была интересна задача воссоздать «жуткую какофонию» Третьего Рейха посредством рисунка. Также, признается У. Люст, ей особенно импонировал голос детского рассказчика – старшей дочери Геббельса. Именно Хельга станет в адаптации ведущим рассказчиком, хотя в романе М. Байера она выступает «контрапунктом повествования» и диссонирует с голосом сознательного соучастника Карнау. Конкретизировать зверства войны, переводя их на язык комиксов, было делом «рискованным», – считает автор комикса, – но таких сцен в графическом романе немного. Жестокость и насилие фигурируют в текстовых фрагментах романа, в остальном – они передаются условно, через игру детей, имитирующих поведение взрослых.

Говоря о «переводе» литературного произведения на язык комикса, следует иметь в виду формальные возможности этого вида искусства. Учитывая популярность этого медиа-формата в современном искусстве Германии, сделаем некоторые теоретические обобщения.

Термин «графический роман» появляется в США в конце 70-х как «серьезная» альтернатива «легкому» жанру комиксов. Родоначальником его стал известный американский иллюстратор Уилл Айснер. Впервые на обложке своей книги «Контракт с богом» (1978) он пишет *graphic novel*, рассчитывая на коммерческий успех нового жанра. Понимая, что очередная «книга комиксов» будет мало интересна издателям и читателям, он отходит от традиционного формата «*comic book*». Так постепенно складывается представление о графическом романе как новом «авторитетном» формате, который печатается на качественной бумаге, издается в твердом или мягком переплете, стоит значительно дороже, и по количеству страниц превышает стандартные книги комиксов. Над высоким статусом графического романа иронизирует Арт Шпигельман, знаменитый создатель комиксов о Холокосте: «Графический звучит респектабельно, но и роман звучит респектабельно, так что в итоге мы получаем двойную респектабельность» [цит. по 2].

Главным отличием графических романов от комиксов является то, что они не входят в серию. Каждый роман воспринимается как целое и завершенное произведение. Сам по себе графический роман (как и его прародитель – книга комиксов) является не жанром, а форматом. Это современная форма медиа, которая сочетает текст и визуальное искусство и может быть представлена разными жанрами (детектив, научная фантастика, любовный роман, фэнтези и т.д.) [7, 11]. Нацеленный первоначально на элитарность, графический роман давно стал неотъемлемой частью поп-культуры (в первую очередь, в США). Среди общего потока этой лите-

ратуры Х. Хеммонд выделяет: 1) «мэйнстримные» графические новеллы; 2) японские манга; 3) художественные графические романы (*art graphic novel*). Последние могут быть написаны в стиле «фикшн» или «нон-фикшн», относятся к разным жанрам, но создаются, в отличие от «мэйнстримных», одним автором [5, 4–5].

Исходя из предложенной классификации «Летучие собаки» можно отнести к группе художественных графических романов. Он представляет собой «эстетическую конструкцию» из фиктивных и реальных элементов. Многие исследователи романа М. Байера отмечают: используя исторический материал, фрагменты дневниковых записей Геббельса, имена реальных исторических лиц, автор только создает иллюзию правдоподобия. Игровой подход к истории окончательно раскрывается в послесловии: «Хотя некоторые герои носят имена реальных людей, все они, равно как и другие герои, являются вымышленными». Он воспринимает историю не как фикцию, но и не как лично пережитое событие. Это «абсолютный вакуум», который необходимо заполнить. Интересно, что У. Люст графически оформляя роман, руководствовалась тем же принципом своей «повествовательной правды». Как и М. Байер, она изучала документы и фотографии детей Геббельса, многие из которых сохранились. Но учитывая дистанцию поколений, она создала еще одну индивидуальную версию истории, сместив акцент в сторону рассказчицы.

В романе повествование ведется двумя голосами от первого лица. В графической новелле смена перспективы повествования подчеркивается 1) цветовым оформлением кадров и разворотов; 2) формой и стилем леттеринга. Детское, наивное восприятие нацистской реальности окрашено в теплые красно-оранжево-розовые цвета. Позиция Карнау, вовлеченного в систему нацистского террора, в начале сильно контрастирует с позицией невинного ребенка. Преобладают темные, холодные, депрессивные тона, оттенки «ржавчины, плесени, земли» [10]. Колористика произведения отражает и этапы взросления Хельги: яркие и оптимистические, но «несколько искусственные» цвета в начале романа постепенно блекнут и темнеют к финалу. Когда она начинает осознавать себя частью мира взрослых и предчувствует скорую гибель, цветовой контраст между Карнау и Хельгой почти исчезает. М. Байер сознательно изображает Хельгу повзрослевшей – она не просто жертва, а жертва, распознавшая ложь. Ее позиция невинности в финале корректируется: если Карнау – соучастник, то она становится сопричастной через свое знание о мире зла.

В графической новелле У. Люст пришлось отказаться от большей части внутреннего монолога Карнау, предоставив больше пространства маленькой Хельге. Для передачи речи персонажей иллюстратор использует разный стиль леттеринга. Невинность Хельги подчеркивается словами героини, напоминающими дневниковые записи на разлинованном листе. Экспрессивность стиля усиливается формой леттеринга (строчные буквы, выведенные «детской» рукой). Слова «человека без свойств» Карнау визуально не выделяются, используются строчные буквы, нейтральный шрифт.

Композиция. Несмотря на многочисленные сокращения, Улли Люст в целом удается сохранить композицию романа. Она воссоздает формальное деление романа на части, хотя количество глав, по сравнению с первоисточником, уменьшается (шесть вместо девяти). Учитывая особенности жанра графической новеллы, требующее значительной редукции сюжета, в книгу комиксов вошли наиболее важные эпизоды – те, которые «невозможно было исключить». Соблюдая хронологическую последовательность и основную сюжетную линию, художница иногда перемещает элементы сюжета, демонстрируя свободное, авторское обращение с материалом.

Она признается, во время работы над адаптацией ей приходилось «раскладывать на составляющие и потом заново собирать» весь текст [10]. Тем не менее, книга читается не как совокупность разрозненных фрагментов, а как целостность – во многом благодаря необходимым хронологическим транспозициям. Так, в графическом варианте романа появляется пролог (детские воспоминания героя) и эпилог (реконструкция последних дней жизни детей в бункере). Сравним: роман М. Байера начинается знаменитой сценой репетиции парада на стадионе, в котором уже 30-летний Карнау участвует в качестве инженера-акустика. У. Люст, стремясь к последовательному расположению событий, обращается к воспоминаниям мальчика Германа о недоеденном за завтраком яблочном пироге, который ожидал его весь день до наступления темноты. Этот ретроспективный эпизод объясняет его странное увлечение миром темноты (вторая глава романа). Герман чувствовал себя защищенным только в мире «летучих собак», но этот «особый мир» рассеивался с приходом дня: «Задержать ночь и убаюкать чужие голоса было не в моей власти, родительская рука увлекала меня дальше, прочь от зловещих останков ночи, которую неизбежно сменял мир мужских голосов, визга и грохота...» [1, 32]

Удивительно и то, что Люст учитывает и воспроизводит симметрическое построение романа. Как отмечает М. Германн, кульминационным центром всего романа считается V глава – формальный и содержательный центр произведения [6, 140]. Здесь одновременно звучат голоса двух протагонистов, знаменитое выступление Геббельса в феврале 1943 г., рассказанное от лица Хельги, дополняется натуралистическим описанием жестоких опытов Карнау. Автор проводит параллель между страданиями людей на операционном столе Карнау и страданиями Хельги в душном и переполненном зале Спортивного дворца. По мнению критика Л. Фон Терне, эта сцена, воссозданная художницей, иллюстрирует, «как один человеческий голос призывает массы к безропотному подчинению, а другой человек во имя этой же идеологии лишается своего голоса» [14].

Последняя глава романа, представляющая собой реконструкцию последних событий в бункере, выполняет функцию эпилога. В графической адаптации отсутствует номер главы, последние слова Хельги, которыми заканчивается роман – «А вдруг там господин Карнау, вдруг он уже пришел?» [1, 221] – У. Люст помещает в конец шестой части. В кадре – шесть пар детских глаз, глядящих из темноты в ожидании прихода доктора. Поскольку в книге комиксов линия Хельги является основной, то гибель детей и последняя фраза дочери Геббельса становятся логическим завершением романа. Воссоздание постаревшим охранником Карнау по записям на пластинках последней недели жизни в бункере (с 22 апреля по 1 мая 1945 г.), включая описания фотографии погибшей Хельги и отчет о результатах вскрытия, дополняют общую картину. Запись голоса Хельги и слабеющего дыхания детских легких наводит его на мысль о своей причастности к трагедии. Финал книги Люст с точностью воспроизводит оригинал: «Воцаряется мертвая тишина, хотя игла по-прежнему бежит по звуковой дорожке» [1, 221]. Здесь линии двух рассказчиков вновь сходятся – молчание мертвой Хельги и молчание Карнау, не способного осознать свое соучастие в гибели детей.

Среди многочисленных достоинств книги было отмечено, что графический вариант романа воздействует на читателя напрямую, без посредника, в то время как оригинальный текст, написанный трезвым, почти протокольным языком, создает ощущение дистанции. В рецензии Л. Фон Терне (Тагесшпигель) читаем: «...Язык романа передает информацию лишь отрывочно и опосредованно. В книге комиксов ужасы нацистской действительности, скрывающиеся за «мнимой нормально-

стью», раскрываются быстрее» [14]. Сравним описание бесчеловечных экспериментов в романе и его адаптации. У М. Байера холодный, незмоциональный язык противопоставлен циничному и бездушному поведению нацистского ученого: «Испытуемых быют, приводя в чувство. «Посветите в комнату!» Видны только силуэты. Уже некоторое время подопытные живут в крошечной темноте. Теперь их осязание притупилось настолько, что для ориентации в ночных условиях им следовало бы, активизировав голос, установить связь с другими пациентами и по резонансу получить представление о пространстве. Но – странное дело – ничего подобного не предпринимается. Их губы уже не способны сформировать звук, остается только кусать их» [1, 128–129]. Повествование от лица «нейтрального» псевдоученого не усложняет восприятие, а подчеркивает гипертрофированную бесчувственность Карнау к страданиям людей. В книге У. Люст воздействие осуществляется через визуальный образ. Она рисует темное, холодное пространство комнаты, где в клетках «ведут животное существование» изувеченные люди. Художница пунктирными линиями передает «жуткую вонь», которая распространяется от мокрых матрацев. Она чередует дальний план с ближним, демонстрируя изуродованные губы, которые «уже не способны сформировать звук» [9, 141]. На фоне темных, почти черных кадров выделяется слабо освещенное, равнодушное лицо Карнау [9, 160].

Роман М. Байера представляет собой целую «акустическую панораму» Третьего Рейха, талантливо адаптированную к жанру графической новеллы. В рецензии Л. Фон Терне пишет: «У. Люст создает богатый звукоподражательный паноптикум, используя, с одной стороны, все возможности этой формы искусства, и, с другой стороны, невероятно обогащая ее» [14]. Уже с первой страницы звук в качестве громкого приказа нацистов вторгается в художественное пространство романа – «Голос нарушает тишину предрассветных сумерек. – Первым делом установка указателей! Все за работу! Вбиваем столбы, земля рыхлая. Поглубже, указатели не должны шататься» [9, 15–17]. На стадионе проходит подготовка к выступлению фюрера, во время которой Карнау устанавливает микрофоны и громкоговорители. Это «одна из самых сложных сцен романа» [13], – считает художница. Подробное описание пришлось компенсировать повышением динамики внутри отдельно взятого кадра и полосы. Для этого она обращалась к технике коллажа, неожиданно располагая кадры на странице, увеличению размера шрифта к концу высказывания [9, 23], элементам карикатуры [9, 27], спидлайнерам, вводила условную речь персонажа (использование вместо слов зигзагообразных, ломаных линий, передающих крик) [9, 26].

Как известно, в основе комикса всегда лежит динамическое повествование (комиксы называют «кинематографическим искусством») и статическая презентация (т.е. движение происходит за пределами изображений). По определению С. Макклауда, комикс представляет собой «совмещение пикториальных и других изображений в определенной последовательности с целью передачи информации и / или оказания эстетического воздействия при просмотре» [11, 9]. Способность представлять события в виде последовательных кадров делает комикс и графический роман разновидностью «последовательного искусства» (*sequential art*, по определению У. Айснера). В книге У. Люст общая динамика текста дополняется внутренней динамикой каждой сцены. Так, первая сцена, о которой шла речь, начинается тремя крупными кадрами, каждый из которых расположен на отдельной странице, а заканчивается совмещением нескольких кадров на одной полосе. (Отметим, что размер кадра является условной формой передачи времени. Чем крупнее кадр –

тем больше продолжительность времени). В начале сцены вместо детализированного общего плана (который читатель должен долго рассматривать) – однородное черно-серое пространство, куда проникает «голос» нацистской идеологии. Речь нацистов передается зигзагообразной формой «словесного облака» – филактера. Сила звука определяется толщиной шрифта и линией «словесного пузыря», а также размером букв, находящихся в филактере.

Графическая новелла У. Люст – это уникальный пример зрительно-слуховой синестезии. Художница графически воссоздает звуки Третьего Рейха, которыми богат текст романа. Со страниц ее комиксов слышны звуки выстрелов (PENG PENG), грохот взрывающихся бомб (KA-WUMM), пулеметный огонь (Rat-ratatata), строевой шаг солдат (trap-trap-trap), вбивание в землю указателей (TOK TOK), хрип умирающих солдат (ARR), стоны глухонемых во время экспериментов (Ggglglg), свист (PFUI) или апплодисменты (KLAP) во время знаменитой речи Геббельса. Кроме звукоподражаний, характеризующих звуковую картину мира национал-социализма, иллюстратор использует разнообразную оноματοпоэтическую лексику, типичную для комиксов. Хлопают крыльями летучие собаки (flap-flap), резко тормозит инвалидная коляска (KRCK), скрипит гила, скользя по шеллаковой пластинке (KLAK), щебечут птицы (tirili) и чирикают воробьи (TSCHILP), смеются (hihihi, hahaha, hehehe) и плачут дети (iiie, WUAAAAAWAAAA), лает собака (WUFF), ревет мотор (BRUMM).

Внимание к акустике Третьего Рейха в романе-оригинале объясняется литературоведами как «попытка услышать и заставить говорить поколение молчащих, сделав слышным заглушенный голос их жертв» [4, 121]. На вопрос журналиста, могут ли многократно повторяющиеся звукоподражания опешлять главную тему романа, У. Люст отвечает: «Акустика войны может быть темой романа, но это не главная тема комикса. С таким же успехом можно было спросить, не опешляется ли серьезная тема национал-социализма при адаптации ее к жанру графического романа. Арт Шпигельман доказал своим комиксом «Маус»: комикс может рассказать обо всем. Даже о Холокосте» [цит. по 3].

По-видимому, графический роман У. Люст следует воспринимать как закономерное явление литературного процесса в эпоху глобальной медиализации культуры. Если в 80-е гг. комиксы Шпигельмана о Холокосте еще вызывали осуждение, то сегодня графическая адаптация «Летучих собак» оценивается как «самостоятельное произведение искусства», предлагающее еще одну версию уже переосмысленной М. Байером истории. Так книга комиксов о трагическом прошлом Германии, спрятавшая за более солидным названием «графический роман», становится первым шагом на пути к полной фикционализации Третьего Рейха.

Список использованной литературы

1. Байер М. Летучие собаки / Марсель Байер [Пер. с нем. А. Кацура]. – СПб. : Амфора, 2005. – 304 с.
2. Arnold Andrew D. The Graphic Novel Silver Anniversary / Andrew D. Arnold // TIME. – 14.11.2003. – Режим доступа: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,542579,00.html>
3. Dulle Ph. Ulli Lust: «Kann alles als Comic erzählen» [Interview mit Ulli Lust] / Philip Dulle. – 17.05.2013. – Режим доступа: <http://www.profil.at/articles/1320/560/358398/flughunde-graphic-novel-ulli-lust-kann-comic>
4. German Culture and the Uncomfortable Past: Representation of National Socialism in Contemporary Germanic Literature [Edited by Helmut Schmitz]. – London : Ashgate, 2001. – 184 p.
5. Hammond H. K. Graphic Novels and Multimodal Literacy: A Reader Response Study / Heidi Kay Hammond [Dissertation]. – University of Minnesota, 2009. – Режим доступа: http://conservancy.umn.edu/bitstream/48560/1/Hammond_umn_0130E_10225.pdf

6. Herrmann M. Vergangenheit. Erzählen von Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren / Meike Hermann. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2010. – 320 S.
7. Holston A. A Librarian's Guide to a History of Graphic Novel / Alice Holston // *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives. Essays on Readers, Research, History and Cataloging* [Edited by Robert G. Weiner]. – Jefferson, North Carolina, London : McFarland & Company, 2010. – P. 9–17.
8. Huber Chr. «Flughunde»: Brüllend in den Untergang / Christopher Huber // *Die Presse*. – 11.07.13. – Режим доступу: http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1429347/Flughunde_Bruellend-in-den-Untergang
9. Lust U. Flughunde. Graphic Novel / Ulli Lust. – Berlin : Suhrkamp, 2013. – 363 S.
10. Luthge K. Die Fratzen der Goebbelsstöchter / Katja Luthge // *TAZ*. – 11.05.13. – Режим доступу: <http://www.taz.de/!116037/>
11. McCloud S. Understanding comics: The invisible art / Scott McCloud. – New York : HarperPerennial, 1994. – 215 p.
12. Niven B. The Nazi Past I: perpetrators / Bill Niven // *Contemporary German Fiction. Writing in the German Republic*. – Cambridge: University Press, 2007. – P. 125–141.
13. Schimming U. Die Stille im Bunker / Ulrike Schimming [Interview mit Ulli Lust] // *Letteraturen*. – 22.06.2013. – Режим доступу: <http://letteraturen.letterata.de/2013/06/ulli-lust-marcel-beyer-flughunde/>
14. Törne von L. Flüstern und Schreien / Lars von Törne // *Tagesspiegel*. – 28.05.13. – Режим доступу: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/graphic-novel-fluestern-und-schreien/8061146.html>

Ю. О. Помогайбо

кандидат філологічних наук,
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
кафедра зарубіжної літератури

**КОМІКСИ ПРО ТРЕТІЙ РЕЙХ (ГРАФІЧНА АДАПТАЦІЯ РОМАНА
М. БАЙЄРА «ЛІТЮЧІ СОБАКИ»)****Резюме**

У статті досліджуються проблеми «перекладу» літературного твору на мову візуального мистецтва (роман М. Байєра «Летючі собаки») і однойменна графічна адаптація У. Люст). Розглядаються можливості жанру «графічного роману», піднімається питання про тенденції ігрового переосмислення трагічної історії Німеччини у форматі книги коміксів.

Ключові слова: графічний роман, комікси, Марсель Байєр, інтермедіальність.

J. O. Pomohaibo

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of foreign literature

**COMICS ABOUT THE THIRD REICH
(A GRAPHIC ADAPTATION OF M. BEYER'S NOVEL «FLYING DOGS»)****Summary**

The article deals with the problem of «translation» of a literary work into the visual art (M. Beyer's novel «Flying dogs» and its graphic adaptation by U. Lust). The author focuses on the possibilities of the «graphic novel» as a genre and investigates the trend of the game rethinking of German tragic history in comic book format.

Keywords: graphic novel, comics, Marcel Beyer, intermediality.

Статтю подано до редколегії 23.12.2013

УДК 89.09: 140.8

Н. М. Раковская,кандидат филологических наук, доцент,
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
зав. кафедрой мировой литературы**ПАРАДОКСЫ КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В. РОЗАНОВА**

В статье анализируется критический дискурс В. Розанова, обусловленный его религиозно-философским сознанием. Прослеживается духовная эволюция мировидения. Актуализируется проблема понимания и ее реализация в письме. Рассматривается концепция «конфликта интерпретаций» критика. Акцентируется ее интересубъективность, интенциональность и парадоксальность.

Ключевые слова: критика, мировидение, моделирование, интерпретация, интересубъективность.

Парадоксы модели мира В. Розанова обусловлены особенностями парадигмы культурного сознания переходной эпохи к. XIX – н. XX в. В литературе и литературной критике очевидно нарушение целостности текстов, тяготение к цикличности, фрагментарности, незавершенности. В критической мысли Ак. Вольнского, В. Розанова, Л. Шестова данное явление можно объяснить интересубъективностью, авторефлексией, экзистенцией и т. д. Стремление к переоценке ценностей, метафизический подход к литературе, символизация и метафористичность приводят критиков к открытой полемичности, противоречивости и парадоксальности суждений. Их тексты наполнены незавершенными, недоговоренными, но эмоционально насыщенными фрагментами, оставляющими впечатление незавершенности мысли или концепции в целом. Путешествуя по временам, эпохам и культурным пространствам, критик реализует свои ощущения в разнообразных моделях мировидения.

Как известно, термин «модель мира» широко использовался в теоретической практике структуралистов [1]. Очевидно, под моделью мира следует понимать результат переработки информации о человеке, причем человеческие структуры и схемы часто экстраполируются на быт и бытие, которые описываются на языке антропоцентрических понятий и подвергаются семиотической перекодировке [15].

Ориентация на понятие «модель мира» дает возможность соединить в интерпретационной практике В. В. Розанова фрагменты восприятия и творения художественной реальности, создание особой формы письма, в которой проявляется чувственно-эмоциональное равнодушие к предмету описания.

К. Аймермахер указывал, что модель мира располагается между действительностью и сознанием и обладает определенными кодирующими правилами трансформации. Учитывая, что В. В. Розанову присущи различные модели сознания (религиозные, философские, этико-эстетические, ментальные и т. д.), имеющие блоки информации в рамках вербальных и невербальных знаков и направленные на различные формы коммуникации, попробуем выявить парадигму, обусловленную интуицией критика, интуицией изоморфизма частных сфер его жизни и бытия культуры в целом. В таком случае, как нам представляется, весь комплекс исканий В. В. Розанова становится осмысленным, ибо этот подход эксплицирует струк-

турность и системность критики В. В. Розанова и, вместе с тем, фрагментарность письма, сближающую ее с потоком мысли XX в.

В критической рефлексии В. В. Розанова модель мира, прежде всего, связана с его духовной эволюцией [8]. Начав со своеобразного радикализма (с отзвуками трансцендентализма), легшего в основу его первого труда «О понимании», В. В. Розанов отмечал, что *понимание* «есть единственная деятельность разума» [13, I, 10], которая соединяет мыслительные формы-схемы с формами самой реальности. Восходя к первозданной природе человека, понимание несет в себе антропологическое и религиозное содержание, выявляя и делая возможным человеческое бытие. По образному выражению А. Ремизова, концепция критика сравнима с «гимнастикой, вырабатывавшей эластичность мысли» [12, 230]. Ряд современных исследователей также усматривают в суждениях В. В. Розанова основополагающие тенденции его письма: «Переменчивому публицисту Розанову предшествовал совершенно другой и все равно тот же самый Розанов с философией понимания – цельного, исчерпывающего, окончательно неизменного блага. Подчеркнутая розановская переменчивость кричала о том, что цельная истина непохожа на те ее фрагменты, с которыми нам обычно приходится иметь дело» [4, 65]. Как известно, В. Розанов считал себя писателем, в творчестве которого происходит «завершение литературы». Он указывал на разрушение традиционного типа высказывания, характеризующегося пониманием формы как инструмента для передачи готового содержания. Специфике речевого выражения, стихии языка он придавал онтологическое значение.

В соответствии с развернутой В. В. Розановым концепцией понимания письмо выступает как особого рода космос [9]. Обращение к письму дает представление о целостности, «надпротиворечивые» основания которой В. В. Розанов стремился определить посредством обращения к феноменам *поэзии наблюдательной и психологической*. «Вследствие того, что поэтические произведения, в противоположность произведениям всех других видов искусства, не только не расстраиваются от введения различных и даже противоположных образов, сцен и картин, но даже выигрывают, происходит то, что, тогда как другие искусства всегда отражают в себе только человека, или как личность, или как народ, поэзия отражает в себе и человека, и жизнь его. В нее входят и думы, и чувства, и желания поэта, и текущая жизнь во всем своем разнообразии и со всеми своими контрастами» [13, I, 70].

Таким образом, понимание – это особая форма мыслительного процесса. Раннее чувственного опыта и соприкосновения с миром в разуме человека лежат уже схемы идей, готовые обнять собою мир; и тот факт, что этот мир, существующий независимо от человеческого разума и ранее его, действительно вступает в эту схему идей, невольно заставляет видеть и в разуме нечто космическое, и в космосе нечто разумное. Разум есть как бы мир, выраженный в символах, – мир есть как бы разум, выраженный в вещах; и только поэтому возможно познание мира разумом. Бытие выступает как «трепетное ощущение человека между Богом и космическим вительным эросом – именно это и дает бытие «Я в мире»», – замечал критик.

Письмо, в свою очередь, выступает как *другое* цельного знания. Это *другое*, с точки зрения критика, «эмбрионально» задано и соединяет в себе имманентное и трансцендентальное («Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться. Мне и тут тепло»). Понимание и письмо «сходятся» как экзистенция и смысл [3], свобода и необходимость. Возникает стратегия «параллельного письма», допускающего авторскую множественность, завершение незавершенного. В таком понимании имманентное и трансцендентное как бы совпада-

ют – письмо для самого себя является не только основанием, но тайной и жертвой, ибо содержит в себе все существующие смыслы в едином пространстве понимания [2]. Более того, письмо обращено к пониманию и становится универсальной формой осуществления смысла «несу литературу как крест мой».

Данная концепция порождает бесконечную противоречивость и парадоксальность суждений В. В. Розанова, вследствие чего А. Ф. Лосев считал В. В. Розанова гениальным человеком, но беспринципным декадентом, мистическим анархистом, глубоко понимавшим все религии, но сомневающимся в Боге. Неоднозначные выводы А. Ф. Лосева обусловлены экзистенцией автора «Уединенного» и «Опавших листьев», пытавшегося уловить живую и моментальную антиномичность событий и явлений в его собственном меняющемся сознании. О своем сознании В. В. Розанов писал: «Я никогда не догадывался, не искал... Эти обыкновеннейшие способности ... исключены из моего существа. Но меня вдруг поражало что-нибудь. Мысль или предмет. Пораженный ... я смотрел на эту мысль или предмет, иногда годы. В отношении к предметам и мыслям была зачарованность» [13, II, 63].

Незыблемым в концепции понимания, реализованном в письме оставалось одно: духовная эволюция совершалась внутри религиозного сознания. «Уже с I курса, – писал он в своей автобиографии, – я перестал быть безбожником, и не преувеличивая, скажу: Бог поселился во мне. С того времени ... каковы бы ни были мои отношения к церкви, что бы я ни делал, что бы ни говорил или писал, прямо или в особенности косвенно, я говорил и думал собственно только о Боге; так как Он занял меня всего, без какого-то остатка, в то же время как-то оставив мысль свободною и энергичною в отношении других тем» [13, II, 72].

Заложенная в модели сознания В. В. Розанова оппозиция: завершенное – незавершенное, системность – дискретность – прослеживается в трех фазах. Первая, в которой В. В. Розанов всецело принадлежал Православию, что проявилось в его книге, посвященной «Легенде о Великом инквизиторе», статьях «В мире неясного и нерешенного», «Религия и культура». В них очевидно противопоставление христианского Запада Востоку: западное христианство ему представляется «далеким от мира», «антимиром». В Православии «все светлее и радостнее». В свете Православия христианство видится критику как полная веселость, удивительная легкость духа – «никакого уныния, ничего тяжелого». Но уже в статье «Номинализм в христианстве» есть уточнение: «...нельзя достаточно настаивать на том, что христианство есть радость – и только радость и всегда радость» [13, II, 77]. Наблюдается зарождение второй фазы. Сомнения постепенно переходят в скептицизм. Возникает идея противопоставления религий. Историко-культурный код раскрывает блок информации о религии Голгофы (историческое христианство и религия Вифлеема. Голгофа – аскетическая фаза христианства, Вифлеем – новая религия, «жизненно-сладостная»). Постепенно историко-культурный блок расширяется. В статье «Около церковных стен» автором моделируется диалог христианства и культуры, в результате которого христианство уступает место религии Отца – Ветхому Завету. «Великое недоразумение» в судьбе христианства, по размышлению критика, образовалось в связи с Голгофой – ибо появилось «искание страданий». Но весь «процесс искупления» прошел мимо человека и «рухнул в бездну, в пустоту, – никого и ничего не спасая». Вновь возникает стремление к целостности размышления и, тут же, в речевом высказывании обнаруживается незавершенность. В данной ситуации концепт искупления связан с розановской символикой бездны и пустоты, в которой проявляется его собственное понимание свободы интерпретации религиозно-философского феномена. «Незавершенное»,

как отмечают авторы статьи «Энергия незавершенного», – факт художнической авторской воли, главное последствие которой – появление некой особой, специфической «свободы», свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента) [11,116].

В связи с этим возникает третья фаза, связанная с религиозно-культурным блоком, определяемым в концепции В. Розанова кодом Церкви. С точки зрения критика, Церковь неверно осознавала суть христианства. Высшей точки сомнения В. Розанова достигли в статье об «Иисусе Сладчайшем», где он пишет о темном лике христианства, о людях лунного света, так широко представленных в творчестве Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Церковь, замечал критик, воспринимала христианство как поклонение смерти. Размышления критика близки наблюдениям Н. В. Гоголя, который писал: «Есть страсти, есть явления (напр., рождение-смерть), которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет и не дано ему сил отклониться от них. Внешними начертаниями они ведутся, есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь» [5, V, 349].

Неслучайно наблюдается некое мистическое совпадение личной судьбы художника и критика. К. Мочульский отмечает: «от Гоголя все ночное сознание нашей словесности: нигилизм Л. Н. Толстого, бездны Ф. М. Достоевского, бунт В. В. Розанова. «День» ее пушкинский, златотканый покров – был сброшен; Н. В. Гоголь первый «больной» нашей литературы, первый мученик ее» [10, 231]. Метафизический индивидуализм Н. В. Гоголя и экзистенциальное одиночество В. В. Розанова – явления одного порядка, ибо сознание критика и писателя intersubjectively.

Очевидно, что тексты Н. В. Гоголя для В. В. Розанова – код, важный для расшифровки авторского миромоделирования. Одновременно, в данном случае интерпретация В. В. Розанова ярко концептуализирует его собственное сознание. «Удерживающим» является тройка, вся вдохновенная Богом. Преодолевая апостасию, Русь-тройка должна превратиться в духовную вертикаль, как идеал святости (И. А. Есаулов [7]). Творческий замысел Н. В. Гоголя В. В. Розанов рассматривает как иррациональный, однако фантазмагории Н. В. Гоголя, воплощенные в сугубо ему присущие гротескные формы, не принимает.

Размышляя о миссии «удерживающего начала» в произведениях писателя, В. В. Розанов не раз подвергал гоголевскую концепцию сомнению. Ужас небытия, с его точки зрения, заглушал гоголевскую надежду на спасение Святой Руси. Болезненно-мнительный Н. В. Гоголь, испытывая страх смерти, искал успокоения в христианстве. Розанов был убежден, что причина душевных терзаний писателя – в метаниях между язычеством и христианством, в страхе перед религией. Он отмечал, что Н. В. Гоголь шел к религии через страх, а не через любовь, потому является «демоном, хватающимся боязливо за крест».

Попытка выявить основу гоголевского демонизма привела критика к выводу об особом душевном состоянии художника. Ссылаясь на Платона в статье «Отчего не удался памятник Гоголю?» (1909), В. В. Розанов предполагает наличие безумия у некоторых выдающихся людей, приводящего их к глубоким откровениям в жизни. Н. В. Гоголь, по его мнению, обладал этим метафизическим качеством. В нем с детства жило, росло и развивалось это гениальное, особенное, исключительное безумие, которое перед концом всем овладело, разлилось «вовсю». Это безумие трансформировалось в его душе в метафизическую тоску, которая и определила специфические черты творчества писателя. Он лишил Россию всего величественного и монументального, считает В. В. Розанов, потому что все поверили в ирреальный мир Н. В. Гоголя как в единственно верный, и никто не мог противостоять

этому. Вместе с тем, именно Н. В. Гоголь способствовал розановскому чувственному восприятию мира. В создаваемом им Универсуме есть множество элементов (состояний), которые он сам называет естественными или органическими. Они характеризуются внутренней свободой критика. Универсум при этом превращается в организм, т. е. единое существо, содержащее в себе множественность внутренних связанных элементов, каждый из которых необходим для совершенства целого (т. е. все разочарования, христорборчество ушли, и в конечном итоге В. В. Розанов опять пришел к Христу и церкви, что находит подтверждение в последних работах, особенно в «Апокалипсисе»). Преодоление мира, который «во зле лежит» (I послание Иоанна) преодолено может быть единством человека и Вселенной, в центре которого – символ Бога (Христа). В данном суждении явственно проявляется «космоцентризм» критика (В. Зеньковский). В. Розанов ожидает от слова, с одной стороны, пронизанности личной одушевленностью, с другой – большей материальности, т. е. большей направленности на предмет; большей онтологичности. Он замечает: нужно быть человеком жизни. Причем жизнь здесь не просто сфера внешней деятельности, а сама стихия существования в ее первозданности.

Несмотря на серьезную полемику с Вл. Соловьевым, В. В. Розанов принимает его идею трех начал: божественного, материального, человеческого. Отсюда начинается движение В. В. Розанова к антропологии. Человек должен одухотворить и обожествить материю прежде всего в себе, путем свободного подчинения своей природы божественному началу. Христос является парадигмой как универсума в целом, так и каждой человеческой личности. Посаженное Христом дерево должно соединиться с новым небом, новыми звездами, обилиями вод жизни. Для него характерна вера в «естество» человека, в «естество» природы. Не случайно А. Волжский писал о мистическом пантеизме критика. В статье «Святое чудо бытия» В. В. Розанов отмечал: «Есть действительно некоторое тайное основание принять весь мир, универс за мистико-материнскую утробу, в которой рождаемся мы, родилось наше солнце и от него земля». Думается, можно вести речь о зарождении софиологической идеи в концепции критика. В данном контексте кодом является биоцентризм В. В. Розанова, отмечавшего, что мир создан, не только рационально, но и священно. Вслед за данным суждением возникает новый блок информации – сексуально-мистический Код – метафизика пола. Метафизика человека сосредоточена (указывает В. В. Розанов) в точке единения пола и семьи. Человек не теряется в мироздании, он включен в порядок природы, и точка включенности и есть пол как тайна рождения жизни. Отсюда и осознание пола «как нашей души». Понимая пол как ту сферу в человеке, где он таинственно связан со всей природой, т. е. понимая его метафизически, В. В. Розанов считает все остальное в человеке выражением и развитием тайны пола. «Пол в человеке подобен зачарованному лесу, обставленному чарами; человек бежит от него в ужасе, зачарованный лес остается тайной». Символ «зачарованный» повторяется в статье «Семя и жизнь». Он связан с чудом зарождения жизни, появлением младенца, детских слез, незаконнорожденных детей. В. В. Розанов, обращаясь к Ф. М. Достоевскому, замечает: «деточек-поросятчиков» учит сладострастному разврату любви старик Карамазов, лакейским подлостям обучает маленького Илюшу Смердяков, за страдания детей призывает бунтовать Иван, чистоту детских душ стремится спасти Зосима, деятельной любовью согревает детей Алеша, наконец, Митя во сне открывает символику пророческого образа дитя. «За дите и пойду. Потому что все за всех виноваты» [6, XV, 31]. «Дите» – это правда, которую жаждет постичь Митя и, постигнув, уже никогда от нее не откажется. Объясняя сущность данной правды, Ф. М. Достоевский писал:

«Потому, что никаким развратом, никаким давлением и никаким унижением не истребишь, не замертвишь и не искоренишь в сердце народа нашего жажду правды, ибо эта жажда ему дороже всего. Он может страшно упасть; но в моменты самого полного своего безобразия он всегда будет помнить, что он только безобразник и более ничего; но что есть где-то высшая правда» [6, XXI, 58].

В. В. Розанов комментирует: «Дитя – это возвращение к вере и милосердию, воплощенному в православном подвиге страстотерпия. Смысл жизни (символ дитя) в том, чтобы творить добро, «луковку» подавать нуждающимся и пострадать за дите».

