

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ  
УКРАЇНИ  
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ  
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

# СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць  
Випуск 18  
Літературознавство*

Горлівка  
2011

УДК 81+801+882+82  
ББК Ш81.0+82.0  
С92

**Рецензенти:** д. філол. н. А.С. Зеленько,  
д. філол. н. В.І. Мацапура

**Редколегія:** д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глущенко,  
д. філол. н. В.А. Гусєв, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін,  
д. філол. н. М.О. Луценко, д. філол. н. Є.С. Отін, д. філол. н. П.В. Михед,  
д. філол. н. О.С. Киченко, д. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор),  
д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Г.Ю. Мережинська,  
д. філол. н. В.І. Теркулов, д. філол. н. А.Р. Габідулліна.

*Друкується за рішенням вченої ради  
Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.  
Протокол № 2 від 05.10.2011*

Постановою президії ВАК України від 26.01.2011 р. № 1-05/1 збірник  
“Східнослов’янська філологія” внесено до переліку фахових наукових ви-  
дань, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової  
інформації КВ № 16869-5632ПР.

С92 **Восточнославянская** филология: сб. науч. тр. / Горловский  
гос. пед. ин-т иностр. языков; Донецкий нац. ун-т. Редкол.:  
С.А. Кочетова и др. – Вып. 18. Литературоведение. –  
Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2011. – 356 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем филологии.  
Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов,  
студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

С92 **Східнослов’янська** філологія: зб. наук. пр. / Горлівський  
держ. пед. ін-т інозем. мов; Донецький нац. ун-т. Редкол.:  
С.О. Кочетова та ін. – Вип. 18. Літературознавство. – Горлівка:  
Вид-во ГДПІМ, 2011. – 356 с.

ISSN 1992-9196

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем філології.  
Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-  
філологів, викладачів літератури й мов у школі.

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Видавництво ГДПІМ, 2011

Наукове видання

# Східнослов’янська філологія

*Збірник наукових праць*

**Випуск вісімнадцятий  
Літературознавство**

Відповідальний редактор С.О. Кочетова  
Технічний редактор А.М. Калашников  
Комп’ютерне верстання та макетування О.В. Матвєєва  
Коректори: Н.А. Жихарева,  
О.Т. Захарова

За зміст і достовірність фактів, цитат, власних імен  
та інших відомостей відповідають автори

Підписано до друку 24.11.2011.

Формат 60x84/16. Папір 80 г/м<sup>2</sup>.

Гарнітура Times. Друк – ризографія.

Умов. друк. арк. 18,5. Обл.-вид. арк. 22,25.

Умов.-вид. арк. 20,69.

Тираж 300 прим. Зам. № 74.

Видавництво Горлівського державного педагогічного  
інституту іноземних мов  
Свідоцтво про державну реєстрацію суб’єкта видавничої справи  
ДК № 1342 від 29.04.2003 р.  
84626, м. Горлівка, вул. Рудакова, 25

С.В. Сдобнова ОППОЗИЦИЯ КАК ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЫ СНОВИДЕНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕРМАНА ГЕССЕ «ДЕТСТВО ВОЛШЕБНИКА» И «КРАТКОЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЕ» (СБОРНИК «ПУТЬ СНОВИДЕНИЙ»).....	301
--	-----

І.О. Складар ПРОБЛЕМА ПСИХОПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ .....	313
---	-----

Н.В. Смолянчук ФОРМАЛЬНІ ОЗНАКИ СУЧАСНОЇ РОМАННОЇ ТВОРЧОСТІ.....	322
--	-----

Л.В. Чупровська «СЛОВО» ПРО Т.С. ЕЛІОТА В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ .....	329
---	-----

### РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ

С.О. Кочетова РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ДРАНЕНКО Г. Ф. «МІФ ЯК ФОРМА СЕНСУ ТА СЕНС ФОРМИ. МІФОКРИТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ТВОРІВ Б.-М. КОЛЬТЕСА» (ЧЕРНІВЦІ : ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦ. УН-Т, 2011. – 440 с.).....	339
---	-----

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ .....	344
-----------------------------	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	347
--------------------------	-----

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

*Л.В. Дербенёва*  
(Ивано-Франковск)

УДК 83.0: 82.09

#### КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ АРХЕТИПА КАК КУЛЬТУРНОГО И СОЦИАЛЬНОГО ФЕНОМЕНА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Одно из наиболее устойчивых представлений о культуре – понимание функционирования ее в аспекте традиции, исторического прошлого, которое лишь по мере отдаления дает возможность исследователям осознать и проинтерпретировать его.

Тот факт, что культура, литературное творчество подвержены изменениям по мере движения истории, очевиден. Меньше обращается внимание на то, что литературная эволюция совершается на некой устойчивой, стабильной основе. В составе культуры различимы явления индивидуальные, уникальные, динамичные и структуры универсальные, надвременные, статичные, инвариантные, уходящие своими корнями в архаику, явления, составляющие «фонд преемственности» (В.Е. Хализев), без которого культурная эволюция была бы невозможной. К таким универсальным феноменам, безусловно, относятся архетипы.

Архетип предполагает преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом. Он напрямую связан с передачей информации, традицией. А значит, коммуникативная функция архетипов является одной из самых примечательных его свойств. Как коммуникативная модель, архетип полифункционален. Во-первых, он активно участвует в процессе восприятия и воздействия, направляя и регулируя его. С этой точки зрения, чрезвычайно важной становится *идентификационная* функция архетипа. В литературоведении, например, это поиск тех идентификационных «точек», которые позволяют «узнать» тот или иной образ, мотив, ситуацию, принадлежность к определенной национальной литературе и т.д. Во-вторых, архетип как коммуникативная модель «воспроизводит способ связей вещей, их контур» [1, с. 44]. Т.е. архетип проявляет себя как своеобразная культурная матрица, обладающая способностью передаваться от поколения к поколению, нести традицию.

Всякая коммуникация является системой открытой, а значит, подверженной разнообразным изменениям. Способность воспринимать, удерживать и передавать информацию возможна лишь при наличии определенного общего кода, с единым неизменным, *инвариантным ядром*. Отметим, что постоянство (инвариантность) и изменчивость объема и содержания информации является общим свойством любого коммуникативного акта вообще. Сохранение информации, коммуникация, становление традиции возможны лишь при наличии определенного текста-кода. Таким кодом, полагаем, и является архетип, который предстает как вариативная инвариантность, реализуемая в различных литературных контекстах. В этой связи актуальной и перспективной является мысль, некогда высказанная структуралистами, о функционировании культурных универсальных текстов-кодов.

В иерархии культуры появляются промежуточные тексты-коды, восходящие к одному инварианту. Они реализуются в виде вариантов в текстах последующих уровней. При этом инвариант понимаем как сознательное выявление в конкретном тексте архетипических подсознательных схем (инвариантов). В современной науке инвариант рассматривают как постоянную величину, которая при любых трансформациях определенного типа явлений, сохраняет свою неизменную сущность (ядро) и свидетельствует о глубинной общности этих явлений.

Инвариант как постоянная величина позволяет выявить в художественных текстах синхронную схему, которая лежит в основе данного типа текстов на разных уровнях. Например, космогонический миф – в основе текстов философской направленности; общие закономерности и исторические причины разворачивания повествования в волшебных сказках, найденные В.Я. Проппом; генезис поэтики романов Ф.М. Достоевского из «сократического диалога» и «менипповой сатиры», определенный М.М. Бахтиным. Вяч. Вс. Иванов доказал реальную близость гоголевского «Вия» к образам кельтской мифологии, что, по мнению исследователя, повлияло на семантику фантастических мотивов повести и весь ход сюжета. В.Н. Топоров, анализируя «Преступление и наказание» в связи с архаическими схемами мифологического мышления, приходит к выводу о сходстве художественного текста Ф.М. Достоевского и архаической космологической ситуацией. Ряд примеров можно продолжить.

- И.Е. Шишкина  
«СЫТОСТЬ» КАК МОРАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА  
РОМАНА В.В. КРЕСТОВСКОГО  
«ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ» .....217
- М.Ю. Шкурпат  
УМОЛЧАНИЕ В ЭПОПЕЕ И. С. ШМЕЛЕВА  
«СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» .....229
- О.Ю. Шум  
АНТИНОМИЧНОСТЬ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ  
КОНЦЕПЦИИ М. ГОРЬКОГО И ТРАНСФОРМАЦИЯ  
ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»  
В ПУБЛИЦИСТИКЕ ПИСАТЕЛЯ 1920-1930-х гг. ....239
- В.Ю. Балабонкина  
СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ  
Д.Н. БАНТЫШ-КАМЕНСКОГО «КНЯЖНА  
МАРИЯ МЕНЬШИКОВА» .....249
- Л.О. Брега  
ПОСТМОДЕРНИЗМ ЯК ТЕКСТ:  
ПОСТМОДЕРНІСТИ ПРО ПОСТМОДЕРНІЗМ .....256
- П.Н. Донец  
ТРАНСГУМАНИЗМ В СТИЛЕ ФЭНТЕЗИ:  
АБСУРД ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ? .....265
- С.В. Капустина  
КОНЦЕПТ-ОППОЗИЦИЯ «БЕСПОРЯДОК –  
БОГАТЫРСТВО» В РОМАНЕ  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» .....282
- К.А. Петров  
ФУНКЦИИ И ВИДЫ «ЛОКАЛИЗАЦИИ» В «ПОВЕСТИ  
О БЕДНОМ КЛИМЕ» Н. А. НЕКРАСОВА.....291

И.В. Александрова МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА АНЕКДОТА В «ЛЕГКОЙ» КОМЕДИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА .....	127
Е.К. Беспалова «АПРЕЛЬ В ЯЛТЕ» (КРЫМСКАЯ ТЕМА В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В.В. НАБОКОВА) .....	137
А.Г. Головачева ПУШКИНСКИЕ И ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ» .....	143
Г.А. Зябрева ЕЩЕ К ВОПРОСУ О РУССКОМ НЕОРЕАЛИЗМЕ .....	152
Л.Н. Любимцева РУССКАЯ ДРАМА-ВЕРБАТИМ: К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА .....	161
И.В. Остапенко ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В КАРТИНЕ МИРА.....	169
Н.В. Пасекова О НЕКОТОРЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ В.В. НАБОКОВА (НА МАТЕРИАЛЕ «ЛЕКЦИЙ ПО ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»).....	184
О.А. Росінська КОД ДВІЙКИ ЯК СУБ'ЄКТИВНЕ «БУТТЯ МІЖ» (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ В. СТУСА) .....	193
Г.Р. Сокол ПСИХОЛОГІЗМ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ НОВЕЛИ ГАЛИНИ ЖУРБИ “СМЕРК” .....	202
Г.А. Швец ПОЭТИКА СПОРА (О РОМАНЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»).....	208

Итак, инвариант напрямую связан с традицией. Становление традиции как процесса сохранения и передачи информации зависит от наличия определенных трансформаций, происходящих с тем или иным явлением. Однако при любом количестве модификаций у всех этих трансформированных явлений остается неизменной их глубинная сущность – код-архетип, «наполняющийся» каждый раз новым содержанием. Если модифицированные явления соответствуют определенному коду, то традиция существует, если код «ломается», то гибнет и традиция. Т.е. наличие кода для существования традиции – обязательное условие, это *онтологическая* данность традиции.

При всем разнообразии существующих определений дефиниции «архетип», все же исходим из его основных характеристик – первичности, универсальности, вездесущности, формальности. Как «пустой, формальный элемент», архетип-инвариант, наполняясь конкретно-историческим материалом, выявляет свою сознательную форму реализации, которая и закрепляется в традиции. Поэтому «вечные», «мировые», образы, темы, мотивы всегда актуальны и всегда несут в себе глубинную архаическую семантику текста-кода.

В процессе культурного функционирования каждый знак текста-кода может разворачиваться в самостоятельную парадигму, составлять собственный уровень, свое единство выражения и содержания [2, с. 150-151].

Оставаясь неизменным по существу, архетип, диахронически и синхронически проявляется в самых разнообразных формах: в мифологических и мифологизированных образах, сюжетных элементах, структуре текста, в религиозных учениях, ритуалах, в жанрах.

В процессе исторического развития одно и то же явление различно оформляется, подвергается различным интерпретациям, приобретает новые формы. Словами О.М. Фрейденберг, «перед нами двуединое явление, *внутреннее тождество и внешнее многообразие*» [4, с. 13].

Инвариантная природа архетипа, свойство архетипа к актуализации в художественном творчестве, дает основания признать его основным элементом коллективного бессознательного, которое адекватно *интертекстуальности*, в том смысле, который вкладывали в этот термин постструктуралисты. То

есть, своего рода коллективного бессознательного, существующего до конкретного нового текста, вне личностной воли автора, который является проводником архетипических образов из бессознательного уровня объективно-психологического бытия в сферу художественной реальности.

Положение структуралистов о том, что история общества, культуры может быть «прочитана» как текст, привело к восприятию культуры как единого интертекста, который является предтекстом любого, вновь появляющегося текста. Таким образом, в структуре любого текста, согласно Р. Барту, есть элементы интертекста, которые являются частью общего «культурного» текста.

Сегодня концепция интертекстуальности затрагивает очень широкий круг проблем, в том числе и связанных с теорией архетипов. Не случайно Ж. Женетт в своей пятичленной классификации разных типов взаимодействия текстов («Палимпсест: Литература во второй степени») рассматривает и архетип как проявление интертекстуальности (по Ж. Женетту – метатекстуальный тип связи).

О новой концепции архетипа, как явлении интертекстуального характера, одним из первых в отечественной науке заговорил И.П. Смирнов. Согласно И.П. Смирнову, архетипы – это не психологическая, а логико-смысловая подпочва литературного творчества, «об архетипах можно говорить и как о некоторых формах (содержания), каковые мы рассматриваем в качестве исходных, применительно к историко-культурным трансформациям этих форм» [3, с. 60]. Исследователь рассматривает интертекстуальность как грань коммуникативной модели архетипа, когда «продуцируемый текст повторяет архетипическую тему сопряженных с ним претекстов» [3, с. 66]. Происходящее в подобных случаях «продуцирование художественного текста» определяется как «процесс восстановления архетипической семантики, с одной стороны, а с другой – ее модернизации, актуализации посредством содержащегося в тексте и замыкавшего его смыслового преобразования» [3, с. 47].

Функционирование литературного архетипа как проявление интертекстуальности можно наблюдать на разных уровнях: в жанре, сюжете, мотиве, образе и т.д. Здесь важно определить первообразы, праструктуры, с которыми генетически связаны типы дальнейшего повествования; найти некую «сквозную»

Л.В. Дербенёва КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ АРХЕТИПА КАК КУЛЬТУРНОГО И СОЦИАЛЬНОГО ФЕНОМЕНА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ .....	3
В.П. Казарин, И.В. Остапенко СТИХОТВОРЕНИЕ Б.А. ЧИЧИБАБИНА «Я ПОЧУЯЛ БЕДУ И ПРОСНУЛСЯ ОТ ГОРЯ И СМУТЫ...» (1978) (ОПЫТЫ КОММЕНТАРИЯ) .....	13
О.А. Корниенко АКРОНИМИЧЕСКИЙ КОД В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА «СЕСТРЫ ВЭЙН» («THE VANE SISTERS») .....	20
И.И. Московкина ДРАМАТИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА КАК МЕТАТЕКСТ.....	42
О. Ніколенко БАЙРОН – ПУШКІН – ШЕВЧЕНКО (ТИПОЛОГІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЇ БАЙРОНІЧНОЇ ПОЕМИ) .....	49
М.А. Новикова, Е.Ю. Абрамова, С.Э. Трош ИНТЕРТЕКСТУАЛИСТИКА: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ .....	65
А.Е. Нямцу ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ (ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ).....	76
О.В. Пронкевич РОМАН «ДОН КИХОТ» У КОНФЛІКТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ .....	96
Б. Шалагінов «ФАУСТ» Й. В. ГЕТЕ ЯК ЦЕНТР НОВОЄВРОПЕЙСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ .....	114

ской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

**Шум Ольга Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры издательского дела и редактирования Крымского института информационно-полиграфических технологий Украинской академии печати.

архетипическую модель, которая, исходя из своей корневой основы, определила бы дальнейшее построение однокоренных типологических рядов (жанровых, персонажных, мотивных). В результате возможно создание общей типологии, например, романа, повести. В этом направлении очень плодотворно работала О.М. Фрейденберг, Ю.М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров.

Попробуем выявить «коренную основу», инвариант, архетип в произведениях философской направленности.

В мировой литературе разных исторических эпох и идейно-художественных направлений можно выделить структурную общность произведений, объединенных специфической направленностью. Например, художественные структуры, которые свойственны философской лирике, философскому роману, философской повести, философской драме. Обычно исследователи вкладывают в каждое из перечисленных понятий представления о внутрижанровой разновидности, прежде всего – проблемно-тематической. Однако если каждое из этих внутрижанровых образований сравнивать не с другими проблемно-тематическими разновидностями того же жанра (психологическая лирика, социальный роман, историческая повесть и т.д.), а между собой, используя в качестве ключевого слово «философский», то у них обнаруживается определенное сходство. Сходство это в предмете художественного изображения, типе сюжетообразующих бинарных оппозиций, пространственно-временном континууме, характере художественного образа, субъективной организации. Обнаруживается «глубина», о которой речь шла выше, объединяющее начало столь разных произведений. В этой связи напомним точку зрения Г. Мюррея, высказанную ученым в работе «Гамлет и Орест», об «узости» трагедийного жанра. Здесь, как представляется, важными являются два момента: 1) «узость» можно объяснить общим генезисом философских произведений из ритуала и мифа; 2) бессознательным воспроизведением художниками типичных трагических ситуаций и героев, бессознательно унаследованных при помощи архетипов. Такие ситуации и герои трагичны по своей сути, «их немного, и поэтому поэты, пытаясь найти или вообразить трагическую ситуацию или трагического героя, неизменно нападают на один и тот же след» [5, с. 271].

Мысль Г. Мюррея кажется нам весьма точной. Ведь своеобразие и целостность данной художественной структуры определяется, прежде всего, направленностью внимания автора на изображение человека со стороны всеобщих закономерностей его жизни, а не единичного и особенного. Такая ориентация авторского сознания получает воплощение в специфике предмета художественного изображения, близкой *мифу*: родовой природе человека, его сущности. В проблематике произведения подобная направленность авторского сознания ведет к акцентированию вопросов о смысле жизни, месте человека в мироздании, нравственных законах социально-исторического бытия и др., которые обычно вкладываются в понятие «философских».

Движение авторской концепции в произведениях рассматриваемой структуры не преследует цели всесторонней характеристики объекта изображения, а подчинено выявлению его сущности через подведение под более широкое понятие субстанциального плана. Сюжет произведения, таким образом, строится на бинарных оппозициях, отличающихся общезначимостью содержания, обозначающих субстанциональные начала жизни. Формой нравственной оценки является рассмотрение объекта изображения в системе субстанциальных понятий самого высокого уровня: жизни и смерти.

Ориентация авторского сознания на изображение и осмысление действительности под углом всеобщего субстанциально обуславливает своеобразие физической точки зрения автора: художественное время и пространство произведения обнаруживают тенденцию к безграничному расширению до охвата всего мироздания, всей истории человечества (через снятие маркировки времени и пространства, прямые и опосредованные исторические и мифологические аналогии). В результате сюжетная ситуация характеризуется повышенной обобщенностью, а художественный образ укрупняется до образа-идеи. Поэтому большинство так называемых «вечных образов» (мифологизированные персонажи) являются порождением произведений философской направленности (Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и т.д.).

Благодаря субстанциальному характеру сюжетобразующих оппозиций сознание автора в произведении рассматриваемой структуры вмещает в себя образ всего мироздания и с ним

**Пронкевич Александр Викторович** – доктор филологических наук, профессор, декан факультета иностранной филологии Черноморского государственного университета имени Петра Могилы;

**Росинская Елена Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии Макеевского экономико-гуманитарного института;

**Сокол Галина Романовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкого и французского языков Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа;

**Сдобнова Светлана Викторовна** – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

**Скляр Ирина Александровна** – старший преподаватель кафедры украинской филологии Макеевского экономико-гуманитарного института;

**Смолянчук Наталья Валерьевна** – преподаватель кафедры практики и фонетики английского языка Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

**Трош Сабрие Эдемовна** – студентка V курса Республиканского высшего учебного заведения «Крымский инженерно-педагогический университет»;

**Чупровская Людмила Владимировна** – преподаватель кафедры иностранных языков и страноведения Прикарпатского национального университета;

**Шалагинов Борис Борисович** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и иностранных языков Национального университета «Киево-Могилянская академия»;

**Швец Галина Алексеевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры инноватики и управления Приазовского государственного технического университета;

**Шишкина Илона Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

**Шкуропат Марина Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории украин-

**Капустина Светлана Владимировна** – аспирант кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврицького національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Корниєнко Оксана Александровна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова;

**Кочетова Светлана Александровна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французького мови Горлового державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Любимцева Лариса Николаевна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлового державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Московкіна Ирина Ивановна** – доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедри російської літератури Харківського національного університету імені В. Каразіна;

**Николенко Ольга Николаевна** – доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленко;

**Новикова Марина Алексеевна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврицького національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Нямцу Анатолий Евгеньевич** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства;

**Остапенко Ирина Владимировна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри міжмовних комунікацій та журналістики Таврицького національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Пасєкова Наталья Викторовна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу та соціолінгвістики Таврицького національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Петров Константин Анатольевич** – асистент кафедри іноземних мов АДИ ДВУЗ ДонНТУ;

сливається. По тому автор або предельно умален як первичний суб'єкт свідомості в своєму прямому видимому присутстві в творі (в ліриці – форма поетичного світу автора, в романі – поліфонічна структура Ф.Д. Достоєвського), або, навпаки, покриває собою об'єкти, відкрито їх суб'єктивізує (експресіоністські повісті та драми Л. Андрєєва, дооктябрські поеми В. Маяковського).

Перераховані особливості визначають художню структуру багатьох відомих творів різних епох, національних традицій, ідейно-художніх напрямків, творчих методів та стилів. Наприклад, «Орестея» Есхіла, антична лірика Мимнерма, Солона, «Божественна комедія» Данте, «Дон Кихот» Сервантеса, «Гаргантюа та Пантагрюель» Рабле, «Фауст» Гете, проза Кафки, «Брати Карамазови» Достоєвського, «Петербург» А. Белого та ін. демонструють певну глибинну єдність, яка об'єднує такі різні твори.

Таким чином, зв'язувати розглядавану структуру з певним історичним періодом або напрямком немає підстав.

Аналізована художня єдність включає в себе твори всіх літературних родів. Родова специфіка структури в кожному окремому випадку виражається в тому, який з компонентів структури в більшій ступені забезпечується властивий цій структурі предмет зображення. В філософській ліриці основна навантаження падає на суб'єктивну організацію, в філософському романі та повісті – на просторово-часову континуум, в філософській драмі – на структуру та систему образів. Однак ще раз підкреслимо, що в творах описуваної структури переважає *всеобщее* в предметі зображення.

Характер такої міжродової структури ближче до жанрової. Об цьому свідчить її основна функція моделювання художнього образу світу, її стійкість, а також та роль, яка належить в ній сюжету та хронологу. В той же час визначення цієї структури як власне жанрової (єдиний філософський жанр) викликає сумніви. За жанром в науці закріплено уявлення про тип словесно-художнього твору, об історично сформованих способах цілісної організації художніх

произведений. Жанр рассматривается как вид по отношению к литературному роду, тогда как структура, о которой мы говорим, межродовая и метаисторическая. Она проявляется во многих различных исторически сложившихся жанрах (поэтому характеристика структуры жанра в данный исторический момент, т.е. в аспекте синхронии, должна сочетаться с освещением его в диахронической перспективе). В сравнении с собственно жанровой, эта метаисторическая структура менее жесткая, с менее высоким уровнем организации. Для ее обозначения целесообразно ввести понятие – метажанр, который мы понимаем как структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый *инвариант* многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения.

По своему предмету изображения описанная выше структура обнаруживает определенную близость к философии, но не генетического, а типологического характера. Она возникла как результат имманентного развития одного из структурных вариантов литературы, оптимально реализовавшего возможности обобщения, заложенные в самой природе художественного образа.

Рассматриваемая структура сложилась еще в глубокой древности параллельно с формированием феномена философии. Она уходит корнями в космогонические мифы (мифы о творении, о происхождении космоса из хаоса), существовавшие у ряда народов как основной начальный сюжет. Космогонический миф можно рассматривать как своеобразный инвариант-«архетип» для произведений философской направленности, поскольку он является «ядром», постоянной величиной для произведений подобного рода.

На всеобщем, универсальном глубинном (бессознательном) уровне «ядро» (архетипические паттерны) состоит из коллективных архетипических мотивов и их комбинаций. Конкретное содержание эти элементы и их комбинации приобретают в мифе, становясь фактом культурной жизни. Будучи постоянными свойствами человеческого существования, архетипы и архетипических схемы на уровне сознания приобретают конкретное жизненное содержание, которое в первую очередь проявляется в творчестве. Именно поэтому глубинное

---

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

---

**Абрамова Елена Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Республиканского высшего учебного заведения «Крымский инженерно-педагогический университет»;

**Александрова Ирина Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;

**Балабонкина Виктория Юрьевна** – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

**Беспалова Елена Константиновна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;

**Брега Людмила Александровна** – соискатель кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара;

**Головачёва Алла Георгиевна** – кандидат филологических наук, литературовед (Ялта);

**Дербенёва Лидия Викторовна** – доктор филологических наук, заведующая кафедрой документоведения и информационной деятельности Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа;

**Донец Польш Николаевич** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;

**Зябрева Галина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;

**Казарин Владимир Павлович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;

**Росінська Олена Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Макіївського економіко-гуманітарного інституту;

**Сокол Галина Романівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької та французької мов Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу;

**Сдобнова Світлана Вікторівна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Скляр Ірина Олександрівна** – старший викладач кафедри української філології Макіївського економіко-гуманітарного інституту;

**Смолянчук Наталія Валеріївна** – викладач кафедри практики та фонетики англійської мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Трош Сабріє Едемівна** – студентка V курсу Республіканського вищого навчального закладу «Кримський інженерно-педагогічний університет»;

**Чупровська Людмила Володимирівна** – викладач кафедри іноземних мов та країнознавства Прикарпатського національного університету;

**Шалагінов Борис Борисович** – доктор філологічних наук, професор кафедри літератури та іноземних мов Національного університету «Києво-Могилянська академія»;

**Швець Галина Олексіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри інноватики та управління Приазовського державного технічного університету;

**Шишкіна Ілона Євгенівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Шкуронат Марина Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Шум Ольга Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри видавничої справи та редагування Кримського інституту інформаційно-поліграфічних технологій Української академії друку.

значення мифа так важно для формування художественного мислення (не тільки для літератури, мистецтва, але і для філософії).

Сюжет, навіть найскладніший, не в стані передати і зобразити багатозначність життя через сюжетно-повідомлення, тому він створює «текст» як структурно-семантичне єдинство, який «прочитується», передає зміст більш глибокий і багатограний, ніж контекст даного твору. Архетип і миф тут є темами, які становлять глибину тексту.

Універсальна повторюваність певних ролей і ситуацій, «тождество в різноманітності», про яку йшла мова, ще більш яскраво ілюструється «сюжетообразуючими героями» (Ю.М. Лотман), «вечними», «світовими» образами, що походять з архетипів, які стають «основними сюжетними одиницями» (Ю.М. Лотман).

Типологічна повторюваність є одним з головних ознак варіативності інваріантів-архетипів. Стійке зображення певного героя або ситуації як типових повинно підтвердитися і в той же час прийняти нову форму.

Парадигма змін (варіантів) при незмінному архетипічному ядрі представляє одну з найпотужніших сил ліній в історико-літературному розвитку. Вероятно, в даному випадку можна нагадати слова Г. Мюррея про несвідоме створення письменником архетипічних ситуацій, коли «поети... незмінно нападають на один і той же слід» [5, с. 271].

Відкриття загального тексту європейської культури пов'язано з усвідомленням того, що знакова природа тексту культури розкривається при розшифровці символічних кодів, кожен з яких несе свої особливі значення, підлягає прочтенню і осмисленню. Різноманітні герменевтичні практики середньовічного трактування давніх текстів до сучасних інтерпретацій вплітаються в тканину культури не як новий дискурс, а як необхідна передумова самого процесу розуміння тексту. Це розуміння часто знаходить свою підґрунтя в підсвідомому, коли в звичність і повсякденність «вплітаються» архаїчні елементи.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Брудный А. Архетип – связь прошлого с настоящим / А. Брудный // Декоративное искусство. – 1983. – № 8. – С. 41-47.
2. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – 480 с.
3. Смирнов И. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) / И. Смирнов. – 2-е изд. – С.Пб., 1997.
4. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
5. Murray G. Hamlet and Orestes // Five Approaches of Literary Criticism. – New York, 1962.

## АНОТАЦІЯ

**Дербеньова Л.В. Комунікативна функція архетипу як культурного та соціального феномену: інтертекстуальний аспект**

Архетип розглядається як універсальний позачасовий феномен, онтологічна даність художнього смислу, як інваріант, що породжує безкінечну кількість варіантів. Підкреслюється інтертекстуальна природа архетипів, що розглядається як несвідоме втілення архетипів у текст твору.

**Ключові слова:** архетип, інновація, інтертекстуальність, міф.

## АННОТАЦИЯ

**Дербенёва Л.В. Коммуникативная функция архетипа как культурного и социального феномена: интертекстуальный аспект**

Архетип рассматривается как универсальный вневременной феномен, онтологическая данность художественного смысла, как инвариант, который порождает бесконечное количество вариантов. Подчеркивается интертекстуальная природа архетипов, которая рассматривается как несознательное воплощение архетипов в текст произведения.

**Ключевые слова:** архетип, инновация, интертекстуальность, миф.

філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Корнієнко Оксана Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету ім.М.П. Драгоманова;

**Кочетова Світлана Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французької мови Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Любімцева Лариса Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Московкіна Ірина Іванівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської літератури Харківського національного університету імені В. Каразіна;

**Ніколенко Ольга Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

**Новікова Марина Олексіївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Нямцу Анатолій Євгенович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича;

**Остапенко Ірина Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри міжмовних комунікацій та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Пасєкова Наталія Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу та соціолінгвістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Петров Костянтин Анатолійович** – асистент кафедри іноземних мов АДІ ДВНЗ ДонНТУ;

**Пронкевич Олександр Вікторович** – доктор філологічних наук, професор, декан факультету іноземної філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили;

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Абрамова Олена Юрїївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської філології Республіканського вищого навчального закладу «Кримський інженерно-педагогічний університет»;

**Александрова Ірина Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Балабонкіна Вікторія Юрїївна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

**Беспалова Олена Костянтинівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Брега Людмила Олександрівна** – здобувач кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара;

**Головачова Алла Георгіївна** – кандидат філологічних наук, літературознавець (Ялта);

**Дербеньова Лідія Вікторівна** – доктор філологічних наук, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу;

**Донець Поль Миколайович** – аспірант кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Зябрева Галина Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Казарін Володимир Павлович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

**Капустина Світлана Володимирівна** – аспірант кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської

## SUMMARY

**Derbeneva L.V. The communicative function of archetype as a cultural and social phenomenon: the intertextual aspect**

The archetype is viewed as the universal supra-temporal phenomenon, ontological reality of the fiction sense, as the invariant that gives rise to the unlimited number of variants. The intertextual nature of the archetypes is examined as the unconscious embodiment of the latter in the text.

**Key words:** archetype, innovation, intertextuality, myth.

*В.П. Казарин,  
И.В. Остапенко  
(Симферополь)*

УДК 82.0

**СТИХОТВОРЕНИЕ Б.А. ЧИЧИБАБИНА «Я ПОЧУЯЛ БЕДУ И ПРОСНУЛСЯ ОТ ГОРЯ И СМУТЫ...» (1978)  
(ОПЫТЫ КОММЕНТАРИЯ)**

В 1978 году Б. А. Чичибабин написал стихотворение, текст которого мы позволим себе напомнить читателю:

1. Я почувал беду и проснулся от горя и смуты,
2. и заплакал о тех, перед кем в неизвестном долгу, –
3. и не знаю, как быть, и как годы проходят минуты...
4. Ах, родные, родные, ну чем я вам всем помогу?

5. Хоть бы чуда занять у певучих и влюбчивых клавиш,
6. но не помнит уроков дурная моя голова,
7. а слова – мы ж не дети, – словами беды не убавишь,
8. больше тысячи лет, как не Бог нам диктует слова.

9. О как мучает мозг бытия неразумного скрежет,
10. как смертельно сосет пустота вседержавных высот.
11. Век растленен и зол. И ничто на земле не утешит.
12. Бог не дрогнет на зов. И ничто в небесах не спасет.

13. И меня обижали – безвинно, взахлеб, не однажды,
14. и в моем черепке всем скорбям чернота возжжена,
15. но дано вместо счастья мученье таинственной жажды,
16. и прозренья берез, и склоненных небес тишина.

17. И спасибо животным, деревьям, цветам и колосьям,  
 18. и смиренному Баху, чтоб нам через тернии за ним, –  
 19. и прощенье врагам, не затем, чтобы сладко спалось им,  
 20. а чтоб стать хоть на миг нам свободней и легче самим.

21. Еще могут сто раз на позор и на ужас обречь нас,  
 22. но, чтоб крохотный светик в потемках сердец не потух,  
 23. нам дает свой венок – ничего не поделаешь – Вечность  
 24. и все дальше ведет – ничего не поделаешь – Дух.

[1, с. 271]

#### I.

**<...> больше тысячи лет, как не Бог нам диктует слова.**

Совсем не случайно составители «Материалов» к стихотворениям Б. А. Чичибабина [2, с. 100] обошли молчанием комментируемый нами VIII стих одного из самых известных произведений поэта. Этот стих, безусловно, ключевой, концептуально наибольшим образом нагруженный. Он потребует от исследователей еще многих разысканий и размышлений. Мы хотим предложить свое толкование приведенных слов Б. А. Чичибабина.