Знаковый код В. В. Розанова «религия семьи» означает, что семья как религиозное соединение сохраняет свою целостность благодаря молитве «спаси и сохрани». Неслучайно ритмическое движение текстов «Уединенного» и «Опавших листьев» напоминает непрерывное слезное звучание молитвы-псалмодия (исполнение псалмов на основе мелодических моделей, с определенной речитацией). Бог – природа – человек – пол – семья – оказываются целостно связанными и представляют систему. В этой системе внутренний диалог, полемика критика имманентны как самым частным проблемам, лежащим в основании творчества В. В. Розанова, так и найденному мыслителем методу их анализа. Сделать частное (интимное) проблемой философского обсуждения должен автор, найти определенные закономерности в их решении – задача всеобщая. Описывая суть своего полемического приема, критик указывал на непременно соборное обсуждение проблемы, отмечая возможность ее постижения лишь в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину. Так моделируется следующий структурный элемент системы – объяснение. Второй том «Около церковных стен» начинается с обоснования методики анализа «богословской темы», которая заключается во введении в нее размышлений со стороны людей, абсолютно далеких от автора и по образу жизни, и по образу мышления. Автор, вводя их голоса-сознания (М. Бахтин) в свою книгу, осуществлял процесс, который назвал диалогом или полилогом. Чужие голоса он представляет как форму исповедания, вследствие чего возникает полифоническое звучание текстов. (Думается, что для понимания розановской мысли важно осознание преломления автором чужого слова в направлении собственных устремлений). Письма, фрагменты, цитаты, будучи включенными в его произведения, оказываются завершенными уже в новом текстовом (и бытийном) окружении. Это неклассическая стратегия смыслогенеза – смысл выстраивается не как приведение к уже данному или известному, а возникает в пространстве сопоставлений. Появляется особого рода топология письма. Именно ее архитектурное присутствие влияет на ее разные определения. Идет заявка на монотеизм, истоки которой найдены в метафизике христианства. Православный дискурс при этом сыграл роль монологического ядра, «универсального словаря» культуры, перекодировавший сформировавшуюся индивидуальную авторскую мифологию в диалогическом мире мнений и многоголосий. Мифотворчество В. В. Розанова – попытка деконструировать предыдущий опыт мифологизаций и переписать традиционные «объекты», такие как Бог, душа, природа, свобода, семья на новом языке. Душа Розанова оказывается вместилищем самых противоположных состояний и чувств и может быть представлена как «дескрипция субъективной природы творчества». Очевидна близость В. В. Розанова к типу ироника, введенному Р. Рорти [14]. Ирониками Р. Рорти называл людей, которые понимали зависимость описываемой реальности от дискурса и личного словаря. В создаваемой модели мира В. В. Розанов постоянно «изменял словарь»,

в котором были описаны явления мировой литературы и культуры. Он соединял обыденность и поэтичность, обыкновенность и афористичность. И когда мы определяем в качестве доминирующей в модели мира теорию понимания и объяснения, то указываем, что для В. В. Розанова – это поиск того, чем живет душа. Душа живет непрерывно, каждое мгновение, и мы постоянно ощущаем ее восклицания, шумы, вскрики. Душа подобна листопаду переживаний и откровений, которые гибнут в безызвестности, как гибнут опавшие с деревьев листья (цикл «Опавшие листья»). В. Розанов решил вербализовать в своем индивидуальном словаре шелест собственной души, остановить мгновение «эфмерного вздоха» в «вечности» печатного слова и сделать его объектом воспринимающего сознания. Структурный элемент, определяемый кодом самоописания, связан с потребностью души, жизнь которой невозможно остановить. В. В. Розанов, как и «ироник» Р. Рорти, не переписывает чужие дискурсы, а кардинально изменяет традиционный литературно-поэтический словарь описаний мира душевных переживаний. Подобно М. Хайдеггеру или Ж. Дерриде он создает особый текст-дискурс, имманентной составляющей которого становятся различного рода обстоятельства, вызвавшие к жизни тот или иной «лист». Это вехи и хронотопы состояний человеческой жизни, опредмеченные в слове-тексте и соотносящиеся с тем или иным моментом жизни души. Движение души – выговаривание-записывание – это формула нового стиля, формы понимания литературного текста. Развитие модели понимания и объяснения разворачивается в информационном блоке пророчества о самом себе. Под пророчеством подразумевается попытка целостного постижения сущности человека в едином потоке непрерывного (дискретного) переживания и его описание в форме текста и обстоятельств, в которых он появляется: «Возникает дополнительный тезис – критик-пророк-изгой. Ирония, используемая как интеллектуальный прием, призвана скрыть душевное страдание. Страдание является результатом различных состояний человека (инобытие, т. е. смерть, входит в ее круговорот). Происходит борьба страстности – тщеславия, святости – чистоты, жизни – смерти. Вновь возникает ассоциация с Достоевским, размышляющим о человеческом сердце как поле борьбы Бога и Дьявола. Так соединяются структурные элементы модели: автор, голоса – сознания – душа – Бог в целое. Доминирующим по-прежнему остается круг: Бог – природа – душа». Введенная В. В. Розановым знаковая система кодов и информации свидетельствует о его понимании того, что за скобками (системы) очевидна неисчерпаемость и незавершенность. Отсюда возникает путь молчания и путь слова, объяснения. Между реальностью (отражением) и словом (знаком) выстраивается сознание, объективируемое в языке (письме).

В этом парадоксе и попытке преодолеть его и заключается стремление критика к завершенности модели мира, но в структуре его текстов, письме остается «энергия незавершенного» [11].

Список использованной литературы

1. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура / К. Аймермахер. – М. : РГГУ, 2001. – 396 с.
2. Бачинин А. Христианская мысль / А. Бачинин. – СПб. : New & Old publishers, 2009. – 204 с.
3. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр // Избранное: Поэтика пространства. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – С. 5–212.
4. Бибихин В. В. К метафизике другого / В. В. Бибихин // Начала. – 1992 – № 3 (5). – С. 52–65.
5. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 5 т. / Н. В. Гоголь. – СПб. : Товарищество издательского и печатного дела А. Ф. Маркса, 1894.

6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1990.
7. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М. : Круг, 2004. – 562 с.
8. Зеньковский В. В. История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. – Л. : Эго, 1991.
9. Иванова Е. В. Розанов и его апокалипсис литературы / Е. Иванова // Русская литература. – 2006. – № 4. – С. 92–103.
10. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. Мочульский. – М. : Республика, 1995. – 606 с.
11. Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного / Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : в 3 т. – Т 1. – Екатеринбург, 2012. – С. 115–118.
12. Ремизов А. Исследования и материалы / А. Ремизов. – СПб. : Панорама, 2004. – 320 с.
13. Розанов В. В. Собр. соч. : в 2 т. / В. Розанов. – М. : Республика, 2005.
14. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – М. : Русское феноменологическое общество, 2009. – 280 с.
15. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб : Издательство Ивана Лимбаха, 2002. – 248 с.

Н. М. Раковська

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра світової літератури

ПАРАДОКСИ КРИТИЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ В. РОЗАНОВА

Резюме

У статті аналізується критичний дискурс В. Розанова, обумовлений його релігійно-філософською свідомістю. Простежується духовна еволюція світобачення. Актуалізується проблема розуміння та її реалізація у письмі. Розглядається концепція «конфлікту інтерпретацій» критика. Акцентується її інтерсуб'єктивність, інтенціональність та парадоксальність.

Ключові слова: критика, світобачення, моделювання, інтерпретація, інтерсуб'єктивність.

N. M. Rakovskaya

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of world literature

PARADOXES OF CRITICAL REFLECTION OF V. ROZANOV

Summary

The critical discourse of V. Rozanov conditioned by his religiously-philosophical consciousness is analyzed in the article. The spiritual evolution of world seeing is traced. The problem of understanding and its realization is examined in a letter. Conception of «conflict of interpretations» of critic is also observed. Intersubjectivity, intentionality and paradoxicality of Rozanov's critical reflection is accented.

Keywords: criticism, world seeing, world-modeling, interpretation, intersubjectivity.

Статтю подано до редколегії 20.11.2013

УДК 821.161.2 Винниченко – 2''19''

В. П. Саєнко,

кандидат філологічних наук, доцент

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**КОНЦЕПТ ПРАВДА / БРЕХНЯ / ІСТИНА
У ДРАМІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «БРЕХНЯ»**

Стаття присвячена своєрідності трактування концепта істина/правда/брехня, що зумовлює ідейно-проблемну й естетичну палімпсентність драматичного шедевр Володимира Винниченка.

Ключові слова: концепт, палімпсест, онтологічний вибір, екзистенція героя.

Незбагнений (аж до містичності і викличної утаємниченості!) за своїм заглибленням у нурти людської душі, цілісний і впорядкований за тільки ним вимудреною внутрішньою логікою світ Винниченкової драми завжди відкидає на периферію сприйняття щось вельми присутнє для розгадки чергового кросворду, полишеного письменником у системі конфліктів; етичних акцентах, важливих і затемнених навіть для інтелектуального розуму, у постановці й неоднозначному розв'язанні вічних питань буття людини на межі добра і зла, порядності і безчестя, краси/сили і потворності/слабкості, гріха і його подолання, що завжди були в центрі уваги письменника-громадянина Всесвіту. Через те вся творчість Володимира Винниченка – інтертекстуальна за своєю природою, а тому актуальна своїм способом рециклізації, цебто введенням у модерну культуру початку ХХ століття уламків старої, які не можуть раптово зникнути зі сцени. Тому в стилістиці п'єси «Брехня» функції мелодрами зміщені на периферію, а на перший план виходить і глибинна трактовка різноголосиці жіночої та чоловічої психології, і давно відомих фабульних мотивів кохання-ревнощів-жалісливості-зради, явлених у любовних перипетіях усіх героїв драми, що приводить у дію жанр інтелектуального твору, збудованого як літературний диспут на етичні теми у форматі агону, в якому немає переможців і переможених. І рівняння з багатьма невідомими фактично не піддається розв'язанню, бо в залишку все ж маємо таємницю.

І вона ось уже **більше 100 літ з того часу, як з'явилася Винниченкова «Брехня»** (або «Лож» [ь]), як її частіше називав сам автор), уперше опублікована **1910 року** в ЛНВ (Т. 52. – Кн. 10), притягає увагу дослідників і театралів, що беруться до її постановки, загадковістю конфлікту інтерпретацій, які в ній закладені. Отже, 100-літній ювілей п'єси, який відзначено 1910 року, аж ніяк не зістарів її. Навпаки – неперебутня молодість надає їй особливого художнього шарму. Цілком імовірно, що сутність його полягає в своєрідному авторському схилянні то вбік чистого розуму, то вбік бурхливого почуття, на вістрі якого і живуть, як між Сциллою і Харибдою, персонажі п'єси – мелодраматичної за формою, філософської за змістом, а тому європоцентричної, хоч і замішаної на націоцентричному матеріалі, на українській ментальності героїні, що виявляється здатною розрубати гордіїв вузол сміливим екзистенційним вибором у екзистенційній ситуації на межі між життям і смертю. І цим драматург здійснив прорив у сфері духовності не за хуторянськими стандартами, а за універсальною поетикою модернізму на хвилі його піднесен-

ня, хоч за датуванням першої публікації належить до передмодернізму, який Леся Українка називала неоромантизмом.

Вкрай потрібними для розуміння твору виявляються авторські самооцінки, що складаються у повноважну систему його первісної рецепції та інтерпретації, за якими відкривається горизонт письменницького очікування реалізації власного задуму – донесення через художній код певних ідей, як і рівня читацького та сценічного сприйняття їх під час вистав у Московському театрі К.Н. Незлобіна (1916 рік) та Александрінському театрі в Петербурзі, де, як писав у листі Володимир Винниченко до Розалії Ліфшиць, «Брехня» робить повні збори і йде з аншлагом... П'єса йде два рази на тиждень і йтиме весь час, а також і в будучому (1917 р. – В.С.) сезоні» [5, 91]. Було вельми приємною новиною для автора п'єси і те, що спектакль потрапив у турне по Сибіру з головною російською актрисою Александрінського драмтеатру Катериною Миколаївною Рошчин-Інсаровою (Пашенною). Радісно дивувався тому, що на «Брехню» не можна дістати білетів у Новому імператорському театрі у Москві: «Це дивно і добре» [6, 97].

Ретельне обстеження листування Володимира Винниченка і Розалії Ліфшиць за 1911-1916 роки переконує, що драматург дуже опікувався подальшою долею твору і тим, наскільки близько глядач і читач підійде до розгадки секретів, задованих у характерах персонажів і колізіях п'єси. Отже, драмою «Брехня» він дорожив, часто рефлексуючи з приводу ідей, в неї вкладених; позиції героїв як носіїв духовних суперечок часу, посилені зміною історично-культурної парадигми. Творчими рефлексіями-сумнівами, рефлексіями-утвердженнями в своїй правоті, рефлексіями-запереченнями, ферментами діалогічності й автоінтертекстуальності з власною п'єсою рясніє епістолярій митця (особливо в приватному листуванні з майбутньою дружиною), що хоч і був упевнений у доцільності постановки й естетичного розв'язання дражливих етичних тем у драматургічних версіях, але прагнув таким чином долучитися до суспільної дискусії, чи можлива **нова мораль у старому світі розбалансованих гуманістичних цінностей**, пов'язаних із біблійними заповідями, чи їх треба спростувати під тиском свободи вивільнення людини, на які були сподівання на початку ХХ століття.

Відгомін пошуків нової доби (тим часом передбачалося, що вона змете все старе, як стверджували соціалісти-більшовики) проглядає на задньому плані п'єси «Брехня», в якій істина вимірювалася не тільки нестійким балансом між правдою і брехнею, але й ціною людського життя, що експериментує на надтонкій межі між ними, на невіддільності одного й іншого. Через те В. Винниченко заголовком узагальнив, як правда переходить у брехню, але істина залишається недосяжною. Власне, у центрі твору філософський диспут гегелівського плану (його підхопив марксист В.І. Ленін), але пропущений через серце Наталі Павлівни і її оточення – через художній код. Недарма в листі до М. Грушевського В. Винниченко підкреслив: «Але зарані звертаю Вашу увагу на те, що її (дійсність у драматичному творі. – В.С.) **треба роздивлятися, яко символистичну річ**» [3] (Підкреслення моє. – В.С.). Інакше б ідейність заступила художність, без якої мистецтво слова не прожило б стільки (100 літ), скільки прожила п'єса «Брехня» та ще житиме й житиме, бо в ній закладено універсальне авторське кредо: горіти, а не тліти: «Аби ж тільки *розумно* згоріти, не віддати по дурному сил горіння» [9, 98].

Про те, що автор «Брехні» аж надто переймався долею п'єси, що багато працював над удосконаленням тексту, свідчить лист до Михайла Грушевського¹: «Дуже

¹ Щиро вдячна професору Миронець Надії Іванівні за надану можливість зацитувати уривок з недрукованого листа Володимира Винниченка до Михайла Грушевського з ЦДАВО України.

мені прикро, що Ви одіслали «Брехню» до друку. Я ж навмисне послав її в чорновику, щоб висловити уваги, на підставі яких потім зробити поправки. Страшенно досадно! Мабуть, її вже набрали і нічого зробити не можна? Так, по Вашому, вона не годиться на сцену? А виправити можна, як думаєте? – **Ідея, розуміється, не така, а якраз навпаки.** Тільки мені дивним здається, що Ви не зрозуміли її. **Героїня так же ясно й виразно каже, що головне в житті радість і щастя. І коли це дається брехнею, то слава брехні** – мені здавалось, що як раз 3-й акт повинен давати найбільше напруження й інтерес» [3].

Парадоксальність художнього тлумачення домінуючої ідеї, яку спеціально підкреслив автор п'єси у листі до редактора «Літературно-наукового вісника», полягала у **відстоюванні гедоністичної** позиції (головне – це радість), з одного боку, і **запереченні** природної для здорової людини насолоди життям, – з другого боку. Через те письменник щоразу по-новому програвав на різних регістрах близьку йому теорію гедонізму, що складалася у філософську концепцію конкордизму – людського щастя, якою щиро і всебічно захоплювався Володимир Винниченко, не тільки написавши цілий трактат на цю тему, але й плідно застосовуючи його положення у власному житті, апробуючи принципи у щоденній онтологічній практиці, щоб потім подарувати людям правила гармонійного співжиття.

Справжнє культурне відродження, пов'язане з інтенсивним розвитком на українських теренах модернізму, який не тільки згуртував митців єдністю методу, але й вирізняв багато творчих індивідуальних ініціатив у потоці національного піднесення, цілком закономірно стало передусім компетенцією драми і театру – одвічної трибуни, з якої письменник вступає у відкритий, гласний і активний діалог зі своїм читачем, доводячи / заперечуючи художньою мовою свої болючі і здобуті у сумнівах, через терзання душі, істини, що важливі не лише для домашнього вогнища, але незрідка досягають рівня універсальї. Тому ефект разючих змін, під знаком якого складався феномен національної модерної драми початку ХХ століття, дуже чітко й органічно вписав українську культуру в контекст світової. І мова не йде про якісь запозичення чи зовнішні перегуки, а про типологічні сходження, що беззаперечно ствердили європейський рівень вітчизняних літературних змагань у першій третині ХХ віку.

На фоні загальних тенденцій модернізації мистецтва українська складова ще прикметніша. Бо відбулася рішуча зміна культурно-історичної парадигми, по-перше, а по-друге відхід у традицію однієї драматургічної школи, означеної як *театр корифеїв*, і вихід на кін мистецького життя цілком іншої драматургічної школи з багатьма факультетами, рух по висхідній якої пов'язаний з константними іменами Івана Франка і Лесі Українки, Миколи Куліша і Володимира Винниченка.

Цілеспрямована студійна робота по вивченню творчості кожного з письменників-модерністів і комплексному аналізу лише одного твору – не тільки на порі сучасного літературознавства, але відкриває ширше, як сказав би Гео Шкурпій, «двері в ...» І тут кожен науковець розшифровує по-своєму продовження фрази, що передбачає конкретизацію неомовленої, але багатозначної і лише пунктиром окресленої обставини, яка характеризує зовнішню і внутрішню форму тексту. Саме з різноманітних інтенцій аналітичної дії, спрямованої на вивчення драми «Брехня», постане у підсумку вагомий результат у рецепції й інтерпретації п'єси.

Заснована, як і вся творчість В. Винниченка, на принципі доксології, драма «Брехня» не підлягає застосуванню однієї літературознавчої моделі. Тим більше, що гетерогенна природа модернізму, як і всієї української літератури (за визначенням Михайла Грушевського), зумовлює широку шкалу підходів до аналізу і синтезу

зу зразків цієї культурної парадигми. Отже, ключів, які відмикають двері до глибин тексту-підтексту-надтексту, зосереджених у п'єсі Володимира Винниченка, – ціла сув'язь, і кожна деталь вельми знакова і вагома.

Перший образ, який несе інформацію про твір, – назва. Слово «брехня», взятє не з філософського лексикону, хоч увесь лад п'єси виводить саме на історіософський рівень, а буденного. Недарма в ньому, крім значення «те, що не відповідає правді, що суперечить їй», є бестіарний відтінок – «брехати – значить гавкати (про собак)» [1, 62]. Вже у заголовковому слові закладена семантика опозиційності, противенства інтенцій героїв, які зв'язані в тугий вузол життєвою долею і непереборністю близьких-ворожих стосунків, в яких важко (чи й неможливо!) дійти правди, порозумітися між собою, досягти істини, яка була б прийнятна для усіх відкритих чи прихованих носіїв різних правд.

Кількісне вживання слова (а воно вжитє у тексті драми більше ста разів, як свідчать підрахунки) і його конотаційна палітра – вельми знакові. В ньому – осердя конфлікту, який виникає між однією жінкою – Наталією Павлівною – і рядом чоловіків, які добиваються від неї доказів своєї бажаної, очікуваної правди. Так вираховується квадратура кола, паралелограм протилежних сил, кожна з яких прагне до домінування – і, врешті, терпить крах своїх сподівань. І Тася виявляється тим центром, в якому торується і толерується шлях для рівноваги душі, пошук такої універсальної правди, яка помирала б усіх. Тому, мабуть, у підтексті залишається відчутним трагізм української ідеї, сутність якої легко було Винниченкові продемонструвати в родинному і парародинному колі. Це візуальна метафора розчахнутості української душі, яка щонайкраще оголює парадокси нашої ментальності й історії, буття не стільки у своєму національному світі, скільки на межі між світами, на межі між життям і смертю.

Палімпсестність, властива Винниченкові-митцеві, добре накладається на гетерогенність європейського модернізму і цілковиту вписаність української культури в нього. Саме тому і в прозі, і в драматургії письменник глибоко проникає в душу людини зламної доби, прориваючи оболонковість світобачення і віднаходячи джерела краси як мети творчості, прагнучи знайти рецепти вдосконалення дійсності на засадах моральності і культу активності та чину героя. І в прагненні відшукати власні рецепти поліпшення стану світу і стану людини Володимир Винниченко просунувся зі своїми ідеями далеко вперед, надавши їм форми оригінальної художньої мови.

Складність людських стосунків, взаємин чоловіка і жінки, таких моральних констант, як *любов, альтруїзм, егоїзм, віра, довіра і безвідповідальність*, – той духовний спадок, який увібрив В.Винниченко з народнопоетичної творчості, актуалізувавши ці буттєві поняття-приписи у своїй п'єсі з позицій загальнолюдських, програвши на регістрах вічності. Неписані закони сімейного світоустрою, які сформували українське ментальне правило – «у них родина замість вівтаря» (Ліна Костенко), – випробовують на міцність не тільки долю головної героїні Наталі Павлівни, зумовлюючи її трагічний фінал, але й усіх учасників дійства – прямих родичів (чоловіка Андрія Карповича, його батька Карпа Федоровича, його дітей – Сані і Досі, що прибувають погостювати в родині старшого сина) і людей дотичних до однієї чи другої сторони сімейної пари. Збоку дружини це закоханий в неї Антін Михайлович (зі скороченим ім'ям Тось до певної міри співзвучним з іменем Тася – варіантом від Наталі – Натася), якого не задовольняє вже роль «двоюрідного брата», коханця і який вимагає сатисфакції (утамування почуття образи) не від чоловіка Наталі Павлівни, а від неї, пафосно заявляючи, що не годен перебувати

в епіцентрі «вічної брехні». А тому кричить: «Не хочу! З якої речі я повинен брехати? З якої? З якої речі я повинен цілі вечори бігати, як божевільний, по кварталі, виглядати, красти якийсь поцілунок, червоніть, мучитись за нього? З якої речі, я питаю? Я люблю тебе, ти любиш мене. В чому ж річ, нарешті? В чому? Ах, знаю! Ти знов почнеш про жалість, про святу жалість... Андрій такий був нещасний, ти підняла його, ти надала йому сил, ти зробила його ученим, він зараз робить великий винахід, дасть людськості великі цінності, його не можна кидати, бо він загине, з ним зараз припадок, параліч – чорт-біс. І ти взяла на себе подвиг любові. Так?» [2, 147]. Кваліфікуючи «святую» жалість Наталі Павлівни як єрунду і брехню, перекладаючи свою частку вини за неї на плечі жінки, Тось відчуває себе героєм, бо, одягнувши тогу прокурора, освітлює себе променем правдолюбця, що втомився від «щирої» і «правдоподібної» брехні.

З боку чоловіка – це його батько, «затурканий життям селянин», «бідний дядюшка, що цілий свій вік ходив за плугом, їв у свята булочку з хлібом і перед кожним піджаком скидав свою подрану шапчинку» [2, 149], а також сестри, які покладаються на старшого брата Андрія, який, маючи великі математичні здібності, працює на свій інженерний винахід з надією, що дасть він людськості «нові цінності», а передусім підтримає Карпа Федоровича, надасть спокою його життю, як і згармонізує життя Сані і Досі. Але ця ідея згуртування і підтримки сім'ї належить не Андрієві Карповичу, а його дружині, яка, заробляючи на прожиття щоденними приватними уроками музики, відчула в собі вищий поклик, що в її озвученні виглядає так: «Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя». Я теж пішла на жертву. А коли побачила його батька, сестер... (Схвильовано). Я не знаю, може, кому нічого особливого не покажеться в цій людині, але я не можу без щемлячої, пекучої жалості дивитись на цього «дядюшку» [2, 149].

З чоловікової сторони ще одна дійова особа, що відіграє фатальну роль у долі романтично (навіть – ідеалістично) налаштованої Наталі Павлівни, – це компаньйон і помічник Андрія Карповича в інженерній справі Іван Стратонович, який своєю специфічною закоханістю, для якої всі засоби – добрі, ревнощами і чоловічим егоїзмом, доведеним до абсурду, – наміром здобути аргументи своєї «перемоги» над жінкою шантажем, вульгарними пропозиціями, викраденням любовних листів, – підштовхує її до самострати. В його постаті, як підкреслює чимало дослідників Винниченкової драматургії, втілено Мефістофельське начало [Див. 10].

Нейтрально-статистичну функцію (бо не належить ні до «чоловічої», ні до «жіночої» лінії персонажів) віддано в «Брехні» прислузі Пульхері, що відтіняє хатньо-внутрішні, рутинні проблеми, з яких мусить виборсуватися самотужки Наталя Павлівна, дбаючи і про заробіток, і про умови для чоловікового винахідництва, і про щоденні сімейні витрати на прожиття. Саме Пульхера бачила, як Наталя Павлівна не раз виливала свій відчай від облоги любов'ю (чоловіча, як відомо, переважно егоїстична) сльозами, приховуючи за веселим сміхом надлом своєї душі. Саме від центральної постаті героїні розходяться промені-опозиції до всіх героїв твору. Саме тому п'єса «Брехня» структурно побудована за принципом агону, введеним у дію ще в античній трагедії, заснованій на чергуванні крупних інвективних партій зворотно-симетричного характеру. Ось чому зовнішні суперечності, які переживає Наталя Павлівна, стають внутрішніми протиріччями однієї особи. Виходить, що перипетійні кола, кожне з яких розкриває новий відтінок характеру головної героїні, навзагал можна звести до формули: Наталя Павлівна – анти-Наталя, де перша складова є постійною для будь-якого кола, але полісемантична; друга – змінна і репрезентує одне з антизначень першої.

Зовнішня конструкція драми – легка і прозора, майже невагома. Бо в ній чітко окреслено три рівновеликі дії без поділу на яви, практично з однотипними мізансценами, розташування персонажів в яких з однією сталою складовою (Наталя Павлівна) і однією змінною, в ролі якої поперемінно виступають Тось, Іван Стратонович, Андрій Карпович, п'єса змонтована внутрішньо з поєдинків-мізансцен, в яких кожен із двох перших опонентів героїні наполягає на своїй правді, вимагаючи від неї рішучих кроків і активної дії на свою користь. При цьому сенс доксологічної поведінки Наталі Павлівни полягає в тому, щоб забезпечити спокій у родині, дати змогу чоловікові довести справу до кінця. Знаходячись в епіцентрі подій, героїня не тільки витримує атаки, але й твердо дотримується своєї стратегічної лінії, щоразу змінюючи лише тактику. Недарма Володимир Винниченко спершу думав назвати драму традиційно – іменем головної героїні – «Наталя Павлівна» і радився зі своєю майбутньою дружиною Розалією Ліфшиць: на що перенести акцент – на феномен виправдальної брехні чи матеріальне втілення її в долі людини. В епістолярному діалозі Володимира Винниченка з Розалією (1911-1918 pp.), опублікованому на сторінках «СіЧі» з подачі Надії Миронець, цей сумнів зафіксовано так: «Треба строгіше відноситись до робіт, вимагати від тебе дійсно можна багато... Да, я хотіла прохати тебе не називати п'єсу Н[аталія] П[авлівна], а лишити назву «Брехня», «Лож», все одно це не змінить головної думки, але зробить не виразною на око» (Оп. 2. – Спр. 3. – Арк. 41) [7, 52]. Отже, заголовок драми, що антиципував зміст і головну інтригу, не тільки був фрагментом цілісної художньої концепції твору, але й наскрізним образом-символом, що конкретизував думку, як важко дотримуватися принципу «чесності з собою», коли він нашоується на аналогічний постулат інших людей і відбувається цілком природне зіштовхування різних інтересів на малій морально-етичній комунікаційній площі.

І в цій сфері ідейного змісту п'єси, піднесеного на рівень онтологічних і екзистенційних філософем, Володимир Винниченко створив палімпсест, в якому нові закони моралі записані по старих, що ведуть першопочаток від заповідей Божих, але часто-густо спотворених цивілізаційним прогресом/регресом, їх постійними коливаннями й індивідуальними відходами людей від їх розуміння і втілення у власному житті. Саме тому автор драми «Брехня» принципом палімпсесту скористався й у конструюванні конфліктів та відповідно – сюжетних ліній і композиції. Винниченкові добре прислужилися античні традиції конфліктобудови, що здобули життя у жанрі стародавньої трагедії та які оновилися в українській культурі кінця XIX – початку XX ст., в добу раннього модернізму, явленого у драматургії Лесі Українки, наприклад. Форма діалогу-агону, в якому відбиваються різні типи світогляду та здійснюється двобій ідейних супротивників, складає сутність конфлікту п'єси «Брехня».

Розрізняючи космогонічний та словесний тип агону в античній та слов'янській модифікаціях, Т.С. Голіченко співвідносить словесний агон із «гномічною формою видобування істини, що мислиться як сходження по сходинах космогонічного процесу» [6, 45-46]. «Якщо у греків метафора агону переростає у словесно-ментальний діалог, за допомогою якого здійснюється пізнання світу, то в східній моделі, до якої певною мірою тяжіє слов'янська ментальність, міфологічне уявлення про агоністичну розірваність світу стає моделлю виразу самопочуття людської душі у світі, трагедійності самого світу, розуміння взаємоприреченості людини та світу, їх взаємної невлаштованості» [6, 58]. Саме такі словесно-ментальні діалоги-двобой драми «Брехня», укладені у ряд перипетійних кіл (Наталя Павлівна – Тось, Наталя Павлівна – Іван, Наталя Павлівна – чоловік і його рідня), «тех-

нічно» оформляють внутрішній поєдинок героїні з самою собою, розчакнутість її психології, саме ту амбівалентність, котра зумовлює трагедію фатального вибору за умови наявності різних можливостей розв'язання внутрішнього конфлікту. Так витворюється монодрама, якою є «Брехня», що, здавалось би, суперечить системі персонажів і інтелектуальній багатшаровості твору. А між тим це саме монодрама, або драма-портрет, як називає її Віктор Гуменюк [Див. 5]. Героїня «Брехні» як центр монодрами здатна вивищитися над усіма відчуттями неможливості поєднати правду і брехню і тому бере на свої плечі цей тягар, зустрічається з ним лицем до лица, бо гідна двобою, і гідно виходить із екзистенційної пастки, і хоч гине, але перемагає, ціною своєї смерті рятує спокій своїх близьких, облаштовує їх життя. Бо «спромоглася на короткий час подарувати радість і кожному залишити загадку нереалізованого кохання і життя» [6, 123].

Драма «Брехня» належить до особливо загадкових творів Володимира Винниченка, який мав хист до недовомовленості, що легко переростала в таїни художнього тексту з безліччю потрактувань. Що, здавалось би, може бути простішим, аніж назва «Брехня», в якій підтексту ніби й не існує. І відтінок протонародності і побутово-звичаєвого користування частотно вживаним словом знімає, на позір, усі наміри хоч щось шукати за горизонтом системи прямих значень. Але Володимир Винниченко по-особливо вміє містифікувати кожним штрихом організації слів у цілісність, що породжує багатство смислових варіацій, у ньому закодованих. Так, концептуально вагоме слово «брехня», винесене у заголовок, одразу вступає в опозицію до загальнозживаного і все ж непроясненого поняття «правда», значення якого до кінця не з'ясоване. Людина, якщо вона хоче підійти до нього прагматично, виключно для себе, здавалось би, заглядає в бездонний колодязь, в якому мінливе чи й зовсім розпливчає зображення, щоразу сприйняте по-новому або й зовсім затемнене.

На ґрунті-пливуні і вибудована антиномічна пара «правда/брехня», якою і виповідається історія Наталі Павлівни, котра перебуваючи в химерному сплетінні любові, подружнього обов'язку, саможертвовності, жіночої прихильності, знаходячись у стані екзистенційного вибору між життям і смертю, вибирає смерть, побачивши саме такий вихід із драматичних колізій буття на грані моральності/аморальності, яка не проминула жодної людини. Як твердять філософи, кожен життєвий вибір вивищує людину над собою, додає їй мудрості, стає сходинкою до внутрішньої свободи. **Як** це стало з центральною героїнею трагедії «Брехня», відповідає Володимир Винниченко, вдавшись до виписування агоніальних кіл, сконцентрованих навколо Наталі Павлівни, яка чесна з собою і з кожним із тих чоловіків, що прагнуть її прихильності.

Вагомою рисою палімпсестності драми є виразна інтертекстуальність, явна і неявна викличність і по відношенню не тільки до російського і українського символізму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму, але й світової драми, зокрема скандинавської, до якої українська культура завжди тяжіла. Надзвичайно цікаві у п'єсі біблійні алюзії і ремінісценції. Ще одна прикмета палімпсестності – оприявлення невидимих сторін особистості. В. Винниченко – майстер увиразнення підсвідомості, таємниць душі за допомогою нової художньої мови. Феномен таємниці вельми приваблює і служить підложжям психологізму п'єси «Брехня» і жіночого характеру. У той болючий, вирішальний момент «бути чи не бути» Наталя Павлівна не рятує себе, а допомагає всім, хто прагне її уваги чи своєрідної колонізації її жіночого і духовного життя. І вона виявляється наймудрішою у відкритті науки життя, щоправда ціною власного.

Ще один важливий аспект: драма «Брехня» – філологічна, як і п'єса Миколи Куліша «Мина Мазало». Винниченків мовознавчий дискурс – унікальна грань експериментування письменника з концептом істина/правда/брехня, крізь призму якого відкривається час болючих зламів і людини в ньому, що балансує на грані етичної й аморальної поведінки, розриваючи своє серце навпіл між Сциллою і Харибдою добра і зла, честі і безчестя. Тому-то «композиційно твір організований так, що у різних «чужих» контекстах поведінка Наталі Павлівни постає, як різні тексти. Таким чином, головний екзистенційно-онтологічний текст брехні героїні... постає різним...» [6, 117].

Множинність текстів кожного із персонажів у зіткненні з логікою героїні породжує невичерпність смислів і їх інтерпретаційного витлумачення, що свідчить про закладений у драмі потенціал активних художніх центрів, які щоразу збуджуватимуться до життя запитам нових епох.

Список використаної літератури:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад, і головний ред. В. Т. Бусел. – К: Ірпін: Перун, 2001. – С. 62.
2. Винниченко Володимир. Брехня / Володимир Винниченко // Володимир Винниченко. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 142-207.
3. Винниченко – Грушевському. Лист // ЦДАВО України. Ф. 1823. – п. 1. – Спр. 26. – Арк. 59-59 зв.
4. Голіченко Т. С. Слов'янська міфологія та антична культура / Т.С. Голіченко. – К., 1994. – 207 с.
5. Гуменюк Віктор. Незглибимість художньої концепції першого драматургічного шедевра Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк // Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка «Брехня»: Текст і контекст. – Сімферополь: Світ, 2008. – С. 5-26.
6. Мейзерська Тетяна. Роль композиції в онтологічній версії брехні: п'єса «Брехня» В. Винниченка // Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка «Брехня»: текст і контекст. – Сімферополь: Світ, 2008. – С. 116-123.
7. Миронець Надія. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Лівшиць (1911-1918) // Надія Миронець. Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 48-56.
8. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць (1911-1918) (продовження). Підготовка текстів і примітки Надії Миронець // Слово і Час. – 2010. – № 1. – С. 88-109.
9. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць (1911-1918) // Слово і Час. – 2010. – № 2. – С. 96-101.
10. Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка «Брехня»: Текст і контексти. Збірник наукових праць. – Сімферополь: Світ, 2008. – 200 с.

В. П. Саенко,

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова,
кафедра украинской литературы

КОНЦЕПТ ПРАВДА / ЛОЖЬ / ИСТИНА В ДРАМЕ ВЛАДИМИРА ВИННИЧЕНКО «ЛОЖЬ»

Резюме

Статья посвящена особенностям интерпретации концепта истина/правда/ложь, который обуславливает идейно-проблемную и эстетическую палимпсестность драматического шедевра Владимира Винниченка.

Ключевые слова: концепт, палимпсест, онтологический выбор, экзистенция героя.

V.P. Sayenko,
Odessa I.I. Mechnikov National University,
Ukrainian literature department

**CONCEPT VERITY/TRUTH/LIE IN VOLODIMIR VINNICHENKO'S
DRAMA «LIE»**

Summary

The article deals with the peculiarities of the interpretation of the concept verity/truth/lie, as the basis of problematic and aesthetic palimpsestism of dramatic masterpiece by Volodimir Vinnychenko.

Key words: concept, palimpsest, ontological choice, existension of hero.

Статтю подано до редколегії 12.09.2013

УДК 82.02

М.Г. Соколянский,доктор филологических наук, профессор
(г. Любек, ФРГ)**РУССКИЕ ФОРМАЛИСТЫ О ТЕОРИИ ДРАМЫ И ТЕАТРА**

В статье идет речь о формалистской эстетике и теории искусства. В центре внимания – публикации В.Б. Шкловского, П.Г. Богатырева, С.Д. Балухатого о драматургии и ее сценической реализации, решение формалистами проблем теории драмы и театра, приемов драматургической техники, их концепция сценической речи и актерского мастерства.

Ключевые слова: драма, театр, формализм, театральная критика, текст

Широкое распространение приобрело мнение, согласно которому видные русские формалисты – литературоведы и эстетики – не проявляли специального научного интереса к драматургии и театральному искусству. Их суждения о драматической литературе и тем более о театре зачастую игнорировались, да и поныне игнорируются многими исследователями истории русского формализма и разработанных в его кругах теоретических построений [17, 19, 20]¹.

Действительно, ведущие представители русской формальной школы были главным образом погружены в исследование поэтики стиха, художественной прозы и кинематографа, не говоря уж о проблематике теоретического языкознания. Б. М. Эйхенбаум, например, коснулся вопроса о современных драматических жанрах и их сценическом воплощении только однажды – как раз перед своей кончиной – в последнем публичном выступлении, выразительно описанном В. Б. Шкловским в его очерке «Профессор уходит» [15, 43-46]. Некоторые другие видные филологи того же направления в своих студиях уделяли театру и драматургии ещё меньше внимания. Однако многократные попытки вообще вынести проблемы драматической литературы и театрального искусства за скобки научного наследия русской формальной школы представляются недостаточно основательными.

Прежде всего нельзя не учитывать того, что распространённые понятия «формальный метод» или «формальный подход» соотносятся с довольно широким рядом гуманитарно-научных и художественных тенденций. Представители этого направления в русском литературоведении и искусствознании предпочитали избегать столь диффузных или тривиальных определений и чаще называли себя «морфологистами» или «спецификаторами». Существовало, как известно, несколько разных центров русского формализма. Главными из них были ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка) и ГИИИ (Государственный институт истории искусств) в Петрограде, а также МЛК (Московский Лингвистический Кружок) в Москве. Эстетические позиции членов этих ассоциаций были во многом схожи, хотя не идентичны. Диапазон их интересов отличался завидной широтой; в кругу

¹ Редкое исключение из этого странного правила можно встретить в основательном труде Оге Ханзена-Лёве о русском формализме, содержащем лаконичную главу о *началах* (Ansätze) формалистской теории драмы. Правда, в этой главе внимание автора привлекают, главным образом, работы мастеров т.н. «левого театра», а не воззрения теоретиков литературы [18, 359-368].

изучаемых ими искусств и родов литературы находилось место для драматургии и театра.

В самом деле, театральное искусство никак не могло быть проигнорировано ведущими российскими формалистами в силу целого ряда причин, одной из которых была бесспорная идейно-эстетическая близость, существовавшая между некоторыми исследователями из описанного круга и режиссёрами, сценографами, ведущими актёрами современного *левого* театра. Достаточно упомянуть о том, что в структуре основанного в 1920 г. ГИИИ отдел театроведения являлся одним из главных и самых представительных [8, 289]. Более того, специальные интересы ряда ведущих литературоведов и эстетиков изучаемого направления не в последнюю очередь касались вопросов театра и драматургии. В этой связи привлекают внимание публикации В. Б. Шкловского, П. Г. Богатырёва и С. Д. Балухатого.

Хотя интерес В. Б. Шкловского к драматургии и её сценической реализации можно назвать спорадическим, тем не менее он отчётливо проявился в ряде его публикаций и прежде всего в книге «Ход коня». П. Г. Богатырёв совместно со своим другом, а в ряде случаев и соавтором, Р. О. Якобсоном был одним из создателей Московского Лингвистического Кружка. В его научном наследии видное место занимают очерки по теории и истории театра, народного театра чехов и словаков, а также театра кукол как специфического вида театрального искусства.

Внимание С. Д. Балухатого на протяжении 1920-х гг. было сосредоточено на проблемах **теории** драмы и театра. Оге Ханзен-Лёве даже выделяет его как «единственного русского формалиста, который питал глубокий интерес к вопросам теории драмы» [18, 367]. Сейчас, пожалуй, трудно понять, зачем понадобилось А. Б. Муратову на рубеже 1980-90-х гг. в предисловии к сборнику трудов Балухатого как будто *оправдывать* крупного литературоведа, утверждая, что в ранних трудах его о драматургических приёмах «было что-то от формализма» [2, 11]. Слово «формализм» употреблено здесь с явно отрицательной коннотацией. Такие «извинительные» оговорки представляются сегодня абсолютно анахроничными и могут быть объяснены разве что сверхосторожностью и самоцензурой, свойственными многим исследователям-гуманитариям в советское время.

Что касается С. Д. Балухатого, то он в 1920-е гг. сотрудничал в ГИИИ с такими видными учёными, как Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, Б. М. Энгельгардт, во многом разделяя их взгляды на искусство и методы его изучения. Сильное воздействие формалистской методологии можно заметить в книге Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов» [1]. Заметим, что близкий подход к изучению драмы проявился и в не столь широко известном труде Исидора Клейнера об античной драме [9]¹, а также в теоретических статьях и театральных рецензиях, публиковавшихся в популярных тогда периодических изданиях «Жизнь искусства», «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ» и др. [см., напр.: 13, 10-17].

Первый и самый существенный постулат в подходе формалистов к анализу драматического произведения или театрального представления нашёл своё отражение в названии ранней работы Шкловского «Искусство как приём». В этом своего рода манифесте не только русской формальной школы, но и всего направления, широко представленного в разных национальных культурах, проведено чёткое для каждого вида искусства различие между *материалом* и *приёмом*, с учётом существующей между ними связи: «...В искусстве художник всегда идёт от приёма, обусловленного материалом...» [16, 109]. Таким образом, для формалистов приём, а,

¹ И. Клейнер был также членом семинара, который вёл в том же ГИИИ известный режиссёр Сергей Радлов.

следовательно, и система приёмов представляли первостепенный интерес. Так же, как в своих теоретико-литературных работах и литературной критике, в анализе драмы и сценического искусства лидеры русского формализма стремились установить свободное отклонение от традиционного театрального языка, реализованное с помощью новых приёмов. Они рассматривали *приёмы* и *технику* как главные параметры любого, в том числе и театрального искусства и соответственно – как основные категории театроведения..

Театральная критика и теоретические исследования русских формалистов были, в основном, сфокусированы на продуктивные идеи *левого* театра 1920-х гг., на программные работы таких мастеров, как Всеволод Мейерхольд, Сергей Эйзенштейн, Юрий Анненков, таких творческих коллективов, как ФЭКС¹, МАСТФОР² и некоторые другие. Вполне очевидно, что в то время интересы формалистов соприкасались и пересекались со смелыми и дерзкими экспериментами названных мастеров и трупп. Так, некоторые из постановок Мейерхольда анализировались на страницах футуристских журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» критиками формалистской ориентации, а В. Б. Шкловский был первым рецензентом, в высшей мере положительно оценившим новаторскую постановку комедии Льва Толстого «Первый Винокур», осуществлённую художником Юрием Анненковым в Эрмитажном театре в Петрограде в 1919 г.

Одной из наиболее важных тенденций в формалистской теории театра был поиск специфической природы языка³ театра. Будучи взаимосвязанным с языками других видов искусства, язык сцены в то же время существенно разнится от них. Убедительной иллюстрацией к этому утверждению может служить, например, проведённое Ю. Н. Тыняновым различие между «стиховыми *драматургами*» и «драматическими *поэтами*» [11, 94]. Он полагал, что только творчество первых соотносимо с задачами современного театра.

В своей работе «Знаки в театральном искусстве» П. Г. Богатырёв писал: «Нужно признать, что продукция театра отличается от продукции других видов искусства и от других знаковых систем количественной сложностью знаковой структуры. Это и понятно: театральное представление – это структура, состоящая из элементов разных видов искусства: поэзии, изобразительного искусства, музыки, хореографии и т. д. Каждый элемент привносит на сцене несколько знаков...» [5, 16]. В другом очерке он рассуждал о существенных различиях между театром и другими видами искусства, между городским (стационарным) и народным театром, между представлениями живых актёров и театром кукол [4, 306-329]. Хотя некоторые его суждения могли впоследствии показаться кому-то из более молодых исследователей констатацией очевидного, на самом деле они не столько по материалу, сколько по методу анализа создавали солидный фундамент для дальнейших научных поисков. Ведущие мастера так называемой *формальной школы* стремились как можно точнее определить специфику драматургической техники и системы театральных приёмов.

Другим значительным вкладом русских формалистов в методологию изучения драмы и театра было чёткое разделение спектакля как целого на отдельные компоненты, воспринимаемые как специфические индивидуальные элементы худо-

¹ ФЭКС – фабрика эксцентрического актёра. Творческое объединение, основанное Г.М.Козинцевым и Л.З.Траубергом в Петрограде, и работавшее в 1921-27 гг.

² 4 – МАСТФОР – Мастерская Фореггера. Отправной пункт программы Фореггера был во многом созвучен мысли Шкловского о том, что смена метода предполагает смену сюжета, идеи, героев и классификации. См. подробнее [6, с. 99-118].

³ Слово «язык» употреблено здесь в семиотическом смысле.

жественной формы. После символистской и постсимволистской интерпретации театрального спектакля как нерасторжимого целого, формалистский метод открывал новый подход к анализу драматического произведения и его сценического воплощения. В процитированном выше очерке о знаках в театральном искусстве, который был впервые опубликован в Чехословакии в 1930-е гг., Богатырёв обратил внимание на семиотическую природу таких компонентов театрального представления, как декорации, музыкальное оформление, мимика, пантомимика и сценическая речь.

С формалистской точки зрения, фракционный характер представления как *текста* не является в восприятии обычного зрителя или исследователя помехой для синтеза, который должен совершенно естественно следовать за анализом. Как точно заметил теоретик литературы Б. И. Ярхо, «максимальная дробность при анализе обеспечит максимальную точность синтеза» [16, 521].

Специфический характер такого рода анализа точнее всех определил С.Д. Балухатый, видевший первостепенную задачу теоретика драмы в понимании приёмов драматической техники и уточнении их функций [1, 28-29]. При этом важно заметить, что даже при обсуждении различных вопросов теории драмы как литературного произведения ведущие формалисты не упускали из виду проблему театральности драматического текста и диалектическую природу театрального действия. Если литературный текст драмы и мог восприниматься в понятиях статики, то театральное воплощение его мыслилось только в режиме динамики.

Главным объектом специального анализа русские формалисты считали **текст**, и это было ключевое слово и базовая категория в их книгах и статьях. Под «текстом» понималась письменная или печатная фиксация любого вида высказывания вообще и литературного произведения в частности. Тем не менее, касаясь проблем театра, они чётко дифференцировали драматический текст и его сценический вариант. В. Шкловский был первым из опоязовцев, кто в обсуждении конкретной театральной работы – постановки «Первого винокура» Юрием Анненковым – постулировал общеизвестное в наши дни, но тогда довольно неожиданное, хотя жизненно важное для театра правило: «...Конечно, текст произведения не есть нечто неприкосновенное...» [16, 103]. Однако же в кругу формалистов он не был одинок в признании того, что любое оригинальное театральное воплощение драматического текста рождается в процессе **претворения**. К примеру, С. Балухатый предлагал изначально различать два типа драматического текста – *литературный* и *театральный*, поскольку речь идёт о различных стилистических системах и разных функциях одних и тех же драматических приёмов. Такая дифференциация сохраняет свою актуальность и поныне, даже в контексте новейших дискуссий о состоянии и задачах современного театра.

Формалистская концепция сценической речи полностью соответствовала их пониманию ключевой категории «текст». По мнению Шкловского, на сцене слово обретает особый статус, поскольку даже «народный театр, особенно русский, не столько театр движения вообще, сколько театр словесной динамики» [16, 106]. Балухатый, пиша о специфической природе драматического текста, также подчёркивал отличия между функцией слова в драме, предназначенной для представления на сцене, и в повествовательной прозе [1, 18]. Он делал свои заключения, исходя из понимания театральной системы коммуникации и, в частности, из прямого взаимоотношения сцены со зрительным залом, реализуемого только посредством звучащего слова (искусство чистой мимики и пантомимики здесь в расчёт не принималось).

В мыслимой системе театральной коммуникации тщательному анализу подвергались различные компоненты спектакля. Такая методология даёт себя знать, например, в пространном очерке П. Г. Богатырёва «Народный театр чехов и словаков». Говоря о сценическом оформлении, он выделяет такие его функции, как (1) изображение места и времени развёртывания действия и (2) помощь актёру в его игре [3, 73]. Что касается театрального костюма, то его задача, по мнению исследователя, связана с трудностями актёрского перевоплощения. Сценическое освещение «несёт или *функцию изображения...*, или используется как одно из средств, *помогающих театральной игре*» [3, 84]. Специальная глава цитируемой работы посвящена функциям музыки в спектакле.

Значительное внимание уделяли формалисты проблематике актёрской игры, профессиональному мастерству и особым функциям актёра. В целом, решающая роль исполнителя была связана с тем, как выписан характер в драматургии. Формалистский подход к феномену драматического характера был нацелен на выявление некоторых «слабостей» ряда традиционных методов и игровых систем, присущих, например, психологическому театру в России и странах Западной Европы. Один из лучших истолкователей формалистской методологии, выдающийся психолог Л. С. Выготский писал: «...объяснение психологии действующих лиц и их поступков мы должны искать не в законах психологии, а в эстетической обусловленности заданиями автора...» [7, 76].

В той же связи С. Балухатый находил главное расхождение между драматическим персонажем на сцене и характером из повседневной жизни или даже из повествовательной прозы в том, что драма содержит и реализует особую технику создания характера [1, 20]. Следуя далее в русле такого направления мысли, можно заключить, что отдельный актёр также реализует особую технику создания драматического характера.

Проницательные замечания, касающиеся актёрского искусства, встречаются также в позднем очерке П. Г. Богатырёва «О взаимодействии двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актёров)» [4, 306-329], в котором автор рассуждает о «несоответствии» между формой куклы и человеческим голосом кукловода, по контрасту с гармоническим совмещением жестикуляции живого актёра и его голоса в драматическом театре. Подход Богатырёва к затронутой проблеме имеет много общего с замечаниями Шкловского по поводу «театра словесной динамики» с его возможным несоответствием между жестом (или мимическим компонентом) и звуками речи [16, 105-106]. Как известно, эти мнения сложились под влиянием нескольких крупных театральных режиссёров того времени и, в частности, В. Мейерхольда, погружённого в поиски нового театрального (не вербального!) языка [10, 254-286].

Формалистская концепция актёрского мастерства логически соотносится с понятием *композиции* драмы и её перенесения на сцену. В арсенале лидеров русской формальной школы и их последователей такие категории, как *сюжет*, *фабула*, *композиция*, были важнейшими и в анализе литературного произведения, и в подходе к театральному спектаклю. Как заметила в своей работе «Система литературного сюжета» О. М. Фрейденберг, сюжет представляет собою краткий конспект спектакля [12, 178-204]. Это суждение предлагает ключ к формалистскому разграничению двух соотносимых явлений: драматического произведения и его реализации в театральной постановке.

Подробно рассуждая о сюжете и композиции, Балухатый пишет: «...Сюжет – лишь схематичная, раскрытая в ряде поступков драматическая тема; это – лишь

остов не драмы как художественного произведения, но того, что в этой драме будет ещё движимо ...; Движение основных силовых линий сюжета назовём фаббулой драмы... » [1, 11]. Балухатый не рассматривает соотношение компонентов «сюжет» и «фабула» в точности, как другие лидеры русского формализма (например, Б. В. Томашевский в своей «Теории литературы»), но достаточно близок к взглядам опоязовцев. Рассуждая о «конкретной и значительной драме», он имеет в виду не литературный текст только, а также его сценическое воплощение. Лучшим примером приложения его методологии является очерк о постановке «Чайки» во МХАТе, где спектакль анализируется на материале режиссёрской экспликации К. С. Станиславского.

В этом очерке Балухатый недвусмысленно считает режиссёра главной фигурой в театральном процессе, поскольку именно режиссёр реализует структурные связи между различными компонентами спектакля. Эта точка зрения разделялась многими из его коллег. Более того, в понятиях формализма с самого начала искусство и функции режиссёра виделись как структурная доминанта в создании спектакля. Само понятие «доминанта» было введено в активный обиход литературоведов и искусствоведов именно формалистами. Пожалуй, наиболее лаконичное и чёткое определение его было предложено Романом Jakobсоном, считавшим, что доминанта – это «фокусирующий компонент в произведении искусства», который контролирует, определяет и трансформирует все прочие компоненты и таким образом создаёт целостность структуры [12, 56]. В очерке П. Богатырёва «Народный театр чехов и словаков» также содержатся интересные замечания о доминанте в театральном представлении и её роли в реализации смыслового потенциала, заложенного в драматическом материале.

Исследование функций доминанты – главный момент в подходе русских формалистов к драматическому тексту и театральному представлению. Доминантная функция может быть детерминирована различными факторами – эстетическим, этическим, общественно-политическим или религиозным. В рамках различных социокультурных контекстов, стилистических систем или даже отдельных драматических жанров «иерархия театральных функций в спектакле» может быть совершенно различной [3, 30-49]. Задача театрального режиссёра заключается в том, чтобы прежде всего установить подходящую иерархию, найти доминантную функцию и определить роль каждого из различных компонентов будущей постановки.

Главные достижения русского формализма в исследовании театра не ограничивались лишь текущей театральной критикой. Их важность заключалась в настоячивых попытках приложить формалистскую методологию к конкретным произведениям драматургии, как классической, так и современной, к театральному искусству в целом и, в частности, к анализу сценической постановки с её специфической выразительностью. В некоторой степени эти попытки были поддержаны многими новациями левого русского и западноевропейского театра, или же, по крайней мере, обрели типологические параллели в практике таких театральных направлений.

Общеизвестно, что введённое Бертольтом Брехтом понятие «эффект остранения» (*Verfremdungseffekt*) в театральной теории и постановочной практике было, по всей вероятности, задумано и названо под воздействием разработанной Шкловским концепции «остранения» как художественного приёма [22]. С точки зрения ряда авторов, это утверждение является всего лишь гипотезой, которая ещё обсуждается и нуждается в дополнительном обосновании, однако соотносимость самого понятия с театральной теорией и историей вполне очевидна.

Формалистская эстетика и теория искусства не только почерпнула определённые идеи и методы из сочинений современных театральных новаторов, но в то же время была вдохновлена серией новшеств в современном театре – как русском, так и западноевропейском. Хотя эта методология подверглась разностной критике со стороны официозных советских идеологов и практически находилась под запретом в СССР на протяжении многих лет, продуктивные идеи ведущих формалистов всё-таки выжили и получили дальнейшее развитие в трудах последующих поколений филологов и искусствоведов.

Что касается научной и литературно-критической деятельности в 1920-30-е гг., да и впоследствии, нужно признать, что методологические принципы русской формальной школы легли в основание целого ряда серьёзных трудов по истории драмы. В качестве примеров вспомним очерк Ю. Н. Тынянова о неизданной трагедии Кюхельбекера, глубокие исследования Г. О. Винокура о языке комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» и трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», труды С. Д. Балухатого о чеховской драматургии и др. Хотя исследованиям с последовательно формалистских позиций уже в начале 1930-х гг. был дан в СССР красный свет, креативный импульс научных умов не мог быть урезан никакими декретами, и развитие идей, иногда с помощью эзопова языка, иногда с большой задержкой в опубликовании написанного, не прекращалось.

Так, трудно переоценить достижения П. Г. Богатырёва в области теории театрального искусства. Начав свою академическую карьеру в 1916 г., позднее он стал активным членом знаменитого **Пражского Лингвистического Кружка** и оставался верен сложившимся ранее теоретическим симпатиям вплоть до своей кончины в начале 1970-х. Несомненны его заслуги в создании определённой преемственности между формализмом 1920-х гг. и структуралистским подходом к изучению искусства. К слову, в русле структуралистского искусствоведения и филологии также был проявлен специальный интерес к театральному искусству; в этой связи можно упомянуть труды румынского математика С. Маркуса и российского лингвиста И. Ревзина.

Некоторые ключевые категории из арсенала формалистов – такие, как «драматический текст», «доминанта», «расподобление» и др. – были усвоены в их первичном значении и многократно использованы некоторыми структуралистами в 1960-70-е гг. Один из классиков литературоведения XX века Рене Уэллек очень точно определил стержневую идею русского формализма: «...их концепция формы представляет собой совокупность связей между элементами...» [21, 67]. Несомненно, это высказывание не далеко отстоит от структуралистских теорий 1960-70-х гг. Более того, П. Богатырёв был практически первым теоретиком театра, предложившим семиотический подход к изучению театрального спектакля и соотношения между пьесой и её сценическим воплощением. Такой подход обнаруживал явное генетическое родство не только с пирсовской теорией знака, но и с методологией формальной школы в филологической науке. Некоторые новые идеи Богатырёва и Якобсона были развиты и приложены к более широкому кругу явлений видными чешскими структуралистами и позднее – в 1960-70-е гг. – их российскими, западноевропейскими и американскими последователями. С некоторым риском впасть в преувеличение можно заметить, что идеи эти звучат вполне современно даже в наши дни, и уж во всяком случае так воспринимались в конце прошлого столетия, когда новое поколение исследователей начинало благополучно забывать о «деконструктивизме» и прочих постструктуралистских теориях.

В заключение хотелось бы подчеркнуть важнейшее свойство формалистского подхода, которое разделялось и некоторыми близкими направлениями в гуманитарно-научном знании. Ведущие учёные русской формальной школы успешно обходились без традиционной, тогда популярной и достаточно консервативной дихотомии содержания и формы. Кроме того, литературоведы и искусствоведы этой школы питали повышенный интерес к собственно языковым элементам словесного искусства, а соответственно – и к новейшим тенденциям в теоретической лингвистике. Они считали абсолютно необходимым изучение поэтического языка, в том числе и языка драматических произведений. В частности, анализируя проблемы драмы и театра, русские формалисты были убеждены, по словам Б. И. Ярхо, что мысль должна быть чётко выражена в тексте, и только тогда можно сказать, что там присутствует мысль. Выводить же её с помощью произвольных толкований – безнадёжная затея [12, 64].

Список использованной литературы

1. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С. Балухатый – Л.: Academia, 1927. – 186 с.
2. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики / С. Д. Балухатый – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 320 с.
3. Богатырёв П. Г. Народный театр чехов и словаков / П. Г. Богатырёв // Богатырёв П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 11-166.
4. Богатырёв П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актёров) / П. Г. Богатырёв // Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973. – С. 305-329.
5. Богатырёв П. Г. Знаки в театральном искусстве / П. Г. Богатырёв // Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 365. Труды по знаковым системам. VII. – Тарту, 1975. – С. 7-37.
6. Булгакова, Ольга. Монтаж в театральной лаборатории 20-х годов / Ольга Булгакова // Монтаж: литература, искусство, театр, кино. – М.: Наука, 1988. – С. 99-118.
7. Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е / Л. С. Выготский // – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
8. Гинзбург, Лидия. Вспоминая институт искусств / Лидия Гинзбург // Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 278-289.
9. Клейнер, Исидор. У истоков драматургии / Исидор Клейнер. – Л.: Academia, 1924. – 126 с.
10. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд / К. Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 525 с.
11. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
12. Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета / О. М. Фрейденберг // Монтаж: литература, искусство, театр, кино. – М.: Наука, 1988. – С. 178-204.
13. Чернов И. (сост.). Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1 / И. Чернов. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1976. – 227 с.
14. Чужак, Николай. Театр: политика и новый театр / Николай Чужак // *Новый ЛЕФ*, 1927, № 4. – С. 10-17.
15. Шкловский, Виктор. Тетива, или о несходстве сходного / Виктор Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1970. – 380 с.
16. Шкловский, Виктор. Гамбургский счёт / Виктор Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
17. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) / Б. И. Ярхо // Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236. Труды по знаковым системам. IV. – Тарту, 1969. – С. 515-526.
18. Erlich, Victor. Russian Formalism: History – Doctrine. 3d ed. / Victor Erlich. – New Haven; London: Yale Univ. Press, 1981. – 312 p.
19. Hansen-Löwe, Aage A. Der Russische Formalismus / Aage A. Hansen-Löwe. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978. – 636 S.
20. Jackson R. I. & Rudy St. (eds). Russian Formalism; A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich / R. I. Jackson & St. Rudy. – New Haven: Yale Univ. Press, 1985. – 304 p.
21. Steiner, Peter. Russian Formalism / Peter Steiner. – Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985. – 276 p.
22. Willet, John. The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects / John Willet. – Lnd.: Methuen, 1960. – 272 p.

М.Г. Соколянський

(м. Любек, ФРН)

РОСІЙСЬКІ ФОРМАЛІСТИ ПРО ТЕОРІЮ ДРАМИ ТА ТЕАТРУ

Резюме

У статті йдеться про естетику та теорію мистецтва російських формалістів. Автор сконцентрував увагу на теоретичних принципах В. Шкловського, П. Богатирьова, С. Балухатого, їхніх публікаціях про драматургію та її сценічну реалізацію, драматургічну техніку, сценічну мову, акторську майстерність

Ключові слова: драма, театр, формалізм, театральна критика, текст

M.G. Sokolyansky

(Lübeck, Germany)

RUSSIAN FORMALISTS ABOUT DRAMA AND THEATER THEORY

Summary

The article deals with formalist aesthetics and theory of art. Author focuses on the theoretical principles of V. Shklovsky, P. Bogatyryov, S. Baluchaty, their publications about dramaturgy and its stage realization, dramaturgic technique, stage speech and actor skill.

Key words: drama, theatre, formalism, theater criticism, text

Статтю подано до редколегії 18.10.2013

УДК 821.133.1.09(Бодлер)+821.161.1.09(Блок)

Н. В. Сподарец,

кандидат филологических наук, доцент
Одесского национального университета имени И. И. Мечникова
кафедра мировой литературы

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА ЧЕЛОВЕКА В ЛИРИКЕ А. БЛОКА ДЕСЯТЫХ ГОДОВ: БОДЛЕРОВСКИЙ СЛЕД

В статье выдвинута гипотеза о том, что в цикле А. Блока «Черная кровь» художественная концептуализация феномена раздвоенного сознания ориентирована на творчество Ш. Бодлера. Прослежены особенности текстового воплощения концепта «человек-зверь», актуализированного как в лирике Ш. Бодлера, так и А. Блока третьего периода его творчества.

Ключевые слова: концепт «человек-зверь», художественная концептуализация, феномен раздвоенного сознания.

Пафос деструкции человека и мира, идея их несовершенства адекватно обозначились в текстах произведений писателей-модернистов и на уровне вербализации концептов.

Исходим из понимания концепта как ментально-когнитивной единицы, которая в границах словесного знака и языка предстает в своих содержательных формах образом, понятием и символом. Согласно «Краткому словарю когнитивных терминов», «понятие концепт отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессах мышления и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких «квантов» знания» [6, 90].

В современном литературоведении концепт включен в инструментарий линий филологической аналитики, которые определены приоритетами антропоцентрического подхода к литературному явлению. Актуальность концепта в филологическом знании связана и с его высоким классификационным потенциалом [1]. Опора на это понятие поможет нам реализовать и экзистенциально-феноменологическую исследовательскую стратегию рассмотрения художественного сознания поэтов-модернистов, представивших в своей творческой практике оригинальные решения метафорического концепта «человек-зверь» – одного из структурных компонентов общемодернистской экзистенциальной концептосферы. В целом, разработку *анималистического компонента в творчестве европейских модернистов* можно трактовать и как знак кризисного состояния сознания, обращенного к художественному решению антропологической проблематики.

Литературоведческая интерпретация концепта «человек-зверь» осуществляется нами в системе доминантных факторов целостности поэтического текста модернистов: субъектной организации и мотивики. Выявление узальной и окказиональной когнитивной составляющей содержания концепта «человек-зверь» в лирике Ш. Бодлера и А. Блока проводится с опорой как на поэтикальные, так и на экстралитературные показатели.

В литературоведении уже неоднократно подчеркнута «законодательная миссия» Ш. Бодлера в формировании европейского поэтического модернизма. В продуктивной для модернистского дискурса линии разработки метафорического концепта «человек-зверь» просматриваются поэтические реминисценции и аллюзии с «Цветами зла», «Стихами в прозе» Ш. Бодлера. В качестве иллюстрации будет рассмотрен только один цикл А. Блока «Черная кровь».

Говоря же о факторах, акцентировавших в художественном сознании Ш. Бодлера обращение к концепту «человек-зверь», вспомним и «фантазмагорический мир» Франциско Гойи, который французский поэт ценил за «правдоподобность», отмечая: «Его чудовища рождаются жизнеспособными, они гармоничны. Никто не посмел пойти дальше, чем он, по пути реально зримого абсурда. Все эти извивающиеся тела, звероподобные хари, дьявольские гримасы сродни человеку» [3, 176]. Значимым в становлении новаторских принципов художественной антропологии Ш. Бодлера представляется и его интерес к творчеству Э. По (для нашего анализа показателен рассказ Э. По «Черный кот»).

Г. К. Косяков, один из исследователей творчества Ш. Бодлера, обосновывая мировоззренческие предтечи поэта, обращает внимание и на другие антропологические концепции просветителей и романтиков. Исследователь цитирует скандальное для XVIII века сочинение Ламетри «Анти-Сенека, или Рассуждение о счастье», где сделан акцент на природных свойствах человека, «представляющего собою вероломное, хитрое, опасное и коварное животное». Концептуальное открытие Ш. Бодлера, подчеркивает Г. К. Косяков, в том, что он не в ком-нибудь, а прежде всего в себе самом обнаруживает жизнь «животной личности», не кого-нибудь, а себя самого ощущает он сугубо *плотским человеком* [5, 21 – 22]. По сути дела Ш. Бодлер в своем творчестве вышел на новый для европейского литературного сознания методологический вектор концептуализации человека в системе антиномных показателей, архетипический код которых просматривается и в глубинах мифологии, сопрягавшей область антропологического и анималистического.

Этот же оценочный ракурс имел место и в христианской мифологии, что очевидно из персонажной номинации, отвечающей концепту «зверь», вербализованному в тексте Откровения Святого Иоанна Богослова (Апокалипсис). Здесь через образно-смысловую оппозицию «зверь» – «ангел» проясняется семантика имени «зверя» как Антихриста, который является воплощением Сатаны, противником Бога. В Новом Завете, по мнению исследователей сакральных текстов, Сатана и Дьявол – одно и то же существо. По этим версиям дьявол способен не только искушать человека, подавить его волю, но и вселяться в него, овладевая телом и подчиняя себе бессмертную душу.

Представляется, что в книге Ш. Бодлера «Цветы зла» образ человека-зверя отвечает именно этой линии концептуализация, охватывающей всю субъектную сферу, но идентифицирующую ее в семантической парадигматике данного концерта не однородно. В первом программном стихотворении книги *Благословение* в картинах и диалогах разворачивается, а вернее «моделируется» (по аналогии библейской истории рождения Богочеловека) некая схематическая жизненная линия существования *Поэта*, полная испытаний и межличностных конфликтов, когда даже самые близкие стремятся «унизить все божественное в нем». Статусу поэта противопоставлен статус матери и жены – в авторской картине мира экзистенциально значимых женских архетипов, что подтверждает и биографический контекст творчества Ш. Бодлера. По характеру мысли и поведенческой доминанте они в художественном мире стихотворения Бодлера отвечают образу «чужо-

го». Жена же предстает и соблазнительницей, совратительницей, ощущающей в себе «живущего зверя», способного, «играя, насладиться» и как «гарпия вырвать сердце» покорного поэта.

«Но что ж Поэт? Он тверд.

Он силою прозренья

Уже свой видит трон близ Бога самого» [4],

чем подчеркнута богоизбранность и богоравность Поэта.

Очевидно, что экзистенция поэта и само его существование трактуется Ш. Бодлером в системе аксиологических приоритетов романтизма. Образные аналогии поэта позволяют нам актуализировать и мифологический код – противопоставление богоравного и сатанинского. Последнему в авторских коннотациях отвечает женская ипостась, соответствующая мифологическому образу Лилит, трактуемому и как женщина-птица: она подобно «гарпии вырывает сердце». В данном стихотворении смысловое поле концепта «человек-зверь», аргументируемого мифологическими коннотациями, отвечает персонажам, выделенным по гендерному (феминному) принципу.

Однако в последующих стихах книги «Цветы зла» структура персонажной системы и сама концепция человека, идентифицирующего в процессе художественного бытия свой онтологический статус и экзистенцию, меняется. Очевидно, что наряду с метафизической опцией, Ш. Бодлер в оценке мира и человека все активнее руководствуется и экзистенциально-феноменологической, в связи с чем изменяется формат субъектной концептуализации, субъектной идентификации и принцип субъектно-субъектных отношений.

Постепенно в концептуальное поле метафоры «человек-зверь» вводится вся персонажная система книги «Цветы зла», в которой фактор животно-стихийной природы становится структурообразующим в концептуализации представителей рода человеческого, включая и лирического героя. Заметим, что анималистические аналогии возникают в авторском сознании в первую очередь при характеристике женских образов. Например:

«Ты на постель свою весь мир бы привлекла,

О, женщина, о, тварь, как ты от скуки зла!»,

или

«Зверь мой с душою свирепо-игривой,

чудо-тигрица, прильни же к плечу!

Пальцы давно запустить я хочу

в чащу твоей развороченной гривы»

или

«Я как на приступ рвусь тогда к тебе, бессильный,

Ползу, как клуб червей, почуя труп могильный.

Как ты, холодная, желанна мне! Поверь, –

Неумолимая, как беспощадный зверь!»

И в этих стихах концепция женских образов коррелирует с апокрифической трактовкой женского начала, маркированного архетипом Лилит, по мифологическим преданиям – воплощением злой силы, женщины, наделенной демоническими чарами. В фольклоре Лилит трактуется и как оборотень, принимающий облик кошки, на что, очевидно, ориентировался Ш. Бодлер в стабильной, в рамках поэтической системы поэта, аналогии женщины и кошки (стихотворения: «Кашка», «Кошки» и др.).

Ориентация на архетипический компонент образа Лилит задавала систему значений, отвечающих бодлеровскому решению концепта «человек-зверь» как экспликации животнo-стихийной природы именно женщины. Но отношение к ней у лирического героя теперь двойственное: в силу голоса страсти, она «желанна», но при этом не лишена признака «беспощадного зверя». Ясно, что писатель не ограничивается узальной составляющей концепта «человек-зверь», а разрабатывает индивидуальную линию его репрезентации и концептуализации.

Это особо очевидно при прочтении стихотворения Ш. Бодлера «*Кот*», где субъектом и объектом экспликации концепта «человека-зверя» становится уже лирический герой, констатирующий:

«В мозгу моем гуляет важно

Красивый, кроткий, сильный кот
И, торжествуя свой приход,
Мурлычет нежно и протяжно.

...

Он не царапает, не мучит

Тревожных струн моей души
И только царственно в тиши
Меня как скрипку петь научит,
С твоею песенкой целебной,
Кот серафический, волшебный,
С гармонией твоих рулад!»

В этом стихотворении, опираясь на знакомый нам анималистический образ, художественно развернута феноменология двойничества лирического героя. Семантически образ кота-двойника, с одной стороны, сопрягается с областью природного, символизирующего уже сильное балансирующее начало, а не стихийно-разрушительное (образ кошки-Лилит), с другой, «как серафический, волшебный» -- аллегорический образ -- он и есть тайным знаком и носителем божественного дара поэта. В данном стихотворении для вербального развертывания состояния раздвоенности сознания лирического героя Ш. Бодлером найден ряд повествовательных и композиционных приемов. Лирический сюжет в стихотворении строится на развертывании *отношений лирического Я и сферы его сознания*, в котором значим выделенный анималистический признак:

«Его зрачков огонь зеленый

Моим сознаньем овладел».