Стихотворение написано за 10 лет до официального празднования 1000-летия Крещения Руси, которое довольно широко отмечалось при М. С. Горбачеве. В 1978 году эта тема, естественно, была закрыта, и в официальных кругах руководства СССР о приближении этого юбилея тогда никто не говорил.

К Украине, родине поэта, приближающееся 1 000-летие имело особое и самое прямое отношение. Как известно, Киевская Русь является колыбелью православия для всех восточных славян. В 988 году сначала в Херсонесе, предположительно на Пасху, принял крещение великий князь Владимир I Святославич, который позже, 14 августа того же года, в притоке Днепра – реке Почайна – крестит Киев.

Для Б. А. Чичибабина православие было не только верой души и сердца, но и частью истории рода. Как отмечает В. Коротенко в специальной работе о родословной поэта, его прадед по матери и другие представители фамилии были священнослужителями [3 с. 435].

Б. А. Чичибабин, судя по всему, полагает, что завершение при князе Владимире формирования мощной государственной машины Киевской Руси привело к разрыву с традициями чело-

дослідниці окреслює особливості прояву в п'єсі явища міфотворчості (творення міфу Роберто Зукко та кольтесівського міфу), наголошуючи на тому, що творчість драматурга повинна мислитися як *становлення*, яке відбувається у процесі її сприймання читачем (глядачем). У підсумку авторка рецензованої розвідки зазначає, що з онтологічної точки зору міф для мистця є перехідним Уявним, перед-існуючим текстом Твору, що містить відповідь на засадничі запитання, які Людина ставить світові, відтак аксіологічний вимір міфу розуміється як цінність відкриття, як об'явлення істини та мудрості.

Безсумнівним є те, що монографія Галини Драненко *Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса* стане в пригоді українським літературознавцям-компаративістам для подальшого вивчення питань функціонування міфу в художній літературі, а також для дослідження аспектів оприявлення міфологічних структур у творчості окремих письменників.

Дослідження особливостей функціонування міфологічних структур у п'єсі «Повернення до пустелі», яке провадить Г. Драненко, засвідчує, що наявні в ній дієсхеми кругобігу й росту вкупі з архетипом древа Іесея творять символіку поступу, а структури гармонізації й узгодження протилежностей висловлюють загальнолюдське прагнення злагідного майбуття. На переконання Г. Драненко, ці структури оприявлюються у творі у формі міфу про Рим, який складається з таких міфем: 1) *Скарпоне / Серпенуаз* (МОНЕТА як символ кругобігу втілює циклічні розквіти та занепади); 2) *імперія / рід* (ГІЛКА як палиця, на якій розпускається листя, символізує родинні зв'язки); 3) *метис / місто* (ГІЛКА як палиця, що має два кінці, символізує наявність протилежностей в одному цілому); 4) *Марс / Мец* (Гілка як патик або різка символізує зброю та/або насилля) 5) *Рим / Мир* (ГІЛКА як дерево символізує поступ та майбуття). Наголошено, що кольтесівський Рим – це місто, яке матеріалізує образ з'єднання минулого й майбуття, зразок утілення вічної історії існування не лише світу людей, а й окремої людини у світі людей та *разом зі світом людей*. Як на неї, наявність виявлених у творі драматичних (синтетичних) структур Уявного посвідчує прагнення індивіда з'єднатися зі світом, зберігаючи при цьому свою особовість.

Г. Драненко вважає, що протагоніст п'єси «Роберто Зукко» демонструє втілення героїчних (відокремлювальних) структур Уявного, оскільки аксіологічна антитеза Денного Режиму *верх / низ* згуртовує наявні у творі архетипи та символічні образи тваринності (це кровожерливість та невловимість згубника), п'їтьми (в якій блукає Чудовисько) й падіння (Апокаліпсис), з одного боку, та сходження (вознесіння), сонцесайності (осаяння) й чистоти (ангелізму) – з іншого. Вона доходить висновку, що п'єса тлумачить міф про сонцесайного героя (ангела-руйнівника), який покликаний засвідчити дихотомічність людської свідомості. При цьому художній образ Роберто Зукко розглядається нею як «пункт згущення табу» (Е. Ліч), аномальна (анормальна) категорія, яка виступає посередником між бінарними категоріями. Відтак у студії обґрунтовується втілення у творі головної функції героїчного міфу – позбавити людину однозначності, однаковості, одновимірності та інших одно-, забезпечити дистанцію між полярними елементами, що надає можливість погляду з точки зору іншого. Разом із цим,

веколубия и добра, которые воплощала Древняя Русь – Русь «деревенская». Об этом поэт напишет в юбилейный год в стихотворении «Церковь святого Покрова на Нерли» (1988):

Где Россия деревенская  
нищ простерлась, окружив,  
жил я, родиною не брезгую, –  
потому и в мире жив [1, с. 170].

Об этом же Б. А. Чичибабин говорит и в интервью, данном уже в постперестроечный период – в 1993 году: «Все беды от этого первородного греха: мы каждый день предаем Бога, не желая слышать Божью волю» [3, с. 431].

Весь цикл «православных» стихов Б. А. Чичибабина пронизан темой несовместимости христианских ценностей и государственного деспотизма. Создатели церкви в Коломенском из одноименного стихотворения 1973 года «не умели служить заодно / Богу и Кесарю» [1, с. 169], за что и расплачивались своей трагической судьбой.

Как известно, кровавые распри между наследниками князя Владимира начались практически сразу после его кончины в 1015 году. В результате вражды, затеянной киевским князем Святополком Окаянным, в том же году были убиты его сводные братья князя Святослав, а также Борис и Глеб. Последние стали первыми официально признанными Византией русскими святыми (церковный праздник поминовения – 24 июля). Им посвящено отдельное, исключительное по пронзительной силе стихотворение «Ночью черниговской с гор араратских...», написанное за год до комментируемого нами произведения – в 1977 году [1, с. 244-245]. Храм нельзя строить «на крови», и поэтому лирический герой стихотворения «Взрослым так и став, покажусь-ка я белой вороной...» (1992) живет «на земле неодухотворенной» [1, с. 409].

Погрязнув в грехе безверия, обмана и братоубийства, мы на все 1 000-летие заслужили отлучение от общения с Господом, которое имело место у наших далеких предков – у древних славян.

Следует отметить, что в историософии Б. А. Чичибабина Украина занимает особое место. С перенесением центра государственной деятельности на север – в Москву и Петербург, –

Україна стала хранителем православних традицій и патриархальных устоев. В стихотворении «Путешествие к Гоголю» (1973) эта мысль сформулирована совершенно отчетливо: «... где об утраченном покое / поет украинский амфир...» [1, с. 185]. С переездом в столицу писатель навсегда утрачивает «покой».

Трагизм гоголевской судьбы состоит в несовместимости смертельной «пустоты вседержавных высот» (X стих комментируемого стихотворения) и человеческой природы: «Трубит и скачет Медный всадник / по душу барда» [1, с. 185].

Поэт даже полагал, что у Украины был исторический шанс саму историю России повести другим путем, если бы Киев сохранил свою роль не только духовного центра, но и центра государственности. Об этом он пишет в идеологически важном для себя стихотворении «С Украиной в крови я живу на земле Украины...» (1973):

Вся бы история наша сложилась мудрей и бескровней,  
если б город престольный, лучась красотой и добром,  
не на севере хмуром возвел золоченые кровли,  
а над вольным и щедрым Днепром [1, с. 248].

Сквозным мотивом поэзии Б. А. Чичибабина является противопоставление государства и человека, столицы и провинции, «всемирной державы» и «смешных козявок» – людей [1, с. 186], власти и Бога. В упоминавшемся уже стихотворении «Церковь в Коломенском» (1973) Петр Великий – «отвертывал zenки» от «божьей красы» [1, с. 168].

Эта особая роль Украины – хранительницы православных традиций и патриархальных устоев славянского мира, – приводит к тому, что именно ей дана возможность раз в тысячу лет преодолеть немоту прервавшегося диалога между Богом и людьми. Эта привилегия дана великому сыну Украины Николаю Гоголю, ставшему великим писателем России:

То в единственный раз через тысячу лет  
на серебряных крыльях ночных вдохновений  
в злую высь воспарил – не писательский, нет –  
мифотворческий гений... [1, с. 186].

відомості про міфологічне тло певної епохи, що може знадобитись літературознавцям-компаративістам при вивченні творчості конкретного мистця.

У третьому розділі рецензованої розвідки авторка пропонує оригінальне міфокритичне прочитання трьох п'єс новітнього французького драматурга Б.-М. Кольтеса. У ньому вона виокремлює міфологічні структури, що «настійливо» повторюються та складають основу міфологічної синхронії кожного твору. Вивчаючи актанційні стани персонажів та їх комбінації, Г. Драненко визначає ознаки міфологічного тла, притаманного кожному твору, витлумачує його функцію. Результати міфокритичного дослідження творчості французького драматурга ґрунтуються на виокремленні ізотопії символічних образів трьох дюранівських Режимів. Відтак у монографії обґрунтовуються припущення, що п'єса «Ніч незадовго перед лісами» містить містичні структури Нічного Режиму, п'єса «Повернення до пустелі» втілює синтетичні (драматичні) структури Нічного Режиму, а п'єса-заповіт автора «Роберто Зукко» демонструє оприявлення символічних образів Денного Режиму – Режиму героїчних міфологічних структур.

Міфокритичний аналіз п'єси-солілоквиуму «Ніч незадовго перед лісами», першого кольтесівського твору «із власним сюжетом», Г. Драненко розпочинає дослідженням символіки води. Для цього вона застосовує архетипокритичну методіку та методологічний доробок французького дослідника Уявного Г. Башляра. Акватична символіка та глибина її символотворчих можливостей розглянута в п'єсі на основі символів і синтем омивання, дощу, сліз, свічада, темної води, крові, води-смерті, води-життя та материнських вод. Витлумачуючи символічні значення у творі дієсхем проковтування, вміщування в ЧАШУ, спуску до осердя благодаті та глибинності; оприявлення образів умістищ (кав'ярня, домівка, ліс, метро, Черевко-Світ, материнське лоно) та вмістів (золото, харчі, Хлопчик-Мізничик), дослідниця доходить висновку про те, що ці архетипи, дієсхеми та символи утворюють у п'єсі біблійний міф про Йону, який містить, зокрема, материнські символи. На думку дослідниці, міф про Йону передає прагнення протагоніста (автора) повернутися до затишку материнського лона – народитися навспак, а символіка глибинності позначає втілення в п'єсі образів інтимної містичності.

фотворчості та ролі міфу у процесах художньої творчості. Підсумком розділу слугує вивчення онтологічних та аксіологічних вимірів міфу в літературі, де міф розглядається, зокрема, як епістема сьогодення.

Другий розділ монографії присвячено теоретичним закладам і методологічним принципам міфокритичного вчення французького антрополога Ж. Дюрана. Найперше в ньому окреслюється сутність ключових концептів малознаної в українському літературознавчому просторі теорії, а саме – понять Уявного, уяви, образу та антропологічного траєкта. Далі Г. Драненко розглядає особливості потрактування проблематики символу, яка тлумачиться французьким науковцем у трьох вимірах – механічному, генетичному та міфологічному. Після з'ясування особливостей міфокритичного підходу до розуміння синтетичної природи міфу, її семантичності, синхронічності та діахронічності, у студії здійснюється синтез переконань французького науковця стосовно форми функціонування міфу та його складових (архетипів, дієсхем, символічних образів, синтем) в Уявному мистця і його творчості. У другому розділі тлумачиться також дюранівська теорія Режимів Уявного й викладаються принципи ізотопічної класифікації образів та чинники їх поділу на три Режими: Денний героїчний, Нічний синтетичний (драматичний) та Нічний містичний. Основні етапи міфокритичного прочитання тексту художнього твору, запропонованого Ж. Дюраном, та методологічні підстави такого аналізу, які перераховує дослідниця в цьому розділі студії, проілюстровано у формі стислого викладу зразків дюранівського прочитання творчості окремих мистців. Це, приміром, принцип фігуративного структуралізму, який слугує задля виокремлення міфологічних структур у малярстві (у творах Рембрандта, Рубенса, Босха), або поняття міфологічного тла, яке застосовується для тлумачення значеннєвих елементів міфологічних та жанрових структур у творчості Стендаля. Виклад наукового вчення Ж. Дюрана завершується розглядом сутності поняття «міфаналіз» та наведенням прикладів застосування цієї новоствореної соціологічної методики дослідження. Як зазначає Г. Драненко, міфаналіз не лише здійснює синтез прагнень суспільства чітко окресленої культурно-історичної доби, ґрунтуючись на результатах міфокритичного аналізу художніх творів, а й подає

П.

**О как мучает мозг бытия неразумного скрежет,  
как смертельно сосет пустота вседержавных высот.  
Век растленен и зол. И ничто на земле не утешит.**

Нам кажется, что составители «Материалов» к стихотворениям Б. А. Чичибабина совершенно ошибочно прокомментировали слово «вседержавных» из X стиха: «Здесь: имеющих отношение ко Вседержителю, Богу (высок.)» [2, с. 100].

Во-первых, даже чисто лексически «вседержавные» (обратим внимание, что у верующего Б. А. Чичибабина слово написано с маленькой буквы) и «Вседержитель» – разные слова. Второе говорит о Боге (это слово поэт всегда пишет с большой буквы), первое – только о земной власти.

Во-вторых, предложенное комментатором понимание этого слова фактически делает Б. А. Чичибабина если не атеистом, то, как минимум, богохульником. Раз «высоты» Вседержителя «пусты», то выходит, что Бога просто нет. Разумеется, поэт думает совсем иначе.

Речь идет именно о «пустоте» всех вершин тогдашней советской государственности («вседержавности»). Власть в стране выхолощена, она утратила сакральность, потому что утратила правду, она «зла», ее «растлили». В земном кругу ничто не может защитить человека от беды, ничто не может его «утешить».

Кстати, на наш взгляд, нет никакой необходимости объяснять современному читателю глаголом «развращать» значение слова «растлевать», как это делает комментатор «Материалов» [2, с. 100]. Это слово современного русского языка. И если уж стилистически маркировать его, то никак не пометой «книжное, устаревшее». Это слово совсем не «устаревшее», и по употребительности далеко не «книжное» (мы его встретим даже в таком остро-актуальном социально-юридическом документе, как Уголовный кодекс).

Стихотворение написано в 1978 году. Все историки советского периода подчеркивают, что именно с этого года режим Л. И. Брежнева окончательно утратил черты государственной разумности и национальной ответственности. Болезнь Генерального секретаря ЦК КПСС сделала его игрушкой в руках окружения, которое, в свою очередь, чересчур увлеклось подковёрными играми, имевшими единственную цель – усиление личной вла-

сти. Гниение верхушки стало быстро распространяться по всему общественному организму, отравляя все вокруг.

### III.

**Бог не дрогнет на зов. И ничто в небесах не спасет.**

По представленням Б. А. Чичибабина, «Бог не дрогнет на зов» не только потому, что человек погряз в грехах безверия, обмана и братоубийства и поэтому не может рассчитывать на помощь в трудный для него час. Поэт полагал, что Бог не вмешивается в земные дела людей. Человек должен сам найти свою правду, защитить её и в конечном итоге победить зло. Это его убеждение не претерпело изменений с течением времени. Так, оно нашло отражение в сравнительно раннем стихотворении «Старик-кладовщик» из цикла «Сонеты к картинкам» (1960-1963):

Ему – в одышке, в оспе ли, в мешанстве –  
кричат людишки: «Господи, вмешайся!  
Да будет мир избавлен и прощён!»

А старичок в ответ на эту речь их  
твердит в слезах: «Да разве я тюремщик?  
Мне всех вас жаль. Да я-то тут при чём?».

Бог не «тюремщик» для живущих на Земле, но он и не слуга всех кающихся в своих грехах. Отвечать каждый из нас будет сам за себя.

Та же идея положена в основу уже упоминавшегося нами стихотворения «Ночью черниговской с гор араратских...», написанном через пятнадцать лет после цикла «Сонетов». Господь «плачет... с высоты осиянной» [1, с. 244], видя, как Святослав Окаянный готовится к убийству Бориса и Глеба, но не вмешивается в дела людские. «Бог не повинен ни в жизни, ни в смерти» [там же]. Он подарил человеку жизнь, но не будет жить вместо него. Все свои уроки человек должен выучить сам. Иного пути нет: «Мук не приявший вовек не спасётся» [там же].

В земном миру «волшба», искусство способны «разбудить» человека, вернуть его к добру, к божьей правде, а значит – к жизни.

### РЕЦЕНЗИЯ

**НА МОНОГРАФІЮ ДРАНЕНКО Г. Ф. «МІФ ЯК  
ФОРМА СЕНСУ ТА СЕНС ФОРМИ. МІФОКРИТИЧНЕ  
ПРОЧИТАННЯ ТВОРІВ Б.-М. КОЛЬТЕСА»  
(ЧЕРНІВЦІ : ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦ. УН-Т, 2011. – 440 с.)**

Монографія Галини Драненко містить перше на теренах не лише української, а й європейської компаративістики дослідження творчості французького драматурга Б.-М. Кольтеса із залученням методологічних позицій французької міфокритики. Застосування міфокритичного аналізу при вивченні текстів творів новітнього автора дозволило авторці рецензованої розвідки окреслити форми оприявлення в них латентних міфологічних структур, витлумачити їх значеннєві аспекти та з'ясувати їх онтологічну та аксіологічну функції. Наукове видання складається із трьох розділів – «Критики міфу та міфокритики», «Міфокритика Ж. Дюрана: теоретичні засади та методологічні принципи», «Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса», що містять відповідно огляд проблеми вивчення функціонування міфу в сучасній компаративістиці, теоретичні підстави міфокритичного дослідження та їх практичне застосування на прикладі творів сучасного класика французької драматургії.

У першому розділі Г. Драненко розглядає проблему форм оприявлення міфу в тексті художнього твору та методики їх тлумачення у вітчизняному та французькому порівняльному літературознавстві. З'ясувавши особливості наукових постулатів французької міфокритики, вона визначає їх відмінності у спробі розв'язання проблеми «міф і література» від інших компаративістських підходів, а також зв'язок французької міфокритики з іншими гуманітарними дисциплінами, зокрема з теорією інтертекстуальності та рецептивною теорією. Подаючи зміст оперативних концептів французької міфокритики (міф, міфема, міфологема, архетип, схема, дієсхема, тип, кшталт), дослідниця аналізує концепції французьких міфокритиків стосовно внутрішніх трансформацій міфу, що забезпечують функціонування міфу в літературі (процеси де/реміфізації, де/ревіталізації). Окрему увагу вона приділяє витокам явища мі-

Еліота», 2007), Л.В. Коломиец («Поетичні твори "The Love Song of J. Alfred Prufrock" та "The Waste Land" у перекладах Остапа Тарнавського (в зіставленні з іншими українськими та російськими перекладами)», 2007), Г.В. Чумак («Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості», 2007) рассмотрены основные направления украинского элиотоведения.

**Ключевые слова:** литературоведение, литературная критика, элиотоведение.

### SUMMARY

#### Chuprovsk L. V. T.S. Eliot studies in Ukrainian literary criticism

The article regards the studies of Thomas Stearns Eliot's works in Ukrainian literary criticism during the last ten years. The main schools in Eliot studies in Ukraine are considered on the material of scientific papers of T. I. Kozymyrska ("Antiquity in Thomas Stearns Eliot's drama", 1999), S. T. Statkevych ("Forms and functions of intertextuality in Thomas Stearns Eliot's verses", 2007), L.V. Kolomiyets ("Poetic Works/Verses "The Love Song of J. Alfred Prufrock" and "The Waste Land" translated by Ostap Tarnavsky (in comparison with other Ukrainian and Russian translations)", 2007), G. V. Chumak ("The poet as a critic: ways and levels of realization of Thomas Stearns Eliot's literary conception in his poetry", 2007).

**Key words:** literary criticism, critique, Eliot studies.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Чичибабин Б. А. В стихах и прозе. – 3-е изд., испр. – Харьков: Фолио, 2002.
2. Карась-Чичибабина Л. С., Бунина С. Н. Борис Чичибабин: Поэзия в комментариях: Материалы к «Собранию стихотворений» Б. А. Чичибабина. – Харьков: ТО Эксклюзив, 2008.
3. Чичибабин Б. А. Всеми живому не чужой...: Борис Чичибабин в статьях и воспоминаниях. – Харьков: Фолио, 1998.

### АННОТАЦІЯ

#### Казарин В.П., Остапенко І.В. Стихотворение Б. А. Чичибабина «Я почувал беду и проснулся от горя и смуты...» (1978)

Статья содержит комментарий трех фрагментов стихотворения Б.Чичибабина «Я почувал беду и проснулся от горя и смуты...», основанного на текстовых приоритетах. Данная работа представляет полемическую позицию авторов по отношению к составителям «Материалов к «Собранию стихотворений» Б. А. Чичибабина».

**Ключевые слова:** стих, текст, мировоззрение, образный строй, комментарий.

### АНОТАЦІЯ

#### Казарин В.П., Остапенко І.В. Вірш Б.А. Чичибабіна «Я почувал беду и проснулся от горя и смуты...» (1978)

Стаття містить коментар трьох фрагментів вірша Б.Чичибабіна «Я почувал беду и проснулся от горя и смуты...», заснованого на текстових пріоритетах. Дана робота представляє полемічну позицію авторів стосовно укладачів «Материалов к «Собранию стихотворений» Б. А. Чичибабина».

**Ключові слова:** вірш, текст, світогляд, образний лад, коментар.

### SUMMARY

#### Kazarin V.P., Ostapenko I.V. The poem "I sensed the peril and woke up from grief and discord" by B.A. Chichibabin

The article is focused on the commentary of three extracts from B.A. Chichibabin's poem "I sensed the peril and woke up from grief and discord" which is based on textual priorities. The paper presents the authors' polemic concerning the compilers of "Materials to "Collected poems" by B.A. Chichibabin".

**Key words:** poem, text, world outlook, imagery, commentary.

О.А. Корниенко  
(Київ)

УДК 82.0: 82-32(Набоков)

**АКРОНИМИЧЕСКИЙ КОД В РАССКАЗЕ В. НАБОВОВА  
«СЕСТРЫ ВЭЙН» («THE VANE SISTERS»)**

В лекции о Достоевском В. Набоков утверждал: «<...> искусство – божественная игра. Эти два элемента – божественность и игра – равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного и полноправного творца <...>» [13, с. 180]. В поэтике произведений Набокова игровыми составляющими выступают: игра повествовательных стратегий [9], кодировка и обыгрывание дат [21], названий бабочек [3; 4], имен персонажей [19], авторского присутствия [23], культурных и литературных реминисценций, аллюзий (в том числе автоаллюзии, автореминисценции) [6 и др.], языковая игра [10] и т.д.

Цель данной статьи – рассмотреть функционирование акронимического кода в рассказе В. Набокова «The Vane Sisters» («Сестры Вэйн»).

Как известно, акронимия (от греч. ἀκρός – «высший, крайний» и ὄνομα – «имя») в литературе (прозе; ср. в поэзии: акrostих) – художественный прием игровой комбинаторной поэтики, состоящий в том, что осмысленный текст образуется на основе прочтения начальных букв каждого слова. В самом широком смысле акронимия – это тайнопись, зашифрованное послание, ребус. Причем если в поэзии акrostих – явление распространенное, то в прозе – весьма уникальное. Акроконструкция в литературе выступает своего рода формой интеллектуальной игры, являя скрытое послание, ориентированное на вдумчивого и кодо-проницательного читателя.

Именно о таком «чутком», вдумчивом читателе мечтал и писал В. Набоков. Например, в «Лекциях по русской литературе» автор замечает: «Позвольте мне набросать портрет этого прекрасного читателя <...> Чуткий, заслуживающий восхищения читатель отождествляет себя не с девушкой или юношей в книге, а с тем, кто задумал и сочинил ее. <...> Настоящий читатель не интересуется большими идеями: его интересуют частности. Ему нравится книга не потому, что она помогает ему обрести «связь с обществом» <...>, а потому, что он выпитывает и вос-

4. Павличко С. Зарубіжна література. Дослідження та критичні статті. – К.: Основи, 2001. – 431 с.
5. Павличко С.Д. Лабіринти Томаса Стернза Еліота // Зарубіжна література. – 1999. – № 16 (128). – С. 3-6.
6. Статкевич Л. П. Форми і функції інтертекстуальності в поезії Томаса Стернза Еліота: Дис. ...канд. філол. наук – Кам'янець-Подільський, 2007. – 214 с.
7. Чумак Г.В. Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості: Моногр. – Тернопіль: Медобори, 2007. – 192 с. ((KnigiP32))

**АНОТАЦІЯ**

**Чупровська Л.В. «Слово» про Т.С. Еліота в українському літературознавстві**

У статті досліджено питання про вивчення творчості Т.С. Еліота українськими літературознавцями протягом останнього десятиліття. На матеріалі наукових праць таких вчених, як Т.І. Козимирська («Античність в драматургії Томаса Стернза Еліота», 1999), Л.П. Статкевич («Форми і функції інтертекстуальності в поезії Томаса Стернза Еліота», 2007), Л.В. Коломієць («Поетичні твори "The Love Song of J. Alfred Prufrock" та "The Waste Land" у перекладах Остапа Тарнавського (в зіставленні з іншими українськими та російськими перекладами)», 2007), Г.В. Чумак («Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості», 2007), розглянуто основні напрями українського еліотознавства.

**Ключові слова:** літературознавство, літературна критика, еліотознавство.

**АННОТАЦИЯ**

**Чупровская Л.В. «Слово» про Т.С. Элиота в украинском литературоведении**

В статье исследован вопрос об изучении творчества Т.С. Элиота украинскими литературоведами на протяжении последнего десятилетия. На материале научных работ таких ученых, как Т.И. Козимирская («Античность в драматургии Томаса Стернза Элиота», 1999), Л.П. Статкевич («Формы и функции интертекстуальности в поэзии Томаса Стернза

має право на існування, але, на нашу думку, деяка категоричність цього твердження заважає виробленню об'єктивної оцінки літературно-критичної спадщини митця.

Привертає також увагу другий розділ монографічного дослідження Г.В. Чумак «Поетична практика Т.С. Еліота у світлі літературної теорії» [7, с. 60-158]. Презентоване автором дослідження розуміння модерністами традиції [7, с. 60-66] та модернового дискурсу безособової поезії Т.С. Еліота [7, с. 85-100] сприяло розгляду етапів реалізації теорії безособового мистецтва в поетичній практиці письменника, а також допомогло визначенню специфіки реалізації теорії об'єктивного корелята в його поетичній практиці. Зазначимо, що вдалою ілюстрацією супроводжується вписування інтертекстуальних проявів в еліотівських поезіях («Безплідна земля», «Чотири квартети») в коло проблематики, пов'язаної з теорією літературної традиції.

Отже, попри те, що спадщина видатного англомовного майстра словесної творчості Томаса Стернза Еліота ґрунтовно вивчається у світовому літературознавстві протягом сторіччя, ще не всі особливості його доробку досліджені певною мірою. У зв'язку з цим наукові розвідки українських елітознавців набувають ціннісного наповнення. Звичайно, не всі праці вітчизняних літературознавців мають суто оригінальний зміст. Інколи вони містять переспів загальновідомих положень про еліотівські естетичні погляди, проблематику та поетику його творів. Однак, по-перше, вони надають можливості новим поколінням українських читачів наблизитись до творчості письменника, а по-друге, безсумнівно сприяють подальшому глибокому вивченню специфіки творчих пошуків митця.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Козимирская Т. И. Античность в драматургии Томаса Стернза Элиота: Дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.04; – Защищена 8.07.1999; Затв. 13.10.1999. – Симферополь, 1999. – 175 с.: іл.-Бібліогр.: 176-193.
2. Коломієць Л.В. Поетичні твори «The Love Song of J. Alfred Prufrock» та «The Waste Land» у перекладах Остапа Тарнавського (в зіставленні з іншими українськими та російськими перекладами). – Черкаси: ЧДТУ, 2007. – 88 с.
3. Павличко С. Поезія Томаса Стернза Еліота // Томас Стернз Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 3-25

принимает каждую деталь текста, восхищается тем, чем хотел поразить его автор, сияет от изумительных образов, созданных сочинителем, магом, кудесником, художником. Воистину лучший герой, которого создает великий художник – это его читатель» [13, с. 18]. А в «Лекциях по зарубежной литературе» Набоков утверждает: «Любая книга – будь то художественное произведение или научный труд <...> – обращена прежде всего к уму. Ум, мозг, вершина трепетного позвоночника, – вот тот единственный инструмент, с которым нужно браться за книгу.

А раз так, мы должны разобраться в том, как работает ум, когда сумрачный читатель сталкивается с солнечным сиянием книги. Прежде всего, сумрачное настроение рассеивается и, полный отваги, читатель отдается духу игры» [12, с. 28-29].

В интервью 1971 г. (Russian Literature Triquaterly. – 1991. – № 24. – P.68.) Набоков называл рассказ «The Vane Sisters» («Сестры Вэйн»), написанный им в марте 1951 г. в Америке, одним из лучших своих рассказов (наряду с «Облако, озеро, башня», «Весна в Фиальте»), которые точно выражают «мои намерения и показывают, на что способно мое искусство» [5, с. 90].

Известно, что рассказ Набокова «The Vane Sisters» впервые был издан в «Hudson Review» в феврале 1959 г. Позже он войдет в сборники рассказов «Nabokov's Quartet» (New York: Phaedra, 1966), «Tyrants Destroyed and Other Stories» (New York, Toronto: McGraw-Hill, 1975) и др.

Задержка в печати вызвана тем, что «The Vane Sisters» в 1951 г. были отвергнуты журналом «The New Yorker». Редактор Кэтрин Уайт, неверно поняв основную мысль произведения, возвратила рассказ, как не вызвавший сочувствия к его умершим персонажам. В письме к Уайт, датированном 17 марта 1951 г., Набоков замечает, что большинство рассказов, которые он написал и собирается написать в дальнейшем, выстроены «в соответствии с системой, согласно которой второе (основное) повествование вплетается в – или скрывается за – поверхностным, полупрозрачным первым. Я действительно очень огорчен тем, что вы, столь тонкая и сочувственная читательница, не смогли различить внутренней схемы моего рассказа» [3, с. 234].

Остановимся на внешней и внутренней схемах. Рассказ начинается с замечания повествователя, что он не узнал бы о смерти Цинтии (перевод имени *Cynthia* у С. Ильина, Г. Бараб-

тарло; *Синтия* – у Д. Чекалова), если бы не случайная встреча с Д., а встреча с Д. не состоялась бы, «не вяжись я в череду довольно пустых изысканий» (в статье цитаты поданы в переводе С. Ильина, вошедшем в пятитомное «Собрание сочинений американского периода» Набокова [17, т.3, с. 274], в случае необходимости присутствует апелляция к авторскому англоязычному тексту и другим русскоязычным переводам рассказа. – *О.К.*)

В покаянный воскресный день под конец зимы рассказчик – преподаватель колледжа в маленьком городке штата Нью-Йорк, – прогуливаясь по улицам, вдруг «остановился, чтобы полюбоваться семейством брильянтовых сосуллек, кап-кап-капающих со стрех каркасного дома. Так ясно очерчены были их заостренные тени на белых досках за ними, что я решил, будто смогу увидеть и тени слетающих капель. Но не увидел» [17, т.3, с. 274]. Пытаясь уловить сам момент возникновения теней летящих капель, он бредет от одной кровли к другой и оказывается на окраине городка. Приходит время ужина, и он заходит в первый попавшийся ресторанчик. Выйдя оттуда, он какое-то время медлит, разглядывая рыжеватую тень счетчика автостоянки, окрашенную неоновым светом ресторанной вывески. Тут возле него останавливается автомобиль, из него выходит знакомый некогда Д., который сообщает о том, что получил известие о смерти Цинтии Вэйн (в оригинале *Vane*).

Рассказчик погружается в волну воспоминаний о Цинтии и ее рано ушедшей из жизни из-за несчастной связи с Д. сестры Сибил (*Sybil* – у Набокова, *Сивилла* в переводе Г. Барбарло, *Сибилла* – у Д. Чекалова). Предотвратить трагический исход девушки рассказчик пытался, но так и не успел. Через некоторое время он встречается с Сибил в Нью-Йорке, часто видится с этой одаренной художницей, узнает о ее увлечении спиритизмом и теории «вмешательства аур <...> Она питала уверенность, что на ее существование влияет множество мертвых друзей, каждый из которых по очереди правит ее судьбой <...> На несколько часов или на несколько дней – кряду <...> все, что случалось с Цинтией после смерти определенного человека, приобретало, как уверяла она, его настроение и поведку» [17, т.3, с. 280-281].

Вернувшись домой после известия о смерти Цинтии, рассказчик, который раньше подтрунивал над ее увлечением по-

митця, відтворення положень літературної теорії в поетичному доробку письменника крізь призму автоінтерпретаційних висловлювань щодо власної творчості. Дослідження здійснюється доволі традиційним для світового еліотознавства шляхом: спочатку характеризується літературно-критична теорія письменника через аналіз провідних творчих концепцій поета-критика – безособової поезії, об'єктивного корелята, літературної традиції. Наступним кроком стала наочна демонстрація реалізації теоретичних положень в поетичній творчості письменника. Г.В. Чумак простежує використання митцем поетикальних засобів створення художнього тексту, а саме, за допомогою об'єктивізації образу, колажу, фрагментарності, системи лейтмотивів, ключових слів, рефлексивності, алюзій, ремінісценцій, застосування цитат.