На уровне композиционной организации средством передачи таких отношений стал прием смены ракурса, «игры» точкой зрения субъекта высказывания.

В поэтическом мире Ш. Бодлера область рассмотренной нами анималистической концептуализации постепенно охватила всю субъектную сферу, включая лирического героя и систему женских образов. Тем самым в бодлеровском художественном решении концепта «человек-зверь» четче обозначилась его функциональная и структурная связь с концептом «человек» -- базовым в авторской экзистенциальной концептосфере.

Опыт актропо-анималистической модели художественной концептуализации Ш. Бодлера был творчески воспринят и продуктивно развит многими европейскими писателями-модернистами в их разработке концепта «человек». Усвоение этого опыта русскими символистами осуществлялось в соответствии с их эстетической аксиологией. Как отмечала З. Минц, цитатность и активная функция реминисценций отличает творческий метод символистов вообще и А. Блока,

в частности [7, 363-364]. В целом поэтическое письмо А. Блока характеризуется многочисленными аллюзиями и реминисценциями из лирики предшественников и современников. Начало 10-х годов прошлого века в этом отношении показательной ориентацией художественного сознания А. Блока на определенные идеологемы, мотивы и образы предшественников, где в первом ряду можно назвать идеологов новой художественной антропологии – Ш. Бодлера и Ф. Ницше.

С именем Ш. Бодлера А. Блок был знаком еще в юности, т. к. его мать одна из первых переводила французского поэта на русский язык. Уже в «Стихах о Прекрасной Даме» тема «двойников», как писал К. Мочульский, «врывалась тревожным шепотом в мелодию книги... В «Распутьях» тема эта развивается в коротких лирических повестях, темно-аллегорических и нарочито-туманных» [8, 59]. Лирический дискурс таких «декадентских» стихов отвечает «записи бреда, ночных кошмаров» [8, 59], не понятых и не принятых даже поэтами-символистами (З. Гиппиус, и др.). Среди образов двойников в этих стихах появляется и образ *черного человека*, символизирующего «двоемирие» в самом человеке и иррациональное в сфере жизни. В художественной антропологии А. Блока уже на раннем этапе его творчества очевидна корреляция с моделью, продуктивно разработанной Ш. Бодлером, констатирующем не взаимоисключение, а взаимодополнение в сознании человека интенции к идеалу и голос страстей роковых, стремление к «бездне».

Можно предположить, что именно путешествие во Францию летом 1913 года для А. Блока стало новым импульсом к актуализации широкого аллюзивного пласта из творчества Ш. Бодлера. Мотивика, отдельные образы французского поэта оказываются аксиологически востребованными художественным сознанием А. Блока десятых годов в процессе художественной экспликации авторской картины мира и концепции человека.

А. Блока как и Ш. Бодлера отличал интерес к феномену раздвоенного сознания современного человека, болезненно переживавшего фазы межличностных отношений (в том числе и интимных отношений) на фоне процесса самоидентификации. Художественная проекция становления такого личного и творческого опыта обозначена лирическим сюжетом цикла «Черная кровь» как любовного поединка ЕГО и ЕЕ, представленного дискурсом лирического героя. Как и у Ш. Бодлера, отношения лирического героя и героини строятся по модели рокового поединка, продиктованного голосом страстей. Но мотив поединка не ограничивается только сферой межличностных отношений, а распространяется и на область бытия сознания лирического героя, переживающего внутриличностную драму. Ее источник – внутренний и внешний, что в данном случае раскрыто А. Блоком в рамках художественного мира не только отдельного стихотворения, как у Ш. Бодлера, а собранного авторского цикла, состоящего из *девяти* стихотворений. Внутренний конфликт кроется в иррациональной природе человека, подверженного «внутреннему огню», с которым не может справиться лирический герой при встрече с героиней. Внешним источником внутриличностной драмы героя становится, казалось бы, конкретная возлюбленная, стоящая «вполоборота», «грудь и рука» которой в поле его зрения. Именно она даже «не взглядом», а своим «дыханием» принесла «грозу», разжигает «огонь»:

*«Ширится круг твоего мне огня,
Ты, и не глядя, глядишь на меня!
Пеплом подернутый бурный костер –
Твой не глядящий, скользящий твой взор!»* [2].

Символическим выражением этого внутреннего состояния героя и героини стал метафорический эпитет *черная кровь*. Герой констатирует:

*«Нет! Не смирит эту черную кровь
Даже – свидание, даже – любовь!»*

Мотив взгляда, композиционные приемы смены пространственной и субъектной точек зрения, какими, как и Ш. Бодлер, в данном цикле активно пользуется А. Блок, позволяют в широком ракурсе символической оптики (пространственной, психологической, архетипической, мифологической) охватить проблему свидания как любви-поединка и художественно (в рамках собранного авторского цикла) смоделировать версию ее разрешения.

Уже в начале второго стихотворения цикла оговаривается *многомерность взглядов и голосов как со стороны субъектов оценки*:

*«Я гляжу на тебя. Каждый демон во мне
Притаился, глядит»,
так и со стороны лирической героини как субъекта действия:
«Каждый демон в тебе сторожит,
Притаясь в грозовой тишине...».*

Множественность субъектной сферы данного цикла, несмотря на реальность отношений Его и ЕЕ – двух субъектов действия, продиктована той антропологической концепцией человека, на которую ориентировался и которую художественно воплотил в данном произведении А. Блок.

Идея двойственной и антиномичной природы человека в художественном мире рассматриваемого цикла воплощается поэтикой двойничества и множественности Я. Лирический герой как субъект действия в ситуации любовного свидания проявляется в первую очередь своей дьяволической ипостасью: сначала он констатирует свою способность «убить» героиню как только «кровь прошумела в ушах». Мотивом черной крови связывается ЕЕ и ЕГО дьяволическая ипостась:

*«Гаснут свечи, глаза, слова...
— Ты мертва наконец, мертва
Знаю, выпил я кровь твою...
Я кладу тебя в гроб и пою, ---
Мглистой ночью о нежной весне
Будет петь твоя кровь во мне!».*

Но это убийство виртуальное, разыгранное «ночным сознанием» (7 стихотворение цикла) героя в «страстном бреду» (8 стихотворение цикла). За ним следует реальная ситуация, когда герой констатирует свою способность ударить героиню:

*«Над лучшим созданием божьим
Изведал я силу презренья.
Я палкой ударил ее».*

Разрешение конфликта в сфере реальных отношений ЕЕ и Его --- уход героини; разрешение конфликта в сознании героя – «убийство» героини как путь ее возвращения «на берег рая», а его – освобождение, т. к. «свободным» он стал и от своего двойника. Речь идет об экзистенциальном освобождении от природно-стихийного голоса тела, которому полностью подчинена героиня -- воплощение архетипа Лилит. Эта связь маркирована ее телесными характеристиками и аналогиями. Она неукротима в поисках наслаждения, когда «обугленный рот в крови / Еще просит пыток любви»; ее мир – это мир ночи, где она подобна «ощерившейся кошке»; её объятия «страшные», поэтому лирический герой хочет «вернуть ее навек на синий берег рая... убив всю ложь и уничтожив яд...». Мотивом освобождения героя

маркируется аксиологическая приоритетность для А. Блока сферы духа, а не тела. Его модель художественной концептуализации человека в 10-е годы *согласуется* и с поисками христианской антропологии конца XIX – начала XX веков, рассматривающей плотский опыт человека как этап возможного *духовного восхождения*.

Художественно-концептуальные решения данного цикла позволяют констатировать сознательную ориентацию А. Блока на аллюзивный пласт лирики Ш. Бодлера, следовавшему принципам бинарности и антиномности при построении образов и художественного мира произведения. Важным средством реализации этих принципов в творчестве рассматриваемых поэтов стало художественное решение метафорического концепта «человек-зверь», смысловое поле которого углублялось и расширялось в процессе авторской концептуализации феномена человека.

Список использованной литературы

1. Алефиренко Н. Ф. Проблемы вербализации концепта. Теоретическое исследование / Н. Ф. Алефиренко. – Волгоград : Перемена, 2003. – 96 с.
2. Блок А. Черная кровь / А. Блок. // А. Блок Собрание сочинений : В 6 т. – Т. 2 : Стихотворения и поэмы. 1907-1921. – Л. : Худож. литература, 1980. – С. 210-214.
3. Бодлер Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер / пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика; послесл. В. Мильиной. – М. : Искусство, 1986. – 422 с.
4. Бодлер Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер // с парал. франц. текстом. – М. : Радуга, 2006. – 796 с.
5. Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» / Г. К. Косиков. // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер / Составление, вступит. статья и коммент. Г. К. Косикова. – М. : Высшая школа, 1993. – С. 5 – 40.
6. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М. : Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. – 245 с.
7. Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока / З. Г. Минц. // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – С. – Петербург : Искусство-СПБ, 1999. – С. 362 – 388.
8. Мочульский К. В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов / К. В. Мочульский. – М. : Республика, 1997. – 479 с.

Н. В. Сподарець

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кафедра світової літератури

ХУДОЖНЯ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНУ ЛЮДИНИ В ЛІРИЦІ О. БЛОКА ДЕСЯТИХ РОКІВ: БОДЛЕРОВСЬКИЙ СЛІД

Резюме

У статті висунута гіпотеза про те, що в циклі О. Блока «Чорна кров» художня концептуалізація феномену роздвоєної свідомості орієнтована на творчість Ш. Бодлера. Простежено особливості текстового втілення концепту «людина-звір», актуалізованого як в ліриці Ш. Бодлера, так і О. Блока третього періоду творчості.

Ключові слова: концепт «людина-звір», художня концептуалізація, феномен роздвоєної свідомості.

N.V. Spodarets

Odessa National University named after I. I. Mechnikov

Department of World Literature

**ART CONCEPTUALLIZATION OF THE PHENOMENON OF MAN IN
THE LYRICS A. BLOK TEN YEARS OF: BODLER TRAIL**

Summary

According to the hypothesis formulated in the given article, artistic conceptualization of the phenomenon of bifurcated mind in A. Blok's cycle «The Black Blood» originates in poetry by Charles Baudelaire. There have been investigated the peculiarities of the concept of «animal-man» and its text personifications actualized in Baudelaire's creative works as well as in Blok's poetry of the third period.

Key words: the concept «animal-man», artistic conceptualization, the phenomenon of bifurcated mind.

Статтю подано до редколегії 12.11.2013

УДК 792:821.112.2

А.А. Степанова,

кандидат филологических наук, докторант кафедры английской филологии и перевода

Днепропетровский университет экономики и права имени Альфреда Нобеля

ГОРОД-ТЕАТР VS ГОРОД-БАЛАГАН: ЗАКАТ АРТИСТИЗМА В РОМАНЕ КЛАУСА МАННА «МЕФИСТО»

В статье рассматривается специфика образов города-театра и города-балагана в историко-культурной традиции и литературе. Анализируется процесс трансформации образа театрального пространства в пространство балагана в романе К. Манна «Мefисто».

Ключевые слова: город-театр, город-балаган, театрализованное пространство, человек-артист, лицедей.

В мировой культуре и литературе рождение и бытие образа города-театра обусловлено генетической идентичностью понятий городского и театрального пространств и в целом – тождественностью понятий «театральное – пространственное», отмеченной П. Пави [10, 365]. «В культурно-исторической традиции, – отмечает Г. Токарева, – городское пространство достаточно часто трактовалось как пространство театрализованное, поскольку город издревле отождествлялся с миром, освоенным человеком, с цивилизацией вообще (*urbi et orbi*). Это отождествление восходит к еще более общему представлению о неотделенности самой человеческой экзистенции от игры как формы существования (*homo ludens*), и в этом смысле действительно *вся мир – театр*» [15, 79]. Уже традиционной в литературоведении и культурологии предстает проблема театральности Лондона (П. Акройд [1], Р. Вейсс [21], М. Мейер [20], Г. Токарева [15] и др.), Петербурга (Ю. Лотман [8], В. Топоров [16], М. Гаспаров [4] Ю. Повх [12], Е. Табориская [14] и др.).

Так, акцентируя «драматическую натуру Лондона», его «бьющую через край театральность», П. Акройд в качестве форм театрализации городского пространства выделяет поведение толпы на ярмарке, проведение городских мероприятий (открытие первой подземной железной дороги), ритуальность преступлений и наказаний (театр суда), соответствие архитектуры (Джон Нэш) и живописи (Уильям Хогарт) сценическим принципам и т. п. [1]. Театральность петербургского пространства Ю. Лотман усматривает в «отчетливом разделении его на «сценическую» и «закулисную» части, постоянное сознание присутствия зрителя и, что особенно важно, – замены существования «как бы существованием»: зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия «как бы не существует»... Также все закулисное пространство не существует, с точки зрения сценического... Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены... и порождает петербургский эффект театральности» [8, 18–19].

Помимо обычных превоплощений образа города-театра, связанных с трактовкой городского пространства и его обитателей – сцена, кулисы (центр – периферия), актеры (горожане), особый интерес представляет сопоставление онтологии городского бытия с эстетическими характеристиками театральных жанров. Так, Р. Вейсс вводит в научный обиход образ Лондона-мелодрамы, выстраивая анали-

зируемые в английской литературе аспекты эстетического восприятия города как корреляты к жанровым особенностям мелодрамы. Среди них исследователь выделяет такие концептуальные пары эстетических соответствий, как *гибридность*, присущая мелодраме как «специфической смеси компонентов различных драматических жанров и типов театрального развлечения» и характерная для города с его разнообразием архитектурных концепций; *эпизодическая структура* мелодрамы, разрушающая линейность и последовательность авторского замысла, накладывается на *хаотичность Лондона*, «фактически анархическую эстетику столицы» в ее постройках, фрагментарность человеческих впечатлений и ощущений, разрушающую цепь континуального развития опыта; *драматичность* сценических и жизненных *коллизий*, их запутанность как в мелодраме, так и в городской жизни (стереотипное изображение столицы как лабиринта); *проблема поиска идентичности* (в мелодраме как следствие злых происков отрицательных персонажей – ложное обвинение в преступлении, искушения, перед которыми невозможно устоять и т. п., в городе – как следствие разрыва с деревенской средой, обретение нового ритма жизни, обычаев и т. д.) [21]. Естественность сопоставления понятий пространства и театральности в образе города-театра во многом объясняется и тем, что исторически театр с присущей ему «искусственностью представления» представляет собой «точку зрения на событие», составляющие которой – «взгляд, угол зрения и перспектива» [10, 365].

Экстраполяция сценического театрального пространства на пространство урбанистическое актуализирует в образе города-театра проблему соотношения *подлинной и мнимой реальности*. Зыбкость ее границ в городском пространстве провоцирует художественное осмысление реальности в театральных рамках, что довольно ярко отражено в творчестве У. Вордсворта. М. Мейер отмечает, что город Вордсворта представляет собой пространство гипертрофированной театральности, граничащей с притворством, поскольку границы между реальностью и иллюзией, а также между зрителем и спектаклем постепенно растворяются. Инсценируя свой опыт лондонской уличной жизни, Вордсворт приводит читателя к мысли о том, что поэтическое воспроизведение стремится к реальности, которая рассматривается в театральных рамках. М. Мейер подчеркивает, что Вордсворт, который играет утонченного зрителя на сцене своей поэмы, воспринимает всю сцену как обман. Таким образом, зритель *извне* буквально и метафорически находится в театре. Поэт использует риторику драматического присутствия для того, чтобы надлежащим образом отразить эстетическое воздействие театрального города на путешественника. Зритель теряет свою эстетическую отчужденность от сцены общественной жизни, когда выходит на эту «сцену». Поэт изображает Лондон как сцену, где зритель Вордсворт превращается в персонаж, который становится участником потенциально обманчивой «пьесы внутри пьесы»... Поэт не исполняет роли, но олицетворяет зрителя, находящегося на сцене, который, в свою очередь, воплощает в себе поэта в городском пространстве, театральность которого стирает контрасты между зрителем и актером, дистанцией и вовлеченностью, сущностью и игрой, реальностью и видимостью [20].

Переплетение и взаимопереходность подлинной и мнимой реальности города генетически восходит к восприятию последнего как праздничного пространства «блаженного безделья», создающему контраст между городом реальным и воображаемым. Исследователями отмечено, что устойчивость сказочного образа города в человеческом сознании становится тем сильнее, чем меньше индивид знаком с городской жизнью. Формирование образа города подпитывается специфической

социально-психологической мотивацией и далеко не всегда связано с восприятием реального города [6, 75]. Эти две реальности представляют собой один из аспектов амбивалентности города и сопряжены изначально с присущей ему архетипической дихотомией «небесного / земного» – «божественного / дьявольского», образующей два культурно-смысловых оппозиционных центра города – Храм и Рынок, которые, в свою очередь, являются праобразами производных от них смыслов – Театра и Балагана.

Божественность театрального действа, восходящего к ритуалу, и театра, восходящего к храму¹, неразрывно связана с представлениями о божественности города, который осознавался, прежде всего, «как место локализации центрального храма, место обитания богов и, следовательно, центр земного мира»² [11, 40]. Балаган в этой ситуации представляет собой, с одной стороны, иную (зачаточную) ипостась театральности, с другой – некую оппозицию театру. Будучи неотъемлемой составляющей ярмарки, балаган обнажает дьявольскую изнанку рынка³, поскольку изначально восходит к предпринимательству, процессу купли-продажи. В балаганном представлении театральная функция ритуала трансформируется в функцию зрелища. Как указывает Н. Хренов, «с самого начала на торговле как деятельности лежит печать вражды, соперничества, противостояния, поединка, хитрости, а, следовательно, *игры*». Представляя собой торговые поединки, сделки совершались на ярмарках и были тесно связаны с театральными представлениями. Как свидетельствует О. Фрейденберг, «меновая торговля протекала в балаганах, шатрах, в тех самых «сценах», которые потом разошлись по театрам и храмам» [19, 287–289; 17, 135].

Город-театр и город-балаган, таким образом, – суть два культурно взаимосвязанных состояния пространства, отражающие «образную модель сущностных сторон природы человека и социума» [13, 656], в котором вызревает особая модель человеческого поведения – модель артистическая, предстающая в двух ипостасях: *человека-артиста* как воплощения божественной сущности, сверхличного бытия (по Р. Вагнеру) и *героя-трикстера* (плута, шута, лицедея).

В XX веке театрально-божественное начало вытесняется балаганным, что находит яркое отражение в специфике восприятия города и самой онтологической модели бытия, в котором человек-артист уступает место лицедею.

В романе Клауса Манна «Мефисто. История одной карьеры» («Mephisto. Roman einer Karriere», 1936) две ипостаси артистизма – подлинное и мнимое – заявлены уже в эпиграфе, взятом из «Вильгельма Мейстера» Гете: «*Все слабости человека прощаю я актеру, и ни одной слабости актера не прощаю человеку*» [9, 7]. Тема актерской игры определяет тип художественного пространства романа как пространства сценического, воплощенного в образе города-театра, на сцене которого разыгрывается исторический спектакль. Традиционная для театральной сцены

¹ На генетическую близость храма и театра указывает О. Фрейденберг, акцентируя в вертепе «драгоценное свидетельство церковного генезиса, и в простой и наглядной форме видим перед собой театр, еще вчера бывший храмом» (См.: Фрейденберг О.М. Миф и театр. Лекции / О.М. Фрейденберг. – М.: ГИТИС, 1988. – 132 с. – С. 17).

² О божественном смысле города свидетельствуют и известные истолкования понятия Иерусалима: «В буквальном значении Иерусалим является земным городом, в аллегорическом – церковью, в тропологическом – праведной душой, в анагогическом – небесной родиной» (См.: Ильин В.Г. Город: образ, концепт, реальность (социокультурный анализ) / В.Г. Ильин. – Ростов на Дону: Изд-во Рост. ун-та, 2003. – 248 с. – С. 83).

³ Известно изречение французского священника XIII века Умбера де Романа: «На рынке каждый – сам себе дьявол» (См.: Jarrett B. Social Theories in the Middle Ages, 1200-1500 / Bede Jarrett. – London: Frank Coss and Cjpany Limited, 1968. – 280 p. – P. 164).

зыбкость границ между подлинным и мнимым, восходящая к эстетике доисторического театра [18], обретает, по замыслу автора, свою определенность, четко разделяющую художественное пространство романа на две сферы, представленные в образе двух городов-театров – Гамбурга и Берлина, – каждый из которых является воплощением подлинного (Гамбург) и мнимого (Берлин) начал артистизма.

Смыслообразующей доминантой городского пространства в романе выступает образ театра. Образы Художественного Драматического Театра в Гамбурге и Национального Немецкого Театра в Берлине, являясь олицетворением целостных образов двух городов, предстают в романе как зеркало историко-культурных процессов и общественно-политической жизни Германии и выдержаны в духе вагнеровского замысла о театре как об «общечеловеческом смысловом пространстве, в котором конституируется, обретает контуры и характер артистическое человечество» [5, 12]. В этом пространстве, как отмечает А. Жеребин, «театр перенимает функции всех общественных учреждений, становится на место парламента и суда, науки и производства» [5, 12].

Разделение в романе подлинного и мнимого артистизма имеет не только пространственный (разные города), но и временной характер, символически указывая на смену исторических эпох: до и после прихода к власти нацистов – история карьеры Хендрика Хефгена начинается в 1920-е гг. в Гамбурге и в 1930-е годы переносится в Берлин.

В образе Гамбургского Художественного театра 1920-х гг. находит свое отражение идея Вагнера о создании единого артистического человечества на основе эстетической деятельности, превалирующей над утилитарной. К. Манн акцентирует сохранение в театре классического репертуара, невзирая на то, что это значительно снижает доходы. Идея формирования эстетического человечества соответствует и художественная идеология театра, которой неукоснительно следует режиссер Оскар Х. Кроге, чья внешность точно соответствовала внутреннему содержанию: *«Выразительное лицо, высокий, изборозженный морщинами лоб, редящая грива седых волос и добрые, умные глаза за золотыми очками в тонкой оправе»* (27). Он всецело отвечал вагнеровским представлениям о человеке-артисте: «Прежде всего благодаря выражению глаз, с которыми непосредственно встречаются глаза наблюдающего, – отмечал Вагнер, – он (человек – А.С.) может сообщить последнему не только чувства, но и выразить деятельность разума. Чем определеннее внешний человек выражает внутреннего, тем выше оказывается он как артистический человек» [3, 199]. По принципу взаимосвязи внешнего и внутреннего, отражающей гармоничную природу артистического человека, в романе выписан и образ города. Его внутренней сущности, воплощенной в образе Художественного театра, соответствует внешний облик Гамбурга, образ которого набросан штрихами, в импрессионистской манере, подчеркивающей не его промышленный (утилитарный, по Вагнеру) статус¹, а витальный дух: *«мощные дорожки»* (30); *«Старомодные виллы <...> с многочисленными башенками и фронтонами», «большие сады», «тихие улицы»* (53); *«нежная, ароматная тьма улицы»* (84); *«статуя Гермеса, упрятанного в кудрявой березовой листве грациозную худобу юного тела»* (92); *«пьянящий холодный зимний воздух»* (52) и т. д.

В ракурсе «театрального» видения город представал артистическим пространством, *творимым*, ибо Хефген был одержим желанием покорить, околдовать гамбургскую публику, понравиться во что бы то ни стало и, тем самым, обрести власть

¹ Исторически Гамбург – второй по величине город в Германии (после Берлина), один из крупнейших промышленных портов в Европе.

над Гамбургом, ибо именно в Гамбурге происходило становление Хефгена как человека-артиста.

«Гамбургский» период творчества Хефгена отмечен стремлением героя достичь вершин актерского мастерства: *«Задор, артистизм были тогда в нем сильней тицеславия»* (53) – отмечает автор. Его талант глубок, многогранен и порожден потребностью человека-артиста, «раскрыть себя во всей полноте своего существа всему обществу <...>, расширить свое индивидуальное существо до общечеловеческого» [3, 245]. В романе «Мефисто» это общечеловеческое начало представлено в сквозном образе Гамлета как роли, которая является мерилем мастерства актера, проверкой подлинности артистизма, способности приблизиться к высокому идеалу: *«Кому не под силу сыграть Гамлета, тот не достоин называться артистом»* (21). Авторская констатация того, что Хефген справился и с Гамлетом, является, таким образом, наиболее весомым маркером истинности его артистического гения.

К. Манн, особенно в первых главах романа, часто акцентирует внимание на блестящей игре Хефгена, его вездесущности, филигранном таланте перевоплощения. Характер описаний игры Хефгена на сцене позволяет говорить о том, что манновский образ актера максимально приближен к образу вагнеровского артистического человека, ибо Хефген «гамбургского периода», несомненно, способный «стать для самого себя материалом и объектом искусства» [3, 220], являл на сцене божественный лик артиста.

Многогранность таланта Хефгена находила выход не только на сцене. Сквозь божественный лик артиста-художника проглядывает лицо актера-человека – Хефген-артист был таковым не только на сцене, но и в жизни. Поведение Хефгена в этом смысле было следствием не столько нацеленности на какую-либо выгоду, сколько артистического мироощущения как такового, невозможности быть иным. Как ни парадоксально, именно это качество делало Хефгена привлекательным для окружающих, ибо сообщало сложность и загадочность его характеру, заключающуюся в невозможности определить, *«Где у этого человека начинается фальшь и где она кончается»* (145). Довольно точно артистическую сущность Хефгена уловил Себастьян: *«Мне кажется, что я его понимаю. Он лжет всегда, и он никогда не лжет. Его фальшь – это его подлинность, это звучит сложно, но это абсолютно просто. Он верит во все, и он ни во что не верит. Он артист»* (145). В этой ситуации постоянная смена масок в жизни героя часто свидетельствовала не столько об испорченности характера, сколько о желании уйти от проблемы, о нежелании разрешить сложную жизненную ситуацию.

Важно отметить в то же время, что склонность Хефгена к постоянным перевоплощениям в романе получает резко отрицательную авторскую оценку. В превращениях героя К. Манн подчеркивает фальшь, являющую уже не человеческое лицо, а личину комедианта, что реализуется обязательным включением в портретную характеристику иронической или гротескной детали, ставящей под сомнение подлинность Хефгена как человека-артиста. Таким образом, портрет героя часто содержит два ракурса – один демонстрирует то, кем Хефген хочет казаться, другой – то, кто он, по мнению автора, есть на самом деле. Ключевые детали портрета, на которых часто заостряется внимание по ходу повествования, играют главную роль в авторском осмыслении образа Хефгена, увеличивая до предела разрыв между полюсами бинарной оппозиции «быть / казаться». Так, *«жирноватые бедра»* и *«не вполне чистые ногти»* разрушают, казалось бы, демонический образ героя; *«страдальческие виски»* и *«выдающийся подбородок»* утрачивают свое величие рядом с *«переливчатыми глазами»*, напоминающими *«драгоценные камни»*. Срав-

нению глаз героя с драгоценными камнями автор придает особое значение, по сути, превращая художественную деталь в сквозной мотив в романе: *«Его глаза, переливчатые, словно драгоценные камни, метнули косой взгляд на Ганземанна»* (42); *«он вновь придал глазам сходство с драгоценными камнями»* (93); *«на бледном, несколько оплывшем лице, как никогда, неотразимо мерцали холодные драгоценные камни глаз»* (249) и т. п.

Важно подчеркнуть, что из всех свойств драгоценных камней (блеск, сияние, прозрачность и т. д.) автор подчеркивает только переливчатость, мерцание – т. е. те качества, смысл и образность которых практически родственны образу игры. Таким образом, в «зеркале души» героя отражается его глубинная суть, состоящая в постоянном перевоплощении, преображении, смене масок, то есть – в игре, ставящей артистизм на грань лицедейства, комедиантства, когда артистический экстаз перевоплощения как «отрешения от собственной личности» (Вагнер) сводится к перемене выражения лица, что в романе выражено в довольно ярких, подчеркивающих фальшь, ироничных штрихах к портрету Хефгена: *«Оробевшей трупне предстало лицо благородного, утонченного тирана, слегка напомнившее, однако, лицо стареющей и раздраженной гувернантки»* (51); *«Прежде чем решиться на торжественное выражение лица, он еще немного посмеялся»* (91) и т. п.

Множество портретных характеристик героя отражает заявленную в романе трансформацию артистической образности, реализующуюся в актуализации известной христианской культурной мифологемы «Лик – Лицо – Личина» в ее сакральном смысле «Божественного – человеческого – дьявольского». «Потускнение» Божественного лика артиста и трансформация лица в личину явлены в романе как новый этап творчества Хендрика Хефгена, связанный с его переездом в столицу. Берлин, покорение которого было пределом мечтаний Хефгена, стал для него подлинным испытанием на прочность, проверкой на способность сохранить и развить божественное и человеческое начала артистической натуры: невиданный успех, возвышение и власть (над городом), страх, предательство и, в конечном итоге, крах всех надежд составили вехи «берлинского периода» жизни героя, озарившие закат человека-артиста.

Созданный Хефгеном в Берлине образ Мефисто, ставший его триумфальной ролью, является основным камертоном, «настраивающим» звучание в романе фаустовской темы, которая достигает максимальной глубины осмысления и яркости выражения именно в связи с образом Берлина и «берлинским периодом» жизни героя.

Отметим, что развитие фаустовской темы в романе направлено прежде всего на усиление мефистофелевского и угасание фаустовского начала, о чем свидетельствуют прежде всего прямые аллюзии к трагедии Гете. Уже в самом начале романа устанавливается прочная связь между нацистским режимом и inferнальными силами зла, в которой образы власть предержащих «наци» суть олицетворения свиты дьявола. Усилением сатанинского начала отмечена глава «Сделка с дьяволом», где традиционная сцена договора Фауста с Мефистофелем приобретает иную смысловую нагрузку: речь идет не о сделке, предметом торга в которой выступает душа Фауста, а о перерождении Фауста в Мефистофеля, трансформации фаустовского начала в дьявольское. Автор неоднократно подчеркивает внутреннее родство Хефгена с силами зла: *«Он уже угадывал, хотя и не мог себе в этом признать, таинственную взаимосвязь между самим собой и той сомнительной, развращенной сферой, где задумываются и осуществляются вульгарные преступные трюки»* (179). В этой связи сделка с нацистами, на которую идет Хефген, при-

нимая предложение Геринга занять должность директора-распорядителя государственных театров, является для главного героя вполне закономерным шагом. И, подобно Фаусту, для которого договор с Мефистофелем означал неминуемую гибель, для Хефгена сделка с нацистами знаменовала его смерть как человека-артиста. Предмет договора в традиционном сюжете и в его современной интерпретации равноценен: в первом случае – душа ученого, во втором – душа артиста. Равноценно и наказание: адскими муками становится для героя осознание утраты артистического дара – закономерный итог превращения души артиста в душу лицедея, как и трансформации божественного начала в начало дьявольское.

В этом дьявольском свете все приобретает зловещий оттенок, искажается, деформируется пространство – город оборачивается театральной сценой, где разыгрывается абсурдный исторический спектакль, демонстрирующий «разложение лиц», уничтожение личностей персонажей, «легкую и почти пародийную смену социальных ролей» [7, 154]:

Очень милые убийцы, и все сейчас занимают самые высокие посты в гестапо: учитель, недавно выпущенный из сумасшедшего дома, ныне министр культуры; юристы, называющие право либеральным предрассудком; врачи, считающие врачевание еврейским шарлатанством; философы, объявившие расу единственной объективно правдой <...> И за граница не может отвести взора от внушительного, жуткого спектакля [208, 277].

В этом постоянном «мелькании правды и обмана», характерном для Берлина-сцены, угадываются черты долитературного театра, где, по мысли О. Фрейденберг, зыбки границы между подлинным и мнимым, и где самое основное заключается в игре мнимого и настоящего, в подсовывании одного взамен другого [18, 38]. Положенный в основу образа города-театра принцип борьбы между правдой и обманом, вытеснения подлинного мнимым, рождает восприятие Берлина-сцены как балагана, «в котором распорядитель и главный актер организует весь спектакль, заигрывает с публикой и дурачит присутствующих» [18, 39], но – в манновской интерпретации – балагана кровавого, где нацистское действо разыгрывают комедианты, клоуны, маски: «Они стояли, пронзаемые любопытными взглядами лучших представителей избранного общества – четверо властителей страны, четверо комедиантов – шеф рекламы, специалист по смертным приговорам и бомбардировщикам, замужняя инженер и бледный лицедей» (23). Знаменательно, что в этом ряду комедиантов-властителей находит свое место и Хефген – сделка с дьяволом обеспечила «бледному лицедею» статус власть имущего, а, стало быть, причастность к тому грандиозному обману, балаганной симуляции правды, которая, разыгрываясь на подмостках берлинской сцены, рождала триумф категории «псевдо»: «псевдобоги» тщательнейшим образом следят за тем, чтобы из уст «псевдоартиста» «сходила только ложь, одна ложь, ничего, кроме лжи» (24), да и сам город, кажется, утрачивает свою подлинность – благородство «вполне заменяется безупречной светскостью» (14), живая музыка в театральных кафе – электрическим роялем, а пирожные «будто замешаны из глины и картона» (150).

В этом «мире миража и мнимости» (Фрейденберг) подлинному не остается места. Божественная энергия артистизма не совместима с дьявольским лицедейством. Служители искусства, являющие в романе олицетворение подлинного артистического начала, изгоняются из страны. Оскар Х. Кроге, Теофиль Мардер, Профессор, Себастьян уходят с берлинской сцены и покидают Германию. Вместе с ними из страны уезжают бывшая жена Хефгена Барбара и ее отец – тайный советник Брукнер.

Однако, как справедливо отмечает М. Блюменкранц, изгнание Божественного начала оборачивается его возвращением в демонических формах [2, 62]. Служба нацистскому режиму символически выражена в романе мотивом сближения Хефгена-артиста с дьявольскими силами. Хефген настолько вживается в роль Мефистофеля, что образ уже перестает быть ролью. О сращении Хендрика с дьяволом свидетельствует символическая утрата собственного имени – при «дворе» всемогущего премьер-министра Хефгена называют не иначе, как «наш Мефисто».

Но в деформированном пространстве города-театра, напоминающего балаган, искажается и образ дьявола. В приведенном выше отрывке из романа, описывающем Хефгена в роли Мефистофеля, автор акцентирует внимание на том, что Мефисто в исполнении Хендрика – это дьявол в маске клоуна: «плут», «трагический клоун», «дьявольский Пьеро», «арлекин». Трактовка героем легендарного образа лишает дьявола его всепоглощающей силы, создает лишь иллюзию¹ его могущества и, в определенном смысле, предвосхищает ту роль, которая будет уготована властью самому актеру, и которая, по сути, предопределяет сущность метаморфозы человека-артиста: Хефген-Мефисто – придворный шут при нацистском режиме, обнаруживающий внутреннее родство с его представителями: «Он (премьер-министр – А.С.) считает Хефгена-Мефистофеля чем-то вроде придворного шута и блистательного плута, забавной игрушкой» (223); «Хефген, пожалуй, подходит к этому обществу, у него то же фальшивое достоинство, тот же истерический порыв, тот же тщеславный цинизм и дешевый демонизм» (204). В нацистском балагане, где, как в долитературном театре, «каждый из них – симуляция и подобие другого; каждый из них – подложный другой» [18, 40], утрата собственной идентичности и перерождение Хефгена-артиста неотвратимы. Разрыв с Джульеттой, влекущий за собой исчезновение «дионисийской тени» – первобытной энергии, обуславливает деградацию артистического начала в образе Хефгена и служит причиной трансформации человека-артиста в лицедея. В роли придворного Мефистошута образ Хефгена, регрессируя, становится идентичным образу балаганного актера, который, по мысли О. Фрейденберг, «еще не «артист», а «глумец», «лицемер», «шарлатан», «надувало»» [18, 61]. Предательство своего дионисийского «Я» оборачивается для героя крахом артистического таланта – справившийся в начале повествования с ролью Гамлета, в конце романа Хефген его сыграть не может, ибо роль Гамлета подвластна артисту, но не подвластна лицедею. Лицедейство, предполагающее не творчество, а его имитацию, подмену послужило причиной символической гибели героя. Трансформировавшись в комедианта, Хефген лишился дара *творить* новые смыслы.