Перший розділ монографії саме містить матеріал про вивчення теоретичних аспектів літературно-критичної спадщини Т.С. Еліота [7, с. 9-59]. У розділі проаналізовані джерела культурологічної та літературної теорій Т.С. Еліота, перелічені їхні основні концепти. Г.В. Чумак окремо розглядає філософські основи теорії безособової поезії та базові концепти теорії об'єктивного корелята («естетична емоція», «музика поезії», «зорова мова», «нові єдності»). Предметом аналізу стає авторська теорія літературної традиції, розглянутої крізь призму проблеми ідеальної упорядкованості. До того ж Г.В. Чумак простежує взаємозв'язок змісту положень естетичної програми представників школи «нової критики» в англо-американському літературознавстві та власної еліотівської дискурсивної практики. Г.В. Чумак дотримується думки про те, що «найбільш показовим зразком для висвітлення питань автоінтерпретації є творчість англо-американського поета Т.С. Еліота. Саме його літературно-критичні есе про поетів і драматургів <...>, а також теоретичні праці про актуальні проблеми літературно-критичної діяльності <...>, незважаючи на всю їх конкретно-історичність і відповідність обговорюваному об'єктові, все ж, як показує аналіз, є, радше, зразками саморефлексії, аніж самоцінними дослідженнями» [7, с. 159]. Така точка зору зумовила дослідницьку стратегію, згідно з якою будь-яке явище художнього творіння Т.С. Еліота необхідно розглядати виключно з позиції автоінтерпретаційної діяльності письменника. Зазначений ракурс, безумовно,

дослідження тексту «Любовна пісня Альфреда Дж. Пруфрока» («The Love Song of J. Alfred Prufrock») в контексті проблеми пошуків самосвідомості «ліричного суб'єкта» в умовах здійснення ситуації деконструкції особистого мовлення [2, с. 5-36]. Звернемо увагу на актуалізоване в дослідженні принципове прагнення перекладача О. Тарнавського не відходити від сутнісного змісту оригінального тексту Т.С. Еліота. Саме тому його переклад, за думкою Л.В. Коломієць, можна співвіднести з «"метафразою" (в класичній термінології Дж. Драйдена), майже художнім підрядником» [Коломієць, с. 20], переклади О. Гриценка та В. Коротича «вписуються в парадигму "парафрази", – з помірними переробками інтонаційно-сміслового ядра фрази» [2, с. 20], а переклад Я. Пробштейна «має характер "імітаційного", – зі зміною інтонаційно-сміслових та емоційних акцентів» [2, с. 21]. Схожих з такими спостережень у праці Л.В. Коломієць багато.

Другий розділ наукової праці надає можливість крок за кроком за допомогою різних варіантів перекладу оригінального тексту «Безплідної землі» («The Waste Land») розглянути межі «ліричного суб'єкта», враховуючи перспективний ракурс для потрактування творчої особистості письменника – безособовість та багатоособовість особистісної природи митця [2, с. 37-66]. Крім суто перекладознавчих спостережень авторку цікавлять важливі інтерпретаційні перспективи потрактування еліотівських творів, що свідчать про «зміну ракурсу поетичної візії: про формування доктрини безособовості в руслі модерністської війни з романтичною риторикою. Безособовість була точкою опори в подоланні романтичних уявлень про ліричне як вираження індивідуально-особистісного» [2, с. 4].

Однією з провідних праць останнього періоду в українському літературознавстві стало монографічне дослідження Г.В. Чумак «Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості» [7], що вийшло друком у 2007 році. Як зазначається в анотації до видання книги присвячено дослідженню теоретичного аспекту кореляції літературно-критичної спадщини Т.С. Еліота та його власне поетичної творчості. Г.В. Чумак розглядає органічно існуючу єдність літературно-критичної діяльності

тустороннім, никак не может заснуть, боится, что вот-вот получит от Цинтии некий знак. Только под утро он соскальзывает в сон, связанный с Цинтией и невнятный. «Лежа в постели, я обдумывал мой сон и прислушивался к воробьям за окном: кто знает, если их записать, а потом прокрутить назад, не обернется ли звучание птиц человеческой речью, произнесением слов, точно так, как последние, если их обратить, превращаются в щебет? Я принялся перечитывать сон – вспять, по диагонали, вверх, вниз, – пытаюсь открыть в нем хоть что-то схожее с Цинтией, что-то причудливое, намекающее на мысль, которая должна же в нем содержаться» [17, т.3, с. 289].

Комментаторами, учеными, переводчиками давно подмечен любопытный факт: первые буквы слов, из которых состоят предложения последнего абзаца рассказа Набокова, образуют акронимическое послание: «**ICICLES BY CYNTHIA ME-TER FROM ME SYBIL**»: «**I could isolate, consciously, little. Everything seemed blurred, yellow-clouded, yielding nothing tangible. Her inept acrostics, maudlin evasions, theopathies – every recollection formed ripples of mysterious meaning. Everything seemed yellowly blurred, illusive, lost**» [28]. При этом авторская подсказка («**acrostics**») содержится как в самом фрагменте, так и задолго в предпозиции (сожаление рассказчика о том, что ему «никак не удастся припомнить того романа или рассказа <...> в котором первые буквы слов в последнем абзаце без ведома автора образуют, как обнаружила Цинтия, весточку от его покойницы-матери» [17, т.3, с. 283]).

Переводчики, отмечая сложность задачи, пытаются воссоздать финальную акроконструкцию средствами русского языка. Например, в переводе С. Ильина: «**Сознание выпутывало единичные, темные и лукаво емкие детали. Казалось, исчезающий смысл туманных излияний Цинтии, изменчивой набожности, томной изысканности искусственных акrostихов смазывался чем-то едучим, тусклым, чужим и корявым. Все аюкалось, мельтешило, облекалось туманом, мрело еле намеченной явью, – смутное, изнуренное, бестолково истраченное, лишнее**» [17, т.3, с. 289]; («**СВЕТ И ЛЕД КИСТИ ЦИНТИИ А СЧЕТЧИК ВАМ ОТ МЕНЯ СИБИЛ**»). В переводе Г. Барабтарло: «**Сознание отказывалось соединить ускользающие линии какого-то изжелта-облачного, томительного цвета, иллюзорные, неосознанные. Тривиальные иносказания, идиотские**

акростиhi, столоверчение – что, если теопатическая чушь и колдовство обладают таинственной многозначностью, едва намеченной? Я сосредоточился, и видение истаяло, должно-лучезарное, аморфное» [15]; («СОСУЛЬКИ ОТ ЦИНТИИ А СЧЕТЧИК ОТ МЕНЯ СИВИЛЛА»). В переводе Д. Чекалова: «Сознательно обнаружит смысл узких льдинок крайне интелесно. Отстрани тень. Синий тон исподволь изменится. Стоянка четко чернеет и красуется. Отъедешь тихо. Минуешь ельник, наледь, яму. Свернешь – испорчен бредом истовым любовный лепет акростиha» [16]; («СОСУЛЬКИ ОТ СИНТИИ СЧЕТЧИК ОТ МЕНЯ СИВИЛЛА»).

Акронимический код-послание, расположенный в финале «Сестер Вэйн», становится ключом к пониманию всего рассказа, его так называемого внутреннего смысла.

Обнаруживается, что упомянутое в начале «семейство брильянтовых сосулек» («a family of brilliant icicles») – выделено нами. – О.К.), которое солнечным снежным днем приковало внимание рассказчика, неотвязчивое желание уловить взглядом миг, когда возникает тень от сорвавшейся капли, что приводит его на окраину городка, разглядывание на снегу тени от счетчика, и, наконец, случайная встреча с Д., сообщившем о смерти Цинтии, – цепь взаимосвязанных событий, которые влекут за собой погружение рассказчика в воспоминания о сестрах Вэйн, и, как результат, – изменение его мировосприятия в финале. Влияние той самой «вмешивающейся ауры», в которую верила Цинтия, и над чем некогда подсмеивался рассказчик, ныне испытывает он сам.

В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков приоткрывает одну из граней своего мировидения: мысль, что жизнь человека есть «всего лишь первый выпуск серийной души, и сохранность индивидуального секрета вопреки истлеванию плоти – уже не просто оптимистическая загадка и даже не вопрос религиозной веры, если помнить, что бессмертие исключено только здравым смыслом» [12, с. 472]. Супруга писателя Вера Набокова первая назвала «потусторонность» «главной темой» Набокова и подчеркивала, что потусторонностью «пропитано все, что он писал» [18, с. 348-349].

О метафизике Набокова написано немало [25; 27; 30; 31 и др.]. Исследованию эстетической системы, вырастающей

вживання термінів «інтекст-епіграф» та «інтекст-заголовок», терміни «інтекст» та «інтертекст» іноді прочитуються як синонімічні.

Вагомою для дослідників творчості Т.С. Еліота є частина праці, що присвячена аналізу «Дантових» та «Шекспірових» мотивів. У результаті ретельного вивчення текстів поезії «Любовна пісня», поем «Великопісна середа», «Безплідна земля», «Чотири квартети» та аналізу в цих творах алюзій, ремінісценцій, цитат, парафраз, тощо, які походять з творчості середньовічного митця, авторка доходить висновку про те, що «поетика, естетика, філософія та теологія Данте були важливою формантою поетичного світосприйняття та ідіостилію Еліота. <...> Важливим є те, що Данте “присутній” у творах Еліота не лише експліцитно, а й імпліцитно» [6, с. 167]. Одним із центральних «Дантових» мотивів Л.П. Статкевич вважає мотив духовного очищення та спокути і наполягає на тому, що завдяки розробці цього мотиву «Еліот поетично відтворив власні почуття та емоції, що супроводжували його на шляху до Бога» [6, с. 168].

«Шекспірові» мотиви дослідниця розглядає теж на рівні одноступеневої структури інтертексту: « $T^1 \rightarrow T$ , де  $T^1$  – твір Шекспіра, а  $T$  – інтертекст Еліота» [6, с. 196]. Спостереження щодо творчого сприйняття спадщини В. Шекспіра дозволяють Л.П. Статкевич робити більш узагальнені висновки про природу творчості письменника ХХ століття: «Шекспірові інтексти є маркерами не лише його творчості як цілісності, а й орієнтирами на ренесансне світосприйняття та мораль» [6, с. 196]. У цілому ж, ми вважаємо роботу Л.П. Статкевич значним кроком в українському еліотознавстві, що доводить оригінальність світобачення й стилю видатного поета, що «зробив інтертекстуальність одним із дієвих способів естетичного освоєння дійсності, основою побудови художнього світу» [6, с. 196].

Окремий інтерес викликає праця української дослідниці Л.В. Коломієць «Поетичні твори “The Love Song of J. Alfred Prufrock” та “The Waste Land” у перекладах Остапа Тарнавського (в зіставленні з іншими українськими та російськими перекладами)» [2]. У цій ґрунтовній праці авторка не тільки надає аналітичний розгляд українських та російських перекладів творів Т.С. Еліота. Вона представляє ретельне

таким, що, однак, міг бути задіяним і при аналізі, наприклад, міфологічних та легендарних мотивів. Проте при подальшому розгляді зазначених мотивів (міфологічних та легендарних) такі функції на згадуються. Водночас, майже «один в один» ці функції перераховуються при аналізі «Дантових» мотивів в поетичному доробку Т.С. Еліота [6, с. 168].

Дослідження міфологічних та легендарних мотивів, засобів їхнього створення та існування, структури міфем та міфологем доводить той факт, що, за твердженням Л.П. Статкевич, поет «переосмислює центральні в системі його поезики теми “смерть-відродження” та “смерть-у-житті”» [6, с. 135]. В аналізованих творах, таких як «Безплідна земля», «Любовна пісня Альфреда Дж. Пруфрока», «Суїні випроставшись» («Sweeney Erect»), «Суїні серед солов'їв» («Sweeney Among the Nightingales»), Т.С. Еліот звертався до архаїчних та літературних текстів, що слугували в даному випадку протекстами для нового авторського прочитання загальновідомих сюжетів та їхньої інтерпретації. Дослідниця підкреслює, що в основі міфологічних та легендарних мотивів, що сприяють розробці теми «смерть-відродження», є календарний ритуал в інтерпретації Дж. Уестон та Дж. Фрезера. Для розробки теми «смерть-у-житті» основою стають деякі міфи з «Метаморфоз» Овідія та «Сатирикона» Петронія. Ще однією протолегендою виступає легенда про святий Грааль.

Продуктивною, на наш погляд, можна вважати спробу Л.П. Статкевич визначити типи інтеракції, що мають місце при розробці ритуальних мотивів («...одноступеневу:  $T^1 \rightarrow T$ , де  $T^1$  – це прототекст (сюди відносимо наукові праці з антропології, художні твори та англійський фольклор), а  $T$  – інтертекст Еліота» [6, с. 99]), а також міфологічних і легендарних («“текст у тексті”, здебільшого побудований за схемою  $T^1 + T^2 \rightarrow T$ , де  $T^1$  – ранній прототекст,  $T^2$  – художнє переосмислення  $T^1$  та  $T$  – інтертекст Еліота» [6, с. 135]).

Тим не менш, виникають деякі питання до авторки, які стосуються використання окремих термінів. Так, наприклад, не зовсім зрозумілим з тексту дисертаційної роботи Л.П. Статкевич є поняття «ранній прототекст» і «прототекст», тоді як при характеристиці одноступеневого типу інтеракції та типу «текст у тексті» використовуються практично однотипові протексти. Інколи хотілося б отримати уточнення щодо

из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия, посвящена работа В. Александрова «Набоков и полусторонность: метафизика, этика, эстетика», где под «метафизикой» Набокова исследователь подразумевает «веру Набокова в вероятное существование трансцендентального, нематериального, вневременного, благорасположенного, упорядоченного и привносящего порядок бытийного пространства, каковое <...> обеспечивает личное бессмертие и оказывает универсальное воздействие на посюсторонний мир» [1, с. 10]. В эстетике набоковского «двоемирия», «*the otherworldly*», «*the two world theme*» исключительно важную роль играют епифании-озарения, прозрения, о которых писатель говорит в «Speak, Memory» («Память, говори!») и в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Епифаниями Набоков наделяет героев своих книг – Цинцинната («Приглашение на казнь»), Федора («Дар»), Пнина («Пнин»), Шейда («Бледный огонь») и др. Спецификой набоковских епифаний является «синтез различных чувственных переживаний и воспоминаний, ощущение вневременности, интуитивное прозрение бессмертия» [1, с. 12], что в конечном итоге сопряжено с авторской концепцией художественного вдохновения и созидания искусства. Набоковская метафизика и эстетика, по замечанию Александрова, структурно совмещены с «формальными особенностями его книг, где детали, обладающие внутренней связью, рассеяны в контексте, который эту связь всячески скрывает. Такая повествовательная тактика понуждает читателя либо собирать, по одному, звенья той или иной цепочки, либо обнаруживать ту деталь, которая служит «шифром» ко всему коду; когда это удастся, вся цепь, или конструкция внезапно освещаются ярким светом» [1, с. 12].

В упоминавшемся письме к К. Уайт, по поводу «Сестер Вэйн», Набоков пояснял: «Вы можете сказать мне, что чтение снизу вверх, или сверху вниз, или по диагонали это не то, чего следует ожидать от редактора, но я <...> организовал рассказ так, что читатель почти автоматически подводится к открытию – в особенности вследствие резкого изменения *стиля*» [3, с. 234].

Смысл финального акронимического кода побуждает читателя не только обратиться к началу рассказа (чтение «снизу вверх»), но и внимательно вчитаться в мельчайшие подробности, детали-«атомы», рассеянные (по словам Набокова, «по

диагонали») всего текста. Не лишеными «ripples of mysterious meaning» (досл.: «ряби таинственного смысла». – О.К.) оказываются не только «семейство сосуллек», игра света и тени, счетчик, отбрасывающий тень, также не случайными становятся и такая подробность, как вскользь брошенное упоминание, что из всех «поэтических» полотен, созданных кистью Цинтии, рассказчику всегда нравилась картина «Вид сквозь ветровое стекло» – местами покрытое изморозью, со сверкающей стружкой (у Набокова – «brilliant trickle». – О.К.) (стекающей с воображаемой крыши машины) поперек еще прозрачной части, и за всем этим – сапфировое пламя небес и зеленая с белым ель» [17, т.3, с. 279].

Благодаря экфрасису высвечивается та же льдисто-яркая аура, которая соотносима с Цинтией и Сибил. Характерно и сближение колористических деталей: «brilliant icicles» (бриллиантовые сосульки) и «brilliant trickle» (сверкающая стружка) на картине; «blue silhouettes» (синие силуэты) сосуллек-сталактитов и «sapphire flame of the sky» (сапфировое пламя неба) на картине, «blue ink of her eyes» (синева глаз) Сибил, «wide-spaced eyes very much like her sister's, of a frank, frightened blue» (широко посаженные глаза, очень похожие на сестрины, открытой, отчаянной синевы) Цинтии, «a smoke-blue space» (дымчато-синее пространство) во время ее спиритических сеансов и т.д.

В тот сверкающий солнечный день (кстати, Цинтия говорит, что аура Сибил была радужной), рассказчик все же разглядит «сдвоенный посверк» (у Набокова – «twinned twinkle») света и тени соскальзывающих капель. Попытка уловить тени падающих капель (как было указано, через череду внешне случайных, и с точки зрения внутренней логики рассказа – обусловленных событий) обернется тем, что в воспоминаниях и переживаниях рассказчика встают тени сестер Вэйн.

Тень выступает еще одним ключевым словом с вариативной семантикой и контекстом (тени сосуллек, падающих капель, тень счетчика, попытки вызвать тени-души во время спиритических сеансов и т.д.). Кстати, Набоков говорил, что тени сцепляют «нашу форму бытия с другими формами и состояниями, которые мы смутно ощущаем в редкие минуты сверхсознательного восприятия» [13, с. 122]. И хотя эти слова писателя относятся к характеристике гоголевской «Шинели»,

Зазначимо також, що авторка намагається охопити весь потенціал інтертекстуально насиченої поезії Т.С. Еліота завдяки, по-перше, аналітичному розгляду культурного контексту формування його поетичної стратегії та окресленню рефлексивного поля його ранніх творів, маючи на увазі метафізичну (Дж. Донн, Дж. Герберт, Р. Крешо, Е. Марвел, А. Каулі, Дж. Клівленд та ін.), романтичну (У. Вордсворт, Дж. Г. Байрон, О. С. Пушкін, А. Міцкевич), символістську (Ш. Бодлер, Ж. Лафорт, Т. Корб'єр, Р. де Гурмон, А. Бергсон, а також Ж. Бенд, Ж. Рів'єр, Ш. Моррас та ін.) та імажистську (Т. Е. Х'юм, Е. Паунд, Р. Олдінгтон, Х. Дулітл).

Окремий і, на наш погляд, найбільш цікавий розділ роботи присвячено вивченню мотивної та образної інтеракції в поетичних текстах Т.С. Еліота 20-30-х рр. ХХ століття. Л.П. Статкевич векторно окреслює та досліджує основні, але й, зауважимо, далеко не всі, напрями інтертекстуально спрямованого пошуку письменника. Серед названих об'єктів вивчення інтертексту поезії Т.С. Еліота ми зустрічаємо ритуальні, міфологічні, легендарні, так звані «Дантові» та «Шекспірові» мотиви.

При вивченні ритуальних мотивів у поемі «Безплідна земля» дослідниця доходить висновків про те, що «використання ритуалом у поетичних творах так званого “періоду пошуку” є абсолютно усвідомленим та художньо виправданим засобом поетичного моделювання картини світу Еліота. <...> ...Інтекст завжди “перетягує” характерні для нього у контексті прототексту конотації у новий текст. Саме тому енергія “чужого слова” у інтертексті посилюється, що сприяє породженню нових імпліцитних смислів» [6, с. 98-99]. Л.П. Статкевич визначає функціональне навантаження ритуальних мотивів та обґрунтовує наявність цілої низки функцій, які виконують аналізовані інтексти у творі. Зокрема, вона називає структуротвірну (або текстотвірну), смислороджувальну та мотивну функції, аксіологічну та іронічну функції, апеляційну функцію, сигнально-мнемонічну функцію, функцію генералізації, що передбачає посилення закладеного в інтекстах смислу, культурно-семіотичну функцію та, нарешті, комунікативну функцію. Вважаємо такий розгалужений перелік функцій ритуальних мотивів і ритуалом, з одного боку, безперечно, ґрунтовним, а з іншого –

подій та розкриття «теологічного підтексту» твору [1, с. 173]. Таким засобом, за думкою дослідниці, стає хор, що виконує функцію дійсного громадського коментатора подій. Підкреслимо, що Т.І. Козимирська критично оцінює спроби митця відродити жанр поетичної драми та наблизити поезію до розмовної мови. Вдалим винятком дослідниця вважає пізні п'єси, у яких за допомогою «гнучкого вірша в строфі з різною кількістю складів» [1, с. 175] мовний стиль наближено саме до розмовної мови. Попре труднощі, які виникають у постановці віршованих п'єс на сценічному майданчику, та через ускладнене сприйняття глядачами віршованого тексту Т.С. Еліот постійно прагнув до експериментаторських винаходів, пов'язаних із створенням нової поетичної драми.

Однією з цікавих праць про творчий доробок поета та драматурга можна вважати дисергаційну роботу Л.П. Статкевич «Форми і функції інтертекстуальності в поезії Томаса Стернза Еліота» (2007). В зазначеній праці дослідниця «виявляє форми інтертекстуальності у поезіях Т.С. Еліота, відстежує трансформацію семантики інтекстів у новому контексті, визначає функції міжтекстових запозичень у творах Т.С. Еліота» [6, с. 5]. Авторка обрала декілька завдань для послідовного вирішення та ретельно простежила характерні риси, що характеризують різні етапи творчого формування письменника, виявила значення впливу «чужого» творчого доробку на художню майстерність Т.С. Еліота, розглянула факт існування окремих запозичень в еліотівській поезії. До того ж важливим є те, що Л.П. Статкевич «вперше у вітчизняному літературознавстві здійснила цілісний інтертекстуальний аналіз поетичних творів Еліота 1910-1930-х років як таких, що демонструють свою діалогічну природу» [6, с. 6]. Дослідниця визначила та проілюструвала типи інтеракції у поезіях письменника. Перевагою цієї наукової розвідки також стала надана Л.П. Статкевич класифікація інтекстів у творах поета. Одним з найважливіших висновків, яких доходить авторка дослідження, є те, що під час роботи «з'ясовано та проаналізовано різні форми і функції інтертекстуальності у метатексті автора. Зазначений феномен у творчості Еліота розглянуто на ментальному, образному та мовно-стильовому рівнях, потрактовано його не лише як рефлексію та «вплив», а як точку відліку у створенні поетом власних ідейно-художніх цінностей» [6, с. 6].

они, тем не менше, по праву приложимы и к художественному видению Набокова.

Среди мерцающих теней в рассказе «Сестры Вэйн» неслучайным видится и упоминание об Элизиуме (своеобразным пропуском, в который для Цинтии является тетрадь ее умершей сестры Сибил). Напомним, что в античной мифологии Элизиум – местопребывание блаженных душ в царстве теней. Нельзя не вспомнить известные строки Ф. Тютчева:

*Душа моя, Элизиум теней,  
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,  
Ни помыслам години буйной сей,  
Ни радостям, ни горю не причастных, –*

*Душа моя, Элизиум теней,  
Что общего меж жизнью и тобою!  
Меж вами, призраки минувших, лучших дней <...>  
(1830-е гг.)*

[22, т.1, с. 142].

Тютчевские строки проецируются как на Цинтию, оплакивающую смерть сестры и верующую в «безмолвный солириум бессмертных духов» [17, т.3, с. 280], так и на воспоминания рассказчика о сестрах Вэйн и его, в результате, измененное внутреннее состояние. Элизиум встречается также в стихотворении Е. Баратынского «Мой Элизий» (1831), где поэт отрицает царство мертвых, а действительным Элизиумом становятся его воспоминания: «*Не славь, обманутый Орфей, / Мне Элизийские селенья: / Элизий в памяти моей ...*» [2, с. 58], напомним, что категория памяти одна из центральных в творчестве Набокова, ср.: «Speak, Memory» («Память, говори!») и др. Элизиум встречается и в известном стихотворении А. Пушкина «Воспоминания в Царском селе» («Навис покров угрюмой ночи...», 1814, 1829), о роли Пушкина для Набокова напоминать излишне, здесь лишь заметим, что поэзия и Пушкина, и Тютчева названа в «Speak, Memory» как источник подражания неопытного «русского версификатора» – самого автора [14, т.5, с. 508-509].

Уместным будет также замечание, что «тьень», «иной мир» – ключевые образы в творчестве русских символистов, связанные со спецификой символистского мировидения и мировосприятия (не без влияния идей неоплатонизма), вспомним

строки Вл. Соловьева: «Милый друг, иль ты не видишь, / Что всё видимое нами – / Только отблеск, только тени / От незримого очами? <...>» [20]. Как видится, Набоков в собственной эстетической системе переосмысливает традицию русской классики и нонклассики и, варьируя полисемантический ореол образности, сопрягает его с категорией творческой памяти и культуры.

В «Сестрах Вэйн» кодификация тени просматривается и в прощальной, предсмертной записке Сибил: «Cette exaMAIN est finie ainsi que ma vie. Adieu, jeunes filles!<...> (Экзамен кончается и с ним моя жизнь. Прощайте, девушки в цвету! <...> (неправ. фр.))» [17, т.3, с. 277]. Здесь «*jeunes filles*» («девушки в цвету»), вероятно, реминисцентны роману «À l'ombre des jeunes filles en fleurs» («Под сенью девушек в цвету», 1919) – второй книге цикла «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. Возможность подобного предположения обусловлена контекстом – Сибил сдает экзамен по французской литературе, рассказчик – преподаватель-профессор французской литературы. Аллюзия прустовского «присутствия» вновь поднимает ключевую для обоих писателей категорию творческой памяти. Однако рассказчик в «Сестрах Вэйн», несмотря на то что преподает французскую литературу, не замечает, в отличие от Цинтии, очевидного «прустовского кода» в прощальной записке Сибил. Если Цинтия «просияла сквозь слезы в гордом восхищении тем, какое причудливое применение (“Это так на нее похоже!”) отыскала Сибил для экзамена по французской литературе», то рассказчик начинает объяснять, «как приходится переводить в американских колледжах слово “девушка”, дабы не заставляя студентов слепо толочья вокруг французского эквивалента “девки”, а то и чего похуже» [17, т.3, с. 277]. Напомним, в интервью 1965 г. Набоков назовет «В поисках утраченного времени» «сказкой» и одним из «величайших прозаических шедевров прозы двадцатого века» [17, т.3, с. 558], а в «Лекциях по зарубежной литературе» Набоков говорит, что Пруст – «призма», его персонажи – «призматические люди». Основные идеи Пруста, по словам Набокова, связаны «с невиданными богатствами нашего бессознательного, которыми можно завладеть только с помощью интуиции, памяти, непроизвольных ассоциаций, а также подчинения простого рассудка гению внутреннего вдохновения и взгляда на искусство как

УДК 82.0

### «СЛОВО» ПРО Т.С. ЕЛІОТА В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Вивченню творчості одного з найвидатніших митців художньої словесності ХХ століття Томаса Стернза Еліота присвячено велику кількість фундаментальних праць. Наукові розвідки в світовому еліотознавстві поповнюються завдяки наполегливій праці вчених, що є представниками різних національних літературознавчих шкіл. Так, широко відомі праці П. Екройда, Л. Гордона, Т.С. Пірса, Р. Сенкурта, Т.С. Метьюза, Д. Холла, Р. Шучарда, Ф.О. Маттісена, Дж. Уільямсона, Н. Фрая, Х.Б. Джовановича, К. Брукса, Х. Гарднер, Д. Джоунса, Б. Раяна, Т. Ріса, Г. Сміта, Д. Муді, П. Слоан, М. Тормелен, Р. Буша, Д. Максвелла, Н. Гіша, Дж. Кван-Террі, Г. Е. Іонкіса, О.М. Зверева, А. Аствацатурова та багатьох інших.

Не залишаються осторонь й українські дослідники творчості письменника. В українському літературознавстві, на жаль, не так багато праць, присвячених творчості видатного майстра художньої словесності. Однак ми можемо констатувати фундаментальність досліджень наших співвітчизників. Яскравим прикладом можуть бути численні праці С.Д. Павличко [3,4,5]. Її переклади поезій Т.С. Еліота з передмовою та примітками являють собою вкрай важливий літературознавчий доробок, що став особливо цінним для українського еліотознавства.

Однією з примітних робіт останніх років є дисертаційне дослідження «Античность в драматургии Томаса Стернза Элиота» (1999) [1] Т.І. Козимирської, в якому здійснена спроба розглянути зв'язок драматургії Т.С. Еліота зі спадщиною античності. Дослідниця вивчає поетикальні особливості поеми «Безплідна земля» та репрезентує цей текст як «перший практичний експеримент у використанні міфологічних тем, що пов'язані з образами давньогрецької трагедії» [1, с. 172]. Разом з дослідженням тільки окремих міфологем, Т.І. Козимирська особливу увагу приділяє питанню використання Т.С. Еліотом у власній художній практиці особливого функціонально насиченого засобу створення драматургічного напруження

## АННОТАЦІЯ

**Смолянчук Н.В. Формальные признаки современного романного творчества**

Статья посвящена характерным чертам формы современного романа. Автор описывает главные аспекты содержательной формы романного жанра в начале XXI века. Внимание сосредоточено на изучении условности, традиционности и определении внелитературных элементов романских произведений в современной литературе. Рассматриваются основные качества условной формы, общие способы проявления традиционной формы и функционирование внелитературных элементов.

Осмысление и описание формальных аспектов современного романа способствует определению содержательного своеобразия романного высказывания. Вследствие этого освещается значение синтетического характера романного жанра.

**Ключевые слова:** роман, условная форма, традиционная форма, внелитературный элемент.

## SUMMARY

**Smolyanchuk N. V. Forms of the modern novel works**

The article is devoted to basic features of the novel form in modern literature. The author describes main aspects of the form and content in the genre of novel at the beginning of XXI century. The attention is concentrated on the investigation of the conventionality, traditionalism, as well as functions of out of literature elements in modern novels. Principal qualities of the conventional and traditional forms, functioning of out of literature elements are analyzed.

The investigation of the given problems contributes to the definition of the content peculiarities of the novel. As a result, the meaning of the synthetic nature of the novel is clearly revealed.

**Key words:** novel, conventional form, traditional form, out of literature element.

единственную реальность мира» [12, с. 276]. Подобный подход к творческому вдохновению и к искусству был характерен и для самого Набокова.

Высоко оценивает Набоков и прустовское изображение характеров: «Пруст утверждает, что характер нельзя узнать с окончательной, непреложной точностью. Он не дробит личность, а показывает, как она отзывается в сознании других персонажей. И он надеется, изобразив ряд таких *призм и теней* (выделено нами. – *О.К.*), объединить их в художественную реальность» [12, с. 284]. И у Пруста, и у Набокова особое место в «призматической» структуре занимает рассказчик. Собирая версии, пропуская их сквозь собственный мир, он обеспечивает этим «мерцающим» (эпитет Набокова) персонажам устойчивость и целостность.

В начале «Сестер Вэйн» рассказчику, по собственному убеждению, обладающему зорким видением, увлеченному неуловимой игрой света и тени от тающих сосуллек, удастся уловить тень падающей капли «как точку под восклицательным знаком» [17, т.3, с. 273], затем, всматриваясь в тень от счетчика, он еще не осознает, что тень от капающих сосуллек станет «восклицательным знаком» чуткой памяти, так же как и тень от счетчика, словно указательная стрелка, которая приведет к случайной встрече и веренице воспоминаний. Свет памяти начинает выхватывать тени прошлого. «Взгляд на реальность» рассказчика нередко приобретает неприглядный вид, и он не без иронии подмечает такие подробности, как личико Сибил, «на кубистский пошиб изломанное шрамами, оставленными каждой болезнью и трогательно замаскированными искусственным загаром, ужесточившим ее черты, очарованью которых она еще повредила, раскрасив все, что можно раскрасить», ее потрескавшиеся губы, чрезмерно накрашенные чернильно-утемненные веки [17, т.3, с. 276], или во внешности ее сестры Цинтии рассказчик выделяет лоснящийся промежуток между густых черных бровей, «мясистые закрутки ноздрей», грубую, почти мужскую «ткань кожи», где отчетливо «различались поры на тридцатидвухлетнем лице, которое тарасилось на вас так, словно оно принадлежало какой-то аквариумной твари», ее чрезмерное и неряшливое использование косметики, ее ярко накрашенные, обкусанные и нечистые ногти и т.д. [17, т.3, с. 278]. Он тогда удивлялся вкусам мужчин, окружавших

и симпатизировавших Цинтии, и всякий раз «с тайным содроганием замечал спутанную штриховку темных волос, которая <...> проступала <...> под нейлоном чулок, или ощущая при каждом ее движении вяловатый, хлевный <...> запах, источаемый из-под выдохшихся духов и помад ее редко омываемой плотью» [17, т.3, с. 279]. Гротескно и пародийно передает он и окружение Цинтии, ее вечеринки, спиритические сеансы, теорию «вмешательства аур». Преобладают оценочные эпитеты *глупые* (заседания), *ужасные* (приемы), *заурядная* (потусторонность) и т.д.