В идее заката артистического и фаустовского начал в романе К. Манна обрело свое воплощение стремление писателя осмыслить суть историко-культурных процессов. «Просвечивающий» сквозь лик города-театра XX века образ балагана, олицетворяющий доисторическое и до-этическое начало искусства, символически указывает на возвращение человечества к своему первобытному состоянию. В романе не раз звучит мысль о том, что нацистский апокалипсис отбросил страну в темноту варварства, знаменующую крах цивилизации. Процесс падения с беспредельных вершин фаустовского духа к доисторическому, первобытно-варварскому состоянию

¹ Отметим, что Хефген интуитивно трактует образ Мефистофеля в соответствии с общим политическим кредо нацистов, в свое время провозглашенным Геббельсом: «Ложь должна быть грандиозной <...> Мы добиваемся не правды, а эффекта» (См.: Кто такой Пауль Йозеф Геббельс? // Электронный ресурс: <http://www.genon.ru/GetAnswer.aspx?qid=04ac2592-aa2b-4e9f-a828-3ac33101d4a1>. Последнее обращение 19.06.2011 г.).

в романе Клауса Манна осмысливается как процесс изменения обличий артиста, что выводит на первый план момент *об-личения* города и человека. Лик города-театра, в его абсурдно-балаганной модификации являет отражение угасающего лика человека-артиста, в котором угадывается духовный лик истории как грандиозный ужасающий спектакль, разыгрывающий финал фаустовской цивилизации.

Список использованной литературы

1. Акرويد П. Лондон. Биография / Питер Акرويد. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2005. – 896 с.
2. Блюменкранц М. А. Месть Нимрода или самоубийство свободы // Блюменкранц М.А. В поисках имени и лица / М.А. Блюменкранц. – Киев-Харьков: Дух і літера; Харьковская правозащитная группа, 2007. – 244 с. – С. 61–98.
3. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – С. 142–261.
4. Гаспаров М. Л., Ронен О. Похороны солнца в Петербурге. О двух театральных стихотворениях Мандельштама // Михаил Гаспаров, Омри Ронен // Звезда. – 2003. – № 5. – С. 207–219.
5. Жеребин А. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики / А. Жеребин // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 5–23.
6. Ильин В. Г. Город: образ, концепт, реальность (социокультурный анализ) / В.Г. Ильин. – Ростов на Дону: Изд-во Рост. ун-та, 2003. – 248 с.
7. Кантор В. К. Артистическая эпоха и ее последствия / В.К. Кантор // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 124–165.
8. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн: Александрия, 1993. – Т. 2. – С. 9–21.
9. Манн К. Мефисто. История одной карьеры / Пер. с нем. К. Богатырева, Е. Суриц / Клаус Манн. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 304 с. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
10. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
11. Пелипенко А. А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) / А.А. Пелипенко // Город и искусство. Субъекты социального диалога. – М.: Наука, 1996. – С. 38–48.
12. Повх Ю. А. Призрачность и театральность петербургской картины мира в малой прозе А. Битова / Ю.А. Повх // Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2009. – № 3 (31). – С. 170–175.
13. Прозорова Н. И. Театр как феномен культуры / Н.И. Прозорова // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – С. 656–658.
14. Таборисская Е. М. Петербургский театр в романе Пушкина «Евгений Онегин» и в лирике Мандельштама 1910–1920-х гг. / Е.М. Таборисская // Петербургские чтения. – СПб.: Петербургский институт печати, 2007. – С. 178–187.
15. Токарева Г. А. Лондон под маской и без: урбанистический театр У. Блейка / Г. А. Токарева // XVIII век: театр и кулисы: Сборник научных трудов / под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: МГУ, 2006. – С. 79–86.
16. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров. – СПб.: «Искусство – СПб», 2003. – 616 с.
17. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
18. Фрейденберг О. М. Паллиата // Фрейденберг О. М. Миф и театр / О.М. Фрейденберг. – М.: ГИТИС, 1988. – 132 с. – С. 36–73.
19. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
20. Meyer M. Theatrical Spectacles and the Spectators' Positions in Wordsworth's London / Michael Meyer // Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London. – 2003. – Vol. 1. – № 1. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.literarylondon.org/london-journal/march2003/meyer.html>.
21. Weiss R. London as Melodrama: 19th-Century Popular Theatre and the Myth of the Metropolis / Rudolf Weiss // Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London. – 2007. – Vol. 5. – № 2. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2007/weiss.html>.

Г.А. Степанова

Дніпропетровський університет економіки та права імені Альфреда Нобеля
Кафедра англійської філології та перекладу

**МІСТО-ТЕАТР VS МІСТО-БАЛАГАН: ЗАКАТ АРТИСТИЗМУ
В РОМАНІ КЛАУСА МАННА «МЕФІСТО»**

Резюме

У статті розглядається специфіка образів міста-театру та міста-балагану в історико-культурній традиції й літературі. Аналізується процес трансформації образу театрального простору в простір балагану в романі К. Манна «Мефісто».

Ключові слова: місто-театр, місто-балаган, театралізований простір, людина-артист, лицедій.

A.A. Stepanova

Dnipropetrovsk Alfred Nobel University of economics and law
Department of English philology and Translation

**CITY-THEATRE VS CITY-BUFFOONERY: TWALIGHT OF ARTISTISM
IN KLAUS MANN'S NOVEL «MEPHISTO»**

Summary

The specific character of images of city-theatre and city-buffoonery in historical and cultural tradition and the literature is considered in the article. Process of transformation of theatrical space image in space of buffoonery in K. Mann's novel «Mephisto» is analyzed.

Key words: city-theatre, the city-buffoonery, the theatrical space, the person-artist, the dissembler.

Статтю подано до редколегії 20.12.2013

УДК 821.161.1

Т.В. Филат,

доктор филологических наук, профессор
Днепропетровская медицинская академия
заведующая кафедрой языковой подготовки

**ПОВЕСТЬ Л.Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»:
ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЫ,
ЕЁ СЕМАНТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ**

В статье анализируются особенности нарративной структуры повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Толстовская нарративная стратегия, основанная на комбинаторике повествовательных форм, способствует возникновению шедевра, где осущитим как предшествующий опыт организации прозаической наррации русской литературы, так и личный опыт самого Толстого. В то же время в повести Л.Н. Толстого проступают черты будущих открытий в прозе XX-XXI веков.

Ключевые слова: нарративная структура, гомодиегетическое повествование, гетеродиегетическое повествование, автор-рассказчик, аукториальная ситуация, фокализация, повествовательный фрагмент.

Методологическая проблема целостного анализа поэтологической системы произведения, несомненно, – одна из актуальных в истории литературоведения XX-XXI вв. Вместе с тем опыт показал, что при всей притягательности теоретической программы системного подхода к литературному феномену¹ реальная практика столкнулась с неразработанностью методических приёмов её применения, заставив вернуться к выборочному исследованию элементов поэтики, правда, в определённой последовательности². Аспектно-аналитическое рассмотрение литературного творения, предполагающее вычленение отдельных сторон его поэтики, будь то жанр, композиция, структура, которое, как представляется, доминирует в литературоведческих трудах последних десятилетий, несомненно имеет право на существование, способствует более глубокому постижению того или иного поэтологического компонента. Оно имеет явное преимущество перед аморфностью и неопределённостью методологии и методики анализа так называемого «идейно-художественного» своеобразия произведения, широко распространённого в 1950-60-х гг. Очевидное преимущество будет, разумеется, на стороне такого аналитического подхода, который, сосредоточившись на определённом компоненте поэтики, более всего способствует постижению целостности художественного творения. В 1960-80-е гг. его увидели в «структуре» произведения, в его «коммуникативной организации». Многие адепты структурализма и деструктурализма, декларирующие универсальность своей методологии, видевшие в структуре главный ключ к пониманию произведения, постепенно ощутили, как Р. Барт,

¹ См., например, статьи М.Б. Храпченко [1], А.П. Чудакова [2].

² См., например, работы В.Г. Одинокова и М.П. Громова, само название которых свидетельствует об аналитико-аспектном подходе в рамках системы: «Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского» [3]. «Повествование Чехова как художественная система» [4].

А. Компаньон¹ и другие, «границы» её применения (миф, сказка, малые формы поэзии и прозы)² и то, что через структуру нельзя репрезентировать всё произведение. Назрела необходимость объединить методологические подходы к анализу произведения ведущих школ литературоведения, восстановив в правах аналитические операции в сочетании с синтезом. Такой плюрализм (сочетание пересмотренной структуралистической доктрины с положениями рецептивной эстетики, литературной коммуникации) характеризует современную нарратологию, теорию повествования, которая как особая литературоведческая дисциплина сложилась к концу 60-х годов. Думается, можно разделить представления (переменных нарратологов, не без основания полагающих, что рассмотрение повествования, его типа, структуры, стратегии, «нарративных уровней» и «повествовательных инстанций» как важных художественных факторов, формирующих целостность произведения, даёт достаточно эффективные результаты. Художественная целостность может часто быть внутренне многосоставной, а порою строго выдержанной в одной нарративной стратегии, иногда динамически подвижной. Природа и функции категории повествовательности многое проясняют в возникновении художественного единства всех уровней произведения. Ведь целое предполагает внутреннюю упорядоченность, семиотически функциональную согласованность поэтологических компонентов системы литературного произведения. Это, как представляется, обеспечивается и внешней организацией наррации, и ее внутренней семантикой, комбинированием разных повествовательных форм, приёмов, функционально значимых, предназначенных для выражения смыслов, порою вербально не реализованных, но тем не менее важных для произведения, часто поясняющих, дополняющих его художественную семантику. Известно рассуждение Л.Н. Толстого из письма к Н.Н. Страхову о важности не «слов» и мыслей», а «сцепления» их между собой, важность «бесконечного лабиринта сцеплений», где «сцепление» составлено не мыслью... а чем-то другим» [7, 127-128]. Пожалуй, в известном смысле эта толстовская догадка может быть отнесена к организующей роли нарратологии³. Изучение повествовательной манеры Л.Н. Толстого, как представляется, значительно обогатит представления о специфике его художественного мышления, о своеобразии нарративного облика каждого из его произведений, углубит наше понимание природы и функции нарративной категории прозаических литературных творений. Разумеется, путь постижения произведения как художественной целостности через систему его повествования не единственный, а один из возможных, эффективность которого может лишь подтвердить практика конкретных исследований. Повесть «Смерть Ивана Ильича» (1886) давно признана шедевром⁴, уже восхищавшим многих его современников. В. Набоков, который особенно «одобрял в чужом литературном наследии повествовательную опытность» [15, 307-315], посвятил этой повести Толстого, ценя её больше «Войны и мира» [16, 10], специальную лекцию [15]. Эта толстовская

¹ См. об эволюции Р. Барта [5], А. Компаньона [6].

² См. работы Проппа, Леви-Строса, Лотмана, Барта, посвященные конкретным произведениям или типологическим свойствам жанровой поэтики именно малых форм.

³ Симптоматично, что один из видных современных нарратологов Ж. Женетт в своей теории повествования употребляет термин, который на русский язык перевели как «сплетение» [8, с. 298], близкий по смыслу толстовскому «сцеплению».

⁴ См. отзывы В.В. Стасова [9, с. 74], И.М. Крамского [10, с. 260], П.И. Чайковского [цит. по: 11, с. 460]; И.И. Мечников считал Л. Толстого писателем, давшим «наилучшее описание страха смерти» [12, с. 7]. Мопассан признавался, что по сравнению со «Смертью Ивана Ильича» Л. Толстого «все мои десять томов ничего не стоят» [цит. по: 13, с. 25]. Ромен Роллан писал, что эта повесть «все больше взволновала французского читателя» [14, с. 312]. Таких оценок можно привести множество.

повесть привлекла внимание тех философов, которые занимались антропологической проблемой жизни и смерти человека, в частности В.С. Соловьёва [17, с. 526-528], Ф. Арьеса [18, с. 459-468], М. Хайдеггера¹ [19, с. 254], В. Франкла [20, с. 222], что закономерно, так как «Смерть Ивана Ильича», по убедительной аргументации Я. Зунделовича [21], относится к жанру философско-сатирической повести. Многие, главным образом, идейно-проблемные и психологические аспекты «Смерти Ивана Ильича» освещались как в общих [22], так и в работах, специально посвященных этой повести [23]; реже рассматривались её жанровое своеобразие [21], язык [24], творческая история [25; 26]; часто анализировалась проблема «Толстой и Чехов» [27; 28; 29], изучалась специфика художественного времени повести [30; 31]. Исследовались и отдельные стороны её наррации: соотношение повествователя и героя [32], сочетание собственно повествовательных и драматургических начал [33; 34; 35; 36], анализировалась семантика ключевых слов в повествовании: «болезнь», «смерть» и «местоименная» синонимия [37; 38; 39; 40], подчёркивалась семантическая сгущённость [1]. отмечалась специфика начала повести как своеобразного эпилога [42, 100]. Однако, насколько мне известно, нарративность «Смерти Ивана Ильича» во всех её особенностях всё ещё не стала объектом всестороннего специального изучения², хотя представляет несомненный интерес, проясняет и дополняет ряд важных поэтологических свойств этого шедевра, может служить важным аргументом в споре о том, каков главный объект повести – «жизнь» или «смерть» Ивана Ильича, какова авторская оценка героя и др. В.В. Набоков, характеризуя «Смерть Ивана Ильича», не вдаваясь в конкретный анализ, делает верный вывод о своеобразии повествовательного стиля «самого яркого, самого совершенного и самого сложного произведения Толстого» [18, 309]: «Так в 80-е годы в России не писал никто» [18, 310]. К сожалению, эти верные суждения у Набокова декларируются, а не подтверждаются анализом. В предлагаемом кратком (насколько позволяют рамки статьи) исследовании своеобразия толстовского повествования в «Смерти Ивана Ильича» автор работы воспользуется принятой в современной нарратологии терминологией, но в отличие от простой констатации типа или приёма наррации, характерной для исследований этого направления, будет учитывать самостоятельную художественную безвербальную ах семантику и функциональность в произведении³.

¹ Явно бросается в глаза поразительное соответствие знаменитой концепции «бытия к смерти» М. Хайдеггера [19, с. 246-267] идеям повести «Смерть Ивана Ильича», чему следует посвятить специальную работу, раскрывающую феномен предвосхищения художественно-литературной мыслью научно-философских идей, а также роль таких общих источников, как антропология христианской теологии у Толстого и у Хайдеггера.

² Особенности повествования в «Войне и мире» П. Лаббок посвятил специальную главу, определив тип наррации в романе как «панорамный», т.е. повествование ведёт «всезнающий», «вездесущий автор», прямо вторгающийся в повествование, где царит «картинный модус» [42, с. 95], хотя Толстой, как считает исследователь, не выдерживает единства «фокуса» повествования и темы. В качестве классического примера «редакторского всезнания», где есть обзорность, всезнание и «авторское» вторжение в повествование, другой крупный теоретик-нарратолог Н. Фридман тоже использует «Войну и мир» как образец «организующего всевидения» автора-повествователя, ставя её рядом с «Историей Тома Джонса, найдёныша» Филдинга [43, с. 121]. Голландский исследователь Е.А. де Хаард посвятил специальную работу наррации в «Войне и мире» [44, с. 95-120].

³ На заре формирования теории повествования у русских формалистов Эйхенбаум специально подчеркнул, что важно не то, являются ли сцены смерти у Толстого реалистическими и правдоподобными, а то, какими приёмами он пользуется [45, 129], другими словами, программно предлагал в прямом смысле «формальный подход».

Прежде всего, следует подчеркнуть, что выбор одного из базовых типов повествования: «от первого лица», или, как его называют западные специалисты Ж. Женетт [46], Ян Линтвельт [47], Цв. Тодоров [48], «гомодиегетического», и наррации «от лица третьего», или «гетеродиегетического», специально охарактеризованных видным теоретиком Ж. Женеттом [46, 85, 103-109, 253-255], для Толстого при написании «Смерти Ивана Ильича» был весьма значим, входил в сферу авторских сознательных намерений, интенций. Толстой, как известно, первоначально хотел, чтобы о смерти Ивана Ильича рассказал его приятель, который получил от вдовы умершего «записки», написанные главным героем во время болезни [см.: 49, 342]. В окончательном варианте Толстой отказывается от «повествователя-посредника», выбирает гетеродиегетическую наррацию со всезнающим автором-повествователем. Такой тип повествования, названный Лаббоком «панорамным» [42, 95], характерный для просветителей XVIII века, как считает Н. Фридман [43, 120], соответствовал толстовской концепции «просвещать» и «поучать» людей, так как писатель видел решение всех проблем, как и просветители, в изменении сознания людей, в обретении ими правильного взгляда на жизнь.

Таким образом, выбранная форма повествования концептуальна, реализует общие идейно-эстетические позиции автора, несёт в себе определённую семантическую направленность. Вместе с тем по сравнению с «панорамной» нарративностью «Войны и мира», во-первых, количество «авторских отступлений», прямых авторских вторжений, создающих в этом романе достаточно большой самостоятельный нарративный слой, в повести «Смерть Ивана Ильича» неизмеримо меньше, хотя повествовательная активность автора-повествователя сохраняется. Во-вторых, в повести Толстого нет внутритекстовых обращений к читателю (повествовательных инстанций), столь характерных для романа Филдинга «Том Джонс», с которым «Войну и мир» ставит рядом в качестве образцов «панорамного» повествования и «редакторского всезнания» Н. Фридман [43, 121]. И, в-третьих, что особенно важно, в толстовской повести нет одного господствующего устойчивого принципа наррации при сохранении гетеродиегетической повествовательности, что связано, как представляется, с художественно осознанной (а может быть, и бессознательной?) нарративной стратегией писателя – важной стороной его таланта, «Аукториальная повествовательная ситуация»¹, реализованная в гетеродиегетической «панорамной» наррации («всеведущий» и «вездесущий» автор), где доминирует автор-рассказчик, который излагает в объективной манере историю жизни Ивана Ильича, доминирует во второй, третьей и четвёртой главах. Они занимают двадцать страниц повести, где цитация «прямой речи героя» – переход повествовательной инстанции от автора-повествователя (аукториальная часть) к персонажу (акториальная ситуация) – представлена весьма скудно: одной репликой в третьей главе, которая семантически значима для дальнейшего повествования, представляя собой шутовское замечание Ивана Ильича о своем падении [51, 73], которое станет для него роковым, и репликой его же на приеме у доктора [51, 78], ответом врача [51, 78] и обменом, успокоительными фразами краткого диалога героя с женой по поводу его болезни [51, 79]. Э.Ф. Володин, анализируя специфику художественного времени в повести, предлагает «первый временной цикл жизни Ивана Ильича» [30, 147] связывать с «летописным повествованием», отсылая к трактовке категории «летописного времени» у Д. Лихачёва [52, 347-382], что представляется некой натяжкой, ибо видный исследователь древнерусской литературы опериру-

¹ Термин введён в 1955 г. австрийским литературоведом Ф.К. Цтанцелем [50].

ет, прежде всего, категорией исторической темпоральности, присущей конкретно жанру древнерусской летописи, вряд ли как-то проявившейся в «Смерти Ивана Ильича» (что Э.Ф. Володин не устанавливает). Скорее указанная часть повести Толстого имеет сходство с организацией повествования в жанре «летописи жизни и деятельности»: и объективность изложения, и датировка, и фиксация по годам и месяцам биографии героя, его деятельности, и внимание к последовательности событийного ряда жизни и служебной карьеры героя от отдалённого прошлого к более близкому прошедшему сближают эту часть повести с особенностями указанного жанра. Отсчёт времени в «Смерти Ивана Ильича» – важная сторона нарративной структуры произведения, создающая через эффект течения времени динамику продвижения повествования в «жизнеописательной» части повести¹. В ней автор-нарратор не только отмечает в повествовании «одноразовые» события в сингулятиве, по терминологии Ж. Женетта [46, 141-175], например, женитьбу героя, но часто использует и «итератив» [46, 143-175], т.е. «нарративный фрагмент», который одноразово передаёт повторяющиеся похожие события [46, 143]. В итеративе предстаёт репрезентативное описание повседневного стиля петербургской жизни Ивана Ильича, где чётко отмечены бытовые вехи дня, повторяющиеся изо дня в день: «утро в суде», обед, ужин, игра в вист [51, 74-75]. Использование в нарративном фрагменте итератива выразительно передаёт, без дополнительного комментария рассказчика, обывательский, бездуховный стиль жизни героя, который повествователь иронически называет «лёгким, приятным и приличным» [51, 74], ибо Иван Ильич подчинился расхожим общепринятым в его среде нормам жизнеповедения, примитивно гедонистическим, где нет места раздумьям о смысле жизни, об её важнейших экзистенциальных категориях (жизнь/смерть). И это, по мысли Толстого, причина его трагедии; неожиданное открытие своей смертности, породившей ужас перед кончиной, заставляет героя размышлять, что представляет собой «она», смерть, и какой же была его жизнь. Неспособность Ивана Ильича к рефлексии и саморефлексии в период жизни до болезни выражена невербально, а самой организацией наррации, где господствует aukтор и дано минимум прямых слов героя, характеризуется его мироощущение, жизнеповедение и психология «со стороны», предстаёт «объективная манера повествования, присущая и Флоберу, и Чехову, например, рассчитанная на читательское понимание внутренней сути рассказанного. По своей нарративной природе первая фраза второй главы повести – «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и самая ужасная» [51, 62] – представляет прямое авторское «итоговое суждение, резко контрастирующее с предшествующим (первая глава) и последующим «объективным» повествованием, и этой выделенностью привлекает внимание читателя, усиливая значимость содержательной стороны высказывания. Оно более конкретно соотносимо с героем повести, чем знаменитое начало «Анны Карениной», содержащее более широкое обобщение, «серьёзно и абсолютно искренне» высказанное, по мысли Женетта, Толстым [53, 381]. Первая итоговая фраза второй главы толстовской повести как бы предшествует «истории» жизни Ивана Ильича, предваряет открытой оценкой ее суть, даёт аксиологический ключ читателю к дальнейшему изложению, выдержанному в информационно-объективной манере.

А третью главу нарратор открывает простой констатацией, в которой уже нет оценки: «Так шла жизнь Ивана Ильича...» [51, 70], дважды повторяет в конце этой главы семантически вариативное к этой формуле заключение: «Так они жили» [51,

¹ Во второй части повести отсчёт времени сохраняется, но становится более дробным, фиксируя темпоральность, наполненную физическими и нравственными страданиями героя, по месяцам, дням, часам.

70]. Этот повтор должен подчеркнуть стабильно однообразное, духовно убогое *существование*, а не настоящую *жизнь* Ивана Ильича, данное арратором в итеративе, который усиливает семантику внутренне обличающего изложения экзистенции семьи высокопоставленного чиновника.

Вся вторая глава являет собой то, что Ж. Женетт называет «резюмирующим повествованием», которое обладает известной долей классической абстрактности» [46, 126], где нет «картинности», живописности», «показа», даже описательности, а господствует рассказ», «повествовательность» как объективная информация ауктора а об акторе – Иване Ильиче. Но в этой повести Толстого, где господствует гетеродиегетический принцип, наррация многосоставна, комбинаторна, семантизирована, несет самостоятельный, дополнительный и чётко функциональный смысл к словесному слою повествования. Двучастная нарративная структура повести семантически значима и концептуальна, наглядно (безвербально) передаёт «встречу» двух экзистенциальных антиномичных начал – жизни и смерти, о которых и рассказано по-разному. Нарративная стратегия автора довести подчинена передаче его идей в такой повествовательной форме, которая сама по себе содержит художественную информацию. Так, вся вторая часть произведения, посвященная истории болезни и смерти главного героя, постепенно, плавно, сохраняя общий гетеродиегетический принцип наррации, из аукториальной, где господствует автор-повествователь, переходит в акториальную, «персональную», сочетаясь и перемежаясь с нею. Важное место, в силу своей эмоциональной напряжённости, начинают занимать «цитируемые» нарратором всё увеличивающиеся в количественном отношении и всё более насыщенные риторическими вопросами трагические размышления Ивана Ильича, его внутренние размышления. Нарратор, который в четвёртой главе сам рассказывает о начале болезни, о страхе и беспокойстве героя, представляет ему слово, и этот переход к новой «повествовательной инстанции» несёт в себе самом определённый смысл: герой, до этого бездумно живший, начинает рефлексировать по поводу центральных экзистенциальных категорий (жизнь/смерть) в момент кризисной ситуации предсмертного подведения итогов жизни. Это означает начало его духовного возрождения, наступает, как выразился В. И. Кулешов, «просияние ума и совести» [54, 24]. А это намечает и перспективу сближения героя с позицией нарратора, который не отказывается и от своего комментария, близкого по смыслу с внутренней речью Ивана Ильича (главы V-VIII). Она дана во внутренних диалогизированных монологах, насыщенных риторическими вопросами [51, 85, 86-87, 101, 103-104, 107], передающими смятенность сознания ауктора. Возникает ситуация, которую специально сформулировал М. Хайдеггер как общечеловеческое свойство: «Успокоенно-освоившееся «бытие-в-мире» (оно описано в первой части повести), когда не осмыслен исходный трагизм человеческого существования как «бытия к смерти», «резко сменяется ужасом смерти» [19, 189], которое человека «уединяет» [19, 191] во второй части. Одиночество Ивана Ильича, сосредоточенного на своей болезни и страхе смерти, точно названное Л. Шестовым «совершенным одиночеством» [55, 121], передано на уровне наррации через отсутствие других повествовательных инстанций, природу и роль которых теоретически раскрыл М. Баль [56, 33]. Тут нет «слушающих», «других», способных разделить его мучительные размышления, помочь преодолеть страх смерти. «Другой» появится в лице Герасима только в седьмой главе, выступая носителем народного мудрого отношения к смерти как неизбежному в жизни, а потому и не должному порождать у человека непреодолимый ужас. Благоговяющее влияние «человека из народа», отмеченное Лесковым [57], сопровожда-

ется не только изменением мироощущения Ивана Ильича, что замечает нарратор, а и тем, что из повествования уходит опорная цепочка слов-понятий, выраженных неопределенным местоимением «она» по отношению к боли, а затем и смерти, воображаемое появление¹ которой устрашает героя, что вслит, как верно полагают, некий фантастический элемент в повествование [58]. Иван Ильич находит в себе мужество избегать неопределенности слова «она», признать приближение своего конца, смерти, которая после прихода Герасима больше не появляется: через слово – повествовательный компонент наррации – намечается первый этап преодоления «ужаса смерти» у толстовского героя.

Во второй части повести, где предстаёт история болезни Ивана Ильича и возникает экстремальная ситуация, происходит не только смена типа повествовательности, а и нарративного регистра, и тональности, и повествовательной инстанции; теперь после четвёртой главы, где о внутренних переживаниях ауктора рассказывал нарратор, наррация переходит к Ивану Ильичу. Герой центрирует повествование на своих мыслях, переживаниях, на своей напряжённой рефлексии, усиливая эмоциональную драматическую тональность наррации, которая до этого была эпически описательной, объединенной с ироническим подтекстом (не говоря о сатирическом модусе первой главы). В повествовании появляется, начиная с четвертой главы и достигая своей высшей точки в пятой и шестой главах, утренняя, диалогизированная рефлексия героя, направленная на осмысление категории смерти, а затем и её связи с жизнью [51, 100-102]². Но при этом параллельно и в этой части повести присутствует автор-повествователь, как, по выражению В. Кайзера, «сотворенная фигура, которая принадлежит всему целому литературного произведения» [59, 429], формируя его целостное единство. Правда, сарказм первой главы и ирония «жизнеописательной» части по отношению к стилю жизни Ивана Ильича – «лёгкого, приятного и приличного» [51, 74] – сменяется сначала нейтральной позицией «всезнающего» нарратора, описывающего в четвёртой главе начало мучительных мыслей героя, а затем дающего ему право выражать свои мысли самостоятельно, «цитируя» их. Весь повествовательный поток во второй части подчиняется тому, что Ж. Женетт называет «внутренним дискурсом» [8, 298], принадлежащим герою, актору, который, постепенно преодолевая «ужас

¹ К. Партэ точно и верно показывает специфику семантики и словоупотребления в повести слов «болезнь» и «смерть», их взаимосвязь, роль неопределённого местоимения «она», данного выделяющимся курсивом [51, с. 74] и заменяющего табуированное слово: «смерть». Но исследовательница не учитывает, во-первых, что этим словоупотреблением раскрывается психология отношения к смерти Ивана Ильича, данная в эволюции: он сначала даже боится употреблять слово «смерть», а затем находит в себе мужество это сделать. Такое словоупотребление дано акторальной повествовательной инстанции, а не всезнающему автору-повествователю, который в этой части повести «цитирует» актора и отказывается от роли комментатора: благодаря такой нарративной стратегии Толстого страх смерти героя не просто описан, что не замечено К. Партэ, а показан («картинный» повествовательный модус). Во-вторых, исследовательница не рассматривает ретроспективное наполнение заглавного слова «смерть» основным нарративным корпусом текста повести, где описана и показана и «физическая смерть», кончина Ивана Ильича, и нравственная смерть героя при жизни, а также момент его духовного прозрения благодаря осознанию категории «бытия к смерти», экзистенциальной неразрывной связи жизни и смерти. И в-третьих, следовало бы изучить и семантику другого опорного слова повести – «жизнь» («жил», «жили»), несомненно соотносимого со словом «смерть»: их взаимосвязь репрезентирует этико-философский проблемный комплекс произведения, что тоже прошло, к сожалению, мимо внимания Партэ, увидевшей в повести лишь историю смерти героя, что обедняет и даже искажает толстовскую концепцию и авторский замысел, и осуществленную им в самой нарративной стратегии (а не только на уровне «слова») философскую позицию, объективно представленную в тексте повести.

² Я. Линтвельт, как и большинство французских нарратологов, употребляет термин «солилокий» для обозначения внутренних рефлексий, а понятие «внутренний монолог» связывает с обозначением потока бессознательного. В повести Толстого предстаёт именно «солилокий».

смерти», начинает осмысливать феномен жизни и смерти в их соотносённости как то, что М. Хайдеггер назовёт «бытием к смерти» [19, 255]. Такое представление соответствует взглядам Толстого в период написания «Смерти Ивана Ильича» [26, 51-61], отражается в его девятой главе трактата «О жизни» и в дневниках.

Во второй главе в общем потоке «рассказа» о жизни Ивана Ильича возникает «знаковая» деталь, эмблемно передающая его бытовой гедонизм, любовь к красивым вещам, легкомысленное отношение к жизни и смерти, которое продолжается до трагического рубежа или, по тонкому наблюдению А. Донскова [34, 151], до упавшей гардины-занавеса, разделившей бытие героя на две части. Это мельком упомянутый брелок-украшение, который как бы служит важной заявкой на дальнейший ход повествования, выступает одной из опорных семантических скреп двух нарративных частей повести («жизнь» – «смерть»), способствуя созданию контраста между словами надписи на украшении, к которым оставался глух Иван Ильич в описанной в первой части своей приятной жизни, и страшной реальностью ожидания смерти во второй. Как верно пишет о повести А.Н. Шостка, «история сё создания – это... цепь... изнурительных исканий художественного решения образа главного героя, обоснования причин его трагедии»; писатель тоже переосмысливает свою жизнь, «поглощён созерцанием исключительно... своей личной боли» [26, 51]. А М. Хайдеггер [19, 249] позже скажет, что «смерть в широчайшем смысле есть феномен жизни» [19, 246]. Этого не помнил Иван Ильич, хотя и носил украшение-брелок с надписью «*gespice fineum*» (предвидь конец») [51, 63]. Эта выразительная, «знаковая» деталь прекрасно передаёт тот бытовой гедонизм, связанный с удовольствием, красивыми вещами, который погубил Ивана Ильича.

Нарратор во всей повести сохраняет позицию «всезнающего» и по отношению к внешним событиям жизни Ивана Ильича, и относительно его внутренней жизни и психологии, которую раскрывает и сам герой. Такая структура создаёт некое «удвоение» в психологическом анализе, дополненном «самоанализом» актора, углубляет эмоциональность передачи переживаний умирающего и усиливает впечатление читателя от них. Как верно отмечает К. Паргэ, «из-за последовательного внутреннего взгляда повесть оставляет куда более страшное впечатление» [40, 111], но, к сожалению, не отмечает нарративную природу «внутреннего взгляда», данного как совпадение «точки зрения» и нарратора, и ауктора. Герой повести постепенно постигает во время болезни идею «бытия к смерти», приходит к г-сознанию, что «повседневность есть всё-таки именно бытие «между рождением и смертью» [19, 233], и жить нужно помня о смерти. Благодаря этой эволюции дистанция между реальным автором, повествователем и героем всё более уменьшается, приводя его к финальному прозрению, объединяющему их «точки зрения», что передано не только вербально, но, как отмечалось, и изменением внутренней структуры повествования. Оно из гетеродиегетического, аукториального всё более тяготеет к варианту акториального, более эмоционального, связанного с перемещением на сематическую ось наррации ауктора. Поэтому концепция Л.Я. Гинзбург о том, что Иван Ильич – «совершенно негативный» герой [60, 130], может быть убедительно опровергнута, если учесть эту особенность нарративной организации повести. Представляется неверным и утверждение исследовательницы, что «истинным предметом изображения оказывается... процесс – болезни и умирания» [60, 130]. Но нельзя согласиться и с В. Набоковым, который считает, что толстовская повесть – «это история жизни, а не смерти Ивана Ильича» [15, 308]¹. Думается, что замысел

¹ Набоковское толкование имени «Иван Ильич» как русского варианта древнееврейского имени Иоанн, что в переводе означает: «Бог благ, Бог милостив», а «Ильич – сын Ильи – это русский вариант имени «Илия»,

Толстого, его этико-философская концепция жизни и смерти человека соответствуют, как отмечалось, сформулированному позднее Хайдеггером понятию «бытия к смерти», воплощаются в нарративной двучастной повествовательной структуре. В самом соположении или, как выражался Л.Н. Толстой, в «сцеплении», в наррации о жизни и о смерти Ивана Ильича без слов выражена философская концепция создателя повести, связанная с утверждением тесной соотнесённости главных экзистенциальных категорий человеческого бытия¹. Эти две нарративные части повести, сменяющие друг друга, по-разному нарративно организованные, делают «Смерть Ивана Ильича» социально-психологической философской повестью о сопряжении жизни, бытия со смертью, а не повестью о жизни или смерти. Она посвящена тому «смысловому комплексу», который Н.В. Живолупова верно увидела в сознании трех русских писателей – Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова [61]. В заглавии повести Л. Н. Толстого, как уже отмечалось, слово «смерть» многозначно и концептуально², его смысл связан не только с физической смертью героя, данной как последний миг его экзистенции, и ретроспективно проясняется повествователем в трактовке смертной жизни Ивана Ильича как смерти духовной. У него «дурная жизнь» (такая формулировка предстаёт в толстовском эссе «О жизни»)», и герой, как верно выразился В. Набоков, «жил в смерти» [15, 308], добавим, не думая о ней, хотя и носил брелок-украшение с напоминанием об этом. Поэтому в соответствии с этико-философской концепцией Толстого в заглавии повести, половину нарративного объёма которой занимает «жизнеописание», нет слова «жизнь»: она – это смерть духовная. Почти равный по количеству страниц объём повествования, данный нарратором, о «жизни и деятельности» и «истории болезни и смерти» Ивана Ильича, где повествователь даёт слово актору, свидетельствует о равном интересе Толстого и к жизни, и к смерти своего героя. Возникают последовательно, семантически значимо, художественно функционально разные варианты гетеродиегетического повествования, «фокализация», по Ж. Женетту³, сближаются «точки зрения» реального автора, повествователя и героя. Это, во-первых, свидетельствует об использовании Л.Н. Толстым нарративной комбинаторики, которая получит широкое распространение в прозе XX века. Во-вторых, возникновение почти равных по объёму фрагментов с разным нарративным центром (ауктор – актор) создаёт то гармонически уравновешенное чёткое повествование, которое, по мысли Ж. Женетта, присуще лишь XIX веку, «от Бальзака до Толстого» [8, 298]: «завершение» всегда чревато новацией, и это в полной мере относится к организации и функции наррации в «Смерти Ивана Ильича».

которое переводится с древнееврейского как «Иегова есть Бог» [15, 308], – кажется несколько надуманным. Известно, что Толстой использовал имя реального человека – Ивана Ильича Мечникова, смерть которого на него произвела сильное впечатление; возможно, в выборе имени «Иван» сыграла роль известная нам авторская интенция – написать историю обыкновенного человека: Иван, как известно, одно из самых распространённых русских имён, служащее перифрастическим названием русского человека.