В чреде воспоминаний рассказчика всплывает и генеалогия рода Вэйн, своими древними корнями восходящая «к королям и волхвам, ко мгле островов, лежащих на самом краю земли» [17, т.3, с. 279]. Среди предков Цинтии были и фермеры, и горожане, и ученые, но «одна только Цинтия сообщала династии Вэйнов хоть какую-то значимость» [там же]. Вскользь (и не без иронии) упоминает рассказчик, что Цинтия сочиняла стишки, вспоминает он также и о любви Цинтии к соединению слов, каламбурам, логогрифам (кстати, в предсмертной записке Сибила просит профессора передать сестре, что «Death was not better than D minus, but definitely better than Life minus D»). Эта фраза построена на обыгрывании слов: «Смерть не лучше, чем D с минусом (т.е. «тройки с минусом» – оценка по американской шкале. – *О.К.*), но определенно лучше, чем Жизнь минус D. (т.е. жизнь без ее возлюбленного D. – *О.К.*)». Вспоминает рассказчик и о дружбе Цинтии с чудаковатым престарелым библиотекарем по фамилии Порлок, который выискивал в старинных книгах «чудотворные» опечатки. Так, в слове «hither» (сюда, ближний) он обнаружил ошибочную замену «h» на «l», отчего получилось «hitler». Через три дня после смерти Порлока Цинтия заявила, что она читала бессмертную поэму, в которой первые буквы волшебной реки Alph – это пророческая чреда имени Анна Ливия Плюрабель, а конечное «h» подразумевает слово «hitler». По указанию исследователей, комментаторов, имя Порлок и название реки Альф отсылает к поэме С. Кольриджа «Кубла Хан, или Видение во сне»; Анна Ливия Плюрабель – имя женщины-реки в «Поминках по Финнегану» Джойса [8, с. 650-651]. Упоминание об Оскаре Уайльде, тень которого во время спиритического сеанса Цинтии обвиняла ее родителей «в чем-то <...> в виде “плагиатизма”», – также не

## ЛІТЕРАТУРА

1. Анцыферова О. Новый эстетизм: странные отзвучья fin-de-siecle / О. Анцыферова // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 73-90.
2. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – №1. – С. 95-122.
3. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени / В. Д. Днепров. – Л.: Сов. писатель, 1980. – 600 с.
4. Днепров В. Д. Черты романа XX века / В. Д. Днепров. – М.-Л.: Сов. писатель, 1965. – 548 с.
5. Лейтес Н. С. Роман как художественная система: [учеб. пособие по спецкурсу] / Н. С. Лейтес. – Пермь: Перм. ун-т, 1985. – 80 с.
6. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: моногр. / В. А. Пестерев. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
7. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа: моногр. / Н. Т. Рымарь. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 271 с.

## АНОТАЦІЯ

**Смолянчук Н.В. Формальні ознаки сучасної романної творчості**

Стаття присвячена характерним рисам форми сучасного роману. Автор описує головні аспекти змістовної форми романного жанру на початку ХХІ століття. Увага зосереджена на дослідженні умовності, традиційності та визначенні позалітературних елементів романних творів у сучасній літературі. Розглядаються головні якості умовної форми, загальні способи прояву традиційної форми та функціонування позалітературних елементів.

Осмислення та окреслення формальних аспектів сучасного роману сприяє визначенню змістовної своєрідності романного висловлювання. Внаслідок цього висвітлюється значення синтетичного характеру романного жанру.

**Ключові слова:** роман, умовна форма, традиційна форма, позалітературний елемент.

востями сучасного роману, набувають структуроутворювальної вагомості та естетичної цінності змістовності романної форми. Ці формальні складові стають константою різновидів романної прози.

Сучасне літературознавство виявляє значний інтерес до процесу “змішування” жанрових рис, появи “синтетичного жанру”. При цьому важливо зазначити, що сучасні романісти досить часто виступають одночасно і як теоретики власної творчості. Як результат, романна дія відбувається паралельно з певними викладками теорії роману. Подібні елементи форми стають головним джерелом сюжетної динаміки, науково-теоретичне пояснення моделює тематичний ландшафт романів. У цілому, теоретичні твердження, що влітаються в художній текст роману, свідчать про необхідність професійного підходу до літератури на читацькому рівні [1, с. 75]. Такий матеріал розглядається як чужорідний, має нероманну форму (причому у графічній, текстовій, стилістичній виділеності автором) та відноситься до “позажанрових” рис. Крім того, до цього ряду відносяться газетні заголовки, документи, документальний матеріал, що “вмонтовуються” в художній твір [6, с. 160].

Взагалі, на межі двох епох очевидним є сплеск літературної саморефлексії, безпрецедентний ступінь взаємопроникнення художньої практики та літературної теорії. У словесності кінця ХХ століття специфіка функціонування теми мистецтва та літератури проявилася в розквіті таких романних різновидів, як “філологічний роман” та “мистецтвознавчий роман” (Девід Лодж, Антоні Байетт у Великобританії) [1, с. 74]. Ці романи можна назвати своєрідною науковою дискусією з використанням “художніх аргументів”.

Як бачимо, сучасні романісти за допомогою синтетичної змістовної форми відтворюють картину світу, своєрідність людини та її буття, оригінальність взаємовідносин з навколишнім світом. З метою віддзеркалювати живий досвід сучасної людини письменники намагаються знайти автентичну форму художнього висловлювання. Так, розвивається романний жанр, що базується на художньому синтезі. Інтеграція художнього надбання минулого в одному творі створює всеохоплюючий роман. Таким чином, перспективним є дослідження формальних особливостей сучасного роману задля окреслення домінант жанру.

случайно: по замечанию А. Люксембурга и С. Ильина, в романе Уайльда «Портрет Дориана Грея» влюбленную в Дориана (откуда, видимо, и «Д.» у Набокова) и брошенную им девушку, которая в отчаянии кончает с собой, зовут Сибил Вэйн. Как и у Пруста, у Набокова «ключом к воссозданию прошлого оказывается ключ искусства» [12, с. 277]. В творческом процессе, утверждает Набоков в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», «память играет центральную, хотя и бессознательную роль и все держится на идеальном слиянии прошлого и настоящего. Вдохновение <...> добавляет третий ингредиент: во внезапной вспышке сходятся не только прошлое и настоящее, но и будущее – ваша книга, то есть воспринимается весь круг времени целиком – иначе говоря, времени больше нет» [12, с. 474].

В «Сестрах Вэйн» память рассказчика продолжает свою работу, всякий раз проливая новый свет на образ Цинтии, ее внутренний мир, в котором огромную роль играла вера и ощущение соприсутствия в ее жизни умерших друзей и просто знакомых людей. Все, что случилось с Цинтией, приобретало в ее восприятии «настроение и поведку», «ауру» ушедшего человека. «Событие могло оказаться чрезвычайным, перемежняющим целую жизнь, – или цепочкой пустых происшествий, едва проступавших на фоне обычного дня <...> Влияние могло оказаться добрым или дурным, важнее всего было то, что для него отыскивался источник. Она говорила, что это похоже на прогулку по душе человека» [17, т.3, с. 281].

Так неожиданно прогулка рассказчика солнечным днем по городку влечет за собой «прогулку» в собственную память, воспоминания оборачиваются «прогулкой по душе» поэтической Цинтии, и память, благодаря миру ощущений, начинает незримую работу изменения восприятия, ряд переоценок.

Эпизод размолвки рассказчика и Цинтии обнажает, насколько по-разному один и тот же человек, одно и то же явление воспринимаются другими людьми. Взволнованная Цинтия упрекает рассказчика, что тот видит в людях «одни только жесты и маски», что один из тех людей, над которыми он подсмеивался и о ком непочтительно отзывался, спас двух утопающих, что маленькая дочь одной из ее гостей обречена вскоре совершенно ослепнуть, что другая женщина написала в прошлом национальный бестселлер. «Непостижимая Цинтия!» [17, т.3,

с. 279], – мысленно восклицает рассказчик. И даже пытается «бороться» с Цинтией, ее присутствием в своем восприятии, которое сильно обострилось благодаря воспоминаниям. Чтобы отвлечься, он погружается в шекспировские сонеты, но вскоре ловит себя на том, что «идиотически» перебирает «первые буквы их строк, пытаясь понять, какие сакраментальные слова можно из них сложить. Я отыскал FATE <...>, АТОМ <...> и дважды ТАФТ <...>» [17, т.3, с. 287]. Здесь Набоков вновь вводит акронимический код (подобие акростиха), где *FATE* – англ. *судьба, рок*, *АТОМ* – *атом*. Заметим, кстати, что Набоков, в «Интервью Альфреду Аппелю» утверждал, что «словесная поэтическая ткань Шекспира – величайшая из всех известных миру, она неизмеримо превосходит структуру его пьес как таковых» [11, с. 615].

Более сложная акростиховая загадка – «дважды» упомянутое *TAFT*. Рискнем высказать предположение, что речь идет об известной американской политической семье из г. Цинциннати. Уильям Говард Тафт (William Howard Taft) был 27-м президентом США (1909-1913 гг.), до избрания занимал различные судебные посты, а в 1921 г. стал главным судьей Верховного суда США [см. подробнее: 24]. Его сын – Роберт Альфонсо Тафт (Robert Alfonso Taft), занимался юридической практикой в Цинциннати, основал юридическую фирму «Cincinnati law firm», в 1939-1953 гг. занимал пост американского сенатора, был одним из авторов закона «Labor-Management Relations Act», 1947 (ср. американизм: *Taft-Hartley Law*), ограничивавшего деятельность профсоюзов [см. подробнее: 29]. Любопытно, что Уильям Тафт претендовал на второй президентский срок в 1912 г., но потерпел поражение. Роберт Тафт в 1940, 1948 и в начале 1950-х гг. выдвигался в блоке Республиканской партии на роль кандидата в президенты, но также неудачно. Иными словами, оба политика стали «мельчайшими единицами» (*atom*) в руках фатума (*fate*). Если допустить, что подобная версия имеет право на существование и текст Набокова содержит конкретную, исторически обусловленную аллюзию, то в данном акронимическом коде вновь сталкиваются два мира – реальный (*Taft*), материальный (*atom*) и трансцендентный (*fate*).

Кроме того, заметим, что реальные Роберт и Уильям Тафт прославились не столько в политике, сколько на ниве юри-

духовний тиск чужої особистості. Отже, виникає безпосередній психологічний та моральний контакт між реципієнтом та персонажем. Роман надає героям подвійну характеристику: за допомогою оповіді та пов'язаного з нею аналізу та через драматичну дію – сценічну колізію [4, с. 496-498, 502]. Драматичність часто проявляється здатністю індивідуальності, а не події впливати на розв'язку твору. Таким чином, на основі відомих художніх прийомів та сучасного світосприйняття виникають нові романні форми для відображення людської суті. Особистість залишається змістовним ядром романного жанру. Зрозуміло, що людина розкривається в художньому творі відповідно до законів її реально-практичного буття в конкретних соціально-історичних обставинах. Особливість характеру визначається історичним часом, стилем мислення та позицією митця. При цьому сучасний роман є результатом усієї людської історії, культурної спадщини. Романіст намагається змалювати не просто людину своєї епохи, а повноту людства. Така позиція обумовлює структуру художнього твору в цілому та кожного елементу зокрема. Романна форма є продуктом багатовікового досвіду художньої діяльності.

Цікавим є твердження літературознавця В.Д. Днепров, що роман довів до високої майстерності здатність художнього слова імітувати інше мистецтво, створювати словесні аналоги живопису та музики [3, с. 174]. Очевидно, що важливим аспектом зміни формальних принципів сучасного роману є введення позажанрових та позалітературних форм. Синтезуюча здатність романного жанру універсально проявляється в різноманітті його формальних модифікацій. По-перше, співвідношення епічного, ліричного та драматичного сприяють оновленню форми. По-друге, інтеграція елементів музикального, образотворчого, кінематографічного мистецтва збагачує формальний бік твору та поглиблює змістовний. Так, наприклад, виникають романи з формальними елементами драматичного твору та проникливим, зворушливим і щирим ліризмом. При цьому сучасні письменники вводять графічні малюнки та елементи графіки, що продовжують словесний текст [6, с. 159]. Романісти використовують різноманітну виділеність певного специфічного фрагмента на фоні основного тексту, щоб передати додатковий зміст. У цілому, позалітературні елементи та формальні риси інших жанрів стають традиційними власти-

ної форми можна окреслити як міметичну. Друга характеристика традиційної форми – це усталені формальні прийоми (при допущенні їхньої естетичної умовності), що сприймаються як мовленнєві метафори, які стерлися. До них відноситься хронологічний принцип в основі сюжету та композиції, порушення просторово-часової послідовності, що здійснюється за допомогою спогадів, листів, щоденника, розповідей героїв. Крім того, у сучасному літературознавстві невластиво-авторська мова, контекстуальна символізація деталей, психологічний контраст, пейзаж-паралель, ключові слова та лейтмотиви вважаються прийомами реалістичного зображення [6, с. 104-106].

Сучасна романна форма втілює загальнохудожній синтез і демонструє симбіоз традиційних та умовних форм. Така метаморфоза форм пов'язана з ліричністю романної прози минулого століття. На межі XX-XXI століть література відзначається перехідним, кризовим характером і відтворює світоглядні та естетичні принципи минулого. Зрозуміло, що використовуючи та включаючи у власний ідейно-художній арсенал надбаня попередніх епох, *пост*постмодерністська романна творчість має аллюзійну природу [1, с. 73]. На зламі двох епох інтеграція різноманітних форм у романістиці обумовлена специфікою ідейного змісту та смыслом художнього твору. Різноманітні формальні чинники створюють таку літературну форму, що здатна показати яскраве різноманіття аспектів та складових елементів внутрішнього світу людини. Сучасний романіст намагається віддзеркалювати свідомість особистості, тонкощі її душевної організації, акцентуючи увагу на впливі соціуму та подій. У такий спосіб романний герой виступає як сегментований образ, що поєднує протилежні ознаки та характеризується боротьбою полярних начал – творчого та руйнівного. У романі очевидними стають суб'єктивне, ліричне та драматичне начало. Важливою є емоційна оцінка героя, можливість співчувати, співпереживати. Суб'єктивно-поетичні елементи взаємодіють з об'єктивним змістом та вбирають його в себе. Реальність у романі стає не епічною, а досить динамічною, що рухається в багатьох площинах. Починаючи з минулого століття, взаємопроникнення епічного, ліричного та драматичного сприяють розвитку романних форм. Процес драматизації романної оповіді набирає оберти. Читач сприймає мову героя та відчуває її вплив,

спруденції и судебной практики. Они, как указывалось выше, родились в Цинциннати (штат Огайо), американском городе, получившем свое название благодаря деятельности Общества Цинциннати, возглавляемого первым президентом США Джорджем Вашингтоном, которого называли современным Цинциннатом (по имени героя Римской республики известного политического деятеля Луция Квинкция Цинцинната (6-5 в. до н.э.), считавшегося образцом скромности, добродетели и верности гражданскому долгу). У Набокова в романе «Приглашение на казнь» (1938) встречается герой Цинциннат Ц., приговоренный судом к смерти за то, что он в отличие от окружающих – «непрозрачен». После приговора он раздваивается на «здешнего», который со страхом ждет казни, и на другого Цинцинната – из «иног» мира, на языке которого он учится говорить и писать. Его душа стремится уйти в «тот» мир, где живут подобные ему. Это и позволяет Цинциннату в последний момент казни опрокинуть «этот» призрачный мир «подобий» и освободиться, уйти к тем «сущностям». И Цинциннат, и Цинтия Вэйн – люди «не от мира сего», оба героя причастны трансцендентному, недоступному другим и более богатому миру, нежели банальный в своих проявлениях материальный мир. И Цинтия, и Цинциннат превозмогают повседневность благодаря способности приобщиться к иному, духовному миру либо провидеть его.

Но, пожалуй, самым любопытным видится то, что Набоков углубляет акронимический код, называя номера сонетов Шекспира. К сожалению, перевод «Сестер Вэйн» С. Ильина, вошедший в пятитомное «Собрание сочинений американского периода», содержит искажение номеров шекспировских сонетов в сравнении с оригинальным англоязычным текстом Набокова. В переводе Ильина: «Я отыскал FATE (LXXXV), АТОМ (XCXXVIII) и дважды TAFT (LXXXVIII, CXXXIIII)» [17, т.3, с. 287]. Ср.: у Набокова: «I got FATE (LXX), АТОМ (CXX), and, twice, TAFT (LXXXVIII, CXXXI)» [28]. Подобное искажение авторского текста представляется весьма досадным, поскольку, как представляется, указанные Набоковым источники акростихового кода отнюдь не случайны. Для доказательства нашей гипотезы последовательно реконструируем строки шекспировских сонетов, которые в сознании рассказчика образуют акростиhi. И так, FATE из LXX сонета:

<...> *For canker vice the sweetest buds doth love,  
And thou present's a pure unstained prime.  
Thou hast passed by the ambush of young days,  
Either not assailed, or victor being charged* <...> (здесь и  
ниже цит. по [32]).

Подстрочный перевод:

<...> *так как порча любит самые сладостные бутоны,  
а ты представляешь собой чистый незапятнанный рас-  
цвет.*

*Ты миновал опасности (засады) юных дней,  
или не подвергшись нападению, или, атакованный, но  
выйдя победителем* <...>

При чтении шекспировского сонета сознание рассказчика продуцирует акростих *FATE* (*судьба, рок*), и в приведенном фрагменте, действительно, 1-2 строки проецируются на судьбу сестер Вэйн (ушедших из жизни совсем еще молодыми – Цинтия из-за болезни сердца, Сибил – из-за любви к порочному Д.), а 3-4 строки – на умудренного жизнью рассказчика. Интересно, что в переводе с латинского *FATE* – «я признаю», в связи с чем данные шекспировские строки становятся своеобразным признанием уже измененного рассказчика, и в его уже измененном сознании сестры Вэйн представляют собой «чистый и незапятнанный расцвет».

Далее *ATOM* в СХХ сонете Шекспира:

*That you were once unkind befriends me now,  
And for that sorrow which I then did feel* <...>  
*Unless my nerves were brass or hammer'd steel.  
For if you were by my unkindness shaken  
As I by yours, y'have passed a hell of time,  
And I, a tyrant, have no leisure taken  
To weigh how once I suffered in your crime.  
O that our night of woe might have remember'd  
My deepest sense, how hard true sorrow hits* <...>

Подстрочный перевод:

*То, что ты когда-то дурно обошлась со мной, на пользу  
мне теперь* <...>  
*я теперь обязательно должен согнуться под тяжестью  
своего греха,  
если только мои нервы не из меди или кованого железа,*

форма художнього мислення, творчого відношення суб'єкта до дійсності [7, с. 3]. Роман – це специфічна форма епічного мислення, що намагається епічно вирішити виникаючі людські проблеми, які обумовлені заглибним процесом відособлення особистості. Саме тому завданням роману є встановлення контакту з непостійною та змінною дійсністю. Цей жанр володіє як надзвичайною мінливістю, так і певною сталістю. Сталість всередині мінливості пов'язана з базовою рисою романного мислення. Отже, творча мета романного жанру – подолати неепічний стан світу, сюжетно розгортаючи буття окремого індивіда в цілісності художнього світу. Романне мислення особливим чином підкорює роздроблену дійсність буття відокремленої особистості та відкриває глибинні діалогічні зв'язки людини та світу. Роман ХХ століття демонструє нетрадиційність оповідних та сюжетно-композиційних форм, але структура романного мислення залишається незмінною.

Учений В.О. Пестерев відокремлює три головні аспекти в різноманітності форм романної творчості останніх десятиріч: *умовна, традиційна та “позалітературна” форми* [6, с. 16]. Літературознавець Н.С. Лейтес стверджує, що роман ХХ століття часто наближається до умовності, до іносказання як до форми, що створює дистанцію та дозволяє завдяки цьому оглянути ширший простір, виділити загальні проблеми з більшою наочністю, виразити загальний смисл епохи та людського буття, як його розуміє митець [5, с. 72]. Художня реальність створюється та функціонує за власними законами й правилами. Певна відносність є необхідним компонентом творчого процесу, умовою, що дозволяє посилювати емоційно-смісловий аспект твору. Умовність дає можливість зобразити, закарбувати не тільки наявне, але й невизначене, що змінюється та розвивається.

Традиційна форма проявляється у двох властивостях. Перша – художня життєподібна імітація: форм предметів, явищ, подій, думок та проявів емоцій, форм свідомості та підсвідомості. У літературі ХХ століття різноманіття життєподібних форм стає безмежним. Діапазон імітації форм значно поширюється – від достовірного “копіювання” форм дійсності до “наслідування” форм інтелектуально-духовних станів. При цьому виникає взаємна перехідність реально-достовірної форми в умовну та, відповідно, навпаки. Отже, першу ознаку традицій-

Н.В. Смолянчук  
(Горлівка)

УДК 82 – 31.111

### ФОРМАЛЬНІ ОЗНАКИ СУЧАСНОЇ РОМАННОЇ ТВОРЧОСТІ

Вважається, що на межі ХХ та ХХІ століть світова спільнота переживає складний переломний період своєї історії. Як наслідок, літературна сучасність реагує на суспільні зміни та світоглядні орієнтації людства. Загальноприйнятим є трактування світогляду як комбінації уявлень загального характеру щодо дійсності, принципів та ідеалів, які відображають, розкривають і зумовлюють певне практичне і теоретичне ставлення особистості до світу, її спосіб сприйняття, осмислення й оцінки навколишньої дійсності та самої себе як конкретного історичного суб'єкта пізнання і діяльності. Отже, мистецтво слова, художньо відбиваючи розвиток системи поглядів на життя та суспільство, якою мірою розкриває особливості світосприйняття, світовідчуття та світогляду. У такий спосіб формується художній світ твору, який демонструє певну картину світу. Зрозуміло, що роман здатний віддзеркалювати нерозривний зв'язок людини і суспільства, особистісних переживань і тотальних проблем, індивідуальної психології та загальних настроїв. Внаслідок суспільно-історичних змін трансформується романна система, домінантою якої є особистість. У цілому, історія романного жанру показує його пластичність та здатність набирати будь-яку форму. Підтверджується міркування М.М. Бахтіна, що роман – це неготовий жанр, а його становлення відбувається у світлі історичного дня. Неможливо передбачити всі пластичні можливості романного жанру [2, с. 95]. Так, сучасна картина світу іноді називається науковою. У зв'язку з цим романна структура збагачується відповідними елементами. Взагалі, дослідження романістики дозволяє виявити специфіку буття у певний історичний період. Ускладнення соціально-історичного процесу відбивається на змістовно-формальних аспектах твору романного жанру. Життєві перетворення наповнюють новим змістом домінанту романної системи (особистість, її структуру), що призводить до трансформації формальної сторони твору.

Роман є літературною формою, що володіє власним творчим завданням, своїми цінностями та філософією. Це певна

*так как если ты была моим дурным обращением потрясена,  
как я прежде твоим, ты пережила адское время,  
а я, тиран, не удосужился  
взвесить, насколько когда-то я пострадал из-за твоего греха.*

*О, если бы наша ночь горя могла хранить память о  
моих глубочайших чувствах, о том, какой тяжелейший удар  
наносит настоящая печаль <...>*

В данном случае шекспировские строки проецируются на прошлое рассказчика, размолвку и ссору с Цинтией из-за его высокомерного, пренебрежительного отношения к людям и непонимания ее внутреннего мира (вспомним: «она обрушилась на меня с грубой горячностью и в ядовитых выражениях объявила <...> что я сноб и педант <...> она бывает неожиданно и страшно груба с людьми, которых уважает и любит, но всему должна быть граница, и поскольку я к тому времени достаточно изучил ее интересные ауры и прочие виды и иды, я решил насовсем раззнакомиться с ней» [17, т.3, с. 286]. Кроме того, строки шекспировского сонета проецируются также и на теперешнее измененное состояние рассказчика, его ощущения: после печального известия о смерти Цинтии, придя домой, он не может заснуть ночью, нервы его напряжены, восприятие предельно обострено, он на пороге епифании-прозрения, который принесет ему мутный рассвет вместе с финальным акронимическим кодом-посланием сестер Вэйн.

И, наконец, еще два шекспировских сонета – LXXXVIII и CXXXI, которые читает рассказчик, где он обнаруживает *единую* акростиховую конструкцию, которая, в свою очередь, в проекции на набоковский текст, разворачивается как *единый* диалог между «призраком» Цинтии (LXXXVIII сонет), заполнившим воспоминания рассказчика, и ним самим, но уже в измененном состоянии-эпифании, «сокрытой» Набоковым в «шекспировском коде» (CXXXI сонет).

LXXXVIII

*When thou shalt be disposed to set me light,  
And place my merit in the eye of scorn,  
Upon thy side against myself I'll fight,  
And prove thee virtuous, though thou art forsworn:  
With mine own weakness being best acquainted,*

*Upon thy part I can set down a story  
Of faults concealed wherein I am attained,  
That thou in losing me shall win much glory;  
And I by this will be a gainer too,  
For, bending all my loving thoughts on thee,  
The injuries that to myself I do,  
Doing thee vantage, double vantage me <...>.*

Дословный перевод:

*Когда ты вознамеришься меня принизить  
и выставить мои достоинства на осмеяние,  
я выступлю на твоей стороне против себя  
и буду доказывать, что ты добродетелен, хотя ты на-  
рушил клятву;  
лучше всех знакомый с собственными слабостями,  
выступая на твоей стороне, я могу рассказать  
о скрытых пороках, которые меня бесчестят,  
так чтобы, расставшись со мной, ты получил всеобщее  
одобрение.*

*И я от этого тоже буду в выигрыше,  
так как все мои мысли – с любовью о тебе,  
и обиды, которые я наношу сам себе, –  
если они благо для тебя, – вдвойне благо для меня <...>*

И СХХХІ-й сонет:

*<...> Thou art as tyrannous, so as thou art,  
As those whose beauties proudly make them cruel;  
For well thou know'st to my dear dotting heart  
Thou art the fairest and most precious jewel <...>.*

Подстрочный перевод:

*<...> Ты так деспотична, при том, какая ты есть (т.е.  
не соответствуешь критериям красоты),  
Как те, чьи прелести делают их надменными и жесто-  
кими;*

*Так как ты хорошо знаешь, что для моего любящего  
безумно сердца*

*Ты – самый прекрасный и драгоценный камень (брилли-  
ант) <...>*

Епифания, назревающая в душе рассказчика, пока еще не-  
различима его сознанием и сокрыта Набоковым в «шекспи-

## АНОТАЦІЯ

**Скляр І.О. Проблема поетичного дискурсу в сучасному літературознавстві**

Стаття продовжує цикл публікацій автора, в яких розглядається проблема психопоетики у вітчизняному й зарубіжному літературознавстві. Узагальнюється концептуальність проблеми: визначаються теоретико-методологічні підходи до техніки психопоетичного аналізу, з'ясовується функціональність форм, засобів і прийомів психопоетичного зображення.

**Ключові слова:** поетика, психопоетика, психолінгвістика, психоісторія.

## АННОТАЦИЯ

**Скляр И.А. Проблема психоэстетического дискурса в современном литературоведении**

Статья продолжает цикл публикаций автора, в которых рассматривается проблема психоэстетики в отечественном и зарубежном литературоведении. Обобщается концептуальность проблемы: определяются теоретико-методологические подходы к технике психоэстетического анализа, выясняется функциональность форм, средств и приемов психоэстетического изображения.

**Ключевые слова:** поэтика, психопоэтика, психолингвистика, психоистория.

## SUMMARY

**Sklyar I. A. The problem of psycho-poetic discourse in modern literary criticism.**

The article continues the cycle of publications of the author, in which the problem of psycho-poetics is examined in national and foreign literary criticism. The conceptuality of the problem is summarized: the theoretical-methodological approaches to the technique of psycho-poetical analysis are determined; functionality of forms, means and devices of psycho-poetical imagery is clarified.

**Key words:** poetics, psycho-poetic, psycholinguistics, psycho-history.

9. Михида С. П. Психопоетика: процес становлення у літературознавстві / С. П. Михида // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2005. – №22. – С.164-167.
10. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: в 2 т. / [сост., подгот. текста, примеч. И. Михайловой; вступ. ст. Ю. Манна, С. 3-24]. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1 : Статьи по теории литературы: Гоголь. Пушкин. Тургенев. Чехов. – 541 с.
11. Современная американская лингвистика: фундаментальные направления / под ред. А. А. Кибрика, И. М. Кобозевой и И. А. Секериной. – Изд. 2-е. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 480 с.
12. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Академия, 2004. – Т. 1: Н. Д. Тмарченко и др. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
13. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
14. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або у Передчутті неоструктуралізму / А. Ткаченко // Слово і час. – 2000. – №2. – С. 11-15.
15. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 37-113.
16. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 2000. – 536 с.
17. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
18. Эткинд Е. Г. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь / Е. Г. Эткинд. – С.Пб.: Искусство – СПб, 2005. – 704 с.
19. Bloom H. A Map of Misreading. – New York : Oxford University Press, 1975. – 206 p.
20. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eline Einführung in die Literaturwissenschaft. – Bern, 1948. – S. 17-18.

ровском коде». Реконструированные здесь фрагменты шекспировских сонетов, образующие акростиховые конструкции, внутренне обусловлены резонантной (В. Топоров) набоковской поэтикой. Они становятся тем культурным «мостиком», который имплицитно демонстрирует невидимую работу внутреннего преобразования героя. В его измененном мире (благодаря творчески преобразующей работе памяти) сестры Вэйн предстают как «драгоценный камень», «бриллиант» (ср.: «бриллиантовые сосульки» – некий тайный знак, посланный Цинтией рассказчику в самом начале и тогда не распознанный ним). Отныне же «аура» сестер Вэйн не только заполняет его память, но и преобразует его мировосприятие, изменяет мировидение, вносит иное измерение. Потому в финальном акронимическом коде-послании сестер («СОСУЛЬКИ ОТ ЦИНТИИ СЧЕТЧИК ОТ МЕНЯ СИБИЛ») говорится о счетчике, который фигурирует во внешнем, реальном мире как скрытое послание (тень от счетчика разглядывает на снегу рассказчик), но, что самое главное, теперь становится знаком изменившегося внутреннего мира самого героя, в измерение, восприятие и сознание которого прочно входит «потусторонность», внутренние миры сестер Вэйн. Кстати, возможно, Набоков не случайно наделяет сестер именно этой фамилией, помимо реминисценции Уайльда, заметим, что *Vane* в переводе с английского – «флюгер», а также «*one that is changeable or inconstant*» – «о меняющемся или непостоянном». Чреда воспоминаний рассказчика о сестрах Вэйн становится отправной точкой его собственного внутреннего изменения. Таким образом, уловление звука имени, игры света и тени, самых невесомых, изменчивых стихий становятся у Набокова и средством постижения человеческого «я», и шире – метафорой искусства.

Подводя итоги, подчеркнем, что, во-первых, акронимические конструкции в «Сестрах Вэйн» Набокова обладают повышенной релевантностью, выступают значимым смысловым и структурообразующим «ключом», не только имплицитно намечая и обозначая эпифании рассказчика, но и высвечивая глубинные смыслы художественного целого произведения, которые непосредственно сопряжены с метафизикой и эстетикой писателя (концепцией преобразующей силы творческой памяти, вдохновения, восприятия, шире – искусства). Во-вторых, специфика функционирования акронимической конструкции

состоит в том, что она может занимать любую позицию текста (например, быть расположенной в предфинале (выявленный акростиховой шекспировский код) или финале всего повествования (акронимия-послание Цинтии и Сибил), однако, как правило, от нее исходят «связующие нити» и авторские под-сказки, рассеянные по всему текстовому объему и создающие особое «мерцающие» смыслы, базирующиеся на словесной, языковой игре, кодификации широчайшего пласта мировой культуры (истории и, прежде всего, классической и неклассической литературы). В-третьих, кодификация в контексте игровой поэтики Набокова презентует доминантные стратегии динамики литературы в целом, в частности, интеллектуализацию прозы, переакцентуацию роли читателя и наделение его максимумом свободы творческой рецепции, рефлексии и интерпретации, являя в самом феномене комбинаторной игровой поэтики Набокова доминанту модернистского и развитие предпостмодернистского комплексов.

Безусловно, дальнейшие исследования в данном направлении видятся весьма перспективными, и, если автору статьи удалось, хотя бы на шаг, приблизиться к постижению и «разгадыванию» набоковского искусства «божественной игры», считаем свою задачу выполненной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. – СПб., 1999.
2. Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. – Л., 1989.
3. Бойд Брайан. Владимир Набоков: американские годы. Биография / Пер. с англ. – М., СПб., 2004.
4. Бойд Брайан. Владимир Набоков: русские годы. Биография / Пер. с англ. – СПб., 2001.
5. Галинская И.Л. Владимир Набоков: Современные прочтения: Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. – М., 2005.
6. Злочевская А.В. Парадоксы «игровой» поэтики (на материале повести «Отчаяние») // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1997. – Т. 5. – С. 3–12.
7. Люксембург А. М. Амбивалентность как свойство набоковской игровой поэтики / Ростовская электронная газета. – 1999. – № 15 (21). – 6 августа // [http://www.relga.rsu.ru/n21/cult21\\_2.htm](http://www.relga.rsu.ru/n21/cult21_2.htm)

методології підходу до психічних явищ у художньому творі й особливостей внутрішнього світу митця, а в перспективі й становлення окремого розділу літературознавства, де б обґрунтовувалися принципи підходу й представлялися механізми, засоби й прийоми психологічного аналізу художнього тексту й особистості його автора. Цілком усвідомлюємо відповідальність подібної постановки питання, адже це передбачає досить серйозне перегрупування цілої низки усталених істин і продукування нових.

У зв'язку із сучасними тенденціями розвитку літературного процесу, де спостерігається зближення філології і психології, є очевидною необхідність введення терміна «психопоетика». Про це свідчить зародження і розвиток психолінгвістики, а також зв'язок літератури з психологізмом, адже література здатна «освоювати душевні стани і процеси завдяки характеру своєї образності [4, с. 66]». Таким чином, психологізм складає суттєву особливість психопоетики, визначаючи її змістовий аспект.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вступ до літературознавства. Хрестоматія: навч. посіб. / Упоряд. Н. І. Бернадська. – К. : Либідь, 1995. – 256 с.
2. Гром'як Р. Про визначення поезики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка / Р. Гром'як // Поетика. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 16-21.
3. Гуменний М. Поетика О. Гончара-прозаїка / М. Гуменний // Филологический анализ. Теория, методика, практика: Сб. науч. ст. – Херсон, 1993. – С. 22-28.
4. Есин А. Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды / А. Б. Есин. – Изд. 2-е. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 352 с.
5. Зборовська Н. В. Психісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики : дис. ... доктора філол. наук : спец. 10.01.01 ; 10.01.06 / Зборовська Ніла Вікторівна. – К., 2007. – 473 с.
6. Ключек Г. Д. Так що ж таке поезика ? / Г. Д. Ключек // Поетика. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 5-16.
7. Кодак М. П. Поетика як система / М. П. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 158 с.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.

Як зазначає Н. Зборовська, психоісторичний проект також не є завершеною теорією [5, с. 12].

Наука про мистецтво слова наразі переживає період активної зміни пріоритетів. З XIX до початку XXI століття психологізм залишається одним із провідних методів у створенні художньої реальності. «Соціологізацію цілком логічно витісняє разом із іншими «конкурентами» психологізація літературознавчих досліджень [9, с. 164]», – підкреслює С. П. Михида. Проте дослідник відзначає певні крайнощі: опертя на здобутки класичної психології творчості (М. Ярошевський, В. Роменець, Р. Піхманець) і на психоаналіз у фрейдистському та постфрейдистському варіантах (Л. Левчук, Н. Зборовська) [9, с. 164].

Сучасний науковий дискурс, і не лише літературознавчий, потерпає від засилля новацій і запозичень. Нашою метою не є впровадження нових термінів, проте використаємо принцип поєднання вже усталених, адже йдеться про синтезування наукових потуг двох наук – психології і літературознавства – у царині духовного буття автора й літературного твору. Тож назва нового утворення має відбивати обидва дискурси – літературознавчий і психологічний. На думку С. П. Михиди, «порядок і кількість компонентів у новій назві (психопоетика. – І. С.) не варто змінювати [9, с. 164]». Частина слова «психологія» передбачає опертя на засади, принципи й досягнення психологічної науки із серйозним акцентом на осмисленні особистісних характеристик письменника [9, с. 164]. «Розуміючи невіддільність психічних процесів та їх наслідків на рівні художнього твору і зважаючи на досягнення літературознавства <...>, принципи аналізу традиційних літературознавчих понять «психологізм», «психологічний портрет», «засоби творення психологізму» цілком логічно можуть бути залученими <...> до системної цілісності <...> [9, с. 165]». Цей шлях вмотивовує включення до назви нового утворення другої частини – «поетика». Отже, у цьому сенсі виявляється можливим говорити про психопоетику твору або творчість письменника в цілому.

Велика кількість проблем, пов'язана з аналізом психологізму художнього тексту та його витоків, які слід шукати в психічній організації письменника, викликає необхідність систематизації уже наявних знань у психолого-літературознавчій сфері, упорядкування категоріального апарату й створення

8. Люксембург А., Ильин С. Комментарии // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода в 5-ти т. / Пер. с англ. – Т. 3. – СПб., 2003. – С. 622-700.
9. Люксембург А. М. Лабиринт как категория набоковской игровой поэтики // Набоковский вестник. – Вып. 4. – СПб., 1998 // [http://www.relga.sfedu.ru/n22/cult22\\_2.htm](http://www.relga.sfedu.ru/n22/cult22_2.htm)
10. Люксембург А., Рахимкулова Г. Магистр игры Вивиан 27ек Бок: игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура. – Ростов н/Д., 1996.
11. Набоков В.В. Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 г. / Пер. с англ. С. Ильина // Набоков В.В. Собр. соч. американского периода в 5-ти т. / Пер. с англ. – Т. 3. – СПб., 2004. – С. 589-621.
12. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998.
13. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М., 1999.
14. Набоков В.В. Память, говори / Пер. с англ. С. Ильина // Набоков В.В. Собр. соч. американского периода в 5-ти т. / Пер. с англ. – Т. 5. – СПб., 2004. – С. 314-594.
15. Набоков В.В. Сестры Вейн / Пер. с англ. Г. Барабтарло // Иностранная литература. – 1997. – №5 // <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/5/nabokov.html>
16. Набоков В.В. Сестрицы Вейн / Пер. с англ. Д. Чекалова // Звезда. – 1999. – №4 // <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/twost.html>
17. Набоков В.В. Сестры Вэйн / Пер. с англ. С. Ильина // Набоков В.В. Собр. соч. американского периода в 5-ти т. / Пер. с англ. – Т. 3. – СПб., 2004. – С. 273-289.
18. Набокова В.Е. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В.В. Набоков: Pro et Contra: в 2-х т. – Т. 1. – СПб., 1997. – С. 348-349.
19. Найман Эрик. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» / Авторизованный пер. с англ. С. Силаковой // НЛО. – 2002. – №54 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/nai.html>
20. Соловьев В. С. «Милый друг, иль ты не видишь...» // <http://solovev.ouc.ru/milyy-drug-il-ty-ne-vidish.html>
21. Тамми 28ека. Поэтика даты у Набокова / Пер. с англ. / ЖЗ. – Старое литературное обозрение. – 2001. – №1(277) // [www.magazines.Russ.ru/slo/2001/1/tamm.html](http://www.magazines.Russ.ru/slo/2001/1/tamm.html)

22. Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. / РАН. Ин-т мировой лит. Им. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Т. 1. Стихотворения, 1813-1849. – М., 2002.
23. Шапиро Гавриэль. «Поместив в своем тексте мириады собственных лиц»: к вопросу об авторском присутствии в произведениях Набокова / Пер. с англ. // Старое литературное обозрение. – 2001. – №1(277) // <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro.html>.
24. Anderson J. I. William Howard Taft. An Intimate History. – New York, 1981.
25. Boyd Brian. Nabokov's Philosophical World // Southern Review. – 1981. – 14. № 3. – P. 260-301.
26. Connolly Julian W. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other. – Cambridge, 1992.
27. Jonson D. Barton. Words in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. – Ann Arbor, 1985.
28. Nabokov V. The Vane Sisters // <http://lib.guru.ua/NABOKOV/vs.txt>
29. Patterson James. T. Mr. Republican: A Biography of Robert A. Taft. – Boston, 1972.
30. Pifer Ellen. Shades of Love: Nabokov's Intimations of Immortality // Kenyon Review. – Spring 1989. – 11. №2. – P. 75-86.
31. Toker Leona. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. – Ithaca, 1989.
32. Shakespeare William. The Sonnets // <http://shakespeare.mit.edu/Poetry/sonnets.html>

#### АННОТАЦІЯ

##### Корниенко О.А. Акронимический код в рассказе В. Набокова «Сестры Вэйн» («The Vane Sisters»)

На примере анализа рассказа В. Набокова американского периода «Сестры Вэйн» («The Vane Sisters») исследованы структура, семантика и функции акронимического кода в контексте игровой поэтики писателя, в сопряжении с индивидуально-авторской метафизикой и эстетикой. Обозначены доминантные для художественного мира Набокова резонантные пласты классики и неклассики. Впервые выявлено и рассмотрено функционирование шекспировского акростихового кода и его роль в художественной структуре рассказа.

переживання та предметі, який викликає емоції, адже фізична форма емоції є первинною по відношенню до її суб'єктивної інтерпретації [18, с. 9-10].

А. Еткінд припускає, що Є. Еткінда цікавив, імовірно, зв'язок лінгвістичної моделі значення з характером політичної влади [18, с. 10]. «У контексті ХХ століття психопоетика стає одним із варіантів постструктуралістського повороту, що означав повернення до історизації, політизації і психологізації філології [18, с. 10]».

Постструктуралістське поєднання психології і поезики породило концептуальну множинність авторських теорій психопоетики (теорії Х. Блума, І. Смирнова, Є. Еткінда та ін.), які відрізняються одна від одної передусім ставленням до психоаналітичного коду. Проте психопоетика, на думку Є. Еткінда, є описовою і не претендує на догматичне вчення, «вона являє собою множину саморобних, самодостатніх теорій, розроблених окремими авторами, подекуди ще не повністю сформульованих ними [18, с. 11]».

Є. Еткінд визначав психопоетику як «метод детального опису психологічної динаміки всередині прозового мовлення [18, с. 13]». Так, наприклад, порівняльний аналіз потоку свідомості подружжя Кареніних дав можливість науковцю побудувати модель «внутрішнього світу людини за Л. Толстим», від рівня «А» (тілесні відчуття) до рівня «Е» (думка про думки та їх самооцінка). Дослідник відзначив, що психопоетична теорія Л. Толстого досить складна, адже для неї характерна п'ятирівнева співвіднесеність, поєднання різного типу авторського аналізу. Є. Еткінд доходить висновку: жодний із рівнів (С, D, E) не є вербальним. «Істина народжується у співставленні конкретних деталей, а не від називання почуттів і думок [18, с. 13]».

Досліджуючи психоісторію новітньої української літератури, Н. Зборовська акцентувала увагу на актуальності розробки індивідуальних методів психопоетики для українського літературознавства. Психопоетика в психоісторичному проекті дослідниці розроблялась на основі класичного психоаналізу як вербалізація відношення батьківського й материнського кодів. Психопоетика як *аналіз психологічної динаміки* едіпової проблематики слугував методом для розуміння розгортання індивідуального художнього твору й історичного процесу загалом.

ність, майстерність письменника [6, с. 11]». М. Кодак у монографії «Поетика як система», розуміючи твір «як нерозривну єдність, результат внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки [7, с. 10]», пропонує розглядати п'ять компонентів, які, на думку дослідника, формують системність твору: пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація. Отже, у 80-х – на початку 90-х років актуальним був розгляд поетики як системи.

У сучасному українському літературознавстві, що активно включається у світовий науковий контекст, апробовуються різноманітні методологічні концепції, які продукують авторизоване значеннє коло терміна «поетика». Навіть більше – українські вчені намагаються накреслити подальший шлях літературознавчої думки [14, с. 11-15], а відтак – відкрити нові перспективи встановлення дефінітивних ознак терміна «поетика».

Поняття «психопоетика» прийшло в літературознавство з модерних психолінгвістичних досліджень на основі синтезу двох наук – лінгвістики й психології, її предметом стало вивчення психологічних аспектів мови й мовлення [1, с. 231].

Н. Зборовська зазначає: «Психопоетика виражає відношення слова і знання [5, с. 10]», класичними попередниками якої стали О. Потебня і Д. Овсянико-Куликовський, модерні представники структуралізму, зокрема Ж. Лакан, Ю. Лотман, і постструктуралізму – Х. Блум, Ж. Дерріда та ін. Пояснюючи психологію творчої геніальності, Д. Овсянико-Куликовський розглядав індивідуальні психологічні закономірності «як психологічний зміст образу <...> точніше того психологічного явища, яке представлено цим образом [10, с. 11]», при цьому оперував категоріями «спостережливий» та «експериментальний», «суб'єктивний» та об'єктивний», «художник» і «мораліст». Ю. Лотман вважав, що тексти керують історією, реальною історичною поведінкою, тому пов'язав психологію і культуру в єдину систему [8, с. 7-11]. Американський філолог Х. Блум дослідив еволюцію в літературі на основі розв'язання едіпових конфліктів [9]. Як відзначав А. Еткінд, «психопоетика стала першою авторською версією постструктуралізму в російській філології [18, с. 9]». Російська формальна школа була «антипсихологічною», проте на неї вплинула «психологія емоцій» Вільяма Джемса. Відповідно до його концепції, сутність емоції полягала у фізичній формі її вираження, а не в якості

**Ключевые слова:** ігрова поетика, код, акронимическая конструкция.

#### АНОТАЦІЯ

**Корнієнко О.О. Акронімічний код в оповіданні В. Набокова «Сестри Вейн» («The Vane Sisters»)**

На прикладі аналізу оповідання В.Набокова американського періоду «Сестри Вейн» («The Vane Sisters») досліджено структуру, семантику та функції акронімічного коду в контексті ігрової поетики письменника, у співвідношеннях з індивідуально-авторською метафізикою та естетикою. Позначені домінантні в художньому світі Набокова резонантні пласти класики та нонкласики. Вперше виявлено й простежено функціонування шекспірівського акровіршового коду та його роль у художній структурі оповідання.

**Ключові слова:** ігрова поетика, код, акронімічна конструкция.

#### SUMMARY

**Корниенко О.А. Акронимический код в рассказе В. Набокова «Сестры Вэйн» («The Vane Sisters»)**

На примере анализа рассказа В.Набокова американского периода «Сестры Вэйн» («The Vane Sisters») исследованы структура, семантика и функции акронимического кода в контексте игровой поэтики писателя, в сопряжении с индивидуально-авторской метафизикой и эстетикой. Обозначены доминантные для художественного мира Набокова резонантные пласты классики и нонклассики. Впервые выявлено и рассмотрено функционирование шекспировского акростихового кода и его роль в художественной структуре рассказа.

**Ключевые слова:** игровая поэтика, код, акронимическая конструкция.

И.И. Московкина  
(Харьков)

УДК 821.161.1–2 Андреев.09

ДРАМАТИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ ЛЕОНИДА  
АНДРЕЕВА КАК МЕТАТЕКСТ

Драматические миниатюры Л. Андреева продолжают оставаться на периферии исследования его творческого наследия и считаются сатирическими, т.е. направляющими свое острие на явления общественной жизни. Между тем, уже Ю.В. Бабичева выявила еще одну важную функцию этих миниатюр: «кривым зеркалом иронии (Андреев – И.И.) все время контролировал сам себя, измерял глубину и важность волновавших его вселенских “проклятых” вопросов» [2, с. 72-75]. Анализ «комедиек» обнаруживает также густой интертекст: от античных мифов и европейской живописи до русской литературы XIX в. (Пушкина, Гоголя, Достоевского и др. писателей) и XX в. (прежде всего – неомифологии и символизма). Сопрягаясь с анекдотическим началом, он выполнял трагическую и демифологизирующую функции, что позволяло *обобщать и концептуировать* современную писателю действительность в предельно лаконичных художественных формах [4; 5]. Представляется, что, кроме названных, «комедийки» играли еще одну, не менее важную роль. На них можно посмотреть как на **метатекст**, излагающий взгляды Андреева на «новую драму», споры о путях создания которой, как известно, бурно велись в начале XX столетия.

При этом следует учитывать, что в литературоведении под метатекстом понимаются текстовые элементы второго порядка, выполняющие служебные функции по отношению к некоему первичному тексту, находящемуся вместе с ним как в рамках единого целого произведения, так и за его пределами. В первом случае предполагается такое изложение событий, которое подвергает рефлексии самое себя и подразумевает нарушение границы между внутренним миром произведения (действительностью героев) и миром литературного творчества. Подобная разновидность метатекста направлена на разрушение автономности мира персонажей с помощью указания автора на источники своего рассказа: литературную традицию, предтексты и т.п. При этом ослабляется миметическая установка

якого поетика скерована не на «визначення їх (творів. – І. С.) смислу, а на пізнання тих закономірностей, які обумовлюють їх появу». Відповідно до цього основоположного твердження визначається об'єкт дослідження: «<...> структурна поетика цікавиться не реальними, а можливими літературними творами; інакше кажучи, її цікавить та абстрактна якість, яка є особливою ознакою літературного факту – якість літературності [15, с. 297-300]».

Н. Зборовська зауважує: «Структуралісти, аналізуючи повторення та нові комбінації типових сюжетів, наблизять поетику до точних наук: віднині поетика займається пошуком єдиного закону, пов'язаного з наявністю пустої домінантної структури, яка щоразу наповнюється новим змістом [5, с. 59]».

Отже, центральною ланкою теоретичного літературознавства є загальна теоретична поетика, яка досліджує літературний твір, його склад, структуру, функції, а також роди і жанри літератури [17, с. 8]. Подібне розуміння поетики віднаходимо й у Н. Д. Тамарченка, який робить предметом дослідження теоретичної поетики літературний твір і літературу як систему в аспекті синхронії [12, с. 3].

В українському літературознавстві останніх десятиліть XX століття особливо популяризуються дослідження поетики окремого письменника й поетики окремого твору. Щодо останнього, то, зрозуміло, на тлумачення змісту терміна «поетика» буде впливати значення поняття «літературний твір». На сьогодні така категорія осмислюється як «функціонально рухома система зв'язків, де кожен елемент, взаємодіючи з іншими, переносить на них свою енергію і навпаки, а всі разом вони індукують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен зокрема [13, с. 142]». Розуміння твору як внутрішньо узгодженої і цілісної системи додає до категорії «поетика» нового відтінку: поетика як система. Р. Гром'як розглядає «поетику як сукупність, інтенціонально зорганізовану систему прийомів художнього вираження [2, с. 21]». М. Гуменний доводить, що «поетикою... можна назвати ідейно-тематичну й формотворчу систему художнього твору в контексті історико-літературного процесу [3, с. 27]». Г. Клочек розглядає поетику як науку про форму художнього твору, який передбачає синонімічне поле: «художність, система творчих принципів, цілісність, систем-

блеми психопоетики обумовило мету нашого дослідження: узагальнити концептуальність проблеми, визначити теоретико-методологічні підходи до техніки психопоетичного аналізу.

Від Аристотеля до теоретика класицизму Буало поетика позначала вчення про словесну художність у цілому [17, с. 179].

У XIX столітті предметом дослідження ставали не власне художні твори, а те, що в них втілювалось, зокрема, суспільна свідомість, міфологія; сюжети й мотиви як загальне надбання культури; біографія і духовний досвід митця [17, с. 180]. Таке явище в літературознавстві XIX ст. стало наслідком його залежності від романтичного руху, адже вчені цікавились передусім духовними, світоглядними, загальнокультурними передумовами розвитку художньої творчості: «Історія літератури була до такої міри захоплена дослідженням умов, в яких створювались твори, що власне їх аналіз у порівнянні був незначним... [17, с. 180]». Німецький учений XX ст. В. Кайзер зауважував: «... Головний предмет сучасної науки про літературу – власне твори, а все інше (психологія, світогляд і біографія автора, генезис літературної творчості й вплив творів на читача) – допоміжне й вторинне [21, с. 17-18]» (переклад наш. – І. С.). У XX столітті дефінітивні розбіжності терміна «поетика» не зникли. Загальновідомо, що погляд літературознавців фокусується на триєдиній структурі: автор – твір – читач. Проте категорія автора (історико-біографічний аспект) втрачає свою актуальність, натомість посилену увагу викликає категорія тексту (російський формалізм, структуралізм, семіотика) й категорія читача (рецептивна естетика).

Новітнє (психолінгвістичне) тлумачення теоретичної поетики у вітчизняному літературознавстві дав О. Потебня. У концепції слова-міфу дослідника йшлося про постійні ознаки поетичної мови, наявність своєрідного коду поетичності. Поетику, предметом якої стала еволюція словесно-художніх форм і творчих принципів письменників у контексті світових літератур, розробив О. Веселовський [1, с. 120-127]. В. Пропп, виходячи з традиції слов'янської школи, закладеної О. Потебнею та О. Веселовським, розробив принципи структурного й історичного вивчення казки, що послужило поштовхом для французького структуралізму [16, с. 121-152]. Структуралістський аналіз літератури спопуляризував Р. Барт, а особливості структуральної поетики сформулював Ц. Тодоров, на думку

и акцентируется сознательное формирование текста автором [6, с. 119]. Во втором случае – это набор связанных с каким-то произведением текстов, помогающих понять текст или его роль в культуре: черновиков, пародий, продолжений, критических статей. Судя по всему, в «комедийках» функционирует метатекст обоих типов.

Первая одноактная драма Андреева «Любовь к ближнему» появилась в 1908 году одновременно с его откровенно модернистскими, эпатажно парадоксалистскими произведениями – повестью «Мои записки» и драмой «Черные маски». Это был зенит славы Андреева – автора новаторской прозы и драмы. Уже были написаны повести «Жизнь Василия Фивейского» и «Иуда Искариот», драмы «К звездам», «Савва», «Жизнь Человека», «Царь-голод». Впереди была «ироническая» поздняя проза («Мои анекдоты», «Сказочки не совсем для детей», «Ослы», наконец, «Дневник Сатаны»), изложение теории драмы «панпсихе» в двух «Письмах о театре» (1911) и сами эти драмы (от «Мысли» до «Реквиема»). Его же «комедийки» 1908-1916 гг. («Любовь к ближнему», «Честь (Старый граф)», «Прекрасные сабинянки», «Кающийся», «Упрямый попугай», «Конь в сенате», «Монумент»), как представляется, стали важными «репликами» в дискуссии о «новой драме» и составляющими процесса ее становления.

Как известно, в «Письмах о театре» Андреев говорил о необходимости психологизации и интеллектуализации драмы за счет редуцирования внешнего действия (вплоть до позы и жеста) и развития (вслед за Чеховым) внутренней сюжетной линии, обнажающей глубины сознания (мысли) и подсознания. На первый план выходили сложно, косвенным образом передаваемые (в том числе, не только словом, интонацией, но и музыкой, светом и т.п.) внутренние коллизии – муки интеллекта, Мысли Человека, пытающегося постичь самого себя и мир. Внешнее же действие, динамичная и увлекательная фабула, должны были отойти кинематографу (тогда еще немому). Если в таком контексте посмотреть на «комедийки» Андреева, то окажется, что они еще и пародировали приемы «старой драмы».

Рассмотрим под таким углом зрения «комедийку» «Честь (Старый граф)», опубликованную в феврале 1912 г. и имеющую подзаголовок: «драма-пародия» [1, с. 392]. Казалось бы, авторское определение жанра вполне объясняет все, что про-

исходит на сцене. Однако в отличие от остальных «комедий» здесь драматург не использует систему распространенных ремарок, представляющих собой буффонадную сценографию к действию и постановку режиссерских задач; нет явного абсурда в сюжете, озорной игры словом или саркастичной иронии, явного смеха вообще, здесь *все как бы всерьез*. В итоге Андреев, вступая в интеллектуальную игру со зрителем, заставляет задуматься, *что же в «комедийке» все-таки пародируется?*

Т.В. Болдырева полагает, что эта пьеса Андреева «пронизана кодами символистской поэтики, которые намеренно подчеркиваются автором за счет их помещения в чуждый символизму контекст» [3, с. 17], порождая пародийный эффект. Таким образом, по ее мнению, Андреев пародировал драматургию символистов. Между тем, еще Ю.В. Бабичева заметила, что эта пьеса-пародия «утрирует приемы игровой драмы с ее манерой показывать “похороны вскачь”» [2, с. 73]. На наш взгляд, здесь пародируется *шекспировская модель трагедии*, на смену которой шла «новая драма» рубежа веков.

Если бы не подзаголовок, на это произведение можно посмотреть как на «маленькую трагедию» в духе шекспировских пьес (от «Ромео и Джульетты» до «Отелло» и «Короля Лира»). Здесь все «шекспировское» – хронотоп (действие разворачивается на фоне древнего, пришедшего в упадок замка, окруженного старинным парком с заросшим прудом, в котором и утопят героя), действующие лица (старый граф из древнего, но разорившегося рода, его дочь, влюбленная в барона из семьи кровных врагов, сам благородный барон, верный старый слуга графа, друзья и подданные барона и т.п.), тип конфликта (столкновение сильных, волевых личностей на пути к достижению своих целей – коварный граф, пренебрегая чувствами дочери, хитростью и преступлением стремится сохранить верность чести и древним обычаям, а его дочь и барон – разрушая предрассудки старины, соединиться и быть счастливыми в любви).

В «Чести» бушуют страсти – кажется, что именно они и движут сюжет, который разворачивается стремительно, поскольку единственный акт этой драмы-пародии воссоздает последний этап развития коллизии – ее кульминацию и неожиданный финал. Все предыдущие этапы предельно лаконично («пунктирно») очерчены в диалогах графа, его слуги Астольфа и графини

## SUMMARY

**Sdobnova S.V. Opposition as a principle of the organization of existential structure of dreams in Hermann Hesse's works "Childhood of the Wizard" and "The Short Biography" (the collection "Way of Dreams")**

In the article "Childhood of the Wizard" and "The Short Biography" are considered as oppositions, that built parameters of chronotope of Hermann Hesse's works. The idea disclosed in the given works is rendered by means of working out of binary and threefold oppositions. The structural analysis of works has shown that the binary opposition opposes the time of the childhood of the main character and the time of his adult life. Working out in the "Childhood of the Wizard" the motive of the double through binary opposition "I" and "it", conscious and unconscious, finds the realization in an image of the little man. In the works "Childhood of the Wizard" and "The Short Biography" we meet threefold opposition: "the childhood (a dream)" – "possible succession of events (imagination)" – "the adult world (reality)". In the given threefold opposition the imagination carries out the mediational function reconciling "the childhood" and "the adult world". Thus, the analysis of "Childhood of the Wizard" and "The Short Biography" shows possibilities of decoding of the artistic text adequate to a substantial plan according to which the author develops the oppositional thematic lines united in a uniform thematic complex, using oneiric forms in the narration.

**Key words:** binary opposition, mediation, dream works, paired relationship, a dream, threefold opposition, imagination, dream condition.

*I.O. Скляр  
(Горлівка)*

УДК 821.161.2+159.9: Підмогильний 7

**ПРОБЛЕМА ПСИХОПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ  
В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

Актуальність теми дослідження зумовлена потребою осмислення проблеми психопоетичного дискурсу в сучасному літературознавстві. Існування численних наукових розвідок у вітчизняному й зарубіжному літературознавстві стосовно про-

зиции фантазія виконує медиационну функцію, примиряючу «дитинство» і «взрослий мир». Таким образом, анализ произведений «Детство волшебника» и «Краткое жизнеописание» показывает возможности адекватного содержательно-му замыслу автора декодирования художественного текста, в котором автор при использовании в повествовании онейрических форм разрабатывает оппозиционные тематические линии, объединённые в единый тематический комплекс.

**Ключевые слова:** бинарная оппозиция, медиация, онейрическое произведение, парность, сновидение, тернарная оппозиция, фантазия, холотропное состояние.

### АНОТАЦІЯ

**Сдобнова С.В. Опозиція як принцип організації просторово-часової структури сновидінь у творах Германа Гессе «Дитинство чарівника» і «Короткий життєпис» (збірник «Шлях сновидінь»)**

У статті розглядаються опозиційно вибудовані параметри хронологу онейричних творів Германа Гессе «Дитинство чарівника» і «Короткий життєпис». Розкриття ідеї в цих творах відбувається за допомогою розробки бінарних і тернарних опозицій. Структурний аналіз творів показав, що бінарна опозиція протиставляє час дитинства героя і час його дорослого життя. Розробка в «Дитинстві чарівника» мотиву двійника через бінарну опозицію «я» і «воно», свідоме і несвідоме, знаходить свою реалізацію в образі маленького чоловічка. У творах «Дитинство чарівника» і «Короткий життєпис» ми зустрічаємо також тернарну структуру: «дитинство» («сон») – «можливий розвиток подій» («фантазія») – «дорослий світ» («дійсність»). У цій тернарній опозиції фантазія виконує медиационну функцію, яка примиряє «дитинство» і «дорослий світ». Таким чином, аналіз творів «Дитинство чарівника» і «Короткий життєпис» показує можливості адекватного змістовному задуму автора декодування художнього тексту, в якому автор при використанні в оповіданні онейричних форм розробляє опозиційні тематичні лінії, об'єднані в єдиний тематичний комплекс.

**Ключові слова:** бінарна опозиція, медиация, онейричний твір, парність, сновидіння, тернарна опозиція, фантазія, холотропний стан.

Эльзы, т.е., на самом деле, вся эта история *мастерски сконструирована, представлена и объяснена автором, но не открыто, не прямым способом*. Ощущение мотивированности поступков и настроения героев возникает лишь благодаря «густому» шекспировскому интертексту, который легко угадывался зрителем. Оно усиливается и ассоциациями с новеллой «Падение дома Ашероу» Э. По – одного из любимых «учителей» Андреева. В его миниатюре, как и в «таинственной новелле» Э. По, гибнут последние представители древнего рода и сам злоеущий замок – «проклятое гнездо, лишённое птенцов» [1, с. 402]. Но если Шекспир и Э. По заставляли зрителей и читателей содрогнуться, то Андреев смотрел на разыгравшиеся события с высоты человека и писателя XX века – иронически. Ибо таких аристократов – служителей *чести* (как у Шекспира) и аристократов *духа* (как у романтика Э. По) давно не существовало, а современный человек не жил такими *страстями*. Все герои откровенно выглядели «литературными», «марионеточными».

У образованного зрителя к тому же могли вызывать «литературные» ассоциации имена слуги Астольфа и его создателя. Астольф – имя очень известного персонажа французского и итальянского эпоса, а также рыцарских поэм, в частности, «Неистового Роланда» Ариосто. В поэме он – английский *рыцарь*, двоюродный брат Роланда, у Андреева же этот образ «снижен» – это верный *раб* коварного графа. Отметим и то, что Ариосто смотрел на героев средневековья и описываемые приключения с позиции человека эпохи Возрождения – иронически. В многочисленных же лирических отступлениях, которые впоследствии стали важнейшим элементом новоевропейской поэмы, Ариосто *беседовал с читателем об искусстве поэзии* и сводил счёты со своими завистниками и недоброжелателями. По мотивам «Неистового Роланда» создавались картины и оперы; в литературе элементы его сюжета и поэтики использовали Сервантес, Вольтер, Байрон, Пушкин и др., а позже и Мандельштам в «Ариосте» (1933-1935). В зависимости от степени эстетической культуры зрителя, в «комедийке» в разном объёме мог функционировать и этот интертекст.

Имя графини Эльзы у широкого круга читателей и зрителей легко ассоциировалось с *глупой* героиней сказки братьев Гримм «Умная Эльза», где речь тоже шла о сватовстве, известной по

переводу под редакцией П.Н. Полевого («Сказки, собранные братьями Гримами», СПб, 1895). Это не только усиливало «литературность» женского образа, но и окрашивало всю коллизию иронией. В целом же разыгранная в «комедийке» история была далека от насущных проблем русских зрителей начала XX столетия и выглядела как набор литературных штампов. Ее в духе чеховских пародий можно было бы назвать: «Что чаще всего встречается в старой трагедии».

В то же время, «комедийка» могла бы стать сценарием, по которому легко было снять немое, но вполне понятное кино. Правда, оно мало бы что добавляло нового к осмыслению тайных глубин личности современного человека и его жизни. Чтобы решить последнюю задачу, нужна была «новая драма», способная, например, в сценографии условного хронотопа старинного замка интерпретировать его как «замок души человека», а столкновение герцога с приглашенными на бал масками – как внутреннюю (психологическую и интеллектуальную) борьбу разных (сознательных и иррациональных) проявлений его «Я». Именно это и осуществил Андреев в «Черных масках» (1908), сделав первый шаг на пути создания драмы «панпсихе». И в этом ему помогло *не копирование* «старой», «шекспировской» модели трагедии, а *стилизация* под нее, то есть творческое освоение старого опыта в новых («панпсихических») целях. В том числе и благодаря учету новаций символизма: «переводу» на язык сцены образов и коллизий лирики А.Блока, в которой, как известно, важную роль играли «двойники» и разные «маски» автора [7]. В свою очередь, подтверждением того, что подобный путь оказался продуктивным, явилась драма самого А. Блока «Роза и Крест», работа над которой велась с марта 1912 г. по январь 1913 г. Не исключено, что и в этом случае, как и в «Песне Судьбы» (1907-1908), Блок не избежал влияния, как он говорил, «леонид-андреевского», с которым он вел свой творческий диалог-спор.

Такой взгляд на «комедийки» позволяет вписать их в еще более обширный метатекст, репрезентующий Андреевскую концепцию «новой драмы» во всей ее полноте и динамике: от его фельетонов и рецензий на отдельные спектакли конца 1890-х – начала 1900-х гг. до его двух писем о театре «панпсихе», а затем и до последней трагедии-мессы «Реквием» (1916), и романа-мифа «Дневник Сатаны» (1919). Причем в двух по-

Г. Гессе. Сложность и многослойность организации хронотопа отличает произведения Г. Гессе, поскольку художественное время сна создается автором с помощью приёма монтажа. Время у Г. Гессе превращается в некую авторскую конструкцию, не отражающую поток фабульного времени, соотносённого со временем реальной действительности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575, [1] с.
2. Гессе Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Г. Гессе; пер. с нем. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – Т. 3: Повести, сказки, легенды, притчи. – 510 с.
3. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Ю.В. Манн. – М., 1996. – С. 86.
4. Юнг К.Г. Символы трансформации: [пер. с англ.] / Карл Густав Юнг. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 731, [5] с. – (Philosophy).

## АННОТАЦИЯ

**Сдобнова С.В. Оппозиция как принцип организации пространственно-временной структуры сновидений в произведениях Германа Гессе «Детство волшебника» и «Краткое жизнеописание» (сборник «Путь сновидений»)**

В статье рассматриваются оппозиционно выстроенные параметры хронотопа онейрических произведений Германа Гессе «Детство волшебника» и «Краткое жизнеописание». Раскрытие идеи в данных произведениях происходит посредством разработки бинарных и тернарных оппозиций. Структурный анализ произведений показал, что бинарная оппозиция противопоставляет время детства героя и время его взрослой жизни. Разработка в «Детстве волшебника» мотива двойника через бинарную оппозицию «я» и «оно», сознательное и бессознательное, находит свою реализацию в образе маленького человечка. В произведениях «Детство волшебника» и «Краткое жизнеописание» мы встречаем также тернарную структуру: «детство» («сон») – «возможное развитие событий» («фантазия») – «взрослый мир» («явь»). В данной тернарной оппо-

Приметы магического мира являются естественными для мира ребёнка, и образы, населяющие этот мир, тоже органично вписаны в этот круг. Сновидение, во время протекания которого возможны разнообразные чудеса, контрастно по отношению к реально протекающей действительности. И мир, «вызываемый» к жизни в холотропном состоянии, является для героя отдушиной, вновь и вновь переживанием состояния счастья: «Жизнь взрослых тянула меня... <...> Но в глубине души я этого не хотел, я не хотел покидать мой мир, где было так хорошо, так чудесно» [2, с. 412].