¹ Аналогичная концепция, своими корнями уходящая в христианскую антропологию, присутствует, как подчёркивает Хайдеггер, у В. Дильтея, который «не мог упустить её взаимосвязь со смертью», Г. Зиммеля, который «специально включил феномен смерти в «определение» жизни», «Ясперс осмысливает смерть по путеводной нити установленного им феномена «границной ситуации» [19, 249]: именно с такой ситуацией связывает Л. Толстой героя своей повести.

² Многозначность слова «смерть» в заглавии и тексте повести, конечно, не столь богата, как слово «мир» в толстовской эпопее, что проанализировано С. Бочаровым [62, 66]. Но этому слову, как и противопоставленному и сопряжённому с ним слову «жизнь», принадлежит особая роль и смысловая ёмкость в произведении, они служат сильными смысловыми скрепами повествования, имеют широкое и конкретное значение, весьма существенны в формировании единства художественной идеи повести.

³ Термин «фокализация» у Ж. Женетта не очень чётко «прояснён», включая в себя и «точку обозрения», предполагающую зрителя, и «точку в лаббоковском смысле» [46, с. 204-223].

В.В. Набоков ошибается, пройдя мимо специфики повествования «жизнеописательной» части повести, где царит нарратор, а не герой, когда пишет, что после первой главы Иван Ильич «воскрешён» и «мысленно проживает всю свою жизнь заново» [15, 311]. «Летопись жизни и деятельности» героя, данная объективно от лица автора-повествователя, аукториальная по своей природе, не пропущена через сознание, психологию не только героя, но и повествующего. Он наделён тем, что Н. Фридман, давший классификацию разных форм передачи «точки зрения» в повествовании, называет «активным организующим всеведением» [14, 121]. И это принципиально семантически-функционально важно и психологически мотивировано; все точные даты¹, ибо «само бытие содержит необходимость считаться во временем», вести «счёт времени», – подчёркивает Хайдеггер [19, 235], подробности, приводимые нарратором, объективно в строгой описательной последовательности были бы неправдоподобными, если бы передавались смутным сознанием героя, ожидающего непонятную и страшную смерть. Иван Ильич лишь во второй части текста повести, когда он начинает если не вытеснять нарратора, то конкурировать с ним за место в повествовательном пространстве, превосходя его силой эмоциональной динамичности своего «голоса души» [51, 100], становится носителем главной внутритекстовой повествовательной ситуации и погружён в мир своих внутренних переживаний. Он, думая о смерти, начинает связывать её со своим бытием, характеризует свою жизнь в целом: «И он стал перебирать в воображении лучшие минуты своей приятной жизни. Но – странное дело – все эти лучшие минуты жизни казались теперь совсем не тем, чем казались они тогда» [51, 100]. В кризисной ситуации ожидания конца возникает мотив предсмертного подведения итогов, переоценок и прозрений: Иван Ильич только о детстве вспоминает как о «действительно приятном» [51, 100]; тут проступает сложившаяся в русской литературе мифологема детства с её акцентацией светлого начала и противостояние ужасу смерти [63, 111]. А о женитьбе герой думает как о разочаровании и торжестве притворства [51, 100], солидаризируясь с Толстым в том, что «страх смерти тем больше, чем хуже жизнь, и наоборот. При совсем дурной жизни страх смерти ужасен...» [цит. по: 23д, 151]. Эта ситуация и предстаёт «Смерти Ивана Ильича». Таким образом, как уже отмечалось, в повести у Л.Н. Толстого актер солидаризируется и с реальным автором, и с нарратором, и с эксплицитным автором («автором в тексте»), ибо у них возникает общая «точка зрения» на соотношения жизнь/смерть, хотя, конечно, дистанция между ними несомненно чувствуется². Важно подчеркнуть, что на протяжении повествования эта дистанция весьма подвижна: в первой главе, где фигурирует герой-мертвец, совершенно логически закономерно, что нарратор, если воспользоваться классификацией и термином нарратологии,

¹ В повести предстаёт точная датировка в «биографии» героя. Следует отметить, что в классическом повествовании от третьего лица дистанция между временем действия и созданием произведения обычно весьма неопределённая, как полагает Ж. Женетт [46, 231]. Но в этой повести Л.Толстого благодаря точной датировке «истории» героя, даты в некрологе и даты выхода в свет произведения дистанция оказывается определённой и небольшой; это ближайшая автору современность начала 1880-х годов. Временные указатели в толстовской повести локализуют её события, автор-повествователь постоянно по ходу наррации приводит «точки отсчёта» темпоральности, важные для экзистенции, бытия героя как человека частной жизни.

² Нечто аналогичное, по наблюдениям голландского литературоведа Е.А. де Хаарда, есть и в романе «Война и мир» [44, 95-120], но нарративная комбинаторика в её художественной семантической функциональности до сих пор, насколько мне известно, не изучена. К. Партэ пишет, сближая позицию реального автора и его героев в «Смерти Ивана Ильича»: «Толстой, как и его герои, ощущал страх смерти, который не так просто понять умом или выразить словом...» [40, 111]. Однако следует подчеркнуть, что Л.Н. Толстой это сумел, как признали многие.

видит «сзади», т.е. знает больше персонажа, являясь «всеведущим» [51, 74]. В главах, рассказывающих о жизни Ивана Ильича, где герой лишь объект, а не действующее лицо, доминирует видение повествователя «извне», которое Ж. Женетт называет «внешней фокализацией» [46, 206-207], и, наконец, в главах, где параллельно аукториальной наррации, перемежаясь с нею, создаётся акториальное повествование, связанное с осмыслением смерти самим Иваном Ильичом и нарратором, возникает так называемое видение «с», определённой Женеттом как «внутренняя фокализация» [46, 206]: нарратор¹ знает столько же, сколько и герой, происходит сокращение дистанции между ними. Обращение к такой нарративной позиции, которая меняется от фрагмента к фрагменту и несёт на себе определённую семантическую функцию, связанную с передачей концептуального комплекса повести (отношение-оценка главного героя, осмысление экзистенциальных категорий жизни и смерти и др.), свидетельствует, что Л.Н. Толстой репрезентирует те же новаторские веяния в организации и семантизации наррации, что и Г. Флобер [46, 207], хотя это до сих пор, насколько мне известно, не замечено. Л.Н. Толстой, верный своему принципу комбинаторики нарративных форм, которые самой своей структурой передают определённую, нужную автору, семантику, использует в повести и то, что Линтвельт называет «нейтральным повествованием, предполагающим «регистрацию видимого и слышимого внешнего мира» [47, 68], что, по Штанцелю, означает некое «сценическое изображение» воображаемого свидетеля сцены» [50, 29]. Канадский учёный А. Донсков видит «драматическое присутствие» в толстовской повести в «ролевом начале» личности Ивана Ильича, в сквозной теме «игры» (карты, притворство), особо выделяя в восьмой главе повести «драматическое представление», где есть звонок (доктора), «выходы» врачей, приходы близких, собирающихся в театр на спектакль Сары Бернар [34, 152-153]. Н.Г. Михновец верно замечает, анализируя «драматическое начало» в повести, что все участники четвёртого визита (семейного – Т.Ф.) остаются наедине с читателем: «автор-повествователь перестаёт быть посредником между ними» [33, 5], «показывая» сцену и тем самым характеризуя её участников [42, 62]. Однако эти исследователи ничего не говорят о функции такого объективного драматизированного способа повествования, наиболее ценимого нарратологами, начиная от Лаббока до Р. Барта, считающих этот способ наиболее «современным», создающим эффект объективности. «Врезанный» в общий повествовательный поток, этот «сценологический» фрагмент восьмой главы, где дана сцена посещения умирающего Ивана Ильича нарядными, собирающимися в театр родственниками, «показывает» трагическое одиночество героя, отчуждение живых от умирающего, содержит эффект воздействия на читателя «сценой», а не комментирующим словом нарратора или актора, заставляя читателя превратиться в зрителя, выносить суждения. Толстой, который столь любил в «Войне и мире» оценивающее авторское слово, часто «проповедующее», в этом фрагменте показывает, что он владеет той нарративной формой, которая присуща Флоберу и Джеймсу. Своеобразие наррации Толстого в повести «Смерть Ивана Ильича» – в плюрализме всех базовых типов наррации (аукториальная, акториальная, «драматическая»), обладающих специальной семантической нагрузкой и художественной функциональностью,

¹ Б. Эйхенбаум писал, что Толстой «решил изменить сложившийся и укоренившийся в литературе взгляд на смерть, считая его неверным» [45, 109], но подробно не останавливается на его концепции, которая, как уже отмечалось, восходит к христианской антропологии связи жизни и смерти, реализуемой писателем как «бытие к смерти», где смерть – часть жизни, предполагающая необходимость преодоления ужаса смерти, обрести, как выразился М. Хайдеггер, «мужество перед ужасом смерти» [19, 254], дана и физическая её картина, и её великое таинство («свет», увиденный героем).

логически и психологически мотивированных. Нарративная организация первой главы, важнейшим лейтмотивом второй является несоответствие трагедии смерти и бытовой психологии её восприятия живыми, основанной на эгоистической корыстности окружающих, особенно ярко свидетельствует о толстовском умении объединять в законченном повествовательном фрагменте разные способы наррации, структурно-семантически упорядоченные, ситуационно мотивированные. Прежде всего обращает на себя внимание, что составляющие нарративный текст категории – «рассказ» и история», типологическое соотношение которых подробно рассматривал Л. Линтвельт [47, 31-32], не совпадают в своей хронологической логической последовательности: «рассказ» о мёртвом герое предшествует «истории» его жизни и смерти. Этот феномен Ж. Женетт предлагает назвать «анахронией», т. е. «несоответствием между порядком времени «истории» героя и порядком повествования [46, 72]. Л.Н. Толстой поразительно правдив: ушедший из жизни Иван Ильич, как всякий мёртвый, по Хайдеггеру, становится «предметом «озабочения» в виде поминок, похорон...» [19, 238], вызывая «скорбно-поминальное» отношение... в модуле почтительной заботливости» [19, 238]. Но у Толстого эта принятая ритуальность предстаёт благо-даря критическому восприятию нарратора как притворство, лицемерие, как формальное следование общепринятому. Так, «друг» умершего, Пётр Иванович, не проявляет никаких чувств, он озабочен тем, что «принято делать»: «Однако он знал, что креститься в этих случаях никогда не мешает. Насчёт того, что нужно ли при этом и кланяться, не совсем был уверен и потому выбрал среднее: войдя в комнату, он стал креститься и немножко как будто кланяться» [51, 56]. И хотя вид мёртвого вызвал у него страх смерти [51, 57], однако он быстро прошёл при виде другого коллеги Ивана Ильича – Шварца, весь вид которого говорил, что «инцидент панихиды Ивана Ильича никак не может... помешать нынче же вечером» играть в карты [51, 57]. То же расчетливо-бытовое отношение к смерти проявляется и в ролевом поведении вдовы, внешне отдавшей-ся горю, внутренне озабоченной, как получить больше денег [51, 60] на похороны. Пётр Иванович, спешащий на игру в карты [51, 62], отгоняет мысль о неизбежности смерти, и этим, как и заботой о карьере, любви к картам, желанию вести себя, как все, дублирует Ивана Ильича [51, 57]. Появление в первой главе этого «двойника» уже мертвого главного героя усиливает авторское обобщение, таит в себе повествовательную перспективу – будущую «смерть Петра Ивановича, тоже прожившего «дурную жизнь», отгоняющего от себя страх смерти. Функция повествовательной анахронии – сразу же представить трагедию смерти человека в оскорбительной мелочной суете, в приземленных житейских бытовых деталях (описание трупа, гроба, денежных забот и т.п.), передать притворство, равнодушие, ложь окружающих людей, оскорбляющих высокое таинство человеческой смерти. Нарратор бесстрастно констатирует: «Кроме вызванных этой смертью в каждом соображений о перемещениях и возможных изменениях по службе, могущих последовать от этой смерти, самый факт смерти близкого знакомого вызвал во всех, узнавших про неё, как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я» [51, 55]. Автор-нарратор, введя выражения «как всегда», отмечает общечеловеческую психологию отношения к смерти «другого», отказавшись от комментария и представляя на суд читателю этот феномен, который отметит позже и М. Хайдеггер [19, 254]. Первую главу Ж. Женетт считает «эпилогом» [46, 100], не заметив, что она одновременно парадоксально служит и экспозицией повести, где сослуживцы узнают о смерти Ивана Ильича из газеты, проявляя, по мысли писателя, присущее людям «пристойное равнодушие», как выразился М. Хайдеггер, сославшись на по-

весть Толстого, к «смерти другого» [19, 254]. Эта глава экспозиционно-итоговая, служит разительным контрастом к основному повествовательному массиву повести, и её ведёт всеведущий нарратор, раскрывающий тайные мысли сослуживцев и родственников, что служит их саморазоблачению, отсюда и внутренний сарказм, пронизывающий первую главу¹. Особую семантическую нагрузку несет нарратологическая, стилизованная под общепринятый официальный стиль некролога, его коллажная вставка, имеющая строгие границы в тексте, представленная в своей стиливой автономии в повествовании: «Прасковья Фёдоровна Головина с душевным прискорбием извещает родных и знакомых о кончине возлюбленного супруга своего, члена судебной палаты, Ивана Ильича Головина, последовавшей 4-го февраля сего 1882 года. Вынос тела в пятницу, в 1 час пополудни» [51, 55]. Функция этой нарративной вставки чрезвычайно важна: являясь «цитатой», которую нарратор приводит без всего комментария, художественно-«документальным» феноменом, введение которого идет в русле эффекта «иллюзии реальности», она призвана, во-первых, своей скудной, клишированной суммарной официальной характеристикой персонажа, со стёртыми словами, соответствующими официальному канону, антиномично противостоять глубоко трагическому повествованию о «бытии к смерти» актора, полного драматических, напряжённых физических и душевных мук. Во-вторых, сослуживцы узнают о смерти Ивана Ильича, о болезни которого они знали, из газетного некролога, а не прямо интересуясь его судьбой, что характеризует их равнодушие, эгоизм, забвение мысли о собственной смерти (что лежит и в основе духовной трагедии Ивана Ильича), а также подчёркивает одиночество умирающего человека. Такая вставка-«коллаж», которую будут использовать в XX веке (например, М. Фриш, К. Воннегут), обладает глубокой обличительной семантикой, прямо соотносится с темой и проблемой повести, теряя статус «вставки», органически входя в многосоставный нарративный поток произведения. Введённый некролог имеет жизненную реальность общепринятого, обретаёт художественную функцию обличения психологии отношения к смерти «другого»². Семантически «знаковая» вставка-некролог – ключ к нарративной организации первой главы, где всеведущий нарратор, опираясь на стратегию иронии, воссоздает примитивную эгоистически-гедонистическую философию жизни и оставшихся в живых «наследников» умершего Ивана Ильича, прямым двойником которого выступает Пётр Иванович – один из главных персонажей этой главы, актор, которого и «цитирует» нарратор, и обличает, раскрывая его скрытые мысли, создавая контраст «быть и казаться» как феномена лицемерия. Именно это и делает первую главу одновременно и экспозицией и эпилогом повести.

Последняя фраза повествования: «Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер» [51, 107], – перекликается с заглавием, акцентируя физический аспект смерти, обладающей у Толстого, по мысли М. Бахтина, «завершающей и разрешающей силой» [65, 93], ведь «из тёмного туннеля смерти, как выразился итальянский русист В. Страда, «смерть героя отбрасывает свет прозрения» [66, 61], что соответствует концепции «бытия к смерти» автора повести.

Толстовская нарративная стратегия, семантически-функциональная, основанная на комбинаторике повествовательных форм, мотивированно и незаметно переходящих друг в друга, несущих дополнительный и разъясняющий смысл к вербаль-

¹ Вся эта атмосфера первой главы, как и внешние обстоятельства болезни и смерти Ивана Ильича, расцениваются Ф. Арьесом, автором интересной культурологической книги «Человек перед лицом смерти», как типичные для характера отношения к смерти в Европе в конце XIX века [18, 459-468].

² См. о «смерти другого»: [64, 103-116].

ному слою повести, способствует возникновению шедевра, где ощутим как общий предшествующий опыт организации прозаической наррации русской литературы, так и личный опыт самого Толстого, и в то же время проступают черты будущих открытий в искусстве повествования в прозе XX-XXI веков.

Список использованной литературы

1. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. – М.: Наука, 1976. – 376 с.
2. Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы // Славянские литературы. VII международный съезд славистов. – М.: Наука, 1973. – С. 79-98.
3. Одионов В. Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. – Новосибирск: Наука, 1981. – 254 с.
4. Громов М. М. Повествование Чехова как художественная система // Современные проблемы литературоведения и языкознания. – М.: Правда, 1974. – С.307-315.
5. Косиков Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Наука, 1989. – С. 3-45.
6. Зенкин С. Предисловие // Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М.: Издательство Сабашниковых, 2001. – С. 5-10.
7. Русские писатели о литературе (XVIII-XX вв.): Отр. из писем, дневников, ст., запис. книжек, худож. произведений: В 3 т. / Под общ. ред. С. Балухатого. – Л.: Сов. писатель, 1939. Т. 2. – Н. Г. Чернышевский, Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков-Щедрин. – 675 с.
8. Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. – М.: Издательство Сабашниковых, 1998. – Т. I. – С. 299-321.
9. Лев Толстой и В.В. Стасов. Переписка 1876-1906 годов. – Л. Издательство «Прибой», 1929. – 432 с.
10. Крамской И. Н. Письма: В 2-х тт. – М. Искусство, 1966. – Т. 2. – 531 с.
11. Линков В. Я. Комментарии // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22-х тт. – М.: Художественная литература, 1982. – Т. XII. – С.459-462; 437-477.
12. Мечников И. И. Этюды о природе человека. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – 290 с.
13. Лихтенштейн Е. И. Помнить о больном. – К.: Вища школа, 1978. – 176 с.
14. Роллан Р. Собр. соч.: В 12-ти т. – М.: Художественная литература, 1954. – Т. 2. – 320 с.
15. Набоков В. «Смерть Ивана Ильича» // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – С. 307-315.
16. Толстой И. Несколько слов о «главном герое» Набокова // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – С. 7-12.
17. Соловьёв В. С. Собр. соч.: В 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – 786 с.
18. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М.: Прогресс, 1992. – 526 с.
19. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Ad marginem, 1997. – 452 с.
20. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
21. Зунделович Я. Философско-сатирическая повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Труды Самаркандского гос. ун-та. – Самарканд: Изд-во СГУ, 1963. – Вып. 123. – Ч. 2. – С. 173-191.
22. См.: а) Маймин Е. А. Лев Толстой. – М.: Наука, 1978. – 192 с.; б) Малкин В. А. Лев Николаевич Толстой. – М.: Знание, 1978. – 64 с.; в) Опульская Л. Д. Лев Николаевич Толстой. – М.: Наука, 1979. – 287 с. и др.
23. См.: а) Андреева Е. П. Художественное своеобразие повести «Смерть Ивана Ильича» // Труды Воронежского гос. ун-та. – Воронеж, 1955. – Т. XLII. – Вып. 3.; б) Кадинский А.Б. О художественном своеобразии цикла повестей Л.Н. Толстого 80-х годов // Уч. зап. Горьковского пединститута. – Т. XXVI. – М.: Изд-во ГПИ, 1958. – С. 135-147; в) Щеглов М. Повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Литературно-критические статьи. – М.: Наука, 1958. – С. 45-56; г) Рукавцын М. М. Повесть Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» (идейно-художественная проблематика) // Уч. зап. Московского областного пед. института. – Т. XXXIX. – Вып. 9. – М., 1963; д) Тарасов Б. Н. Жизнь. Игра. Смерть (Анализ буржуазного сознания в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича») // Тарасов Б. Н. В мире человека. – М.: Современник, 1986. – С. 135-155.
24. Язык Толстого / Под ред. А. Кожина. – М.: Высшая школа, 1979. – 240 с.
25. Майорова И. Работа Льва Толстого над образами дворянских героев в повести «Смерть Ивана Ильича» // Вопросы литературоведения и языкознания. – Ташкент, 1962. – Кн.4. – С. 415-428.
26. Шостка А. Н. «Смерть Ивана Ильича»: от замысла до его воплощения. // Шостка А. Н. Русская классика. Опыт прочтения: Учеб. пособие. – К.: Вища школа, 1992. – 382 с.
27. Евнин Ф. И. Чехов и Толстой // Творчество Л. Н. Толстого: Сб. ст. – М.: Наука, 1959. – С. 388-458.

28. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. – М.: Советский писатель, 1975. – 456 с.
29. Чехов и Лев Толстой. Сборник научных трудов. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
30. Володин Э. Ф. Повесть о смысле времени («Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого) // Контекст. 1984: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1986. – С.144-163.
31. Филат Т. В. Своеобразие художественного времени и темпоральной структуры «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого и «Скучной истории» Л.П. Чехова // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди: Серія літературознавство. – Харків: ХДПУ, 1998. – Вип. 10 (21). – С. 61-85.
32. Гиршман М. М. Повествователь и герой // Чехов и Лев Толстой. – М.: Наука, 1980. – С. 129-139.
33. Михновец Н. Г. Взаимодействие повествовательных и драматических начал в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов. Автореф. дис... канд. филол. наук. – Л., 1990. – 23 с.
34. Донсков А. «Драматическое присутствие» в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Русская литература. – 1993. – № 3. – С. 149-153.
35. Лотман Л. М. Эстетические принципы драматургии Толстого // Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. – Л.: Наука, 1979. – С. 239-242.
36. Вишневская И. Театр в прозе Толстого // В мире Толстого. – М.: Наука, 1978. – С. 351-385.
37. Spence G. W. Tolstoy the Ascetic. – New York: Barnes and Noble, 1967. – 235 p.
38. Rahv P. The Death of Ivan Ilych and Joseph K // Literature and the sixth sense. – Boston: Houghton Mifflin, 1969. – P. 44-59.
39. Wasiolek E. Tolstoy's major fiction. – Chicago: University of Chicago Press, 1978. – 264 p.
40. Партэ К. Метаморфоза смерти у Л. Н. Толстого // Русская литература. – 1991. – № 3. – С. 106-112.
41. Steiner G. Tolstoy or Dostoevsky. – New York: Dutton, 1971. – 283 p.
42. Lubbock P. The craft of fiction. – L.: Faber, 1957. – 276 p.
43. Friedman N. Point of view in fiction: The development of a critical concept // PMLA. – N., Y., 1955. – Vol. 70. – № 5. – P. 1160-1184.
44. Naard E. A. de. On narration in «Voïna i mir» // Russian literature. – Amsterdam, 1979. – Vol. 7. – № 11. – P. 95-120.
45. Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. – СПб.: Изд-во Гржебина, 1922. – 155 с.
46. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. – М., 1998. – Т. 2. – С.60-280.
47. Lintvelt J. Essai de typologie narrative: Le «point de vue»: Theorie et analyse. –P., 1981.
48. Todorov Tz. Les categories du recit litteraire // Communication. – P., 1966. – № 8. – P. 125-151.
49. Опульская Л. Д. Примечания к повести «Смерть Ивана Ильича» // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 тт. – М., 1952. – Т. 10. – С. 342-349.
50. Stanzel F. K. Die typischen Erzahlsituationen im Roman. – Vien, 1955.
51. Толстой Л. Н. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22-х т. – М, 1982. – Т. XII. – С. 54-107.
52. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – С. 209-351.
53. Женетт Ж. Вымысел и слог // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. – М.: Издательство Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 342-451.
54. Кулешов В. И. Чехов и Толстой (судьбы критического реализма) // Чехов и Лев Толстой. – М.: Наука, 1980. – С. 9-25.
55. Шестов Л. На страшном суде: Последние произведения Толстого // Шестов Л. На весах Иова (Странствования по душам). – Париж: YMCA-PRESS, 1929. – 371 с.
56. Bal M. Narratologie: Les instances du recit. – P.: Klincksieck, 1977. – 329 p.
57. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 31-ти т. – М.: Художественная литература, 1958. – Т. 11. – С. 149-154.
58. Parthe K. Masking in the fantastic and the taboo in Russian literature: a hierarchy of grammatical devices: Diss. – Cornell, 1979. – P. 1-38.
59. Kayser W. Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und t'jit heutige Krise / Dt. Vierleljahrsschrift fur Literaturwiss. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 1951. – Ja. 28. H.I. – S. 417-446.
60. Гинзбург Л. О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.
61. Живолупова И. В. Смысловой комплекс «жизнь – смерть – бессмертие» в художественном сознании трёх русских писателей (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов) // Жизнь. Смерть. Бессмертие: Матер, науч. конф. – СПб.: Образование, 1993. – С. 82-84.
62. Бочаров С. «Мир» в «Войне и мире» // Вопросы литературы. – 1970. – № 8. – 86 с.
63. Исупов К. Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. – 1994. – № 3. – С. 106-114
64. Исупов К. Смерть «другого» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 103-116.
65. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 341 с.
66. Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. – М.: Прогресс; Литера, 1995. – С. 48-72.

Т. В. Филат

Дніпропетровська медична академія
кафедра мовної підготовки

**ПОВІСТЬ Л.М. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ІВАНА ІЛЛІЧА» :
ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНОЇ СТРУКТУРИ, ЇЇ СЕМАНТИКА
ТА ХУДОЖНЯ ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ**

Резюме

У статті аналізуються особливості наративної структури повісті Л. М. Толстого «Смерть Івана Ілліча». Толстовська наративна стратегія, заснована на комбінаториці оповідних форм, сприяє виникненню шедевра, у якому відчутний як попередній досвід організації прозової нарації російської літератури, так і особистий досвід самого Толстого. У той же час у повісті Л. М. Толстого проступають риси майбутніх відкриттів у прозі XX – XXI століть.

Ключові слова: наративна структура, гомодієгетичне оповідання, гетеродієгетичне оповідання, автор-оповідач, аукторіальна ситуація, фокалізація, оповідний фрагмент.

T.V. Filat

Dnepropetrovsk Medical Academy
Department of Linguistic Preparation

**L.N. TOLSTOY'S NOVELETTE «THE DEATH OF IVAN ILLICH»:
PECULIARITIES OF THE NARRATIVE STRUCTURE, IT'S
SEMANTICS AND ARTISTIC FUNCTIONALITY**

Summary

The article analyses the peculiarities of the narrative structure of novelette «The Death of Ivan Ilyich» written by Leo Tolstoy. The narrative strategy based on the combination of the narrative forms contributes to the masterpiece emergence so one can feel the preceding experience of the prose narration organization in Russian literature as well as Tolstoy's personal experience. Meanwhile, the novelette has the features of the future discoveries made in the prose of the 20-21st centuries.

Key words: narrative structure, homodiegetic narration, heterodiegetic narration, narrator, authorial situation, focalisation, narrative mode.

Статтю подано до редколегії 20.12.2013

УДК 821.161.1-1Цветаева«19»

С. А. Фокина,

кандидат филологических наук, доцент

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

кафедра мировой литературы

**СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ФЕНОМЕНА
РЕВНОСТИ В АВТОРСКОМ МИФЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ 1920-Х ГОДОВ**

В статье исследуется осмысление М. Цветаевой феномена ревности сквозь призму мировоззренческих доминант ее художественного дискурса 1920-х годов. Анализируется влияние авторских кодов на художественное своеобразие стихотворения М. Цветаевой «Попытка ревности». В контексте цветаевского мифа рассматриваются показатели смыслопорождения.

Ключевые слова: феномен ревности, смыслопорождение, авторские коды, авторский миф, мировоззренческие доминанты.

Актуальность поставленной проблемы связана с возрастающим интересом современного цветаеведения к изучению творчества М. Цветаевой в аспекте выявления мировоззренческих основ художественной системы поэтессы.

Среди творческого наследия М. Цветаевой «Попытка ревности» представляется одним из показательных произведений в плане экспликации доминант авторского мировоззрения. Достаточно вспомнить, что А. Саакянц назвала «Попытку ревности» стихотворением «на все времена, откуда существуют <...> любовь и расставание» [12, 387], В. Швейцер отметила полиадресный характер этого лирического послания. Также существуют статьи, посвященные исследованию данного поэтического текста с точки зрения теории перевода (М. В. Цветкова [16, 17]) и адаптации стихотворения к изучению в школе (Т. А. Таянова [13]). Однако изученность «Попытки ревности» носит весьма фрагментарный характер. Не исследована смысловая структура стихотворения в соотнесении с интерпретацией цветаевских авторских кодов. Кроме того, уделено явно недостаточно внимания выявлению и анализу мировоззренческого пласта, обусловившего специфику истолкования М. Цветаевой феномена ревности.

Цель данной статьи – поливалентный анализ смыслопорождающего потенциала феномена ревности в стихотворении М. Цветаевой «Попытка ревности» в контексте влияния скрытых авторских кодов.

Авторские коды задают как идентичность произведения в контексте всей художественной системы автора, так и направление истолкования текста. Согласно Ю. М. Лотману, кроме фактора эстетического воздействия, своеобразие произведений искусства состоит в том, что они «чрезвычайно <...> емкие, выгодно устроенные способы хранения и передачи информации» [9, 10]. В аспекте проблемы данной статьи интерес представляет и другая мысль Ю. М. Лотмана: «Разнообразие текстов и разнообразие личностей обеспечивают информационную емкость культуры как интеллектуального текстопорождающего устройства» [8, 168]. В этой связи целесообразно также вспомнить утверждение Е. Фарыно, что «творчество одного автора от творчества другого отличается, прежде всего, *репертуаром* признаков, предпочтений и, более того, устойчивой связью определенных признаков

с определенными смыслами <...> Это постоянство признаков и их значимостей называют обычно авторским кодом» [14; 48]. Следуя этой точке зрения, глубинному пониманию самобытности художественного текста в соответствии именно с авторским замыслом и особенностями личности творца способствует распознавание в первую очередь доминантных авторских кодов. Код, как известно, «приписывает элементам текста и тексту в целом определенные значения, задает правила построения текста и условия его понимания» [6, 297]. Понятие авторского кода, «подразумевающее системность авторских выборов, по-иному освещает как само произведение, так и его интерпретацию» [14, 49]. Именно авторские коды стимулируют процесс смыслопорождения.

Моделирование поэтического универсума в цветаевской «Попытке ревности» основывается на интерпретации поэтессы ревности как феномена. Смыслопорождающий потенциал ревности способствует интимизации поэтического текста, а также активизации его магического статуса, что принципиально для авторского мифа М. Цветаевой 1920-х годов.

Попытка ревности

Как живётся вам с другою, – Проще ведь? – Удар весла! – Линией береговой Скоро ль память отошла	Как живётся вам с чужою, Здешнею? Ребром – любя? Стыд Зевесовой вожжою Не охлёстывает лба?
Обо мне, плывучем острове (По небу – не по водам!) Души, души! быть вам сёстрами, Не любовницами – вам!	Как живётся вам – здоровится – Можется? Поётся – как? С язвою бессмертной совести Как справляетесь, бедняк?
Как живётся вам с простою Женщиною? Без божеств? Государыню с престола Свергши (с оногo сошед),	Как живётся вам с товаром Рыночным? Оброк – крутой? После мраморов Каррары Как живётся вам с трухой
Как живётся вам – хлопочется – Ёжится? Встаётся – как? С пошлюхой бессмертной по- шлости Как справляетесь, бедняк?	Гипсовой? (Из глыбы высечен Бог – и на́чисто разбит!) Как живётся вам с сто-тысячной – Вам, познавшему Лилит!
«Судорог да перебоев – Хватит! Дом себе найму». Как живётся вам с любою – Избранному моему!	Рыночною новизною Сыты ли? К волшбам остыв, Как живётся вам с земною Женщиною, без шестых
Свойственнее и съедобнее – Снедь? Приестся – не пеняй... Как живётся вам с подобием – Вам, поправшему Синай!	Чувств? Ну, за голову: счастливы? Нет? В провале без глубин – Как живётся, милый? Тяжче ли, Так же ли, как мне с другим?

19 ноября 1924

Уже само название стихотворения в контексте устойчивых авторских кодов и символов лирической системы М. Цветаевой обретает знаковую природу. С одной стороны, ревность воспринимается М. Цветаевой как обостренное

экзистенциально-экстатическое переживание длящегося расставания. С другой, ревность поэтессы осмысляет согласно этимологии этого слова, расшифровывая его как рвение и даже как отмеченность Иномирьем. По наблюдению Л. Зубовой, «именно рвение, стремление к победе духовного начала над телесным Цветаева называет ревностью богов в современном смысле этого слова» [4, 71]. Подобная интерпретация ревности создает ситуацию освобождения этого чувства от эротического начала и осмысления ревности как дерзания вырвать избранника из «земной юдоли», одухотворив его своей сопричастностью запредельному – поэтической стихии. Но не следует забывать, что особенностью поэтического мира М. Цветаевой становится двуплановость, задающая направление интерпретации ее лирики «на высшем уровне текста и на низшем» [3, 100]. Поэтессы, как правило, включает в текст своих стихотворений коды, отсылающие как к прочтению, затрагивающему духовно-экзистенциальную сферу, так и к эротическому подтексту.

С точки зрения А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтанья, авторов «Семиотики страстей», ревность «находится на пересечении двух конфигураций: **привязанности** и **соперничества**» [2, 199]. В цветаевском поэтическом универсуме сопряжение привязанности и соперничества как важнейших доминант ревности проявляется в утверждении высшей степени интенсивности переживания лирического «я». В записных книжках М. Цветаева замечает: «Любовь без ревности есть любовь вне пола. <...> В ревности ведь элемент – признания соперника, хотя бы – права его на существование. <...> В ревности есть элемент равенства: ревность есть равенство. Нельзя ревновать к заведомо-низшему, соревноваться с заведомо-слабейшим тебя, здесь уже ревность заменяется презрением. <...> есть именно ревность в ее безысходности, ревность к стихии – и потому – стихийная. <...> И чем *нулевее* соперник – тем *полнее* ревность...» [15, т. 4/2, 186]. В осмыслении М. Цветаевой соперничество наделяет ревность в полной мере безысходностью страдания, но фигура соперника воспринимается ее, все же, как случайность.

В цветаевском мире ревность определяет своеобразие коммуникации, эмоциональным центром которой всегда выступает покинувший возлюбленный. Такая коммуникативная стратегия акцентирует неистовство чувства, оказывающееся сильнее возникшей отдаленности адресата и затмевающее зыбкий образ соперницы. Кроме того, «привязанность может остаться неизменной независимо от эволюции отношений между субъектом и объектом: так, субъект может мечтать о соединении с объектом даже в случае смерти или исчезновения последнего» [2, 211]. При различных условиях коммуникации неизбежность ревности неизменно обыгрывается М. Цветаевой как стремление к духовной победе.

Экстатичность присущая психосфере, моделируемой в поэтическом мире М. Цветаевой, способствует тому, что включение любого переживания в ее орбиту трансформирует изображаемое чувство до его апогея, неизменно наделяя неистовостью. Поэтому, ревность, будучи чувством амбивалентным по своей природе, обеспечивает напряженность «лирического тока». Согласно мнению А. Бахраха, «даже в таких патетических и, казалось бы, кровью сердца написанных стихах, как «Попытка ревности», не какое-то конкретное чувство вдохновляло ее на эти вызывающие строки, а, напротив, ее ревность (если таковая имела место) питалась и росла от поэтической удачи» [1, 14].

В авторском мире М. Цветаевой тема ревности тесно связана с мотивом колдовства. Ревнующая зачастую оказывается чернокнижницей-ворожеей, достаточно вспомнить стихотворение 1918 года «Развела тебе в стакане...», которое М. Мейкин считает своего рода предтечей «Попытки ревности». Коммуникативная на-

правленность стихотворения «Развела тебе в стакане...» определяется следующей сюжетной позицией: «лирическая повествовательница использует колдовские чары, чтобы разлучить (более молодого, чем она) адресата с его (юной) женой за то, что тот, возможно, покинул повествовательницу» [10, 43].

В 1920-е годы создание «Попытки ревности» ознаменовало новое истолкование темы. Ревность, выносимая в название, и обращенность к покинувшему возлюбленному на сей раз приближают статус высказывания к оккультному. Предельная интенсивность лирического переживания, эксплицируемая в «Попытке ревности» наделяет поэтическое высказывание силой перформатива. Такое предположение подтверждают слова И. Эренбурга об этой особенности цветаевского дарования, отразившейся наиболее полнокровно именно в вышеупомянутом стихотворении. В восприятии И. Эренбурга М. Цветаева «умела ворожить словами, как слагатели древних заговоров» [19, с. 99]. Действительно, организация дискурса лирического «я» в этом стихотворении на ритмическом, тематическом и архетипическом уровнях строится как стилизация любовного заговора. Как известно, творящий заговор должен ощутить «себя причастным сверхъестественному миру» и внушить «это другим, включая неземные силы» [11, 370]. Дискурс ревнующей моделирует подобие заклинания. Ревность активизирует колдовские потенции, присущие в цветаевском мифе лирическому «я».