Кроме обозначенных выше мотивов, очевидным является разрабатываемый в «Детстве волшебника» и «Кратком жизнеописании» мотив игры. Разнообразие детских игр, во время которых «всё было настоящим, и всё – волшебным, действительность и волшебство доверчиво льнули друг к другу, переплетались ветвями...» [2, с. 400], отражало настрой ребёнка на самоопределение и самопознание. Придуманные герои, населяющие шкаф деда, сопровождали мальчика на различных этапах его жизни, особенно в период взросления. Мотив игры завершает повествование в «Кратком жизнеописании», когда на склоне лет герой, решивший положить конец своим страданиям и предчувствующий в будущем неизбежный уход из жизни, начинает «свою игру». Герой придумывает свои правила игры: «Раз мне не разрешается без помех играть в невинные игры художника, то я, несомненно, должен был воспользоваться плодами того более серьёзного искусства, которому отдал не один год своей жизни. Без магии вынести этот мир было невозможно» [2, с. 431]. Герой находит выход из мучительного состояния, обратившись к фантазии. Он воображает себя маленьким персонажем детской картины, садящимся в маленький поезд и въезжающим в маленький туннель. Уход от реальной действительности в иное состояние выглядит и как побег, и как избавление: «Некоторое время ещё было видно, как из круглого отверстия вылетали клочья дыма, потом дым рассеялся и испарился, а с ним и вся картина, и я вместе с ней. А тюремщики остались стоять в большой растерянности» [2, с. 431]. Таким образом, мотив игры, как и мотив волшебства и бессознательного, является составляющим компонентом темы детства, в соотнесённости с которой мы и рассматриваем оппозиционные структуры, включающие поэтику сна в прозе

следних произведениях изображался «театр в театре» и попытка постановки драмы «панпсихе», которую по аналогии с известной трагедией Андреева можно было бы назвать «Жизнь Мысли и Души Человека». Другими словами, проверялась, осмыслялась уже сама теория театра «панпсихе», т.е. важную роль вновь играл метатекст.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. – Т. 5.: Рассказы; Пьесы 1914–1915; Сатирические миниатюры для сцены 1908–1916. – М.: Худож. лит., 1995.
2. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века: Уч. пос. к спецкурсу. – Вологда, 1982.
3. Болдырева Т.В. Типология культурных кодов в драматургии Л.Н. Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара., 2008. – 19 с.
4. Московкина И.И. Гоголевские координаты художественного мира одноактных комедий Л. Андреева // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. – № 846: Сер. Філологія. – Вип. 56. – Харків, 2009. – С. 87-91.
5. Московкина И.И. Миф – пародия – анекдот в миниатюрах для сцены Л. Андреева («Прекрасные сабинянки» и др.) // Біблія і Культура: Науково-теоретичний журнал. – Вип. 13/ За ред. А.Є. Нямцу. – Чернівці: Чернів. ун-т, 2010. – С. 229-235.
6. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд. Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
7. Приходько И.С. Леонид Андреев и Александр Блок: «Книга судеб» и «Песня Судьбы» // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки: В честь В.А. Келдыша: Исследования и публикации/ Сост. О.А. Лекманов, В.В. Полонский. Под общ. ред. В.В. Полонского. – М.:ИМЛИ РАН, 2008. – С. 196-203.

## АНОТАЦІЯ

**Московкіна І.І. Драматичні мініатюри Леоніда Андрєєва як метатекст**

У статті подано аналіз поезики «комедійки» Л. Андрєєва «Честь (Старий граф)» у контексті інших його одноактних

драм. Визначено важливу жанровірну й концептуальну роль пародійно представленого інтертексту (насамперед – творів Шекспіра, а також Е.По, братів Грим та ін.). Одноактні комедії Андреева витлумачено не тільки як сатиру на його сучасність, а і як метатекст, який віддзеркалює погляди Андреева на «стару», шекспірівську, та «нову драму», спори про шляхи створення якої йшли на початку ХХ століття.

**Ключові слова:** інтертекст, пародія, метатекст, «нова драма».

### АННОТАЦІЯ

**Московкина И.И. Драматические миниатюры Леонида Андреева как метатекст**

В статье предложен анализ поэтики «комедийки» Л. Андреева «Честь (Старый граф)» (1912) в контексте его одноактных драм. Показана важная жанрообразующая и концептуальная роль в ней пародийно представленного интертекста (преимущественно – произведений Шекспира, а также Э. По, братьев Гримм и др.). Одноактные комедии Андреева истолкованы не только как сатира на его современность, но и как метатекст, отражающий взгляды Андреева на «старую», шекспировскую, и «новую драму», споры о путях создания которой велись в начале ХХ столетия.

**Ключевые слова:** интертекст, пародия, метатекст, «новая драма».

### SUMMARY

**Moskovkina I. I. Leonid Andreev's Dramatic Miniatures as a Metatext**

The article analyzes the poetics in L. Andreyev's "one-act little comedy" *Honor (The Old Count)* within the context of his other one-act dramas. The parodically presented intertext (mainly works by Shakespeare, E. Poe, the Brothers Grimm, etc.) is shown to play an important genre formation and conceptual role. Andreev's one-act comedies are interpreted not only as a satire on his contemporaneity but also as a metatext reflecting Andreev's views upon the "old" Shakespearean drama and the "new drama" which induced early XXth century debates about the ways of its creation.

**Key words:** intertext, parody, metatext, "new drama".

При разработке оппозиционных отношений в тексте возрастает роль мотивной структуры повествования. В гессевском тексте мотивы, связанные с формой сновидений, выполняют функцию цементирования текста. Вспомним, что в художественном произведении мотив является одним из важнейших сюжетообразующих элементов, тесно связанных с понятием художественного пространства. Так, в анализируемых произведениях («Детство волшебника», «Краткое жизнеописание») поэтика сна обогащена несколькими мотивами, выполняющими важные функции в создании идейно-смыслового содержания текстов.

Оппозиционным парам или триадам «своё – чужое», «детство – зрелость», «детство» – «придуманный мир» – «взрослый мир» неизбежно сопутствуют определённые мотивы. В «Детстве волшебника» и в «Кратком жизнеописании» одним из доминирующих мотивов становится мотив волшебства. И если в «Детстве волшебника» этот мотив играет роль лейтмотива, то в «Кратком жизнеописании» названный мотив, не формируя тематический круг, всё время всплывает в повествовании. Прошедшая жизнь, канувшие в лету годы воспринимаются героем как сон, как грандиозное и немного неправдоподобное сновидение, насыщенное волшебством и магией. Герой признаётся, что магическое восприятие жизни всегда было ему «по душе»: «Я рождён для волшебства» [2, с. 429], «Теперь я сам повелевал этой действительностью при помощи магии и, должен сказать, получал от этого большое удовольствие. Всё же вынужден сознаться, что не всегда оставался в прелестном саду, называемом белой магией, а время от времени добывал себе маленькие живительные язычки огня у её чёрной сестры» [2, с. 429]. Даже обвинение в преступлении в возрасте семидесяти, выдвинутое против героя, отягощалось причастностью героя к колдовским чарам. Однако сновидение (в данном контексте – прошедшая жизнь) окрашено было убеждённостью в справедливость и законность желания простой человеческой радости: «... У человека должна быть радость, я тоже при всех своих бедах притяжал на неё. <...> ... Я не мог отказаться от малой толики радости, и желание этой малой толики радости было во мне одним из тех язычков пламени, в которые я ещё верил, надеясь заново создать из них свой мир» [2, с. 425].

А. Яковенко, В.И. Силантьева, была неоднократно актуализирована мысль о том, что весьма продуктивным является стремление не столько выстроить оппозицию при рассмотрении развития культурных рубежных эпох, сколько учесть многогранность этого сложного процесса. Внутри дуальной оппозиции, как с помощью инверсии, так и путём выхода за её пределы, вполне возможно образование третьего смысла на основе медиации, то есть серединности.

Из наблюдений К. Г. Юнга следует, что «фантастическое мышление является особенностью детей и первобытных» [4, с. 77]. В творчестве Г. Гессе мы можем наблюдать вкрапление именно такого медиационного компонента – мира фантазии, соединяющего детство и зрелось.

Важно отметить то, что мир фантазии позволяет герою успешно сублимироваться в окружающей действительности. Как подчёркивает Г. Гессе, мир не принимал его героя: «Многие отвернулись от меня. Всё это так же входило в изменившуюся картину моей тогдашней жизни, как и утрата дома, семьи и других благ и удобств» [2, с. 422]. Некоторая отрешённость, как видим, вызванная вполне объективными обстоятельствами, привела к тому, что герой подолгу живет в своих фантазиях, в будущем: «Я подолгу живу в будущем, и поэтому мне не обязательно заканчивать биографию сегодняшними днями, я спокойно могу ее продолжить» [2, с. 427]. При помощи «фантастического» приема автор предсказывает судьбу героя. Следует также отметить, что фантастическое выполняет медиационную функцию в тернарной оппозиции: прошлое – фантазия – будущее. И далее автор повествует о своем будущем, словно оно уже свершилось: «Короче говоря, я хочу наперед рассказать, как проходила моя жизнь по замкнутой кривой» [2, с. 427]. «Краткое жизнеописание» было опубликовано в 1925 году, когда Г. Гессе было 48 лет, поэтому тот факт, что писатель с невероятной точностью предсказал или даже в какой-то мере спланировал свое будущее: «Вскоре после того как мне перевалило за семьдесят и два университета удостоили меня присвоением звания почетного доктора, я предстал перед судом по обвинению в совращении с помощью колдовских чар одной девушки» [2, с. 429]. Здесь мы наблюдаем многослойность организации хронотопа, когда будущее и прошлое наслаиваются друг на друга.

УДК 821.161.1-1.09(043)

**БАЙРОН – ПУШКІН – ШЕВЧЕНКО  
(ТИПОЛОГІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЇ  
БАЙРОНІЧНОЇ ПОЕМИ)**

Байронізм – яскраве і напрочуд складне історико-літературне явище, яке охоплює не тільки ореол особистості й творчості Дж. Г. Байрона, але і цілий комплекс тем, мотивів, образів, поетикальних рішень, що виявилися не лише в англійській літературі, а й в інших літературах. Захоплення поезією Дж. Г. Байрона, поширення в європейській культурі початку ХІХ століття його ідей та естетичних принципів стало одним із чинників формування національних варіантів романтизму. Вплив байронізму на слов'янські літератури був як прямим (від англійської літератури безпосередньо до іншої літератури), так і опосередкованим (через посередництво інших літератур).

У 1820-1830-х роках доробок Дж. Г. Байрона в Росії популяризували В. Жуковский, В. Любич-Романович, І. Козлов, М. Каченовський, А. Войсейков, М. Вронченко та ін. Твори англійського митця дали потужний імпульс для естетичних пошуків О. Пушкіна. За зразком «східних» поем англійського письменника були написані «південні» поеми О. Пушкіна. У романі «Євгеній Онегін» також виявилися жанрові рішення в дусі Дж. Г. Байрона. Риси байронічного героя і мотивний комплекс «світової скорботи» знаходимо у творах М. Лермонтова (ліричні вірші, «Мцирі», «Демон», «Герой нашого часу»). Волелюбні мотиви байронівської творчості були близькі й поетам-декабристам («Богдан Хмельницький», «Сповідь Наливайка», «Гайдамак» К. Рилєєва та ін.).

Публікація російських перекладів творів Дж. Г. Байрона на сторінках «Вестника Европы» та інших часописів дала поштовх для творчої рецепції романтичної спадщини англійського митця в Україні. 1821-го року в Москві вийшла друком збірка «Выбор из сочинений лорда Байрона». У витоків вітчизняної байроніани стояв український історик, фольклорист, композитор, поет-перекладач М. Маркевич. 1831-го року він видав у Москві збірку «Украинские мелодии», яка засвідчила творче сприйняття автором принципів Дж. Г. Байрона. М. Маркевич

переклав фрагмент роману у віршах «Дон Жуан» (виданий у Лейпцигу 1862 р.), фрагменти зі «східної» поеми «Паризина», вісім поезій з циклу «Єврейські мелодії» та «Елегии с лорда Байрона» (опубліковані в «Московском телеграфі» 1829 р.).

Т. Шевченко був добре обізнаний з російськими, українськими та польськими інтерпретаціями творів Дж. Г. Байрона. За спогадами О. Афанасьєва-Чужбинського, він високо оцінив переклад А. Міцкевичем «Прощальної пісні Чайльд Гарольда». У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченко назвав Дж. Г. Байрона «крупным человеком», «знаменитым лордом», відзначив поширення його ідей в інших країнах. У повісті «Художник» Т. Шевченко схвально відгукнувся про Байронову поему «Шильонський в'язень» в перекладі В. Жуковського.

1841-го року в першому випуску харківського альманаху «Сніп» з'явилися українські переклади М. Костомарова – вірші з циклу «Єврейські мелодії» Дж. Г. Байрона. М. Костомаров перекладав й окремі уривки з Байронових поем, які, безперечно, були відомі Т. Шевченкові (він познайомився із М. Костомаровим 1846 року в Києві). Риси байронічного героя, байронічні мотиви виявилися у творах багатьох українських митців (І. Срезневського, Є. Гребінки, М. Маркевича, М. Костомарова, О. Афанасьєва-Чужбинського та ін.). За спогадами Н. Білозерської, Т. Шевченко до кінця життя цікавився творчістю Дж. Г. Байрона, часто цитував його твори.

Традиції Дж. Г. Байрона органічно увійшли в русло українського романтизму, пов'язаного із поширенням національно-визвольного руху. Романтизм в українській літературі формувався не тільки під впливом екстралітературних факторів, але і під впливом іманентних чинників, серед яких важливу роль відігравали літературні взаємозв'язки та взаємодії. У творчості Т.Г. Шевченка яскраво виявилася національна самобутність українського романтизму і водночас типологічні ознаки європейського романтичного напрямку, серед яких і риси байронічної поеми. Д.С. Наливайко в книзі «Теорія літератури й компаративістика» (2006) справедливо відзначив обмеженість концепції творчості Т. Шевченка як «стихійного генія», «напівфольклорного співця». Духовні горизонти творця «Кобзаря» широкі й різнобічні, вони охоплюють різні сфери й проблеми буття та культури. Український дослідник наголосив на важли-

минутих времён» [2, с. 396], появляющийся далее в тексте произведения, заявлен уже в эпиграфе.

Таким образом, анализ сновидений, к которым обращается Г. Гессе в сказке «Детство волшебника», показывает возможности адекватного содержательному замыслу автора декодирования художественного текста, в котором автор при использовании в повествовании формы сна разрабатывает оппозиционные тематические линии, объединённые в единый тематический комплекс.

Пространственно-временную организацию в «Кратком жизнеописании» можно охарактеризовать только с учётом выше проанализированной системы хронотопа «Детства волшебника». В «Кратком жизнеописании» выстраиваемая оппозиция также реализует линию «детство» и «взрослая жизнь». Но выстраивается эта оппозиция не с помощью формы сновидения. Сновидение «окрашивает» и усиливает актуальность звучания противопоставления: детские годы, как и впрочем, вся прошедшая жизнь, в представлении героя есть сновидение. Мир в прошлом (сновидение) имеет свои параметры, характеризующие временные и пространственные границы этого мира. В тексте мы вновь встречаем трёхгранную структуру: «детство» («сон») – «возможное развитие событий» («фантазия») – «взрослый мир» («явь»). Такая структура, по сравнению с «Детством волшебника», приобретает новые свойства и оттенки, однако в целом она сохраняется. Так, функции «фантазии» как «возможного развития событий» выполняют вполне реализованные варианты жизненного пути: увлечение поэтическим творчеством («... Первое превращение началось в ту минуту, когда у меня созрело решение стать поэтом. Не реальность, действительность заслуживает внимания, по мнению автора, а мир внутри себя, мир, обогащённый внутренним содержанием души. Гессе подчёркивает необходимость бережного отношения к созданным воображением и фантазией мирам. Между миром детства и миром взрослых находится не столько срединный, но примиряющий полюсные состояния личности мир фантазии. В целом, вероятно, можно говорить о срединности как медиационной функции этого мира по отношению к противопоставленным мирам. Вспомним, что в работах известных культурологов, таких как А.С. Ахиезер, А.П. Давыдов, Ю.М. Лотман, И.В. Кондаков, А. Пелипенко,

мир начинал затягиваться тенью и становился сомнительным, я по большей части легко отыскивал путь в другой, более свободный, подвластный мне мир фантазий и, возвратившись из него, находил мир внешний уже более привлекательным и милым» [2, с. 406].

Автобиографическая сказка Г. Гессе «Детство волшебника» не случайно выстраивается с вкраплениями формы сновидения, поскольку для самого писателя любое сновидение являлось фактором предвидения (так, повесть «Краткое жизнеописание» «представляет собой также „сновидение“, ибо, являясь предположительным, предвосхищает будущее» [2, с. 507]). Мечта, рождённая в детстве, – стать волшебником – под давлением взрослого нетерпеливого и нетерпящего возражения мира теряет свою жизненность: «...Могущество её (мечты – С.С.) слабело, у неё были враги, ей противостояло нечто другое, действительное, серьёзное, неодолимое. Медленно-медленно увядал цветок, медленно безграничное обретало границы, и передо мной возникал мир действительности, мир взрослых. <...> Понемногу преображался дремучий лес моих дней, и рай вокруг меня окаменел» [2, с. 413]. По-видимому, фантазия, как составляющая тернарной оппозиции, о которой говорилось выше, стала определённым выходом для героя, нашедшего свой путь «между», между миром детства и миром взрослых, а погружение в сон, реанимирующий детство, даёт возможность существовать, когда «повсюду вокруг исчезало волшебство, и то, что некогда было просторным, сделалось теперь тесным, а некогда драгоценное – жалким» [2, с. 413].

Существенным, на наш взгляд, для идейно-смысловой концепции произведения является выбор стихотворных строк, послуживших эпиграфом к данному произведению Г. Гессе. Если учитывать тот факт, что выбор текста для эпиграфа, как правило, продиктован необходимостью максимально полно отразить или предвосхитить сущность авторской точки зрения на определённую проблему. Эпиграф к сказке «Детство волшебника» в концентрированном виде отражает основное содержание произведения. Так, уже первая строка «Снова ввысь – и я снова в колодце» [2, с. 396] демонстрирует анти-тезное соотношение, предвосхищающее будущее противопоставления в бинарной и, шире, – тернарной оппозиции. И ещё, сон как возможность вернуться в счастливую «дивную сказку

вості вивчення «зв'язків та співвідношення духовного світу й творчості Шевченка з ідейними, культурними й літературними рухами епохи романтизму, в систему якої інтегрований український поет» [5, с. 197].

Взаємодія байронічної течії з іншими національними варіантами романтизму, в тому числі у східнослов'янських літературах, стала предметом науково-критичного розгляду наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. (В. Маслов, В. Зелінський, М. Дашкевич та ін.). Проблему «Байрон і Шевченко» вперше порушив І. Нечуй-Левицький, котрий у рецензії «Українська поезія» провів деякі паралелі між творчістю митців, відзначивши спільність їх волелюбних мотивів. Байронізм як велику і складну наукову проблему розглядав В. Жирмунський, котрий у книзі «Байрон і Пушкін» (1924) [3] запропонував методологію порівняльного вивчення спадщини Дж. Г. Байрона і О. Пушкіна на матеріалі «східних» і «південних» поем. Але другий етап пушкінської рецепції творчості Дж. Г. Байрона – роман «Євгеній Онегін» В. Жирмунський не розглядав. А в цьому творі теж виявилися традиції байронічної поеми («Паломництва Чайльд-Гарольда», «східних» поем і «комічних» поем («Дон Жуан», «Беппо») Дж. Г. Байрона), які до сьогодні не виявлені повною мірою.

Сучасні українські дослідники зверталися до вивчення різних видів зв'язків англійської та вітчизняної літератур. Т. Бовсунівська дослідила типологію образів в англійському та українському романтизмі, розкрила їх сходження і розбіжності, засоби образотворення [2]. І. Арендаренко простежила спільність тем і мотивів в англійській та українській ліриці, відзначивши риси байронізму у вітчизняній поезії [1]. В. Матвіїшин у монографії «Український літературний європеїзм» (2009) слушно зазначив, що Т. Шевченкові були близькі «прометеївські мотиви Байрона, суголосні в їхніх творах – «Прометей» і «Кавказ». Паралелі простежуються й у філософській поемі Байрона «Каїн»; Т. Шевченка «Гімн чернечий», «Світе ясний! Світе тихий!», «Якби ви знали паничі»» [4, с.144]. Погоджуючись із цим твердженням, зазначимо, що вплив творчості Дж. Г. Байрона на Т. Шевченка виявляється не тільки в аспекті прометеїзму, але й в інших аспектах, в тому числі жанрових. Риси байронічної поеми, тобто поеми «вільної форми», де автор не лише зображує події, а дає місце широкому вислову

своїх почувань, виявилися в багатьох творах митця («Гайдамаки», «Сотник», «Тризна», «Сліпа», «Катерина», «Наймичка», «Відьма», «Княжна», «Москалева криниця», «Варнак», «Титарівна», «Марина», «У Вільні городі преславнім», «Неофіти», «Марія» та ін.).

У жанровому плані типологічні зв'язки англійської і східнослов'янських літератур на етапі романтизму залишаються мало дослідженими в порівняльному літературознавстві, що зумовлює актуальність нашої розвідки, метою якої є виявлення рис байронічної поеми, типології і національної трансформації цього жанру у творчості Т. Шевченка та О. Пушкіна.

У праці Д. Чижевського «Порівняльна історія слов'янських літератур» (опублікована німецькою мовою 1968 р., українською – 2005 р.) поняття «байронічна поема» вперше в літературознавстві виокремлено як специфічне поняття і розглянуто як одне із художніх відкриттів романтизму, спільне для різних національних літератур. Дослідник писав, що «до жанру «байронічних», або «вільних», не скутих класицистичним каноном слід віднести найвидатніші поеми слов'янських літератур – поеми О. Пушкіна разом з «Євгенієм Онегіним»; «Пан Тадеуш» (1834), «Конрад Валленрод» (1828) А. Міцкевича; «Беньовський» (1841) Ю. Словацького; поеми «Мцирі» (1839) і недописаний «Демон» (1840) М. Лермонтова. «Байронічними» постають численні поеми українців Тараса Шевченка, Панька Куліша і словака Янка Краля» [11, с. 158]. Серед провідних рис байронічної поеми Д. Чижевський визначає неканонізовану форму, фрагментарний сюжет, наявність ліричних і медитативно-споглядальних відступів, філософських роздумів, «апострофувань на адресу читачів і дійових осіб самого твору». «У них дозволяється поетові обговорювати актуальні теми сучасності, свої особисті проблеми» [11, с. 159]. Як бачимо, Д. Чижевський у структурі жанру байронічної поеми виділяє як формальні, так і змістові складники (теми, проблеми, відкрити авторську позицію, фрагментарний сюжет, вільну форму, діалогізм оповіді тощо).

У «південних» поемах О. Пушкіна («Цигани», «Бахчисарайський фонтан», «Кавказький бранець» та ін.) яскраво виявилися ключові ознаки байронічної поеми. Тут є напружений сюжет, про який розповідається уривчасто, з недомовками, пропусками часу, стрімкими переходами. Поєднання епосу і лірики не

ствовательної структури тексту, представлений опозицією «детство» – «взрослий мир»: «А если не оставалось ничего другого, кроме как улечься вечером в постель, закрыть глаза и погрузиться в волшебное созерцание выплывающих из темноты радужных кругов, – с какой новой силой вспыхивало тогда счастливое и таинственное озарение, какими предчувствиями и обещаниями полнился мир!» [2, с. 412]. Состояние блаженства, переживаемое в состоянии предвкушения сна и во сне, напоминает герою беззаботное и счастливое детство. Собственно, герой признаётся, что и профессия волшебника привлекала его потому, что «это была глубинная, потаённая суть моих устремлений, своего рода неудовлетворённость тем, что называли «действительностью» и что порой казалось мне всего лишь нелепым сговором взрослых; какой-то протест против этой действительности – то боязливый, то насмешливый – рано появился у меня, и вместе с ним – пламенное желание заколдовать её, изменить, возвысить» [2, с. 397]. Обращение автора к форме сна даёт возможность воскресить на определённых этапах жизни героя состояние пребывания в раю, как герой называл детство. Да и само детство он тоже называл сном: «Долго жил я в раю, хотя родители рано познакомили меня со змием. Долго длился мой детский сон, мир принадлежал мне, всё было в настоящем, и всё было выстроено вокруг меня в определённом порядке для чудесной игры. <...> Долго жил я в раю» [2, с. 399].

Интересно, что в произведении Г. Гессе сближается сон не с другими онирическими состояниями (видение, бред и т.п.), а с фантазией. Фантазия не является оппозиционной действительности, но она есть некий третий путь. Наряду с действительностью (явью) и сном (будь то сон как «не бодрствование» или сон как воспоминание) фантазия создавала предпосылки для возникновения третьего варианта существования героя. Из бинарной оппозиции «сон» – «явь» складывается тернарная «сон» – «фантазия» – «явь», которые, в свою очередь, можно прочитывать следующим образом: «детство» («сон») – «взрослый мир» («явь») и, далее, «детство» («сон») – «возможное развитие событий» («фантазия») – «взрослый мир» («явь»). Иллюстрацией для нашего предположения служат слова героя, описывающего своё детство: «Если же в моей душе поднимались неудовольствие и тоска, если радостный

вызывающе ведёт себя по отношению к окружающим: «Мне вспомнился один день: я шёл тогда по улице с родителями, появился человек, он пошёл по левой стороне улицы, я – следом, и сколько бы раз отец ни звал меня, заставляя перейти на другую сторону, человек не шёл со мной, он упорно продолжал идти по левой стороне, и я всякий раз вынужден был перебраться к нему» [2, с. 406]. Маленький человек являлся одновременно и ангелом-хранителем для ребёнка и его повелителем, чьи указания и распоряжения выполнялись беспрекословно: «...Ведь нельзя было представить ничего более невероятного, чем обмолвиться хоть словом о человеке. Ничего не могло быть более запретного, дурного, греховного, чем выдать человека, назвать его вслух, заговорить о нём. Даже подумать о нём, даже окликнуть его или позвать – я не мог. Если он был рядом – всё было хорошо, и я подчинялся ему» [2, с. 406]. Человек-двойник символизирует душу героя. Внутренний мир юного героя представляет собой сложно организованную систему, не подчиняющуюся правилам приличий, принятых в окружающем героя мире. При этом герой, по его признанию, в минуты, когда рядом находился его двойник, испытывал ощущение свободы в каждом своём поступке: «Однако все добрые, радостные и счастливые шаги в моей тогдашней жизни были сделаны без раздумья. Вполне возможно, что царство свободы есть одновременно и царство заблуждений» [2, с. 406]. Кроме того, вспомним, что герой-то именно себя воспринимал двойником, а не человека: «Похоже, я был только тенью или зеркальным отражением этого малютки, а может быть, наоборот, он – моим; а то, что я, как мне казалось, делал прежде него, на самом деле я делал раньше него или – одновременно с ним» [2, с. 406].

По наблюдению К. Г. Юнга, именно в период детства человек находится в нуменозном состоянии [4], состоянии погружения в подсознание. Поэтому состояние счастья – присутствия человека-двойника – и совпадает с детством героя. Взрослея, герой понимает, что действительность берет верх над волшебством. В итоге герой теряет связь с человеком-двойником, с прошлым. В этот момент и вводится автором в повествование форма сновидения. Сон является тем мостом, который соединяет взрослую жизнь героя и его детство. Исползованная форма сна репрезентирует новый уровень пове-

виключало й елементів драматизму (вставні пісні, численні монологи і діалоги, увага до жестів, сценічності епізодів тощо). До речі, сам Дж. Г. Байрон називав свої «східні» твори («Гяур», «Паризина», «Корсар» та ін.) «щось на зразок поеми в діалогах (білим віршем) або драми». Дія у «східних» і «південних» поемах відбувається в екзотичному просторі, в умовному часі. Відсутність конкретики тут є принциповою, адже для митців було важливо увиразнити «світову скорботу» головних персонажів, їх протиставлення світові. Значне місце в поемах Дж. Г. Байрона і О.С. Пушкіна відведено картинам природи, розкішним, динамічним і символічним. Майже в усіх байронічних поемах герої пристрасно кохають, глибоко страждають, гинуть або вмирають від душевного болю. Поняття «байронічний герой» зберігає своє семантичне ядро, але разом з тим і модифікується в «південних» поемах О. Пушкіна. Якщо Дж. Г. Байрон підкреслював відчуження персонажів, їхні великі внутрішні муки, здатність приносити страждання іншим, то «байронічні» герої О. Пушкіна є органічною часткою світу і природи. У цьому злитті їхня велика сила, і вони вже не мають нищівної сили, хоча так само приречені на загибель.

Коли вийшов роман у віршах О. Пушкіна «Євгеній Онегін», вже сучасники поета докоряли йому, що той потрапив у залежність до Дж. Г. Байрона і що твір не містить у собі нічого нового. Так, Є. Баратинський у листі до І. Кирєєвського 1832 року відзначив, що характери в «Євгенії Онегіні» є «блідими, а що гарно, то запозичене у Байрона» [6, с. 214]. О. Бестужев також вважав, що на О. Пушкіна надто вплинула «байронівщина»: «Це якийсь ненатуральний відвар з вісімнадцятого століття з байронівщиною» [7, с. 84]. М. Карамзін так відгукнувся про пушкінський роман у віршах: «Живо, дотепно, але не зовсім зріло...» [10, с. 541]. Навіть друг О. Пушкіна П. В'яземський висловив своє незадоволення романом: «Онегін» <...> як створіння є слабким» [7, с. 31]. Сам О. Пушкін, до речі, на початку роботи над романом писав П. В'яземському, що він пише «не роман, а роман у віршах <...> на зразок Дон-Жуана» [9, с. 73]. Риси Дон-Жуана і Чайльд-Гарольда, а також героїв «східних» поем Дж. Г. Байрона помітили в головному героєві роману – Євгенії Онегіні й читачі роману, це не приховував і сам автор.

Сучасники поета помітили характерну особливість індивідуального стилю О. Пушкіна – сміливе введення інших текстів,

апеляцію до них, літературну гру, діалог із ними, створення на підставі інших текстів нових смислів, тобто те, що ми називаємо сучасним терміном «інтертекстуальність». Інтертекстуальні зв'язки в романі «Євгеній Онегін» не виникають час від часу, ними наскрізь просякнутий увесь твір, вони є конструкціями, що утримують на собі різні шари твору – образний, сюжетний, композиційний, мотивний тощо. І вони зумовлюють поліфонізм роману, взаємодію пушкінського твору із широким контекстом світової культури.

Форми інтертекстуальності в романі О. Пушкіна виявляються на макро- і мікрорівнях. Що стосується макрорівнів (тематики, мотивної організації, ейдології, сюжету, композиції), то тут, безумовно, домінує вплив Дж. Байрона, що поєднується із впливом сентиментальної і романтичної літератури й тогочасної культури загалом.

На створенні роману у віршах позначився досвід «Паломництва Чайльд-Гарольда», «східних» поем і «комічних» поем («Дон-Жуан» і «Беппо») Дж. Г. Байрона. О. Пушкін творчо опановує такі здобутки Дж. Г. Байрона, як поєднання лірики та епосу, широке використання засобів комічного (іронії, сатири, гумору, гротеску), поділ твору на окремі частини і введення епіграфів до них, абсолютна свобода автора в тексті, діалогічні стосунки автора і героя, строфічна організація оповіді (що давала можливість сміливих переходів у часі й просторі) та ін.

У зображенні пушкінських героїв доволі відчутними є байронівські традиції. Так, Євгеній Онегін зображений розчарованим, таємничим, він до кінця не прояснений для читачів («Как Child-Harold, угрюмый, томный, В гостиных появлялся он...» [8, с. 21]). У ньому поєднано риси Чайльд-Гарольда і Дон-Жуана («Легко мазурку танцевал и кланялся непринужденно...» [8, с. 7]). Крім того, докола образу Євгенія Онегіна сконцентровано й інші інтертексти: «Второй Чадаев мой Евгений» [8, с. 15], «Как Байрон, гордости поэт» [8, с. 29], «Как Чацкий, с корабля на бал» [8, с. 171]. Євгеній Онегін видається Тетяні Ларіній таємничим «Корсаром», «Мельмотом», «Гарольдом», «Сбогаром». Загадковість образу за законами байронічної поеми зберігається аж до кінця твору.

Слід відзначити зв'язок із творчістю Дж. Г. Байрона ключового мотиву роману «Євгеній Онегін» – «скуки», «русской

Приступая к анализу произведения «Детство волшебника» [2, с. 396-414], необходимо отметить, что всё повествование выстраивается на бинарной оппозиции, противопоставляющей время детства героя и время его взрослой жизни. Полноса бинарных оппозиций концентрируют в себе культурные смыслы, представления, организованные как система противоположностей. Противопоставление поведенческих моделей, характерных разным поколениям людей, в произведении Г. Гессе усложняется тем, что в сказке противопоставлены поведенческие модели одного и того же героя, но в разные периоды его становления.

Повествование начинается с рассказа о родительских корнях, благодаря которым и стало возможным не только физическое, но и духовное «рождение» героя: «Меня воспитывали не только родители и учителя, но и силы высшие, скрытые и таинственные, среди них был и бог Пан, который в образе маленького танцующего индийского божества стоял за стеклом в шкафу моего деда. Это божество, а за ним и другие пеклись обо мне в детские годы, и задолго до того, как я научился читать и писать, настолько заполнили мою душу древнейшими восточными образами и мыслями, что позже, сталкиваясь с индийскими и китайскими мудрецами, я всякий раз чувствовал, что встречаюсь со знакомыми, что возвращаюсь домой» [2, с. 396]. Таким образом, в самом начале произведения разворачивается бинарная временная оппозиция: описание принадлежности героя к архаичному временному пространству и временному континууму его непосредственного рождения. Феномен «коллективного бессознательного» (К.Г. Юнг) реализует явление взаимосвязи различных временных пластов. Носителем архаичной информации, по К.Г. Юнгу, является второе «я», содержащее в себе истину, с чем связано творческое осмысление действительности писателем в произведении «Детство волшебника».

Разработка в «Детстве волшебника» мотива двойника через бинарную оппозицию «я» и «оно», сознательное и бессознательное, находит свою реализацию в образе маленького человечка. Второе «я» постоянно возникает перед глазами мальчика. Герой следует за маленьким человечком, ни на минуту не задумываясь о правильности своего будущего поступка, перепрыгивает через препятствия, нарушает волю родителей,

и архитектонику художественного текста. Пространственно-временная организация произведения представляет собой сложную структуру, особенно если в этой структуре имеются дополнительные инкорпоративные включения. В нашем случае – сновидения или иные соприродные им явления онейрического состояния (видения, галлюцинации, иллюзии, бред, гипноз и другие).

Условно-реальная действительность сна предполагает разворачивание нового (собственного) хромотопического пространства, выстраиваемого по вертикали и горизонтали, то есть во времени и пространстве. Структура сна может многократно усложняться. Каждый «новый» хронтоп – наслаиваться.