Слово в «Попытке ревности», приобретая магическую силу, наделяется способностью не только преодолеть расстояние, разделяющее коммуникантов, но и с помощью колдовства трансформировать ситуацию. Страстное неистовство лирического «я» изливается не в проклятиях или жалобах, а в уличении покинувшего возлюбленного в выборе своей судьбы, унижающей его в глазах ревнующей:

Как живётся вам с простою
Женщиною? Без божеств?
Государыню с престола
Свергши (с оного сошед),
Как живётся вам – хлопочется –
Ёжится? Встаётся – как?
С пошлюхой бессмертной пошлости
Как справляетесь, бедняк?

Первым адресатом стихотворения «Попытка ревности» является К. Родзевич, с которым М. Цветаеву связывали, в период предшествующий созданию стихотворения, любовные отношения. Ряд биографов считают, что именно к К. Родзевичу М. Цветаева испытывала наиболее сильную страсть, выделяющую его среди иных возлюбленных. В письме к К. Родзевичу М. Цветаева писала: «Я в первый раз люблю счастливого, и может быть в первый раз ищущего счастья, а не потери, хочу взять, а не дать, быть, а не пропасть! Я в Вас чувствую силу, этого со мной никогда не было. <...> Вы сделали надо мной чудо, я в первый раз ощутила единство неба и земли» [13, т. 6/2, 331].

Разрыв с К. Родзевичем, положивший конец возможности счастливой любви и зародившееся чувство ревности, обусловившие биографический подтекст стихотворения-послания, осмыслиются поэтессой как знаковая ситуация.

Видимо, позднее М. Цветаева перепосвятила «Попытку ревности». Известна версия, что это стихотворение обращено к М. Слониму. С точки зрения В. Швейцера, ««Попытка ревности» не имеет посвящения <...> навеянные разрывом с Род-

зевичем и несостоявшимся романом со Слоনিмом, стихи не относятся персонально ни к тому, ни к другому, а имеют собирательного адресата <...> – прежних и будущих возможных возлюбленных поэта, из увлечения которыми никогда ничего не выходило, кроме горя, недоумения, обиды. И стихов» [18, 321–322].

Любовный опыт, по признанию М. Цветаевой, приобретает особое значение и становится более полнокровным именно в страдании, реализуясь как невозможность встречи или разлука, зачастую по тем или иным причинам непреодолимая. В этой связи приходит на ум высказывание поэтессы: «Все мое желание любви – желание смерти» [15, т. 4/2, 169]. Закономерность подобной психо-эмоциональной установки подтверждает и утверждение М. Цветаевой о том, что «между полнотой страдания и пустотой счастья» ее выбор «был сделан отродясь – и дородясь!» [15, т. 5/1, 72]. Такое восприятие было характерно и для романтической парадигмы. Достаточно вспомнить мысль Ю. М. Лотмана о том, что «романтическая схема любви – схема невозможности контакта <...> То, что любовь выступает всегда как разрыв, характерно для русской романтической традиции от Лермонтова до Цветаевой» [7, 164].

М. Цветаева воспевая разрыв, который становится эпицентром коммуникации в ее любовной лирике, создает понятие «разминовение» и развивает своего рода философскую базу, должную высветить его архетипическую основу. Знаком «разминовения» для М. Цветаевой выступают некие «разрозненные пары». Одной из наиболее значимых трагически «разрозненных пар» осознаются Орфей и Эвридика. Это позволяет М. Цветаевой в своей автомифологии осмыслять разлуку и «разминовение» не только как закономерность своей реальной судьбы (что могло быть обусловлено особенностями психофизиологии поэтессы), но, прежде всего, как повторение мифологической ситуации Орфея и Эвридики. Осмысление любовного опыта в контексте орфического мифа в авторском мире М. Цветаевой очищает любое чувство от сиюминутности земного воплощения, высвечивая приближение участников коммуникации к границе инобытия.

Итак, разлука в цветаевском универсуме становится своего рода проверкой на истинность чувства и его соответствия трагичности архетипического инварианта. Но ревность особая разновидность разлуки и требует иных архетипических соответствий, проявившихся в образе *Лилит*. Образ Лилит, олицетворяющий идею женской избранности – равности Адаму (Ср. «*Не суждено, чтобы сильный с сильным / Соединились бы в мире сем*»¹) и колдовских потенций, метафорически означающих перформативную силу поэтического дара, отмечен предрешенностью разлуки, одиночества и даже отвергнутости:

Как живётся вам с товаром
Рыночным? Оброк – крутой?
После мраморов Каррары
Как живётся вам с трухой
Гипсовой? (Из глыбы высечен
Бог – и начисто разбит!)
Как живётся вам с сто-тысячной –
Вам, познавшему Лилит!

¹ «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» – второе стихотворение цикла «Двое» 1924 года, также обращенного к Б. Пастернаку [15, т. 2, 236–237].

Призрачность Лилит и принадлежность иному миру как «моря паров» [5, 283] на смысловом уровне соотносит ее с семантикой имени Марина и образом Психеи – души-дыхания. Лилит выступает своего рода демоническим эквивалентом Психеи и новой вариацией поэта-чернокнушницы. В «Попытке ревности» образ Лилит маркирован вышеотмеченными авторскими кодами и становится символическим воплощением ревности.

Развязка стихотворения преломляет ситуацию. Упреки сменяются признанием ощущения внутреннего единства ревнующей и ее возлюбленного. Такая коммуникативная направленность становится знаком преодоления возникшей разделенности их судеб. Возникает возможность духовной победы ревнующей и примирения с ее избранником. Интенсивность чувства и магическая направленность послания, оказываются способны превозмочь неизбежность разлуки:

<...>

Ну, за голову: счастливы?
Нет? В провале без глубин –
Как живётся, милый? Тяжче ли,
Так же ли, как мне с другим?

Подводя итоги, следует отметить, что в смысловой структуре стихотворения М. Цветаевой «Попытка ревности» в качестве доминанты, сопрягающей различные авторские коды, поэтессой выделяется, прежде всего, ревность. Выявление авторских кодов позволяет интерпретировать мифологическую, психологическую, символическую природу ревности сообразно авторскому осмыслению М. Цветаевой.

В данной статье цветаевское стихотворение «Попытка ревности» проанализировано в плане рассмотрения его доминантной темы – феномена ревности как одного из основополагающих авторских кодов. Такой подход, предлагая определенный тип анализа, дает возможность исследования поэтической системы М. Цветаевой в аспекте выявления скрытых авторских кодов, что открывает перспективы дальнейшего исследования.

Список использованной литературы

1. Бахрах А. Звуковой ливень / А. Бахрах // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. – М. : Аграф, 2003. – Ч. 2 : 1942–1987 годы. Обреченность на время. – 2003. – С. 11–16.
2. Греймас А. Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души ; [пер. с фр. И. Г. Меркуловой] / А. Ж. Греймас, Ж. Фонтаньей. – М. : ЛКИ, 2007. – 336 с.
3. Ельницкая С. «Две «Бессонницы» Марины Цветаевой» / С. Ельницкая // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Материалы симпозиума. 1994, Published by Berkeley Slavic Specialties, Oakland, California. – С. 91–110.
4. Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект / Л. В. Зубова. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – 264 с.
5. Куклев В. К. Лилит / В. К. Куклев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт. – сост. В. Андреева и др.]. – М. : Астрель : МИФ : АСТ, 2001. – С. 283–285.
6. Леута О. Н. Ю. М. Лотман о трех функциях текста / Леута О. Н. // Юрий Михайлович Лотман / [под. ред. В. К. Кантора]. – М. : РОССПЭН, 2009. – С. 294–309.
7. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство – СПб, 2001. – С. 18–252.
8. Лотман Ю. М. Культура и текст как генераторы смысла / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб. : Искусство – СПб, 2002. – С. 162–168.
9. Лотман Ю. М. Люди и знаки / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – С. 5–10.

10. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения / М. Мейкин. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. – 312 с.
11. Мечковская Н. Б. Семиотика Язык. Природа. Культура : [курс лекций]. – М. : Издательский центр Академия, 2007. – 432 с.
12. Саакянц А. А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А. А. Саакянц. – М. : Эллис Лак, 1997. – 816 с.
13. Таянова Т. А. Стихотворение Марины Цветаевой «Попытка ревности»: опыт школьного прочтения / Т. А. Таянова // От текста к контексту. – Ишим; Белово, 2004. – Вып. 4. – С. 71–75.
14. Фариню Е. Введение в литературоведение : [учебное пособие] / Ежи Фариню. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
15. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998.
16. Цветкова М. В. Две «попытки ревности»: сравнительный анализ стихотворения М. Цветаевой и К. Рейна / М. В. Цветкова // Филол. науки. – 2002. – № 4. – С. 105–111.
17. Цветкова М. В. «Ключевые слова» и перевод поэтического текста : на примере стих. М. Цветаевой «Попытка ревности» / М. В. Цветкова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2002. – № 2. – С. 133–140.
18. Швейцер В. Быт и Бытие Марины Цветаевой / В. Швейцер. – М. : Интерпринт, 1992. – 544 с.
19. Эренбург И. Поэзия Марины Цветаевой / И. Эренбург // Марина Цветаева в критике современников : в 2-х ч. – М. : Аграф, 2003. – Ч. 2 : 1942–1987 годы. Обреченность на время. – С. 98–108.

С.О. Фокіна

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кафедра світової літератури

СМИСЛОПОРОДЖУЮЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФЕНОМЕНУ РЕВНОЩІВ У АВТОРСЬКОМУ МІФІ М. ЦВЕТАЄВОЇ 1920-Х РОКІВ

Резюме

У статті досліджується осмислення М. Цветаєвою феномену ревнощів крізь призму світоглядних домінат її художнього дискурсу 1920-х років. Аналізується вплив авторських кодів на художню своєрідність вірша М. Цветаєвої «Спроба ревнощів». У контексті цветаєвського міфу розглядаються показники смислопородження.

Ключові слова: феномен ревнощів, смислопородження, авторські коди, авторський міф, світоглядні домінанти.

S. A. Fokina

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of the World Literature

SENSE-GENERATION'S POTENTIAL OF THE PHENOMENON OF JEALOUSY IN M. TSVETAIEVA'S AUTHORIAL MYTH OF 1920TH

Summary

In the article is analyzed influence of authorial codes on artistic originality of lyric poem of M. Tsvetaeva «An Attempt at Jealousy». The specific of comprehension by the poetess of the phenomenon of jealousy through the prism of worldview dominants of her artistic discourse is investigated. Indexes of sense-generation are studied in the context of Tsvetaeva's myth.

Keywords: the phenomenon of jealousy, sense-generation, authorial codes, author's myth, worldview dominants.

Статтю подано до редколегії 18.10.2013

УДК 821.161:159.95

В. П. Хархун,

доктор філологічних наук, професор

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

Кафедра української літератури

**СОЦРЕАЛІЗМ У ПОСТСТАЛІНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(УКРАЇНСЬКА ПРОЕКЦІЯ)**

У статті проаналізовані 1960–1980-і рр. в історії української літератури, коли соцреалізм утрачає монополію в маркуванні поняття «радянська література». В основі аналізу – історія трьох літературних поколінь, які декларують різні стратегії виходу із зони соцреалізму. Гуманізація соцреалізму, поява персональних альтернативних канонів, декларування внутрішньої свободи та мистецької опірності, постмодерністська естетика – це ті індикатори, що вказують на процеси вторизації, маргіналізації та елімінації соцреалізму в українській літературі 1960–1980-х рр.

Ключові слова: радянська література, соцреалізм, літературне покоління, альтернативний канон.

XX з'їзд Компартії та спричинена цією подією хрущовська відлига назавжди змінює статус соцреалізму в контексті радянської літератури. Як реакція на лібералізацію, з'являється стаття Володимира Померанцева «Про щирість в літературі» («Новый мир» 1953 р.), яка мала великий резонанс, бо в ній порушено питання про засилля ідеологічних штампів у радянській літературі та поставлена проблема «гуманізації» соціалістичного реалізму. Нові тенденції в радянській культурі зумовили переструктурування літературно-мистецького життя. Це пов'язано насамперед із поверненням у літературу заборонених раніше письменників та їхніх творів. До читача повернулася значна частина спадщини О. Влизька, І. Дніпровського, О. Досвітнього, М. Драй-Хмари, В. Еллана, Г. Епіка, Г. Косинки, було реабілітовано М. Йогансена, В. Підмогильного, М. Семенка, В. Свідзинського, П. Филиповича. Необхідно вказати, що реабілітація і друк творів були вибіркові, що вказувало на межу лібералізації: викривлення візії історії літератури послабилося, але не ліквідувалося.

Загальний пафос лібералізації спричинив зміни у творчості письменників-класиків, які уgruntували соцреалістичний канон. Ідеться про «третє цвітіння» старшого покоління митців, зокрема М. Рильського, В. Сосюру, М. Бажана, А. Малишка, Л. Первомайського. Воно виявилось у двох тенденціях: для Рильського й Бажана – це повернення до естетичних засад їхньої молодості, це процес пов'язання розірваних часів через уторгнення соцреалізму. Для Малишка та Первомайського, котрі як митці формувалися пізніше, – це час віднайдення свого поетичного «Я». Перегляд морально-етичних цінностей, питання правди та історичної пам'яті стають базовими принципами роману О. Гончара «Собор», який мотивовано вписують у контекст шістдесятництва [3]. Як результат лібералізації тематичного спектру літератури можна розглядати звернення М. Стельмаха до теми голодомору та сталінських репресій у романах «Дума про тебе» та «Чотири броди».

Серед низки явищ, які позначають рушійні зміни, націлені на руйнування статусності соцреалізму в др. пол. 1950-х – поч. 1960-х років, вирізняється феномен шістдесятництва. З огляду на предмет цього дослідження, серед низки ключових запитань, пов'язаних із оприявленням і функціонуванням цього явища, ми зосереджуємося на таких: чи допустимо розглядати шістдесятників у межах соцреалістичного канону? якщо так, то як шістдесятники змінили соцреалістичний канон? чи варто стверджувати, що вони задекларували альтернативний канон? якщо так, у чому специфіка цього канону й у яких співвідношеннях він перебуває з інституційно підтримуваним соцреалістичним каноном?

Для з'ясування специфіки «канону шістдесятництва»¹ актуалізуємо три рецептивні парадигми: канон, створений самими шістдесятниками, який був пітриманий або «підважений» у новітньому літературознавстві.

Домінувальна візія шістдесятництва, яка побутує в сучасному літературознавстві, канонізована переважно самими шістдесятниками. У центрі цього канону – сакралізовані постаті двох «Василів»: Василя Симоненка та Василя Стуса.

Значення зробленого Василем Симоненком та факт його ранньої смерті, яка обірвала становлення поета на найвищій точці, стали базовими факторами його культу. Основу канонізування заклали відгук Євгена Сверстюка «Симоненко – ідея» (1963) [12], відгук Івана Світличного «Слово про поета» 1964 р. [13], «Виступ на вечорі, присвяченому 30-літтю з дня народження Василя Симоненка в будинку літераторів 16 січня 1965 р.» [2], де Іван Дзюба сформулював значення творчості митця, стаття Василя Стуса про Симоненка «Серед тиші і грому» 1966 р. [15], яка не була у свій час надрукована й повернулася до читача тільки в 1990-х роках. У цих текстах визначено основні принципи кодифікування поета: він «більший за самого себе», «душа того національно-культурного відродження в Україні, того руху, який було умовно названо пізніше «шістдесятництвом» (І. Дзюба), «найбільший шістдесятник серед шістдесятників» (В. Стус), «прапор нашого та іншого покоління» (Станіслав Тельнюк).

Вивіщування й канонізування Василя Симоненка відбувається з урахуванням контекстуального чинника. Для 60-х років характерне звільнення від ідеологічного ярма й прагнення нових форм художнього самовираження. Тому на перші позиції претендують поети-експериментатори, які запропонували варіанти ускладненого поетичного вислову й трансформації жанрових форм. Звідси успіх дебютів М. Вінграновського та І. Драча. Симоненко задекларував себе як традиціоналіст і в змісті, і в формі. Він був принциповим «не-новатором». Для Симоненка характерна простота вислову, яка інколи доходила до банальності, але, на думку Василя Стуса, Симоненко обійшов усіх новаторів, бо був мужніший за них, прожив із трепетною внутрішньою готовністю до подвигу (І. Світличний). Дзюба констатує, що Симоненко, будучи «морально-громадянською істотою», своєю поезією і своїм життям дав урок громадянської етики, показав висоту громадянської поведінки. Дослідник стверджує: «У Василеві випростувалося покоління, випростувалася Україна. До гідності національної він ішов через особисту людську гідність, до національного самоусвідомлення – через моральне самоусвідомлення. Відчуття себе українцем приходило разом з відчуттям себе людиною. Тому його людський патріотизм не сприймався як спеціальна ідея, пристрасть, проповідь, а був душевною правдою загальнолюдського рівня» [1, 667].

¹ Зауважу, що йдеться про "засадничих шістдесятників", "нешістдесятники", "постшістдесятники", "розкольніцьке шістдесятництво" будуть розглянуті пізніше. Також не актуалізується питання "соборного шістдесятництва", а розглядається переважно "київське" шістдесятництво.

Прикметно, що ті ж механізми, які були використані для канонізування Василя Симоненка, – порівняння з Тарасом Шевченком, найменування «поетом громадянської мужності», підкреслення морально-етичної вищості – стали придатними й для канону Василя Стуса. Феномен канонізаційної «спадкоємності» визначається тим, що частина ідентифікаційних формул, «прикріплених» за Симоненком, авторства самого Стуса. Важливо й те, що формування культу Стуса відбувалося на фоні реактуалізації культу Симоненка (див., наприклад, кілька публікацій про Симоненка в одному числі журналу «Сучасність» за 1995 рік): так формується «дзеркальність» канонізаційного двоголосся, яке з подвійною силою уgruntовує авторепрезентацію шістдесятництва.

Специфіку канону Стуса визначає часовий фактор: він створювався в перші роки української незалежності, коли нація потребувала нового ціннісного імперативу, утіленого в образі морально й естетично бездоганного письменника, який, утверджуючи національно важливі цінності, постраждав від утисків радянської влади. Вирішальну роль у створенні канону Стуса відіграють шістдесятники [див.: 5, 6, 11]. У їхній рецепції, oprіч іншого, Стус постає поетом-мучеником, що символізує ідею жертвності й націєтворчого шляху.

Отже, канон шістдесятництва утілений у базових персональних канонах Василя Симоненка та Василя Стуса. Він «побудований» на образі Поета, котрий і своєю біографією, і своєю творчістю символізує інакшість (насамперед щодо радянських стереотипів письменника), що виявляється у вчинку громадянської мужності й сприймається як жертвність.

Розглядаючи візію шістдесятників про себе самих як базову канонічну модель, новочасні літературознавці, літератори та публіцисти займають різні позиції. Oprіч суто об'єктивованої оцінки шістдесятництва як одного з центральних явищ в культурі ХХ століття, рецепція шістдесятництва зумовлюється суб'єктивним підходом: у спробі схвалити чи заперечити шістдесятництво наступні покоління намагалися віднайти свій власний ідентифікаційний код, своє «слово», зрештою, своє місце в контексті української культури. Основне значення шістдесятництва, з яким погоджуються навіть скептично налаштовані щодо цього явища дослідники, це те, що воно спадкоємець мистецького оновлення 20-х років, тобто відновлює перервану соцреалізмом тяглість літературно-мистецької традиції. Щодо «якості» цього відновлення існують різні думки.

Оксана Пахльовська співвідносить шістдесятництво з поняттям культурної (моральної, етичної) революції та вводить його в контекст європейської культурно-історичної ситуації. Конкретизуючи поняття «революції», дослідниця позиціонує шістдесятництво в трьох ціннісно орієнтованих царинах: це найсвідоміша й найпослідовніша в Європі форма громадянського супротиву інтелектуальної еліти тоталітарній системі; це культурна революція, котра відтворює естетичну й громадянську напругу українського модернізму 1920-х років, тому мусить розглядатися як органічна частина європейського модернізму; це українське відгалуження екзистенціалізму, що ґрунтується на спробі протиставити безглузду сучасності ясність і мужність індивідуального сумління. Оксана Пахльовська наголошує, що шістдесятники створили генетичний код нової України, повернувши значення етичного ідеалу, який стимулював вихід України з історичного небуття за радянських часів і відкрив дорогу боротьбі за незалежність країни в 1980-ті роки [8].

Пафос возвеличення «революційності» шістдесятників не поділяє Тетяна Масловська. Вона вважає, що шістдесятники суспільно (по-радянськи) заангажовані. Для більшості поетів-шістдесятників притаманне свідоме прагнення ухилитися

від заангажованості у волю влади, однак лишитися при цьому в руслі канонічної радянської ідеології, точніше, у руслі «марксизму-ленінізму». Така морально-світоглядна дуальність є однією з рис, що уподібнює шістдесятництво до азійського ренесансу Хвильового. Шістдесятництво було останньою відчайдушною спробою примирити комуністичну ідеологію з гуманістичними концептами традиційного народного світогляду, – стверджує дослідниця [7]. Схожої думки притримуються Ніла Зборовська, Віра Агеєва, Оксана Забужко, Володимир Моренець та ін. Симптоматично, що самі шістдесятники готові визнати рацію цього твердження [9, 27].

Помірковане й критичне ставлення до шістдесятництва переростає в наміри заперечити культурогенний потенціал цього явища, виявити приклади колаборації шістдесятництва з радянською владою. Резонансність «антишістдесятницької» тенденції підсилюється тим, що вона дублюється в різних культурних проекціях. Так, значного розголосу набула публікація Олеса Донія «Смерть шістдесятництва» («Дзеркало тижня» 2001 р.), де задеклароване руйнування міфу про шістдесятництво. Пафосом розвінчання й «підривання» пройняті публікації Володимира Єшкілева «Мистерия справедливости» («Столичные новости», 2001 р.) та Галини Паламарчук «Воно витає у повітрі» («Літературна Україна», 2002 р.). У літературі базовим текстом-критикою став вірш Сергія Жадана, написаний у жанрі постмодерністської (панківської) інвективи «Продажні поети 60-х». У ньому домінує виразне намагання відмежуватися від шістдесятників – покоління, котре дискредитувало себе колаборацією з радянською владою.

Остаточний колапс «просвітянської», «неонародницької» та «дидактичної» тенденцій у культурній політиці шістдесятників відбувся в промотурі роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого», який викликав величезний інтерес, а зустрічі з письменницею були схожі на прощу для спраглого на поета-пророка українського читача. Написаний як полемічний, цей роман породив різноманітні відгуки, часом дуже критичні, котрі, вочевидь, не сприйняла авторка, скасувавши черговий етап виступів і в такий спосіб заявивши своє небажання полемізувати з публікою: стереотип «поета для епох» у новій культурній ситуації 2000-х не спрацював.

Аналіз інтерпретаційних парадигм увиразнює амбівалентну позицію шістдесятників у контексті радянської літератури, соцреалістичного канону зокрема. Не можна не визнати, що частина шістдесятників (переважно та, яку прийнято називати «офіційною») функціонувала в межах «системи», намагаючись її лібералізувати й гуманізувати, що в подальшому призвело до відкритих форм колаборації з владою, радянською чи пострадянською. Однак слід урахувати й той потенціал змін, який задекларувало шістдесятництво. Воно породило можливість різних форм мистецької опірності: «внутрішня еміграція», дисидентство, самвидав, тамвидав, андеграунд тощо, – розширюючи межі мистецької реалізації та повертаючи принципи її етичного виміру. Шістдесятництво назавжди зруйнувало соцреалістичні стереотипи зображення людини в літературі, повернувши їй право мати величний духовний світ та приватне життя. Воно завдало руйнівного удару по соцреалістичному «новоязу» через упровадження нових стандартів поетичної мови: реактуалізації просторозмовного мовлення, яка стимулювала рецептивний потенціал літератури й ліквідувала соцреалістичну «розірваність» між поетом-проголошувачем ідеологем і читачем, та інтенсифікації метафоричної ускладненості, що виявляла інтелектуальний потенціал усупереч «усередненій» мові соцреалізму.

Ще важче однозначно констатувати, наскільки канон шістдесятництва можна розглядати як альтернативний. Слід зауважити, що поліморфне як за персоналіс-

тичним складом, так і за мистецькими спрямуваннями шістдесятництво важко ідентифікувати як альтернативний соцреалізму канон. Доречніше говорити не про колективний канон шістдесятництва, а про персональні канони шістдесятників як про альтернативи соцреалізму. Таким, наприклад, може бути канон Григора Тютюнника, письменника, який був «присутній» у межах радянської літератури (бо друкувався, на відміну від Стуса), продукував «прийнятний» для її нормативів психологічний реалізм, але поетика його творів свідчить про те, що він докорінно відрізняється від «соцреалістичного» стереотипу письменника, навіть у його «гуманізованому» вияві.

Підсумовуючи, зауважимо, що в контексті досліджуваного явища важливо те, що шістдесятництво розірвало міцний «категоріальний» зв'язок між соцреалізмом і радянською літературою. Завдяки шістдесятництву та його культурній програмі стало зрозуміло, що радянська література може бути й не соцреалістичною. Якщо раніше соцреалізм мав монополію в маркуванні радянської літератури, то 1960-ті роки програмують його дезінтеграцію та поступове, хоч і довготривале, відтіснення на маргінеси. Сільська й міська проза, химерний роман, лірико-імпресіоністична течія, історична проза (її нелегітимізований вектор – твори І. Білика та Р. Іваничука), згодом Київська школа поезії – явища, «запрограмовані» шістдесятництвом, які подолали пріоритет соцреалізму, виявляючи нові якості радянської літератури.

Окрім, «внутрішньо-літературних» трансформацій, докорінну відмінність між сталінським соцреалізмом 1930-1950-х років та його післясталінськими варіантами можна відстежити в супідрядності теорії та художньої практики. У 30-50-х роках «теорія» у вигляді постанов, наказів та легітимізованих партією критичних розвідок, відігравала основоположну роль, якій підпорядковувалася літературна практика, що мусила реалізувати «теорію» в межах художнього тексту. У 60-х роках інтенсифікуються різноманітні стильові тенденції, які розмивали чіткі координати «соцреалістичного коридору». Окрім того, повсякчас зростала загроза від появи якщо не альтернативних канонів, то явищ, які неприховано дисонували соцреалістичній естетиці. У цій ситуації модифікується роль «теорії»: її основне завдання – знайти по-радянському виважені кодифікації поліморфності літературного процесу, щоб принаймні «теоретично» утримувати його в зоні соцреалізму. Так, з'являються теорії гуманістичного пафосу в соцреалізмі та соцреалізму як системи з різними стильовими тенденціями.

Роль «теорії» як керівного чинника в організації культурного простору знову посилюється в 1970-х роках, добі брежнєвщини, в українському варіанті – маланчуківщини, коли, опріч іншого, відбувається наступ на літературно-мистецьке життя, яке востаннє намагаються загнати в зону соцреалізму. Показова тут стаття М. Шамоти «За конкретно-історичне зображення життя в літературі», надрукована в «Комуністі України» (1972), у ній подано перелік не лише проскрибованих імен, творів, а й тем та проблем. У літературно-мистецькому житті посилюється роль «кампаній». Наприклад, у 1970 році відбувається пленум правління СПУ на тему «Людина праці в сучасній українській літературі», який спричинив появу великої кількості кон'юнктурних творів, написаних у відповідності з партійними рішеннями. Окрім того, відбувається незчислена кількість конференцій, науково-теоретичних обговорень, які «працювали» на підтримання статусу соцреалізму в радянській літературі [4, 10].

Зважаючи на засилля номенклатурності в літературі, 70-ті роки часто називають періодом «безчасся», який не має виразного естетичного обличчя. Це твердження ґрунтується насамперед на оцінці поезії (розвиток прози в цей час завжди оціню-

вався досить високо), що, на перший погляд, не має «поколіннєвої» характеристики, на відміну від попередників шістдесятників та наступників вісімдесятників. Однак детальна історіографічна реставрація 70-х засвідчує протилежну думку. У цей час активно працюють переважно три покоління поетів (шістдесятники, сімдесятники, вісімдесятники), які перебувають як в межах офіційної, так і неофіційної літератури (дисиденти, внутрішньо емігровані). Щодо самого покоління 70-х, то до нього Галина Тарасюк зараховує Любов Голоту, Михайла Шевченка, Михайла Пасічника, Катерину Мотрич, Михайла Слабошпицького, Дмитра Іванова, Галину Паламарчук, Ярослава Павалюка, Степана Сапеляка, які сформували виразний індивідуальний стиль. Однак, будучи цікавими творчими особистостями, вони не спродували те, що прийнято називати «мовою покоління», той специфічний тип поколіннєвого мовомислення, який робить творчу спільноту впізнаваною на культурній карті.

Видається, що специфіку поетичного десятиліття 70-х визначають попередники – поети, яких прийнято «прив'язувати» до 60-х років. Тобто в оцінці цього періоду продуктивніше послуговуватися не поколіннєвою характеристикою, а «десятилітньо-хронологічною». Серед офіційної (надрукованої) літератури вирізняються здобутки Ліни Костенко, яка 1977 року видала одну з найцікавіших збірок – «Над берегами вічної ріки», а згодом – «Марусю Чурай». Серед неофіційної літератури, яка тільки з часів української незалежності в пострецептивній перспективі «потрапляє» в літературний процес 1970-х, вирізняються «Відшукування причетного» Григорія Чубая, «Палімпсести» Василя Стуса, «Невольничча муза» Ігоря Калинця. Уже ця добірка засвідчує виразність «обличчя» 1970-х., зокрема і в проекції на статусність соцреалістичного канону. Роксоляна Свято доводить, що 70-ті були першим в українській культурі десятиліттям, коли можна було існувати поза межами соціалістичної ідеології та соцреалістичної практики. Дослідниця твердить: «Втративши змогу друкуватися, автори – хоч би як парадоксально це прозвучало – здобули ту внутрішню свободу, якої бракувало їхнім попередникам. Вони не мусли вдаватися до езопової мови, вони могли писати про все відверто (в шухляду). Та – що дивніше – вони не потребували відгукуватися на реалії конкретної історичної дійсності» [14].

Остаточний розрив з естетикою соцреалізму в 1980-х роках відбувся завдяки до перебудови, зразу ж після маланчуківщини. Він був спричинений не стільки історичними подіями, скільки внутрішньо мистецькими закономірностями. Обстоюючи цю думку, Микола Ільницький наводить приклад поезії Л. Талалає, В. Базилевського та В. Затулівітра, чий поетичні таланти уяскравилися в першій половині 1980-х років [4, 56]. Відтермінована в часі через видавничі перепони, поезія Київської школи ще сильніше задекларувала дистанціювання від соцреалізму: на відміну від шістдесятників, які боролися за свободу, поети Київської школи носили свободу в собі, виявляючи її на естетичному рівні, як специфічне мовомислення, що виходило за рамки прийнятих поетичних стереотипів. Поетичні голоси Київської школи породили гостру дискусію на сторінках «Літературної України» (1984 р.) про призначення поезії – одвічна дилема мистецтва, яка вирішувалася з пізньорадянським пафосом: література мусить служити суспільному будівництву чи бути зразком творчої незалежності. Незважаючи на активну підтримку першого гасла, порушення радянської однастайності програмувало розкол «зони соцреалізму».

Віталій Дончик зауважує, що дистанціювання від соцреалізму можна спостерігати також на інституційному рівні, наприклад, у зміні пріоритетів при призначенні Шевченківських премій: 1978 р. – «Лебедина зграя» В. Земляка, 1980 р. –

«Чотири броди» М. Стельмаха, 1981 р. – «Біль і гнів» А. Дімарова, 1984 р. – дитячі твори М. Вінграновського [4, 13]. Стає зрозуміло, що культурна політика помітно лібералізується, бо премію присуджують не за принципом ідеологічної доцільності, а за мистецьку цінність твору.

Перебудова, а разом із нею мистецьке експериментаторство та провокаторство, виявлені в естетиці постмодернізму, остаточно нівелюють статус соцреалізму. Саме постмодернізм вважають основним могильщиком соцреалізму: зазвичай «серйозний» соцреалізм, у якому домінує прямолінійність думки й мистецького вислову, котрому чужа будь-яка іронічна двоплановість, потрапляє в зону іронії. Саме іронія вбиває вже мертвий соцреалізм, перетворюючи його з принципу моделювання на об'єкт карнавальної гри та колажу.

Список використаної літератури

1. Дзюба І. Більший за самого себе / Іван Дзюба // Симоненко В. Вибрані твори / Упоряд. Анатолій Ткаченко, Дана Ткаченко. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 655-670.
2. Дзюба І. Виступ на вечорі, присвяченому 30-літтю з дня народження Василя Симоненка в будинку літераторів 16 січня 1965 р / Іван Дзюба // Сучасність. – 1995. – № 1. – С. 153-158.
3. Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і Час. – 1999. – № 1. – С. 74-80.
4. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960-1990-ті роки: Навч. посібник / ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1995.
5. Коцюбинська М. Василь Стус у контексті сьогодишньої культурної ситуації / Михайлина Коцюбинська // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 17-28.
6. Коцюбинська М. Феномен Стуса / Михайлина Коцюбинська // Сучасність. – 1991. – № 9. – С. 26-36.
7. Масловська Т. Ще раз про шістдесятництво / Тетяна Масловська // Слово і Час. – 1999. – № 11. – С. 33-37.
8. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65-84.
9. Сверстюк Є. Блудні сини України / Євген Сверстюк. – К.: Т-во «Знання України», 1993. – 256 с.
10. Сверстюк Є. Василь Симоненко прилетів на білому коні / Євген Сверстюк // Сучасність. – 1995. – № 1. – С. 149-152.
11. Сверстюк Є. Нецензурний Стус / Євген Сверстюк // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 168. – С. 127-141.
12. Сверстюк Є. Симоненко – ідея / Євген Сверстюк // Симоненко В. Вибрані твори / Упоряд. Анатолій Ткаченко, Дана Ткаченко. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 671-676.
13. Світличний І. Слово про поета / Іван Світличний // Симоненко В. Вибрані твори / Упоряд. Анатолій Ткаченко, Дана Ткаченко. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 617-620.
14. Свято Р. Проблема літературних поколінь: «період безчасся» і українська поезія 70-х років ХХ ст. / Роксоляна Свято // Наукові записки. Том 72, Філологічні науки / Національний університет «Києво-Могилянська академія». – Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2007. – С. 67-73.
15. Стус В. Серед грому і тиші / Василь Стус // Сучасність. – 1995. – № 1. – С. 138-148.
16. Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки // Слово і час. – 1997. – № 8. – С. 40-55.

В. П. Хархун

Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя
Кафедра украинской литературы

СОЦРЕАЛИЗМ В ПОСТСТАЛИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (УКРАИНСКАЯ ПРОЕКЦИЯ)

Резюме

В статье проанализированы 1960-1980-е гг. в истории украинской литературы, когда соцреализм теряет монополию в маркировке понятия «советская литература». В основе анализа – история трех литературных поколений, декларирующих

различные стратегии выхода из зоны соцреализма. Гуманизация соцреализма, появление персональных альтернативных канонов, декларирование внутренней свободы и художественной сопротивляемости, постмодернистская эстетика – это те индикаторы, которые указывают на процессы вторизации, маргинализации и элиминации соцреализма в украинской литературе 1960-1980-х гг.

Ключевые слова: советская литература, соцреализм, литературное поколение, альтернативный канон.

V. P. Kharkhun

Nizhyn State University named after Nikolay Gogol
Ukrainian literature department

SOCIALIST REALISM IN POST-STALINIST LITERATURE: UKRAINIAN PERSPECTIVE

Summary

The paper explores the history of Ukrainian literature of 1960-1980s, when socialist realism loses its monopoly in labeling the «Soviet literature» term. The analysis concerns the history of three literary generations, which declared different strategies of leaving the socialist realism zone. The humanization of socialist realism, the emergence of alternative personal canons, the declaration of inner freedom and artistic resistance, postmodern aesthetics indicate the processes of secondarity, marginalization and elimination of social realism in 1960–1980s Ukrainian literature.

Key words: Soviet literature, socialist realism, literary generation, alternative canon.

Статтю подано до редколегії 18.10.2013

УДК 82.02

Е.М. Черноиваненко,доктор филологических наук, профессор,
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова,
кафедра теории литературы и компаративистики**СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ?**

В статье обосновывается идея о невозможности существования истории литературы как самостоятельной и самодостаточной литературоведческой дисциплины

Ключевые слова: литературоведение, терминология, литературный процесс, тип литературы, риторичность, художественность

В сколько-нибудь заметном виде идея писать курсы истории литературы проявляется во 2-й половине XVIII века, а традицией становится через столетие, вскоре после того, как происходит дифференциация дотоле единой филологии на лингвистику и литературоведение и возникает само название нашей науки в форме немецкого слова *Literaturwissenschaft*. Возможно, именно написание всё более многочисленных и разнообразных курсов истории литературы подвигло литературоведение к осознанию своей неоднородности, ощутить наявность разных своих «Я». Этих «Я» могло быть два, три, четыре или даже больше, но обязательными и главными всегда были история литературы и теория литературы. Прорекларировав это, литературоведение должно было чётко сформулировать, что же является объектом и предметом, а также основным заданием каждой из этих научных дисциплин. И поначалу оно говорило об этом вполне уверенно (не считая необходимым приводить соответствующие цитаты из всем известных учебников), но с течением времени уверенность стала заметно иссякать.

В отечественном литературоведении первым из тех, кто вместо категоричности почувствовал здесь проблематичность, был, наверное, Ю. М. Лотман, который в одной из работ начала 70-х годов заметил, что история литературы «в чистом виде» представляет собой перечень авторов, названий произведений и дат их написания. Если литература – это совокупность отдельных произведений, а «история литературы изучает литературные явления, события, факты, имена с точки зрения их движения во времени и пространстве» [1, 9], то о каком движении во времени и пространстве можно говорить применительно к отдельным произведениям? Что именно имеется в виду? Произведение написано, завершено, в дальнейшем оно не изменяется, его текст остаётся стабильным. Со временем меняется его восприятие, меняются его интерпретации. Можно написать их историю, но будет ли это история **литературы**?

Уже тогда над такими вопросами следовало задуматься не столько структуралисту Ю. М. Лотману, сколько ревнителям методологического благочестия, но тогдашняя наука научность видела в догматичности, а догмы не предполагают сомнений в своей истинности.

Западное литературоведение было куда менее догматичным уже в силу различия исповедуемых методологий и потому гораздо раньше ощутило и начало осмысливать ключевые проблемы истории литературы. Убедительным свидетель-

ством тому может служить авторитетнейший в англоязычном мире учебник теории литературы Рене Уэллека и Остина Уоррена, впервые изданный в 1947 г. Методологические проблемы истории литературы рассматриваются здесь достаточно подробно и совсем по-иному, чем в советской науке о литературе. Для нас история литературы часто представляла собой историю жанров. Уоррен и Уэллек в связи с этим писали: «... а есть ли смысл в истории жанров? До сих пор на этот вопрос принято было отвечать отрицательно: во-первых, невозможно установить точку отсчёта, норму (если в трагедии взять за точку отсчёта трагедии Шекспира, то это значило бы недооценить древнегреческую трагедию или французскую классическую трагедию); во-вторых, история без философии будет всего лишь хроникой. Как первое, так и второе возражения вполне справедливы» [2, 254].

Вообще, уже сама возможность создания литературной истории представлялась отцам современной американской теории литературы весьма сомнительной. Раздел «Литературная история» в их учебнике открывается словами: «Прежде всего реальна ли сама мысль написать литературную историю, чтобы это была и «литературная» и «история»? Нужно признать, что в большей своей части истории литературы на поверку выходят либо историей общественной жизни, либо историей общественной мысли с иллюстрациями из области литературы, либо представляют собой собрание впечатлений и суждений по поводу тех или иных произведений, расположенных в более или менее хронологической последовательности» [2, 269]. И ещё: «Большинство наиболее примечательных историй литературы являются либо историями цивилизации, либо сборниками критических эссе. Первые нельзя назвать историей *искусства*, вторые – историей искусства. Отчего же до сих пор не было предпринято сколько-нибудь значительной попытки представить эволюцию литературы как вида искусства? Разумеется, сыграло роль то обстоятельство, что предварительный анализ произведений искусства делался непоследовательно, без единой системы. Либо мы довольствуемся критериями старой риторики, которая скользит по поверхности явлений, либо хватаемся за эмоциональный язык и описываем действие, произведённое в душе читателя фактом искусства, причём выражаем наши соображения понятиями, никак не соотносящимися с самим произведением искусства» [2, 270-271].

Отмеченную известными теоретиками бессистемность истории литературы легко можно проиллюстрировать примерами, скажем, из академической «Истории русской литературы», изданной в 4-х томах в начале 80-х годов. Здесь часто бросается в глаза одна и та же ситуация, очень характерная для коллективно написанных курсов истории литературы: рассматривая разные периоды развития данной национальной литературы, разные учёные сосредотачивают своё внимание лишь на отдельных и – что важнее – на **разных** явлениях. Возьмём наугад две главы: в главе, посвящённой литературе 1730-х – начала 1760-х годов, Г. Н. Моисеева и Ю. В. Стенник говорят о соотношении литературных направлений, специфике литературного характера, особенностях художественного обобщения, изменениях в языке литературы; в главе же, посвящённой литературе 1780-х-1790-х годов, Ю. В. Стенник и Н. Д. Кочеткова ведут речь об изменениях в отдельных жанрах, о развитии комической оперы, о специфике историзма и новациях в драматургии. Если же сравнить главы, посвящённые литературе более отдалённых одна от другой эпох, то найти в них общие параметры литературного процесса часто просто невозможно. Вследствие такого разноречия отдельные периоды в развитии данной национальной литературы оказываются просто несопоставимыми, а посему едва ли возможно увидеть какую-либо сквозную логику развития данной литературы.

Но ведь именно выявление такой логики обычно считается главной задачей истории литературы.

Если раньше каждый учебник введения в литературоведение открывался главой о составе последнего и о том, что же именно изучают теория литературы, история литературы и литературная критика, то теперь картина выглядит совсем иначе. Авторы немецкого учебника по введению в литературоведение, вышедшего первоизданием в 1995 г. в Штуттгарте, с большим скепсисом отвечают на вопросы, самые формулировки которых достаточно красноречивы: «Возможна ли история литературы?» и «Устарела ли история литературы?»[3]. Англичанин Джонатан Каллер в своей ныне очень популярной книжке «Теория литературы: Очень краткое введение» (первое издание – 1997 г.) детально рассматривает вопрос о том, что же представляет собой теория литературы, но вообще не упоминает историю литературы.

Этим же путём в последние годы пошли и авторы российских университетских учебников. В учебнике «Теория литературы» (издание 3-е, М.: Высшая школа, 2002) В. Е. Хализев во Введении пишет о том, что представляет теория литературы, но при этом вовсе не касается истории литературы. Нет даже упоминания об этом вопросе в учебнике теории литературы Т. Давыдовой и В. Пронина (М.: Логос, 2003). Нет и попытки соотнести теорию и историю литературы в фундаментальной двухтомной «Теории литературы» под редакцией Н. Д. Тamarченко (М.: Академия, 2004). Ничего не сказано об этом в учебнике теории литературы Э. Фесенко, изданном в 2008 г. (Академический проект). В учебнике введения в литературоведение под редакцией Л. В. Чернец (изд. 2-е, М.: Высшая школа, 2004) вообще не рассматривается проблема структуры литературоведения и соотношения теории и истории литературы. Складывается впечатление, что литературоведение утратило надежду решить вопрос о том, что же представляет собой история литературы, и просто прекратило рассматривать его, словно оно перестало существовать.

Окончательно подрывают веру в возможность его решения всё чаще встречающиеся достаточно резонные утверждения литературоведов о том, что отдельные эпохи в истории литературы вообще несопоставимы, ибо литература в разные эпохи (и/или в разных регионах) могла обладать разной природой. Одним из первых эту идею обосновал С. С. Аверинцев в известной статье «Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (Противостояние и встреча двух творческих принципов)» (1971). Идея эта вполне применима и к русской литературе. Так, в известном академическом сборнике «Литературоведение как проблема» (М., 2001) сотрудник Института литературы имени Я. Купалы НАН Беларуси Л. В. Левшун в статье «К вопросу о взаимоотношении традиций средневековой церковной книжности и литературы нового времени» убедительно доказывает, что церковная литература до никоновской реформы совершенно никак не связана со светской литературой послепетровской эпохи, а потому их объединение в рамках единой истории русской литературы невозможно, что было очевидно некоторым литературоведам ещё в конце XIX столетия. В связи с этим вспоминается известный французский искусствовед Пьер Франкастель, который считал варварством выставлять в одном музее иконы и картины светской живописи и потому называл европейские музеи «храмами бескульта».

Но дело не только в религиозности и светскости. Художественная литература XIX-XX веков всеми главными особенностями своей природы принципиально отличается от риторичной литературы предыдущих столетий даже при условии светскости обеих. Сама природа слова и стиля, жанра и авторства, идеи и рецепции в каждом из типов литературы своя, различными должны быть и критерии

их оценки [см.:4]. Создавая единую, сквозную, от древности до современности, историю литературы, мы игнорируем эти отличия, делаем всю литературу литературой одной – универсальной –природы, а потому так легко прибегаем к сравнению литератур разных эпох на основе единых критериев. Мы забываем о том, что гусеница, превращаясь в бабочку, перестаёт быть собой. Выискивать в литературе риторического типа психологизм, историзм, художественность – то же самое, что выискивать у гусеницы крылья бабочки.

А. В. Михайлов в своей известной работе «Несколько тезисов о теории литературы» отмечал: «Что такое литература, какую мы имеем в виду, когда говорим о науке о литературе, действительно неизвестно, хотя бы потому, что объем того, что относится к «литературе» в каждую из рассматриваемых в науке о литературе эпох ее истории, всякий раз различен. ... «Литература» – это, далее, одно из слов, которые в настоящий исторический час должны быть, наряду с остальными основными словами науки о литературе и наук о культуре, подвергнуты историческому анализу» [4, 251]. К этим «основным словам» относятся, думается, все основные понятия из словаря литературоведческих терминов.

Цитируемая статья А. В. Михайлова посвящена не истории литературы, о которой мы ведём речь, а теории литературы. Учёный здесь отстаивает идею о том, что теория литературы не может и дальше рассматривать литературу и феномены, из которых она складывается, в метафизическом статусе «вообще». Ему, как и многим литературоведам его поколения, уже с 70-х годов прошлого века становилось всё более ясно, что нет «литературы вообще», «литературы как таковой», как нет «слова вообще», «автора вообще», «жанра как такового», «стиля в принципе» и т.п. Каждая большая эпоха создаёт свой словарь литературоведческих терминов. Смена эпох – эта смена природы литературы и составляющих её феноменов, следовательно, – и смена значений понятий, которыми обозначаются эти феномены. Эта идея с той поры медленно, но уверенно, завоевывает себе сторонников и находит всё более чёткие концептуальные оформления. И ныне уже многим понятно, что специфика истории литературы заключается вовсе не в том, чтобы рассматривать в процессе «движения во времени и пространстве» те вещи, которые теория литературы рассматривает, абстрагируясь от времени и пространства.

Когда история литературы начала ощущать, что ей не хватает теоретичности, теория литературы начала понимать, что ей крайне недостаёт историзма. Но если история литературы обретёт теоретичность, а теория – историзм, то не станут ли они тождественными? не сольются ли они в единую науку – не то в историческую теорию литературы, не то в теоретическую историю литературы? Свидетельства именно такого процесса мы находим в работах наиболее авторитетных отечественных литературоведов уже с 60-х годов – М. И. Стеблина-Каменского, Б. О. Кормана, Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, С. С. Аверинцева, В. И. Крекотня, Г. М. Сивоконя, Д. С. Наливайко, ряда других и даже в трудах их выдающихся предшественников – М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, Г. А. Гуковского, А. И. Белецкого. В 1973 г. выходит в свет книга Д. С. Лихачёва «Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили», которая открывается словами: «В данной работе я стремлюсь дать некоторые обобщения для построения будущей теоретической истории русской литературы X-XVII веков» [6, 24]. Будущее нашей науки выдающийся медиевист видел в синтезе истории и теории литературы. Впрочем, почему «будущее»? Сможет ли кто-нибудь убедительно доказать, что Д. С. Лихачёв (или кто-нибудь из названных выше учёных) был именно историком или именно теоретиком литературы? Чем выше поднимается литературовед над уровнем ординар-

ности, тем менее возможно сколько-нибудь уверенно отнести его к историкам или теоретикам литературы. А если так, то существуют ли «в чистом виде», отдельно история литературы и теория литературы? Сегодня, на мой взгляд, этот вопрос кажется надуманным только Высшей атестационной комиссии, по-прежнему требующей чётко разграничивать литературоведческие специальности. Но когда и почему возникла сама идея их автономного существования?

Литературоведение как наука рождается в середине XIX века, когда заканчивается власть риторики, бывшей законодательницей над всей словесностью на протяжении целой эры продолжительностью почти в два с половиной тысячелетия, эры от Платона и Аристотеля до Канта и Гегеля. Первая половина XIX века – время бурной дифференциации наук. Переживает этот процесс и филология, разделяясь на лингвистику и литературоведение. Молодое литературоведение в поисках методологического основания обращается к разным наукам. Обращение к эстетике породило понимание литературного произведения и подход к нему как к произведению искусства. Плодотворность такой методологии засвидетельствовали лучшие работы В. Г. Белинского. Но позитивистскому мышлению одного прекрасного в искусстве было мало. Во 2-й половине XIX в. в европейском и русском литературоведении господствует культурно-историческая школа, для которой произведение искусства – документ истории общества, как для сторонников популярного тогда биографического метода – документ биографии художника. Не успев сформировать свою собственную, органичную для себя методологию, литературоведение начинает заимствовать методологию, систематику, идею развития у естественных наук, которые тогда переживали бурный расцвет и чьи успехи казались столь очевидными. Заимствуя всё это в своём стремлении стать «настоящей», «полноценной» наукой, литературоведение не замечало того, что естественные науки изучают феномены первой, сотворённой Богом, природы, естество которых принципиально неизменно, тогда как произведения литературы относятся ко второй, созданной человеком, природе (культуре), сама субстанция которой может радикально меняться. Тогда-то, думаю, литературоведение и заимствовало идею самостоятельного существования теории как исследования неизменной природы соответствующих феноменов и истории как описания и систематизации эмпирических фактов и закономерностей. Только в 70-е годы прошлого века наше литературоведение поднимается до понимания работ М. М. Бахтина и начинает осознавать то, что литературоведение может иметь собственные, выработанные из себя и органичные для себя методологию, систематику, идею развития.

Может, именно работы М. М. Бахтина помогли А. В. Михайлову прийти к важному для нас выводу: «... науке о литературе следует остерегаться перенимать что бы то ни было в *готовом* виде из других наук, и следует стремиться разглядеть все именно так и именно в том свете, как и в каком просматривается все с *ее* стороны. При этом следует сверяться с тем, что происходит в других науках. А то общее и предшествующее разделению научных дисциплин (которое лишь относительно) выявится при этом с большей ясностью. Наука о литературе должна, таким образом, смотреть за тем, что и как видно с *ее* позиции, и это относится и к самым общим «вещам», таким, как время, пространство, история, число – обо всем этом наука о литературе может сказать нечто такое, что может знать только она одна, и то, что она скажет, будет непременно соотноситься с физическими, математическими и прочими представлениями о всех таких «вещах»» [5, 255].

Хочется думать, что именно постепенное осознание этой идеи и вызвало отказ литературоведения от чёткого разделения на теорию и историю литературы.

Наша наука, як ні старалась, не змогла придти к обоснованному и чёткому их различению и, намучившись, утратила интерес к этой проблеме, начав откровенно игнорировать её. В данном случае это следует, думаю, оценивать положительно. Утрата иллюзии, которая изначально была губительной *idée fixe* литературоведения, поможет ему скорее понять свою истинную сущность.

Конец прошлого столетия стал временем, когда литературоведение ощутило и более-менее ясно осознало чужеродность многого того в себе, что оно когда-то заимствовало у других наук, и потребность выработать вместо этого чужого своё, собственное, органичное. Как только оно сможет это сделать, оно сможет решить и проблему историю литературы.

Список использованной литературы

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
2. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
3. Ссылаюсь на чешский перевод: Pechlivanos M., Rieger S., Struck W., Weitz M. Úvod do literární vědy. – Praha, 1999. – 452 s.
4. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX вв. – Одеса: Маяк, 1997. – 712 с.
5. Михайлов А. В. Несколько тезисов о теории литературы / Литературоведение как проблема. – М.: На-следие, 2001. – С. 224-279.
6. Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили / Лихачёв Д. С. Собр. соч.: В 3-х т. – Т. 1. – Л.: Худож. лит., 1987. – С. 24-260.

Є.М. Черноіваненко

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
кафедра теорії літератури і компаративістики

ЧИ ІСНУЄ ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ?

Резюме

У цій статті обґрунтовується ідея про неможливість існування історії літератури як самостійної і самодостатньої літературознавчої дисципліни

Ключові слова: літературознавство, термінологія, літературний процес, тип літератури, риторичність, художність

Y.M. Chernoiivanenko

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of theory of literature and comparative studies

IF HISTORY OF LITERATURE EXISTS?

Summary

In this article is founding the idea of the impossibility of existence of the literary history as self-dependent and self-contained branch of science.

Key words: literary criticism, terminology, literary process, type of literature, rhetorics, artistry

Статтю подано до редколегії 12.12.2013

УДК 861.161.2.02

Н. М. Шляхова,

доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики
Одеського національного університету імені І.І.Мечникова

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА МЕТОДОЛОГІЯ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО

У статті зроблено спробу розглянути філософсько-естетичні витоки літературознавчої методології Д. Чижевського, з'ясувати особливості порушення ним проблем сприйняття та тлумачення художнього твору.

Ключові слова: образ автора, літературний твір, літературознавчі студії.

Дмитро Чижевський належав до того типу вчених-філологів, об'єктом уваги яких «є поезія, а не поет» (Еліот). Обґрунтовуючи власну методу «синтетичного» осмислення літературного розвитку, Чижевський наголошував, що «треба *насамперед* вивчати літературний твір сам по собі, його ідейний зміст мусить зробитися ясным із самого твору, лише по допомогу можемо звертатися до «непрямих джерел» [12, 27] – інших творів автора, біографічних відомостей, «не літературних проявів» (листів, спогадів, щоденників), оцінки твору сучасниками письменника тощо. При цьому історик літератури нагадує про численні факти, коли дослідники «будували» всю характеристику літературних творів виключно на таких «побічних джерелах» та приходили до цілком помилкових висновків. Бо ж поцінувати літературний розвиток певної доби, схарактеризувати автора можна, як на переконання Д. Чижевського, тільки з'ясувавши формально-змістовні особливості самого твору. Саме цього твороцентричного принципу послідовно дотримувався він сам у своїх літературознавчих студіях. Так, аналіз поетики повчань Володимира Мономаха, «їх психологічної наповненості» та поетичності образної мови дав підстави дослідникові говорити про яскравий образ автора – освіченої світської людини старої Русі, зокрема її книжного читання, мовного та літературного вміння.

Що ж до самої проблеми автора, то вона як визначальна проблема поетики була усвідомлена літературознавством ще в кінці XIX – на початку – XX ст. [6, 471]. Однак і на початку XXI ст. поняття «автор» не має чіткого термінологічного визначення [9]. Валентин Халізов пропонує вживати цей термін у трьох значеннях: автор як реальна особа з біографічною та індивідуальною прикметністю; «образ автора» як вид автопортрету; і автор як творець, суб'єкт художньо-естетичної діяльності [11, 10]. Саме останній аспект концепту «автор» визначив центральну домініанту літературного дискурсу Д. Чижевського.

Замислюючись над питанням, «звідки походять основні риси» мистецького стилю, вчений зосереджує увагу на вмінні митця «подати в живій формі основні думки свого світогляду» [12, 349]. Полемізуючи з прибічниками народницько-соціологічного дослідження літератури, Чижевський уникає розгляду соціального та історичного контексту, прагне виявити в тексті твору сліди індивідуального авторського «я» не як конкретної особи, а саме як суб'єкта художньої реальності. Показовим для літературознавчої методології Чижевського є той факт, що основну рису «цілої духовної постаті» Шевченка, яка зумовила визначальну прикметність

його поетичного стилю, він вбачав у притаманному поетові яскравому, послідовному «безмежному» антропоцентризмі – «*поставлення людини в центрі*» цілого буття, цілого світу» [13, 167].

Варто зауважити, що людинознавча концепція самого Чижевського формувалася в рамках екзистенціальної філософії, представники якої (С. К'єркегор, М. Гайдеггер, М. Бердяєв) уже в середині XIX століття в полеміці з раціоналістично-об'єктивістською позицією німецької класичної філософії заговорили про людину не як про «мислячу річ» (Декарт), а як про духовний індивід, унікальну, неповторну істоту [2, 42]. Вчення данського філософа С. К'єркегора про духовну сутність «окремішнього індивіда» (Р. Кісь), про особистісну унікальність людини близьке екзистенціально бароковій інтенції українського світоглядного менталітету, художнє вираження якого творчо осмислював Д. Чижевський.

Крізь антропософську призму український вчений розглядав усі періоди літературного розвитку, але особливо уважно – філософію та поетику романтиків. Він наголошує на опозиційності світогляду романтиків просвітницькому раціоналізмові, на сповідувальному ними екзистенціальному анти радикалізмі, що й зумовило появу нового методу пізнання: «пізнання почуттям або «інтуїцією», до того іноді «інтуїцією поетичною». Відтак «поезія стає поруч з наукою як інший, але не нижчий, шлях пізнання» [12, 356]. Висловивши недовіру раціоналізмові, зауважує Чижевський, романтики змінили погляд на людину, яка витлумачується ними вже не як розумна тварина чи простий механізм, а як «дуже складна істота», унікальний феномен, принципово закритий для раціонального пізнання. Саме у засадничій для Шевченкового мислення духовності, екзистенційності вбачав Чижевський особистісну унікальність поета, його характеристичну самотність («...те, що у Шевченка було в серці, у Куліша було в голові: він не є вільний творець пісень, а лише старанний наслідувач йому добре відомої пісенної поезії») [12, 429].

Нагадаємо, що екзистенціально-кордоцентричні орієнтації Чижевського домінували не лише в дослідженні історії української літератури. Аж ніяк не випадково порушену у романах Ф. Достоевського етико-онтологічну проблему, проблему конкретності індивідуального буття людини як етичного індивідууму, Чижевський формулює словами К'єркегора про абсолютно мислячу людину, не бажаючи з'ясувати і дати собі звіт у тому, як виявляється її абстрактне мислення до способу її існування. Цим самим людина ця «справляє комічне враження..., оскільки вона близька до того, щоб перестати бути людиною. В той час як реальна людина, сповнена нескінченності, вбачає свою реальність саме в тому, що вона безмежно зацікавлена існуючим, абстрактно-мисляча людина – двоїста істота» [14, 373].

Методом розуміння значення ідеї двійника у творчості Достоевського філософ-літературознавець обирає герменевтичний принцип тлумачення, «тобто тлумачення як інтерпретацію прихованих смислів» [8, 235]. Висхідним пунктом аналізу стає, за його власним визначенням, «дуалізм смислових площин розгортання сюжету» у творах Достоевського, розмежування семантичного поля *факту і смислу* [14, 362]. У цьому контексті спосіб інтерпретації Чижевським людинознавчої ідеї творчості російського письменника дуже близький геоцентричній антропології С. К'єркегора. Цілком у дусі данського філософа осмислює український вчений гостро поставлену Достоевським проблему конкретного реального буття. «Виявляється, що просто «існувати», «бути», – міркує Чижевський, – це не є достатня умова буття людини як етичного індивідууму» [14, 373]. Людина починає реально бути, коли стає духовно, творчо і культурно «активно діючим «окремішнім індивідом». Живе, конкретне буття людини, «усіляке її місце» у світі можливе лише

через живий зв'язок з божественним буттям, – так коментує Чижевський «дуже важливу» для Достоевського думку. Прикметно, що і морально-етичну проблему «свого місця» (віднайдення духовно-індивідуальної ідентичності, індивідуально-особистісної закоріненості людини у світі) розглядає Чижевський у контексті К'єркегорової концепції «ближнього» [14, 379].

Важливим для розуміння літературознавчої стратегії Чижевського видається й той факт, що, розглядаючи постановку Достоевським проблеми двійника в парадигмі боротьби філософської думки ХХ ст. проти етичного раціоналізму, він не торкається того питання, чи «лежала» ця філософська проблематика в намірах письменника. Тобто, літературознавець не ставить питання, що хотів сказати автор, йому, вочевидь, близькою була думка О. Лосева про «специфіку художності», який полягає в тому, що ніякого первообразу до твору мистецтва (як і після нього) не існує. «Мистецтво відразу – і образ, і першообраз [5, 82].

Прагнучи виявити в самоадекватній і самодостатній формі повісті Гоголя «Шинель» авторську ідею, Чижевський вдається до естетичного типу інтерпретації, визначальним принципом якої є, за Г. Шпетом, визначення того, що митець накладає свій відбиток на будь-який літературний твір, на будь-яку частину його цілісності, «на спосіб самої композиції» [17, 229]. Дивним видається інтерпретатору вже те, що тема «бідного чиновника», яку зазвичай визнають центральною в повісті, заявлена і, по суті, вирішена на початку твору, що породжує сумнів у доцільності всього подальшого розвитку подій. Ця незв'язність композиції повісті змушує Чижевського шукати вкладений у неї Гоголем смисл у чомусь іншому, а не в словах «я брат твій».

Здійснюючи свою герменевтичну мету – зрозуміти справжній, прихований автором, а не сформульований критикою, смисл «Шинелі», Чижевський розробляє власний «момент розуміння» (Г. Гадамер) – метод повільного читання класики. «Повільно читаючи, насолоджуючись оповіданням Гоголя «по краплинах», ми помітимо багато дрібниць, як видається, неістотних рис» [14, 385]. При цьому він вважає за потрібне наголосити: предметом уваги мають бути не «побіжні джерела», не читацькі відгуки, а сам твір, «як дещо абсолютно нове, невідоме, ніколи не читане» [14, 402].

Питання множинності смислу тексту, способу осягнення «другого смислу» чи не центральне у філософській герменевтиці. Як на думку Ф. Шлейєрмахера, «другий смисл» розкривається не особливим видом інтерпретації – догматичним чи алегоричним, а простим розумінням натяків, які можуть знаходитися в інтерпретованому тексті. «Вони (натяки – *Н.Ш.*) можуть бути – по суті такими тільки й робляться – незначними і одиничними» [16, 247]. У філософії розуміння П. Рікера Марія Зубрицька виділяє три основні етапи герменевтичного тлумачення твору: структурально та семіотичний аналіз самого тексту; процес читання, в якому актуалізується світ тексту; і, нарешті, етап екзистенційного та рефлексивного привласнення значення тексту [4, 328]. Саме на цьому останньому етапі розуміння («...при повільному читанні, при насолоджуванні розповіддю Гоголя «по краплинах» ми помітимо багато дрібниць») і відчув Чижевський, слід гадати, натякаючий смисл малозначущого слова «навіть». Художню не випадковість надміру «згущеного» вживання (не менш як 73 рази!) цієї словесної деталі він звиряє з методом роботи Гоголя над текстом твору, властивим письменникові прискіпливо вимогливим ставленням до слова. Герменевтичне зусилля Чижевського-інтерпретатора, уточнено, спрямоване не на **вкладання** смислу в художній текст, а на **знаходження** смислу-думки автора. «Напевно, – міркує вчений, – «навіть» має у творі якесь зна-

чення, несе якусь функцію – а швидше декілька функцій, у Гоголя завжди так: його художні прийоми багатогранні, багатофункціональні. Яка ж роль «навіть» в «Шинелі»? Розглянемо її ближче» [15, 78]. Так здійснюється в літературознавчому дискурсі Чижевського герменевтичний процес «введення у слово» (*Г. Гадамер*) – у слово автора і слово героя. Він звертає увагу на форму оповіді, помічає, що ведеться вона нібито не від «я» Гоголя, не Гоголем самим, а якимось оповідачем, явно дистинційованим від автора і певним чином наближеним до Акакія Акакійовича. Чуже, недорікувате слово героя і розглядає Чижевський як спосіб вираження індивідуальної суб'єктивності автора «Шинелі» («Гоголь сам звертає увагу на характер мовлення свого героя»). Детально зупиняється інтерпретатор на закладеній у слові «навіть» рецептивній стратегії автора, вмінні численними недоречно вживаними «навіть» дивувати, розчаровувати читача, тим самим досягати «комічного ефекту». Відчувши у змістовній непотрібності «навіть» на загал формальну гру автора зі словом, Чижевський-читач приймає правила гри як прояв характерних рис словесної творчості. Увага до ремісничого аспекту природи мистецтва («як зроблено», «як спрацьовано»), до гри автора зі словом і слова з автором спонукала Чижевського до реінтерпретації домінуючої в літературознавстві «соціальної точки зору» на сюжет повісті: «Суттєвіше зв'язаний сюжет «Шинелі» з центральною у світогляді Гоголя проблемою свого місця» [15, 83].

Методика розгадування «загадки автора» у комунікативному просторі «Шинелі» близько перегукується з ідеєю смислової актуалізації слова Яна Мукаржовського. Функція поетичної мови полягає, як на думку чеського філолога-структураліста, у максимальній актуалізації мовного висловлювання, яка здійснюється не для того, щоб служити меті повідомлення, а щоб висунути на передній план сам акт вираження [7, 328]. В актуалізації словесної деталі «навіть», у нарочито-підкресленому збідненні мовлення оповідача і недорікуватості мови персонажа повісті український вчений прагне побачити і зрозуміти автора, а це означає, за М. Бахтіним, «побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб'єкт» [1, 320].

Відчуття й усвідомлення «чужої», авторської свідомості і є чи не найпосутнішим і водночас найскладнішим моментом розуміння мистецького твору, – саме тут проблема інтерпретації стикається з проблемою автора. Зрозуміти автора «Шинелі» як суб'єкта художньої свідомості Чижевський прагне шляхом аналізу способів об'єктивації авторської суб'єктивності в «суб'єктах художнього висловлювання» (*В. Тюна*) – оповідач, розповідач, персонаж. Увага зосереджується на неоднозначності авторських стосунків з персонажами у різних творах письменника: у своїх українських оповіданнях Гоголь із вражаючою легкістю підходить до своїх героїв, навіть зливається з ними при посередництві оповідачів, «полегшує завдання автора» і його ліричне ставлення до відтвореного світу («Ніч перед Різдвом», «Майська ніч»). «Значно важче наблизитися до героя і його зовнішнього світу в «Шинелі» [15, 393].

Причину психологічного загострення повісті від спроби автора наблизитися до героя Чижевський вбачає в духовній несумісності Гоголя із зображуваним світом – «пустоту, нищість, ніщо – значно складніше зобразити, ніж велике, піднесене» [15, 32]. Ця несумісність ускладнює ще одне «завдання автора» – залучити читача до комунікативного процесу, вступити з ним у вербальне спілкування. «Змусити самого Акакія Акакійовича розповісти про свої пригоди і переживання було б зовсім неможливо», – визнає Чижевський і знову повертається до незвичайної складної комунікативної ситуації повісті: «Не так просто і створити тип оповідача, близького до Акакія Акакійовича!» [15, 32]. Отже, Чижевський, не ототожнюючи автора ні

з реальною особою письменника, ні з вигаданим оповідачем, сенс авторської ідеї шукає в «цьому розділюванні, у цьому поділі і цьому проміжку» [10, 450]. Як концептуально значущу «вказівку автора» Чижевський сприймав словесну подробицю «навіть» і спрогнозував потенціальний «горизонт сподівання»: «від художніх творів Гоголя треба очікувати спроби вирішення складних психологічних питань» [15, 397]. Так від форми як вираження авторської свідомості думка вченого рухалася до усвідомлення смислу – «тема «Шинелі» – спалах людської душі, її переродження під впливом, щоправда, дуже дивної – любові» [15, 397].

Характер сприйняття художнього тексту Чижевським, властива йому інтерпретаційна свобода засвідчують оригінальність його творчого мислення і водночас творчу спорідненість із багатьма визначними вченими світу.

Рух критичної рецепції не від людини-митця до тексту, а від тексту до митця-творця і намагання через іманентний аналіз твору реконструювати творчий задум, збагнути прихований сенс і в такий спосіб розпізнати образ автора, певною мірою наближає концепцію Чижевського до теорії смерті / зникнення автора. Апологетом цієї теорії він не був: автор у його розумінні – це головним чином схарактеризована своїми творами літературна індивідуальність. Не заперечував Д. Чижевський як факт існування усіляких видів, різновидів і форм авторства, так і різних принципів їх наукової інтерпретації. Зрозумівши, як романтичний світогляд рішуче змінив психологію автора та його ставлення до твору, вчений змінює і власну методологічну тактику: «починаючи з романтиків, я розподіляю матеріал не за гатунками, а за авторами» [12, 308]. Визнавши той факт, що яскравий і послідовний поетичний антропоморфізм романтиків надав кожному автору право на власну літературну біографію, він вважає за потрібне уточнити: «лише *літературні* біографії цікавитимуть нас у цій книзі» [12, 308]. Дозволю собі своє ставлення до цього аспекту сповідуваного Д. Чижевським методологічного плюралізму висловити словами Т.С. Еліота: «Перевести фокус уваги з поета на поезію – завдання, варте схвалення, оскільки воно покликане прислужитися справедливішій оцінці поезії – як гарної, так і поганої» [3, 176].

Список використаної літератури

1. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1998.
2. Бичко І. К'єркегор і Гоголь: екзистенційні паралелі мислення // Українська К'єркегоріана. – Львів: Літопис, 1998.
3. Элиот Т. С. Традиции и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: Изд-во московского ун-та, 1987.
4. Зубрицька М. Поль Рікер // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Рукопис, 1996.
5. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995.
6. Манн Ю. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наука, 1994.
7. Мукаржовський Н. Мова літературна і мова поетична // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Рукопис, 1996.
8. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Рукопис, 1996.
9. Смирнова Н. Н. Теория автора как проблема // Литературоведение как проблема. – М.: Наука, 2001.
10. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Рукопис, 1996.

11. Хилизов В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000.
12. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль: МПП «Презент», 1994. – 480 с.
13. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К.: Наукова думка, 1992.
14. Чижевський Д. До проблеми двійника у Достоевського // Дмитро Чижевський. Філософські твори: у 4-х тт. Т.3. – К.: Смолоскип, 2005.
15. Чижевський Д. Про «Шинель» Гоголя // Дмитро Чижевський. Філософські твори: у 4-х тт. Т.3. – К.: Смолоскип, 2005.
16. Шлейермахер Ф. Герменевтика // Общественная мысль: исследования и публикации. – М.: Наука, 1993. – Вып. IV.
17. Шпет Г. Г. Герменевтика и её проблемы // «Контекст – 1991». – М.: Наука, 1992.

Н. М. Шляховая

Одесский национальный университет им И. И. Мечникова
кафедра теории литературы и компаративистики

ЛІТЕРАТУРОВОДЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ДМИТРИЯ ЧИЖЕВСКОГО

Резюме

В статье предпринята попытка рассмотреть философско-эстетические истоки литературоведческой методологии Д. Чижевского, определить взгляд учёного на проблему восприятия и интерпретации литературного произведения.

Ключевые слова: образ автора, литературное произведение, литературоведческие стратегии.

N. M. Shlyahova

Odessa National Mechnikov University
Department of Theory of Literature and Comparative Literature

DMYTRO CHYZEVSKY LITERARY METHODOLOGY

Summary

There are attempts to examine the philosophical and aesthetic origins of literary methodology of D. Chyzhevsky, find features of involving matters of perception and interpretation of art in this article.

Key words: image of the author, literary work, literary studies.

Статтю подано до редколегії 14.11.2013.

Українською, російською та англійською мовами

Адреса редколегії журналу:
вул. Дворянська, 2, м. Одеса, 65082
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Адреса редколегії серії:
65058, м. Одеса, Французький бульвар, 24/26,
Філологічний факультет Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

Верстка *В.Г. Вітвицька*

Підписано до друку 27.12.2013 р. Формат 70×108/16.
Папір офсетний. Гарнітура Newton. Друк цифровий. Ум. друк. арк. 13,5.
Тираж 100 прим. Зам. № 821.

Видавець і виготовлювач
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна
Тел.: (048) 723 28 39
e-mail: druk@onu.edu.ua