В ходе анализа онейрических произведений Германа Гессе следует учитывать принцип оппозиционности, который является одним из доминирующих в его творчестве. Так, Ю. В. Манн в работе «Динамика русского романтизма» назвал парность необходимой предпосылкой творчества: «Собственно «оппозиционность» – в широком смысле слова – свойство высказывания вообще, поскольку, утверждая одно, оно тем самым отрицает другое, и наоборот, <...> обе части поэтического суждения – высказываемое и подразумеваемое – присутствуют в тексте. Если же одной из частей нет, то она прозрачно подразумевается, так как существует „рядом“, в смежных произведениях, подсказывается контекстом творчества писателя или даже целого направления. Происходит взаимодействие и борьба поэтических оппозиций» [3, с. 16]. Поэтому изучение оппозиционности построения хронотопа в произведениях «Детство волшебника» и «Краткое жизнеописание» раскрывает особенность перемещения героя во времени и пространстве.

Пространственно-временные отношения, которые выстраиваются в отдельном художественном произведении или в цикле произведений онейрического характера, представляется возможным охарактеризовать, обратившись к аналитическому рассмотрению оппозиционно выстроенных параметров хронотопа. Поскольку применение структурного анализа позволяет исследовать художественный текст как организованное множество, как «систему элементов» [1, с. 438], мы считаем возможным выделить и рассмотреть не только бинарные структуры во всей системе хронотопа произведений Г. Гессе, но и тернарные.

хандры». О. Пушкін визначає генезу духовного стану героя: «Недуг, которому причину Давно бы отыскать пора, подобный англицкому сплину, короче, русская хандра...» [8, с. 21]. У Дж. Г. Байрона в «Паломництві Чайльд-Гарольда» слово «spleen» використано в значеннях «туга», «нудьга», «розчарування», «утома», «роздратування», «пересичення» (благами життя, коханням, багатством). Євгеній Онегін також пересичений розвагами, метушнею світу. О. Пушкін надає цьому поняттю і новий реалістичний зміст – суспільні характеристики, які не дають можливості духовної реалізації людини. Кризь весь роман проходить ключове слово «скука» («тоска»), ним позначений не тільки стан героя, але й стан суспільства, про який говорить у своєму заключному монолозі Тетяна («А мне, Онегин, скука эта, постылой жизни мишура...» [8, с. 136]).

В організації структури роману О. Пушкін використав байронівський прийом композиційних (до того ж симетричних) вершин, поміж якими розгортається основна дія: лист Тетяни – відповідь Онегіна – дуель – лист Онегіна, відповідь Тетяни. Але якщо в «східних» поемах Дж. Г. Байрона весь зміст твору зосереджено саме в цих вершинах, то у О. Пушкіна головною є не сама подія, а її мотивування, обставини, що призвели до того чи іншого вчинку (наприклад, причиною дуелі Онегіна й Ленського стала колізія на балу – «зрада» Ольги). Проте беручи за основу традиційну байронівську схему композиційних вершин, митець наповнює її принципово новим реалістичним змістом. Крім того, любовна фабула (яка була основною в «східних» поемах Дж. Г. Байрона і «південних» поемах О. Пушкіна) вже не є провідною в романі, вона органічно вписана в картину світу, соціально-історичний план.

Для байронічної поеми були характерні такі засоби образотворення, як пряма авторська характеристика, створення парних персонажів, контраст (зовнішній і внутрішній). Хоча герої О. Пушкіна нагадують пари байронічних поем (Ольга – Тетяна, Ленський – Онегін; Ольга – Ленський, Тетяна – Онегін), насправді художні образи в романі О. С. Пушкіна створені не за принципом протиставлення, а взаємодоповнення. Персонажі повертаються різними гранями до читачів, вміщуються митцем у різний контекст (романтичний, побутовий, історичний тощо). У творі немає головних і другорядних образів, і це стало новим кроком до створення жанру роману.

Зв'язок роману «Євгеній Онегін» із байронічною поемою засвідчує і явище пропущених строф і окремих рядків, тобто відсутність тексту як такого, але при тому не виключаються зв'язки пропущених частин тексту з текстом усього роману і ширше – з текстом культури, історії та життя загалом. Уривчаста оповідь, насичена драматизмом, ліричними відступами автора, є характерною ознакою Байронових творів. «Онегінська» строфа була створена митцем на кшталт «спенсерової» строфи, якою Дж. Г. Байрон скористався у поемі «Паломництво Чайльд-Гарольда».

До восьмої глави «Євгенія Онегіна» подано епіграф із вірша Дж. Г. Байрона «Fare thee well» з циклу «Poems of separation» («Вірші про розлучення»): «Fare thee well, and if for ever Still for ever fare thee well» («Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай» [7, с. 120]). У незавершеній десятій главі знову знаходимо апеляцію до Дж. Г. Байрона: «Моря достались Альбиону» [7, с. 129] (як відомо, Чайльд-Гарольд жив на Альбїоні, про що сказано в першій пісні Байронової поеми). Отже, О. Пушкін у фіналі поеми прощається не тільки зі своїми героями, але й з естетикою Дж. Г. Байрона. Байронічна поема вивела його на нові обрії літератури. Роман «Євгеній Онегін», що спирається на традиції байронічної поеми, засвідчив пошуки поетом нового художнього синтезу – романтизму і реалізму, різних родів і жанрів, світових і національних традицій. Цей твір став першим кроком до створення роману в російській літературі, який відкрив шлях цьому жанру в подальшому.

Феномен Т. Шевченка спирається на досягнення українського фольклору, міфології і попередніх етапів розвитку національної літератури, водночас митець чутливо сприймав плідні ідеї, культурні рухи й риси художнього мислення, які йшли від інших європейських літератур. Потрапивши в Петербурзі до кола романтиків, Т. Шевченко використовує досвід байронічної поеми як в англійському, так і в російському варіантах. Вільна форма байронічної поеми сприяла втіленню актуального національного змісту, вираженню авторського бачення світу, утвердженню волелюбних ідей. Враховуючи здобутки Дж. Г. Байрона та інших романтиків, Т. Шевченко не обмежувався усталеними формами, він йшов далі, відкриваючи нові обрії жанру романтичної поеми, збагачуючи її авторськи-

В статті досліджується проблема жанра «Повести о бедном Климе» Н. А. Некрасова, аналізуються типи «локалізації» і їх функції в произведении, которое, в силу его синтетической природы, соединяет черты физиологического очерка и пародии на романтическую прозу.

**Ключевые слова:** натурализм, физиологический очерк, локализация, среда, топос.

#### SUMMARY

**Petrov K. A. Functions and types of “Localization” in “The Story about Poor Klim” by N. A. Nekrasov**

The article deals with the problem of genre of “The Story about Poor Klim” by N. A. Nekrasov. It gives the analysis of the types of “localization” and their functions in the story, which combines, because of a synthetic genre, features of physiological sketch and parody on romantic prose.

**Key words:** naturalism, physiological sketch, localization, surrounding, topos.

*С.В. Сдобнова  
(Горловка)*

УДК 82.0

#### ОППОЗИЦИЯ КАК ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЫ СНОВИДЕНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕРМАНА ГЕССЕ «ДЕТСТВО ВОЛШЕБНИКА» И «КРАТКОЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЕ» (СБОРНИК «ПУТЬ СНОВИДЕНИЙ»)

Как известно, время и пространство являются одними из самых знаковых категорий в литературоведческом анализе художественного произведения. Категории времени и пространства исследовались в трудах целого ряда выдающихся учёных: О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, М. М. Бахтин, Д. С. Лихачёв, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, В. В. Виноградов, А. Я. Гуревич, В. Я. Пропп, Б. А. Успенский, В. Б. Шкловский и др.

Именно хронотоп (М. Бахтин) является той категорией, которая позволяет постигнуть сюжетостроение, композицию

справедливості, досліджувати її, обрисувати численні соціальні «типи», суттєво розширити зміст роману.

Використані в структурі твору елементи фізіології не порушують його художественності і демонструють становлення методу Некрасова, дослідження якого знаходиться в наші дні в стадії розробки.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие) [Электронный ресурс] / Л. М. Лотман. – М.: Наука, 1974. – Режим доступа: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3157118>
2. Манн Ю. В. Натуральная школа [Электронный ресурс] / Ю. В. Манн. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl6/vl6-3842.htm>
3. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. / Н. А. Некрасов. – Л.: Наука, 1984.
4. Шпилевая Г. А. Жиль Блаз «петербургских углов» (К вопросу о жанре и художественном методе романа Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова») [Электронный ресурс] / Г. А. Шпилевая // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. – 2004. – № 1. – С. 87-111. – Режим доступа: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/hyman/2004/01/shpilevaya.pdf>

### АНОТАЦІЯ

**Петров К. А. Функції та види «локалізації» в «Повісті про бідного Кліма» М. О. Некрасова**

У статті досліджується проблема жанру «Повісті про бідного Кліма» М. О. Некрасова, аналізуються типи «локалізації» та їх функції в творі, який, маючи синтетичну природу, поєднує риси фізіологічного нарису та пародії на романтичну прозу.

**Ключові слова:** натуралізм, фізіологічний нарис, локалізація, середовище, топос.

### АННОТАЦИЯ

**Петров К. А. Функции и виды «локализации» в «Повести о бедном Климе» Н. А. Некрасова**

ми новачками. Це яскраво виявилось, наприклад, в поемі «Катерина», яка є предметом нашої подальшої уваги.

У «східних» поемах («Гяур», «Корсар», «Паризина» та ін.) Дж. Г. Байрон відкрив новий тип художньої структури, яка передбачала вільне переміщення героя і автора, поєднання різних часових і просторових планів, що давало можливість значно розширити межі поеми. Незалежна позиція автора і вільна манера авторської оповіді, наближена до розмовного стилю, створювала враження присутності автора в сюжеті твору, атмосферу довірливості й співучасті автора в житті персонажа. Автор вступає в особливі стосунки зі світом і персонажами. Він не тільки повідомляв про те, що відбулося, а й емоційно співпереживав події, наділявся особливим знанням про те, що відбудеться, звертався до персонажів і читачів зі своїми ліричними монологами, філософськими роздумами. Цей діалогізм художньої оповіді байронічної поеми сприяв створенню емоційної напруги твору, а також розвитку внутрішнього сюжету (автор – персонаж, автор – читач, автор – світ) на відміну від сюжету зовнішнього, пов'язаного із колізіями персонажів (персонаж – персонаж, персонаж – світ).

У поемі «Катерина» Т. Шевченка поєднано різні просторові плани (українське село, «Київ», «за Києвом, за Дніпром», «Московщина»), що відображають загальну картину світу і драматизм стосунків у ньому. Протиставлення світів (світ український – світ московський) має не абстрактне, як у Дж. Г. Байрона, а конкретне соціальне забарвлення. Просторові плани в поемі Т. Шевченка вже не є екзотичними, як у байронічних поемах, навпаки, вони набувають історичної та соціальної конкретності за рахунок відповідних побутових деталей («пішов москаль в Туреччину», «діл», «жупан», «бублик», «шаг», «берлін шестернею» тощо). На відміну від екзотичної розробки української теми, що мала місце в творчості європейських письменників, у тому числі самого Дж. Г. Байрона (наприклад, поема «Мазепа»), Т. Шевченко максимально одомашнює український простір, змальовує його своїм, рідним, протиставленим чужій і ворожій Московщині, що набуває символу всезагального зла. До речі, символіка всезагального зла була характерна для байронічної поеми, але Т. Шевченко насичує її соціальною конкретикою.

Боротьба «свого» і «чужого» розгортається не тільки на рівні окремих персонажів («чорнобриві» – «москалі», Кате-

рина – Іван), а й у сфері онтологічній. За реальним, побутовим планом поеми Т. Шевченка приховано вселенську битву Бога й Диявола, що було притаманно низці байронічних поем. Біблійні структури (мотиви, образи, символи тощо) в творах Дж. Г. Байрона увиразнювали філософський характер художнього конфлікту. Байронівські персонажі втілювали божественне або демонічне начала, поміж якими тривав вічний двобій. У поемі Т. Шевченка біблійний план теж сприяє розвитку художнього конфлікту, що значно виходить за межі приватного конфлікту (чоловіка і жінки). Це конфлікт добра і зла, життя і смерті, Бога і Диявола, що відбувається як у душах людей, так і в суспільстві загалом.

Образи і ситуації в поемі Т. Шевченка «Катерина» мають прихований міфологічний підтекст, що своїми витокami сягає Біблії і українського фольклору. У сюжеті твору переосмислено біблійні алюзії та ремінісценції (про Богородицю, Марію Магдалину, блудного сина та ін.), акцентовано такі біблійні концепти, як «гріх», «жертва», «Бог», «душа/тіло», «життя», «смерть», «світло», «темрява» тощо. Поєднання біблійних структур зі структурами українського фольклору (архетипи «дім», «сад», «гай», «дорога», «вітер» та ін.) в поемі «Катерина» надає узагальненого значення сюжетній історії. Образ покритки (традиційний образ українського фольклору) постає у Шевченковій поемі не тільки як образ зневаженої жінки, але і як утілення святого Божественного начала (мати з дитям на руках – символ Богородиці), як символ всієї стражденної України, що потерпає від насильства.

Категорія «автор» є ключовою в побудові сюжету поеми «Катерина». Як і в байронічних поемах, у творі Т. Шевченка автор бере на себе функцію рушія емоційної розповіді про хвилюючі події, він не тільки переповідає основні моменти трагічної історії, а й висловлює моральні оцінки, вдається до філософських роздумів, узагальнює сказане, передбачає розвиток подій, постійно звертаючись до читачів і до своєї героїні. Форма авторських ліричних відступів, широко вживана у поемах Дж. Г. Байрона, була застосована й у поемі Т. Шевченка «Катерина». Утім, якщо в поемах Дж. Г. Байрона автор попри свою присутність все ж таки майже не втручався в події, то автор у поемі Т. Шевченка напрочуд емоційно бере участь у сюжетних колізіях, думкою і серцем він лине за Катериною,

поселяється Клим, изредка спускающийся вниз из-за «нестерпимого холода».

Петербург в изображении Некрасова – город контрастов. Натуралисты строили свои произведения на основе антитезы. Контрастность обычно проявлялась в описании среды, интерьеров, в обрисовке характеров, в изображении отношения героев к своему делу, профессии. Некрасов изображает роскошь и пустое времяпровождение чиновников и дворянства на фоне нищеты, которая пытается добыть себе хлеба насущного, ютящейся в старых домах, предназначенных под снос. Молодые герои французских натуралистических романов обычно покидают провинцию и отправляются в столицу. Город унифицирует человека, навязывает ему образ жизни, заставляет провинциала усвоить иную меру ценностей. Клим – провинциал, живущий и воспитанный в Петербурге опекуном. Герой так и не смог принять ту систему ценностей, которая является общей для большинства жителей Петербурга, независимо от социального положения и происхождения. На первом плане – выгода, корысть, поэтому поступки «важного человека», генерала Таковского, экзекутора и нищего Матвейки одинаково циничны.

Главный интерес для автора представляет не сам город, а его обитатели, их жизнь, нравы, описание присутственных мест и общественных заведений. Характеры персонажей, мотивы их поведения детерминированы их средой обитания. Огромный город, в котором легко затеряться «маленькому человеку», роковым образом влияет на судьбы героев. Топос города Петербурга связан с мотивом рока, трагических судеб людей.

Анализируемое произведение синтетично по своей природе. Предваряя появление физиологических очерков «натуралистической школы», Некрасов достоверно изобразил быт и нравы чиновничества – главного сословия Петербурга, мещан и нищих. В повести влияние натуралистического очерка проявляется в использовании принципа локализации, который представлен в различных видах: локализация по социальному (богатые и бедные) и профессиональному признаку (чиновники, нищие), локализация на основе топоса (образ контрастного Петербурга), локализация общественно-характерных привычек. Локализация помогает автору воссоздать в полной мере действительность, которая основывается на социальной не-

рактистику нищих обороти «Христа ради», «на бедность», «грошик». Социальное происхождение выдают просторечные слова («вишь», «квартира», «лопнуть бы тебе», «типун тебе на язык», «бестия» и т.д.).

Представителей этого сословия автор неоднократно иронически называет «рыцарями медной монеты». Одним из естественных вопросов, возникающих во время чтения физиологии, как точно указала Г. А. Шпилева, является вопрос телеологический: в чем смысл подобного существования. Традиционно авторы физиологий не спешат дать на него ответ. Это объясняется тем, что «идеология «натурализма» допускает такую позицию, так как готовая личность стоит перед готовой, застывшей, подавившей ее действительностью. Эта модель отношений человека с миром достаточно стабильна в рамках рассматриваемого метода, хотя предполагает некоторые варианты» [4, с. 104].

Писатели русской «натуральной школы» смотрели на общество с «количественной» стороны, стараясь выявить массовые черты, характерные свойства представителей каждой группы. Но изображая мораль среды бедных, авторы «натуральной школы» в «физиологических очерках» не скрывали сожаления, а изображая чиновников-представителей высших сословий – негодования.

Не менее важным видом локализации (в терминологии Ю. В. Манна) является локализация на основе топоса. Под топосом мы понимаем пространственный образ художественного текста, значащее пространство (М. Бахтин), за которым обнаруживаются координаты мира. В текстах представителей «натуральной школы» это – город. Город генерирует события, усугубляет их предопределенность.

Натуралисты стремились изобразить город в разных ракурсах. В русской традиции особым топосом, объектом изображения и исследования становится Петербург, с его «пестрым, бесчисленным рядом громадных зданий, которые в состоянии вместить десятки тысяч семейств...» [3, т. 8, с. 34], его архитектурой задворок, «артелью нищих», этажи дома которой также соответствуют иерархии в описываемом сообществе. Для тех нищих, которые благородного происхождения, в доме есть «особая комната... наверху», «мезонин, состоящий из одной низенькой комнаты», самой холодной в доме. Именно здесь и

оплакує її долю, звертається до неї і до читачів у традиційних формулах українського фольклору:

«Катерино, сердце мое!  
Лишенько з тобою!  
Де ти в світі подінешся  
З малим сиротою?  
Хто питає, привітає  
Без милого в світі?  
Батько, мати – чужі люде,  
Тяжко з ними жити!» [12, с. 21]

Дослідники (Д.С. Наливайко, Ю.Я. Барабаш та ін.) відзначили такі характерні особливості художньої системи митця, як націоналізм і етнокультурний центризм. Це стосується й структури образу автора, що є жанротвірним у байронічній поемі. На відміну від образу автора в поемах Дж. Г. Байрона, автор у поемі Т. Шевченка має глибокий зв'язок із національним корінням, з українським народним середовищем, соціальною дійсністю. Це вже не той автор, що стоїть понад сюжетною історією і наділений абстрактним «всезнанням» (у «Паломництві Чайльд-Гарольда», в романі О. Пушкіна «Свгеній Онегін» автори навіть подеколи затуляли образи головних героїв, перебираючи на себе головну роль). У Т. Шевченка ядро художньої структури образу автора становить саме тісний зв'язок із національною свідомістю і життям, автор – органічна частина життя і виразник національної свідомості, що зумовлює відкриту авторську позицію:

«Кохайтеся, чорнобриві,  
Та не з москалями,  
Бо москалі – чужі люде,  
Роблять лихо з вами». [12, с. 18]

В авторських відступах знаходимо не тільки емоційні оцінки й роздуми, а мотивування подій, прагнення віднайти причину всезагального зла.

В організації художньої структури поеми «Катерина» Т. Шевченко використав характерний прийом байронічної поеми – прийом композиційних «вершин», поміж якими розгортається сюжетна дія. У шевченківському творі таких «вершин» декілька: кохання Катерини – розлука з Іваном – народження сина – розмова з батьком і матір'ю – вигнання з дому – пошук коханого – відмова батька від сина – божевілля і самогубство ге-

роїні – зустріч батька із сином. У поемі Т. Шевченка акцент припадає не на подію, а її мотивацію, моральний чи соціальний підтекст, який розкривається за допомогою авторських відступів. Отже, перш ніж автор розповість про трагічну історію кохання Катерини, він вже на початку твору акцентує думку про Московщину як «чужий» простір і про москалів («чужі люде»), що «роблять лихо з вами». Розповіді про ставлення батька й матері до Катерини передують авторський ліричний відступ про те, що «чорнявий не убитий, він живий, здоровий», «другую кохає». Вигнанням героїні-покритки з рідного дому автор проектує історію жінки на загальний стан світу й людства.

Авторські роздуми про «широкий світ» переходять у роздуми про людську долю й про волю, про тих, хто «сріблом-золотом сяє» й «панує», і тих, хто долі не знають, «з нудгою та з горем жупан надівають». В авторських відступах містяться й міркування про призначення митця в світі несправедливості. Автор підкреслює свій кровний зв'язок із національною трагедією – людським горем, і саме крізь сльози народні він бачить своє мистецьке покликання: «А я візьму сльози – / Лихо вилити; / Затоплю недолю / Дрібними сльозами, / Затопчу неволю Босими ногами!» [12, с. 28]. Щастя співця, на думку Т.Г. Шевченка, полягає в служінні волі: «Тоді я веселий, / Тоді я багатий, / Як буде серденько / По волі гуляти!» [12, с. 28].

Уривчаста оповідь, що походить зі «східних» поем Дж. Г. Байрона, у Т. Шевченка наповнена принципово новим змістом. Автор у шевченківському творі отримав можливість вільного переміщення у часі й просторі, він постійно змінює центр своєї уваги, переходить від одного об'єкта до іншого, суміщає різні точки зору. Усе це сприяло виробленню реалістичних принципів у межах романтичної форми, розширенню жанрових меж поеми, яка за охопленням матеріалу містила й ознаки роману (відображення приватного життя людини, незавершеної у своїх формах дійсності, типових обставин і образів та ін.). Завдяки уривчастій оповіді в поемі «Катерина» поєднуються суб'єктивний і об'єктивний плани, психологічні колізії й соціальне тло, фольклорні й літературні традиції.

У створенні художніх образів Т. Шевченко спирається на деякі прийоми «східних» поем. Типовими персонажами байронівських поем є люди, які гордовито підносяться над повсякденним життям, випадають із суспільних зв'язків (розбійники,

ню), «брошеного на голом полу близ места жестокой брани» «почти нагим». Подробнейшим образом автор описывает вечер и занятия нищих: латание худых одежд, нашивание заплаток в надежде на усиление жалости прохожих, распивание вина, ссоры и разговоры о лучших методах получения милостыни.

Обилие «вещных метафор» (Ю. Н. Тынянов) позволяет автору соединить бесчисленные детали, демонстрирующие абсолютное подавление человека средой.

Л. М. Лотман отмечала: «В своих «физиологических очерках» писатели гоголевского направления уже проявляли глубокую заинтересованность судьбами представителей низших сословий. Само описание ежедневного быта этих слоев населения и их положения в обществе было для писателей-реалистов средством осуждения современной социальной структуры. Поэтому-то они сосредоточивали свое внимание преимущественно на жизни угнетенных и бедствующих трудовых людей. <...>

Вместе с тем представитель низших сословий не стал еще героем в очерках реалистов первой половины 40-х гг. Он оставался своего рода маской изображаемой среды, объектом приложения вредного действия общества на человека, слепком социальной формы, искажающей человеческую природу. Каждый подобный герой был типом в том смысле, что демонстрировал свойства своей социальной среды и ее положение, место и функции в обществе» [1].

В повестях и романах этого времени «маленький человек» индивидуализирован, хотя и зависим от среды и обстоятельств «от материальных, экономических интересов общественной группы, от положения этой группы в системе социального организма» [1]. В произведениях этих жанров, в отличие от натуралистических очерков, постепенно исчезает «безгеройность».

Автор сожалеет, что ему «некогда подробно рассмотреть» нищих, которые «разделяются на множество партий, из которых каждая имеет свои обычаи» [3, т. 8, с. 37]. Но и созданных картин человеческих страданий вполне достаточно для понимания не только авторской позиции, но и того, насколько он близко подходит к обличению социального неравенства. Некрасову удалось полно и обстоятельно описать нравы представителей различных сословий, их интересы и вкусы, манеру одеваться и говорить. Типичны для речевой ха-

мещане, деклассированные элементы, у которых собственная иерархия, – именно в такой последовательности автор обрисовывает общество Петербурга.

Героя подбирают двое нищих. Клим оказывается на самом дне: в ночлежке для попрошаек. Наиболее удачным в повести является изображение сообщества нищих и их артели, что сближает произведение с физиологией. Некрасову удалось создать социально детерминированные образы обитателей «углов».

Исследователи отмечали схожесть в изображении жизни петербургских нищих, предложенной Ф. В. Булгариным в очерке «Салопница», и повести Некрасова. Совпадает своеобразная иерархия отношений в среде нищих и отдельные мотивы («портретная галерея “маститых” нищих, старух и детей, разделение их на “группы”» [3, т. 8, с. 701]).

Ночлежка располагается в доме, предназначенном к сносу. Нанятый «на общий счет домишко в каком-нибудь отдаленном квартале поближе к кладбищу, совершенно отдельный, всего чаще такой, из которого давным-давно бежали жильцы от страха, чтоб не приплюснуло к полу каким-нибудь гнилым неучтивым бревешком, а пуще от крыс да от холоду» [3, т. 8, с. 37]. Автор обращается к популярному в литературе 40-х годов приему вертикального рассечения многоэтажного дома: верхний этаж предназначается для нищих «благородного» происхождения, нижний – для всех остальных.

Ночлежку населяют персонажи, предыстория каждого из которых разная. Это и «благородные нищие», то есть имеющие дворянское звание, но лишённые по разным причинам средств к существованию (к примеру, в повести «старуха в драдемамовом салопе», оказавшаяся матерью Клина, сам Клим, лишённый средств из-за несвоевременной смерти опекуна и невозможности найти место службы, несмотря на университетский диплом), «штаб-ротмистр в отставке», а на самом деле солдат; старухи и старики, бездомные дети-сироты, которые находятся на низшей ступени этой иерархии. С малолетства дети усваивают мораль «неблагородных» нищих, а точнее, её отсутствие, сначала становясь средством добывания милостыни, а затем приобретая профессиональные навыки попрошаек. В пятой главе герой наблюдает сцену ссоры двух нищенок в ночлежке, которые делят младенца (чья очередь просить с ним милосты-

злочинці, самітники, блукачі). Ядро образу москаля Івана становить концепт «лихо», що несе герой іншим, а також його гордовитість, навіть по відношенню до свого сина. В образі Катерини домінують риси духовної самотності, відчуження. Ставши покриткою, героїня випадає зі свого середовища, за нею йде лиха слава. В літературознавстві поширилася думка про те, що письменник надавав перевагу байронівському прометеїзму, аніж «світовій скорботі» (І. Арендаренко та ін.), утім, на нашу думку, письменник не відмовляється від мотиву скорботи взагалі. Катерина самотня в своєму горі, її скорбота безмежна, вона поширюється на весь оточуючий світ, на природу (садок, де вона потайки страждає), на батьківській дім (де немає розуміння). Разом із героїнею відчуває світовий масштаб її горя і автор. Але якщо «світова скорбота» у байронічній поемі мала здебільшого абстрактний характер вселенського зла, невлаштованості світу, то в «Катерині» мотив скорботи має передовсім соціальний і національний зміст, адже трагедія героїні зумовлена цілком конкретними причинами і відбиває драматизм життя українського народу загалом.

Ще одним характерним прийомом, творчо засвоєним Т. Шевченком із байронічної поеми, є мотив ночі (темряви), що створює довкола персонажів атмосферу таємничості, психологічної напруги. У червоних кольорах сонця, що сідає за обрій, полишає рідне село Катерина, і цей останній промінь перед наступом ночі віщує подальші поневіряння героїні. В наступних частинах поеми (блукання Катерини) ніч покриває увесь світ, стаючи символом духовної темряви й безвиході.

У пристрасних монологів персонажів байронічної поеми зосереджено увесь біль стражденного серця. Кульмінаційним центром Шевченкового твору є звернення Катерини до знайденого нею москаля Івана. Уривчастість оповіді, використання риторичних питань і звертань, неповні конструкції, порушення ритму, численні переноси – усі ці синтаксичні засоби сприяють увиразненню страдництва головної героїні. Для монологічних конструкцій у «східних» поемах Дж. Г. Байрона була притаманна відсутність відповіді. І в поемі «Катерина» на звернення героїні ніхто не відповідає, батько її дитини – Іван утік, одцуравшись од сина, про що також повідомляється у словах героїні. Не здатна зрозуміти причину відмови батька від сина, Катерина втрачає розум, її божевілля, як і в «східних»

поемах Дж. Г. Байрона, є своєрідним виходом героїні з глухого кута, звільненням з духовної темряви. Поєднання мотивів божевілля і смерті, пристрасті і гріха, кохання і зречення дитини створюють трагічний колорит твору.

Літературні традиції у змалюванні персонажів поєднуються в поемі Т. Шевченка із традиційними прийомами українського фольклору: психологічний і синтаксичний паралелізм; широке використання пейзажних описів; застосування народної символіки з усталеним змістом (вишневий садок, калина, сонце, вітер, завірюха, криниця тощо); надання архетипам психологічного, соціального й філософського забарвлення (дім, шлях, земля, хрест та ін.); втілення загального (лиха, народної трагедії) через конкретне (долю покритки); афористичність і мелодійність мовлення тощо.

Отже, творчість Т. Шевченка увібрала риси жанру байронічної поеми, що поширилася в різних національних літературах (англійській, польській, російській тощо). Водночас у поемах митця виразно виявилися традиції українського фольклору й міфології, а також художнє новаторство митця, котрий збагатив структуру байронічної поеми актуальним національним змістом і новими жанровими рішеннями. Байронічна поема у творчості Т. Шевченка була синтетичним жанром, що виявляється в поєднанні романтичних і реалістичних тенденцій, літературності й фольклорності, біблійних і народнопоетичних структур, різних типів художньої оповіді. У поемах Т. Шевченка формувалися ознаки роману, які корелюють із жанровими експериментами О. Пушкіна в «південних» поемах і в романі «Євгеній Онегін». Це давало поштовх для розвитку в східнослов'янських літературах не тільки нових шляхів лірики, а й роману як жанру, наближеного до стихії сучасного життя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арендаренко І.В. По дорозі й назустріч (Англійська та українська романтичні поезії: типологія і поетика) / І.В. Арендаренко. – К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2004. – 226 с.
2. Бовсунівська Т.В. Феномен українського романтизму / Т.В. Бовсунівська. – К.: КНУ імені Т.Г. Шевченка, 1998. – 392 с.

их любовних інтрижек и разговоров с просителями, одним из которых и является Клим.

Вторая часть «Повести...» точнее второй эпизод выводит на первый план типичного чиновника, прослужившего в должности многие годы. Это очередное испытание для нравственности Клина. Уделяя больше внимания описанию деталей интерьера, чем описанию внешности героев, автор начинает вторую часть с изображения картины приемной генерала: «Приемная. Кругом стулья, на стенах картины, на двух столах по два подсвечника со стеариновыми свечами, на третьем столе два подсвечника и бронзовые часы» [3, т. 8, с. 6].

Большее внимание в произведении автор уделяет описанию нравов и быта представителей двух основных сословий Петербурга: чиновников и нищих. Некрасов не изображает картин жизни большого света. Так как Петербург – город административный и бюрократический, то на первый план выдвигается «сословие» чиновников.

Вторая попытка найти место приводит героя к генералу Таковскому, в приемной которого он и сталкивается с экзекутором: «Маленьким человеком в форменном фраке с пряжкой за 20 лет, с физиономией умной или только лукавой, доброй или только искусной в притворстве – как решить с первого взгляда! – беспрестанно кланяется и говорит “да-с”, “может быть”, “непременно”» [3, т. 8, с. 12]; «На первый план становится на некоторое время хитрый, изворотливый, честолюбивый, приземистый экзекутор... Картофельная душа этого почтенного чиновника не представляет ничего особенного. Сначала единственной целью его были деньги, но с некоторого времени, именно вскоре после кончины его супруги, в сердце экзекутора закралось другое желание... Владимир третьей степени снился ему от семи до двенадцати раз за ночь...» [3, т. 8, с. 17].

Описывая различные житейские ситуации, автор детально характеризует манеру одеваться, характерную для представителей разных сословий.

Повторяемость эпизодов страданий, картин нищенского быта, драматических происшествий в произведении призвана подчеркнуть безысходность убогого бытия персонажей и бесперспективность будущего героя повести. Герой постепенно опускается все ниже и ниже по социальной лестнице. Высшее чиновничество и мелкие чиновники, разорившиеся купцы и

[3, т. 8, с. 6]; «Не бойтесь, однако ж, он не поэт, даже не сочинитель, – избави бог, чтоб я избрал героем своего рассказа сочинителя! Он просто чиновник или, правильнее, кандидат в чиновники» [3, т. 8, с. 6]). Точно указано время действия повести – «в начале второй четверти нынешнего (XIX) века».

Автор в ходе повествования о тяжелой судьбе честного чиновника, не готового идти на компромиссы с совестью, представляет яркие характеристики нравов представителей различных сословий Петербурга, низводя своего героя по иерархической лестнице (от жизни в доме губернатора-опекуна до прозябания в ночлежке для нищих и сумасшедшего дома). В повести характеризуется не только жизнь чиновничества и его иерархия, но и наиболее удачно описана жизнь «низов», в среде которых, в конце концов, и оказывается главный герой. С жанром физиологии произведение роднит попытка обрисовать нравы обитателей Петербурга в лице высшего чиновничества, мещанства, нищих.

Второй вид локализации – это локализация общественно-характерных привычек, использование которого в тексте повести расширяет представление об иерархической системе общества и дает полное представление о действительности описываемого времени.

Оставшись без средств существования, герой снимает квартиру и начинает поиски места, которые и приводят его в приемную «важного человека средних лет». Университетский диплом и благородство героя здесь оказываются никому не нужны. Наивный Клим после встречи с «первым важным человеком» был в восторге. «Превосходительство» говорил «так сладко и увлекательно», но «был себе на уме». Для получения места от героя требовалось соблазнить надоевшую любовницу «важного человека». Типичный для того времени персонаж, интересы которого совершенно не касаются профессиональной сферы, лишен в повести имени. Но эта короткая зарисовка дает четкое представление о нравах высшего чиновничества. Заботящиеся о своей наружности, ублажающие свою плоть, они никогда не думают об общественном благе. На этом фоне Клим, мечтающий приносить пользу государству, действительно, выглядит сумасшедшим.

Изображение жизни высокопоставленных чиновников и военных ограничено в повести описанием бала, упоминанием

3. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1978. – 423 с.
4. Матвійшин В.Г. Український літературний європеїзм / В.Г. Матвійшин. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 264 с.
5. Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика / Д.С. Наливайко. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
6. Розанов И. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину» [Текст] / И. Н. Розанов // Пушкин : Временник Пушкинской комиссии. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – Вып. 2. – С. 213-239.
7. Русские писатели XIX века о Пушкине / [ред. текстов и предисловие А. С. Долинина]. – Л. : Гослитиздат, 1938. – 520 с.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 т. / А. С. Пушкин. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 6: Евгений Онегин. – 1995. – 700 с.
9. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 т. / А. С. Пушкин. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 13: Переписка 1815-1827. – 1996. – 684 с.
10. Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина / М. А. Цявловский. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – Т. 1. – 1951. – 586 с.
11. Чижевський Д.І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2-х книгах / Д.І. Чижевський. – К.: ВЦ «Академія», 2005. – 288 с.
12. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т.Г. Шевченко. – К.: Країна Мрій, 2007. – 424 с.

#### АННОТАЦІЯ

#### Николенко О. Байрон – Пушкин – Шевченко (типология и трансформации байронической поэмы)

В статье определены типологические связи между поэмами Дж. Г. Байрона, А. Пушкина, Т. Шевченко. Установлены жанровые признаки байронической поэмы в произведениях А. Пушкина и Т. Шевченко на разных уровнях структуры текста (сюжет, композиция, мотивные комплексы, эйдология, формы повествования, авторская позиция и др.). Выявлены трансформации байронической поэмы в восточнославянских литературах, художественное новаторство писателей и национальная специфика их произведений.

**Ключевые слова:** байроническая поэма, романтизм, реализм, поэма, традиция, новаторство, образ, автор, мотив, жанровый синтез.

### АНОТАЦІЯ

#### **Ніколаєнко О. Байрон – Пушкін – Шевченко (типологія і трансформації байронічної поеми)**

У статті визначено типологічні зв'язки між поемами Дж. Г. Байрона, О. Пушкіна, Т. Шевченка. Встановлено жанрові ознаки байронічної поеми у творах О. Пушкіна і Т. Шевченка на різних рівнях текстової структури (сюжет, композиція, мотивні комплекси, ейдологія, форми оповіді, авторська позиція тощо). Виявлено трансформації байронічної поеми у східнослов'янських літературах, художнє новаторство митців і національну специфіку їхніх творів.

**Ключові слова:** байронічна поема, романтизм, реалізм, поема, традиція, новаторство, образ, автор, мотив, жанровий синтез.

### SUMMARY

#### **Nikolenko O. Byron– Pushkin –Shevchenko (typology and transformations of the Byronic poem).**

The typological connections between poems of G. Byron, A. Pushkin, and T. Shevchenko are defined in the article. The genre features of the Byronic poem in the works by A. Pushkin and T. Shevchenko are established at different levels of the text (plot, composition, motif complexes, eidology, forms of narration, author's position, etc.). The transformation of the Byronic poem in the East-Slavic literature, artistic innovation of the writers and national specificity of their works are revealed in the article.

**Key words:** Byronic poem, romanticism, realism, poem, tradition, innovation, image, author, motif, genre synthesis.

Отличительной особенностью жанра физиологии является локализация. Основной признак влияния физиологического очерка на повесть как раз и обнаруживается в использовании автором разных видов «локализации», согласно классификации, предложенной Ю. В. Манном [2]. Некрасов использует локализацию трех типов: описание социального признака, сословного или профессионального, локализация места – города, либо его части, заведения, в котором встречаются представители различных сословий; описание нравов, привычек представителей отдельных сословий.

В романе встречаются все три вида «локализации», но чаще всего они подаются в смешанном виде. К примеру, «локализация» места служит характеристикой сословного или профессионального типа и его нравов и привычек, которые отражены в бытовых деталях и в описании среды в целом.

Произведение начинается подробным, детальным, практически документальным описанием жилища Клим: «Комната в нижнем этаже деревянного дома. В ней никаких затей прихоти, ничего лишнего, скорее, по-видимому, можно встретить недостаток в чем-нибудь необходимом. Однако ж она не слишком пуста. Кроме письменного стола и кресла, в ней есть три стула, на которых, по выражению одного остряка, не стыдно сидеть и в годовой праздник; есть в ней и шкаф, отделанный под красное дерево, в котором легко может поместиться незатейливый гардероб одного человека. Есть и библиотека, устроенная очень замысловато: так должно назвать расстояние между стеною комнаты и боковою сторонкою шкафа, поставленного в некотором отдалении от стены. Книг очень немного, все они помещаются на нижней полке, которую, как вы догадываетесь, образует самый пол; более ни книг, ни полок в библиотеке нет...» [3, т. 8, с. 5-6]. Характеристика быта героя дает читателю представление о жизни мелкого чиновничества в целом. Быт – особая и важнейшая составляющая произведений натурализма. В объективной картине описания жилища героя он совершенно лишен привлекательности, предельно аскетичен. Герой беден и, в проекции, несчастен.

Главный герой – «маленький человек», потомственный чиновник («Отец его был чиновником особых поручений у одного губернатора, он служил, служил и наконец умер, не оставив своему сыну ничего, кроме худого фрака и доброго имени»

ведения вторичные и второстепенные. Но и на сегодняшний день существует ограниченное количество работ, отвечающих современному взгляду на творчество писателя. Это исследование Г. А. Шпилевой, А. А. Ломакина, А. В. Красушкиной.

Задачей статьи является выявление признаков физиологического очерка в «Повести о бедном Климе» Н. А. Некрасова на основе функционирующих в тексте различных видов локализации.

Некрасов оригинальным образом обработал уже существующий в литературе того времени материал. Обозначая жанр «Повести о бедном Климе», автор отмечал, что она принадлежит к особому роду литературы, «основанной на истине». В финале он повторно акцентирует внимание на том, что представленная история истинна: «И эхо вторило: правда» [3, т. 8, с. 59]. Таким образом, становится понятным близость его произведений «физиологиям», для которых характерен дагеротипный мимесис, который создает впечатление иллюзорной точности изображаемого.

Произведение занимает промежуточное положение между повестью и физиологическим очерком. В нем соединены в общее повествование отдельные драматические эпизоды из жизни героя: повесть состоит из отдельных сцен, наиболее значимых для понимания жизни главного героя. Произведение включает шесть частей-эпизодов и эпилог. Перед читателем проходит часть жизни Клима, от момента смерти его опекуна до финальной сцены в сумасшедшем доме, где и оказывается, в конце концов, герой. Скитания Клима изображены натуралистически, подробно описан быт персонажей-представителей различных сословий, с которыми сталкивается судьба героя. Автор тяготеет к созданию групповых портретов. В речевых характеристиках персонажей он подчеркивает сначала социальную принадлежность, а только потом дает индивидуальную характеристику.

Некрасов задумал создать произведение в духе «натуральной школы». Творческая история «Повести...» свидетельствует о том, что замысел вынашивался долго, начиная с «Макара Осиповича Случайного» (1840), «Кареты. Предсмертных записок дурака» (1841). «Повесть о бедном Климе» предвосхитила появление физиологических очерков «натуральной школы».

М.А. Новикова,  
Е.Ю. Абрамова,  
С.Э. Трош  
(Симферополь)

УДК 1.115

### ИНТЕРТЕКСТУАЛИСТИКА: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

*Прелиминарии.* Проблема интертекстуальности в художественной литературе стала за последние десятилетия одной из ключевых. Она прямо связана с такой актуальной проблемой, как принцип диалогизма в литературе (и, шире, во всей культуре). Этот диалогизм может рассматриваться как в синхронии, так и в диахронии; как в рамках «диалога текстов», так и в рамках «диалога дискурсов» и, далее, диалога эпох и культур. Здесь идея «глобальной интертекстуальности» в духе К. Кристевой встречается с идеей «глобального перевода» Р. Якобсона. Этот «мегаперевод» заставляет по-новому взглянуть на всю современную литературу и культуру: как на некий «неофольклор», где авторство становится заведомо коллективным; где темы и сюжеты отдельных текстов превращаются в *метатемы* и *метасюжеты* целых текстовых комплексов (от циклов до огромных интерсемиотических структур, типа «киевский текст», «парижский текст», «петербургский текст» и т.п.). Понятие «текст» в подобных случаях делается во многом равным понятию «дискурс», а все привычные для нас текстовые компоненты (персонажи, мотивы, образы и др.) превращаются в «вечные» и «бродячие», не теряя при этом своей социальной, национальной, исторической, индивидуально-авторской специфики (М. Новикова [17, с. 246-269]). Изучение такого интертекстуального полилогизма определяет, на наш взгляд, *актуальность* данного исследовательского направления.

Что касается его *новизны*, то она видится нам прежде всего в методологической области: в разработке принципов и практических механизмов анализа подобных интертекстуальных, интердискурсивных и интеркультурных образований. До сих пор опыт такого анализа ограничивался, как правило, работами типа «Литература и музыка», «Литература и живопись», «Литература и история» и т.п. Нас интересуют более всего *модели* этого кросс- (или интер-) анализа. В качестве же аналитического *материала* нами был взят один из вариантов «киевского

текста»: лирический цикл сонетов Максима Стрихи «Київські церкви» (1991) в русском переводе Марины Новиковой (2011), а также переписка указанных двух филологов, переводчиков, поэтов: те ее фрагменты, которые перекликаются с избранными нами поэтическими текстами [7].

Таким образом, *объект* нашей работы – своеобразие «киевского текста» М. Стрихи (далее МС). *Предмет* работы – межаспектные, междискурсные и межкультурные пересечения внутри этого мегатекста (термин проф. И.М. Колегаевой). *Цель* работы – экспериментальная отработка некоторых методов выявления и интерпретации названных пересечений. *Практическое применение* результатов исследования обеспечивается тестовыми, курсовыми, выпускными и дипломными работами студентов филологических специальностей (украинистика, русистика, перевод).

*Ключевые понятия.* Уже накоплено достаточно большое число понятий, связанных как с интертекстуальностью вообще (интертекст, интекст, мегатекст, метатекст, контекст, гендер и др.), так и с формами его конкретного проявления (цитата, аллюзия, реминисценция и др. [1]), а также степенью зависимости «своего» слова от слова «чужого» (простые заимствования, вариации, трансформации). В области переводоведения выработался свой понятийный аппарат, небеспольный и для интекстуальных исследований (произведения по мотивам, подражания, вольные переводы, собственно переводы; адаптация VS репродукция VS интерпретация). Свои понятия для анализа аналогичного процесса («диалога культур») предложила уже и интеркультурология. Среди них – поли- и мультикультурализм, диалогизация межкультурных контактов, синтез VS симбиоз культур. Небезынтересна (хотя пока еще не адаптирована к нуждам филологии) классификация этнических общностей, предложенная Л. Гумилевым: консорции, конвиксии; субэтноты, этноты, суперэтноты, – и особенно классификация результатов их гибридизации: сочетания нестойкие и сочетания деформированные (предпочтительнее, на наш взгляд, сказать: трансформированные. – *Авт.*) – симбиозы, ксении и химеры [9, с. 36-38]. Последние три различаются по критерию оценки их взаимной адаптивности: от *взаимного обогащения* (симбиозы) через нейтральное *сосуществование* (ксении) до *несовместимости* (химеры). Не чужда интертекстуалистика и

## SUMMARY

**Kapustina S. V. The concept opposition “disorder – bogatyrstvo” in F. M. Dostoevsky’s novel “The Idiot”**

In the article on material of the novel “The Idiot” semantic maintenance of artistic concepts “disorder” and “bogatyrstvo” is restored. It has been proved, that the mentioned concepts come forward as the opposition arranged on the principle of comparison of nuclear senses: “disorder” (“devilish order”) is contrasted to “bogatyrstvo” (“spiritual force from God, necessary for overcoming evils”). As a result of conducted concept reconstruction the ideas about the main acting persons and conception of the novel are specified.

**Key words:** concept, opposition, bogatyrstvo, disorder.

*К.А. Петров  
(Горловка)*

УДК 82-3; 821.161.1

**ФУНКЦИИ И ВИДЫ «ЛОКАЛИЗАЦИИ» В «ПОВЕСТИ О БЕДНОМ КЛИМЕ» Н. А. НЕКРАСОВА**

«Повесть о бедном Климе» традиционно относят к ранней прозе Н. А. Некрасова, примыкающей к водевилям и фельетонам. Произведение было создано в духе времени и соответствовало требованиям историко-литературного движения 1840-50-х гг.

Творчество Н. А. Некрасова подвергалось исследованию неоднократно, о чем свидетельствуют работы М. М. Гина, М. В. Теплинского, Б. О. Кормана, Н. Л. Степанова. Большая часть исследований советского литературоведения в виду идеологического настроения была посвящена поэтическому наследию писателя, хотя проза занимала едва ли не главное место в его раннем творчестве. Идеологические наслоения долгое время не позволяли взглянуть на писателя и его наследие как на нечто самоценное. Ситуация изменилась в постперестроечное время, когда появились исследования Б. Л. Бессонова, Н. А. Вердеревской, Н. Л. Вершининой, А. М. Гаркави, М. Н. Зубкова, О. В. Карамысловой, А. Н. Лурье. Принципиально изменился взгляд на прозу писателя. Фельетоны, рассказы, повести и романы Н. А. Некрасова уже не рассматриваются как произ-

7. Касаткина Т.А. Настасья-богатырка: сюжетная линия Настасьи Филипповны в русских былинах / Т.А. Касаткина // Русская женщина и Православие. – СПб., 1996. – С. 115-131.
8. Кирпотин В.Я. Гуманизм Гоголя. «Беспорядок» и «богатырство» / В.Я. Кирпотин // Достоевский-художник. – М.: Сов. писатель, 1972. – С. 54-70.
9. Меерсон О. Христос или «Князь-Христос»? Свидетельство генерала Иволгина / О. Меерсон // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. – М.: Наследие, 2001. – С. 42-59.
10. Степанян К.А. «Будем, как Боги»: романы «Идиот», «Бесы», «Подросток» / К.А. Степанян // Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. – СПб.: Крига, 2010. – С. 145-294.

### АННОТАЦИЯ

#### Капустина С.В. Концепт-оппозиция «беспорядок – богатырство» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

В статье на материале романа «Идиот» восстанавливается смысловое содержание художественных концептов «беспорядок» и «богатырство». Доказывается, что названные концепты выступают в качестве оппозиции, выстроенной по принципу сопоставления ядерных смыслов: «беспорядок» («бесовский порядок») противопоставлен «богатырству» («духовной силе от Бога, необходимой для преодоления бесовщины»). В результате проведенной концепт-реконструкции уточняются представления о главных действующих лицах и концепции романа.

**Ключевые слова:** концепт, оппозиция, богатырство, беспорядок.

### АНОТАЦІЯ

#### Капустина С.В. Концепт-опозиція «безлад – богатырство» у романі Ф.М. Достоевського «Ідіот»

У статті на матеріалі роману «Ідіот» відновлюється смисловий зміст художніх концептів «безлад» і «богатырство». Доводиться, що названі концепти виступають опозицією, побудованою за принципом зіставлення ядерних сенсів: «безлад» («бісівський порядок») протиставляється «богатырству» («духовній силі від Бога, необхідній для подолання чортівщини»). У результаті проведеної концепт-реконструкції уточнюються уявлення про головних дійових осіб і концепцію роману.

**Ключові слова:** концепт, опозиція, богатырство, безлад.

гендерных исследований. Хотя, заметим, больше развиваются достаточно уже традиционные исследования *женской темы и женской литературы* [5, с. 99-107; 9, с. 36-38]. Апробированные же методы анализа гендерных реалий и гендерных символов в интертекстуальном плане отсутствуют.

Большинство методик, основанных на интертекст-анализе, в прямом или косвенном виде были нами учтены. Новым является введение в анализ системы единиц, более привычных пока для переводоведения и текст-типологии, а именно: концептов, символов и реалий. С их помощью, на наш взгляд, можно четче и доказательнее определить: на каком *уровне* взаимодействуют интертексты? На уровне ли предметной «фактуры» их внутритекстового мира? На уровне ли его лингвоментальных, культурно обусловленных структур? Или на уровне самой картины мира, запечатленной в данном тексте, группе текстов, метатексте? Важным для нас было и то, что в качестве материала были отобраны такие тексты, где диалог культур, во-первых, обязателен, во-вторых, нагляден, а в-третьих, объективно проверяем текстуально.

Поскольку тексты оригиналов (сонетный цикл МС) уже опубликованы, а тексты переводов пока еще нет, даем эти тексты в Приложении. Ради экономии места сонеты записаны в строку, но с разделительными знаками: межстрочными / и межстрофными //.

Рассмотрим, сначала гендерную символику всего цикла. В нем мы выделили четыре ключевых протоконцепта: *храм / церковь / монастырь / трапезная*. Лидирующих же лингвоконцептов было выделено два: «Киев» и «церковь». Концепт «Киев» уже проанализирован нами в отдельном сообщении [15]. Концепт «церковь» реализуется автором в двух гендерных ипостасях: «мужской» (храм, собор, монастырь) и «женской» (церковь, трапезная). Попробуем определить: 1) совпадает или не совпадает гендерная символика, обеспечивающая функционирование этих двух концептов, внутри отдельных сонетов? 2) Релевантна ли или не релевантна эта символика для картины мира всего цикла в целом? (Обзор теоретических источников по понятию «картина мира» в лирике см. в работе И. В. Остапенко) [20, с. 120-138].

*Этимологический анализ.* Любая символика может быть сколь угодно самобытна в 1) историческом, 2) национальном

и 3) индивидуально-авторском плане. В любом случае, однако, она опирается на прецедентную этимологическую семантику. Семантика эта закладывает в глубины слова то, что можно назвать латентной (потенциальной) символичностью, или иначе – протосимволикой. Этимология «храма, «собора» и «церкви», «трапезной» различается по семантике этих слов, их стилистической окраске, и их словообразовательному и образотворческому потенциалу [2, с. 45].

«Храм» сквозь века сохранил за собою значение некой структуры, с не обязательно архитектурной (ср. «храм» науки, «природы», даже «храм души», а, с другой стороны, не весьма удачный публицистический окказионализм: «храм демократии»). Сохранил «храм» и свой высокий стилистический регистр, и – по той же причине, достаточно жёстко детерминированной сфере употребления, – не слишком высокую словообразовательную активность. В норме «храм» исключает неологизмы уменьшительно-фамильярные и/или презрительно-сниженные. Грамматическая же «мужская» семантика «храма», наоборот, активно поощряет соответствующее образотворчество. Так, в переводном цикле «храм» связан с образностью воинской («он слышал сабель звон»), пастырской («благословлял он строго»), аскетической («монахи здесь, в час краткого обеда, ломали на горбушки свой хлеб») [16, с. 109; 18; 29, с. 675].

«Церковь», слово греко-византийское, парадоксальным образом укоренилось в славянских языках шире. Вероятно, этому способствовала его изначальная евангельская семантика [8, с. 136; 27, т. 4, с. 134]. «Храм» отягощен не обязательными, но вполне возможными языческими и/или ветхозаветными ассоциациями. «Церковь» с самого начала мыслилась (и упоминалась) как «Христова» [Еф 1.14]. Она подразумевала не столько чёткую внешнюю структуризацию, сколько тёплое духовное родство, внутреннюю общность [10, с. 127; 26, с. 135].

Славянский «собор» (в отличие от греко-латинского «cathedral») этимологизируется как место не столько поучений, сколько собрания «верных», «своих» воедино. (Вопреки тому, что «собор» как историческая реальность служил и для проповедей, и для сбора горожан, причём как на Западе, так и на Востоке христианского мира.) «Собор» (и предметно, и функционально) всегда нёс символику центра [21, т. 2, с. 246; 22, с. 175].

могут, судя по себе, без варварства...» [1, т. 8, с. 453]. В этих «страстных и беспокойных словах» Мышкина заключается не только его желание защитить светлую память своего благодетеля от грязных домыслов представителей «высшего света», но и жажда Света духовного, понимание подлинно богатырской миссии русского народа-богоносца.

Итак, в романе «Идиот» концепт «беспорядок» воплощен в образах поддавшихся своим страстям героев – Настасьи Филипповны, Лебедева, генерала Иволгина, Аглаи Епанчиной. Однако над *духовно отравленными* персонажами возвышается фигура князя-богатыря, хотя и пораженного физическим недугом, но пришедшего в этот мир с поистине подвижническим намерением – пробудить к жизни отчаявшегося и усомнившегося Человека.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 тт.– Л.: Изд-во «Наука», 1972-1990.
2. Зябрева Г.А. Художественный концепт «богатырство» в творчестве Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского / Г.А. Зябрева, С.В. Капустина // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – 2011. – Т. 24 (63), №1. – Ч. I. – С. 114-124.
3. Капустина С.В. Концепты «беспорядок» и «богатырство» в творчестве Ф.М. Достоевского / С.В. Капустина // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 173 (2). – С. 185-188.
4. Капустина С.В. Творческая репрезентация концепта «богатырство» Н.В. Гоголем и Ф.М. Достоевским / С.В. Капустина // Записки филиала РГГУ в г. Великий Новгород. – Великий Новгород, 2010. – Вып. 8. – С. 158-164.
5. Капустина С.В. Концепт «беспорядок» и особенности его художественного преломления в романе Ф.М. Достоевского «Подрасток» // С.В. Капустина // Достоевский и современность. Материалы XXV Международных Старорусских чтений 2010 года. – Великий Новгород, 2011. – С. 115-124.
6. Капустина С.В. Концепт-оппозиция «беспорядок-богатырство» в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / С.В. Капустина // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – Вып. 3. – С. 30-38.

дель к роману «Идиот»? Можно ли считать Парфена Рогожина (Дунай) таким же духовным богатырем, как и Лев Мышкин (Добрыня)? Размышления князя о своем крестном брате помогают дать ответ на поставленные вопросы: «Рогожин не одна только страстная душа; он все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она до мучения теперь нужна...» [1, т. 8, с. 192]. Бесспорно, Рогожина нельзя отнести к когорте «людей Божиих», ведь его душу разрушает страсть – порождение «бесовского порядка». Думается, герой является воплощением псевдобогатырства – духовной слабости при физической мощи.

Если даже крестный брат Мышкина не разделяет его богатырского служения, то значит ли это, что князь является единственным духовным богатырем в романе? К.А. Степанян следующим образом отвечает на данный вопрос: «В каждом романе Достоевского рядом с главным героем есть человек, являющийся проводником Божественного света: с Раскольниковым – Соня, со Ставрогиным – Тихон, с Подростком – Макарь, с Алешей – Зосима. Только в «Идиоте» этого нет – рядом с Мышкиным лишь носители страстного, земного начала: Рогожин, Аглая, Настасья Филипповна» [10, с. 165]. Действительно, князя окружают лишь пораженные «бесовским порядком» люди, однако было ли так всегда? В романе неоднократно появляются упоминания о благородном и бескорыстном Николае Андреевиче Павлицеве, который помог больному Мышкину и, безусловно, повлиял на формирование его духовных идеалов. На вечере у Епанчиных Князь не соглашается с тем, что его благодетеля обвиняют в принятии католицизма: «Павлицев был светлый ум и христианин, истинный христианин <...> как же он мог подчиниться вере...нехристианской?» [1, т. 8, с. 450]. Сплетни «порядочных людей» приводят героя в отчаяние, которое выливается в его «горячешную тираду»: «... откройте русскому человеку русский Свет, дайте отыскать ему это золото, это сокровище, сокрытое от него в земле! Покажите ему в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, одною только русскою мыслью, русским Богом и Христом, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий, вырастет пред изумленным миром, изумленным и испуганным, потому что они ждут от нас одного лишь меча, меча и насилия, потому что они представить себе нас не

«Монастырь», также грецизм-византизм, получил на восточнославянских землях достаточно богатое словообразовательное и несколько более «строгое», но всё же немалое образное развитие. В парадигме «киевских» конфессионализмов он стоит ближе к «собору» и «храму» по мужской символике, но ближе к «церкви» (и тем паче, к «церковке малой») по символике укрома, приюта, духовного «лона» – т.е. символике женской [3, с. 169; 13, т. 3, с. 567; 23, т. 3, с. 1067].

Наконец, «трапезная», слово тоже греко-византийского корня [24, с. 567; 25, с. 343], замыкает названную парадигму на её возвышенном, внебытовом полюсе. «Трапезная» осталась и по-украински, и по-русски конфессионализмом-термином (не просто конфессионализмом-реалией). В трапезной не «едят» – в ней «вкушают пищу», и вкушают её обрядово, по монашескому «чину»: без избыточности – даже в «молитвословии»; среди аскетической обстановки (на тесаных столах – в оригинале; «в часы краткого обеда» – в переводе). Трапезную сопровождает женская символика еды («пожива» – у автора; «каравай» – у переводчицы). Однако эта «феминность» уравновешивается «маскулинностью» мужского Михайловского монастыря и «мужских» святых: евангелиста Св. Иоанна (в чью честь названа церковь-трапезная) и Архистратига (т.е. главнокомандующего, «полководца» небесных сил) Михаила (в чью честь поименованы собор и монастырь) [9, с. 36-38].

*Структурно-композиционный анализ.* Примем за основу три композиционных уровня, на которых можно проследить движение гендерной тематики и символики в пределах цикла. 1) *Микрокомпозиционный уровень* – стилистико-синтаксический. 2) *«Обычный», композиционный уровень* – структурно-мотивный. 3) *Макрокомпозиционный уровень* – фрагментно-текстовый и межтекстовый (циклический). 4) *Мегатекстовым уровнем* будет для нас уровень интертекстуальный. С него мы и начнём.

Гендерные мотивы и символы в цикле, с одной стороны (как мы уже видели), постоянны и системны. С другой стороны, их перемещение из сонета в сонет создаёт не только 1) эмфатические повторы, но и 2) семантические вариации, а иногда и 3) значительные трансформации значения. Причиной тому служат не одни лишь *контекстуальные*, а также *интертекстуальные* воздействия. Генеральную роль играют в этом процессе *подзаголовки*: названия каждого из сонетов. Если об-

щие концепты цикла («Киев» и «Церковь») создают внутрициклическое (в т.ч. интертекстуальное) *единство*, то разница в символике и мотивных комплексах, какую задаёт каждое из сонетных названий, сообщают всему циклу интертекстуальную вариантность и *динамику*.

*Святые: интертекстуальный анализ.* Три из церквей-«героинь» цикла носят имена святых: 1) Святителя Николая; 2) Апостола Андрея; 3) Апостола Иоанна. Кроме того, монастырь, в который входит Иоанно-Богословская церковь, носит имя 4) Архангела Михаила. Отметим: всё это святые-мужчины (или, как в случае с Михаилом, носители мужской, воинской символики). Это и не удивительно, поскольку заказывали и финансировали строительство церквей прежде всего князья, знатные феодалы, купцы, ремесленники – часто во имя своего личного, или родового, или цехового небесного патрона. Так, Св. Николай, патрон купцов, считался также покровителем путешественников и вообще – людей, попавших в рискованное, опасное положение. Св. Андрей – пророк великого будущего Киева и Киевской Руси, отчего символика его имени во многих случаях приобретала державную окраску. Св. Михаил традиционно покровительствовал военным и вождям. Св. Иоанн – патрон теологов, философов, духовидцев (мы бы сказали «интеллигенции»).

Поэтому каждое из таких имен 1) заранее определяет интертексты, потенциально необходимые для верной интерпретации глубинной семантики того или иного текста. Но – 2) оно же «ведет» за собой и авторскую мысль, авторские эмоции, круг ассоциаций, дополнительные (или контрапунктные) композиционно-сюжетные ходы. Скажем, уже обозначенная нами «гендерная диалектика» цикла отражается и в том, что единственный заголовок III сонета, содержащий не имя святого, а имя праздника (Покров, или по-народному «Покровá») а) разделяет цикл строго пополам; б) связан со вторым, главным праздником (Пасхой), навевшим всему циклу его тему и атмосферу; наконец, в) грамматически поддерживает (как и вся Пасха) «женскую» символическую линию цикла. В то же время, это единственный заголовок, сопряженный с женским евангельским Лицом – Богоматерью. А по православному преданию, именно Русь стала третьим (после Иверии (Грузии) и Афона) «уделом» Богоматери: землей её духовного попечения и покровительства.

к Божественному Свету погрязшие в бесовском мраке души людей, а также всеобъемлющая любовь и открытость миру указывают на истинно богатырскую миссию Князя. Неслучайно в подготовительных материалах к роману «Идиот» звучат слова одной из героинь, обращенные к собеседнику: «Ты мой богатырь» [1, т. 8, с. 200]; неслучаен и один из вариантов имени будущего Льва Николаевича – *Илья* [1, т. 8, с. 200]. Стоит отметить, что образ Преподобного Илии Муромца неоднократно соотносился Достоевским-публицистом с образом русского народа-богоносца: «Народ наш любит тоже рассказывать и всеславное и великое житие своего великого, целомудренного и смиренного христианского богатыря Ильи Муромца, подвижника за правду, освободителя бедных и слабых, смиренного и непревозносящегося, верно и сердцем чистого» [1, т. 25, с. 69].

Сравнение князя с «рыцарем бедным» вызывает смех у героев романа. Наречение Мышкина богатырем также может показаться парадоксальным, ведь Лев Николаевич отличается внешним слабосилием, что обусловлено его тяжелым недугом. Однако духовных богатырей Ф.М. Достоевский изображал, следуя завету Апостола Павла: «Сила наша в немощи заключается». Писатель не стремился создать монументальные фигуры для ношения тяжелейших лат – он наделял своих воинов богатырски негибимой волей и несокрушимой верой во Христа. Подобно его предшественнице из романа «Преступление и наказание» Сонечке Мармеладовой, пытающейся силой молитв вырвать из оков «бесовского порядка» Раскольникова, князь Мышкин в черновых редакциях произведения так определяет свою богатырскую миссию: «Лучше одну воскресить, чем подвиги Александра Македонского» [1, т. 9, с. 268]; подобно той же Сонечке Мармеладовой, обменявшейся крестами с Лизаветой, князь Мышкин становится крестным братом Рогожину.

Доказывая сюжетное сходство между романом Ф.М. Достоевского о положительно прекрасном человеке и эпическими песнями о русском богатырстве, Т.А. Касаткина обращается к мотиву крестного побратимства, воплощенному в былине «Бой Добрыни с Дунаем» [7, с. 128]. Без сомнения, оба былинных героя, обменявшихся нательными крестами, служат олицетворением богатырства. Применима ли аналогичная мо-

ке неслучайно утвердилось мнение, что лишь в первой части «Мышкин уверенно справляется со всеми проявлениями зла и недоброжелательства, побеждает смирением и добротой любую агрессию и насмешки спокойно и уверенно», однако уже по ее завершении «зло вырывается из-под его контроля» [10, с. 154]. Градационное развитие концепта «беспорядок» в тексте романа «Идиот» также указывает на поглощение «бесовским порядком» душ некоторых героев.

Встает вопрос, есть ли в романе те, кто имеет силы бороться с губительным ядом «беспорядка»? Т.А. Касаткина, соотнося образ Настасьи Филипповны Барашковой с былинным эпосом, называет ее богатыркой [7, с. 115-131]. Сам же Ф.М. Достоевский, как следует из главы «Фома Данилов, замученный русский герой», помещенной в январском выпуске Дневника писателя за 1877 год, называл подлинными богатырями людей, сильных духом, готовых отречься от любых благ и выгод ради верности Православию и родному народу [1, т. 25, с. 12]. Сопоставимо ли данное авторское представление о «богатырстве» с образом Настасьи Филипповны? Можно ли считать подвигом самоумаления ее отказ от замужества с князем? Ответы на поставленные вопросы находим в черновых набросках к роману «Идиот», где сам Ф.М. Достоевский дает краткую, но многообъясняющую характеристику героини: «Н<астасья> Ф<илипповна> – беспорядок и красота (жертва судьбы)» [1, т. 9, с. 280]. Как видим, яд «бесовского порядка» поразил душу Барашковой. Именно поэтому в романе ее красота будет названа Евгением Павловичем *демонической*. Одержимость (безумство, помешательство) Настасьи Филипповны замечают многие, однако только об одном Человеке в романе автор может с уверенностью сказать: «Он искренне верил, что она может еще воскреснуть» [1, т. 8, с. 489]. Бесспорно, этим героем является Лев Николаевич Мышкин, богатырские подвиги которого не ограничиваются лишь рамками первой части романа.

Среди современных достоевистов ведутся споры о том, справился ли со своим высоким предназначением «Князь-Христос» Ф.М. Достоевского. Некоторые исследователи упрекают Мышкина в том, что он не наставил на путь Истины тех, кто видел в нем Человека, и даже потакал прихотям *беспорядствующих*. Но уже само *стремление* привести

Таким образом, за I рядом интертекстов, обеспечивающих *сакральную* (или локальное, *церковную*) символику данного цикла и переплетение его гендерных мотивов, возникает II ряд, *легендарный*, и далее, III ряд – *исторический*. Всего этого изобилия интертекстов, от научных до публицистических и поэтических, в сонете МС прямо, текстуально, разумеется, нет: ни по объему этого жанра, ни по времени и поводу его написания. Однако автору сонета как культурологу, конфессионалу, патриоту Киева весь этот интертекстуальный фон был не просто известен. Частично входя интекстами в самый цикл, частично оставаясь в комментариях или текстах-конвоях, за кадром изображения, он формировал, тем не менее, авторские тематические доминанты, образные лейтмотивы, эмоциональные акценты: всё то, из чего и складывается картина мира этого автора и этого цикла. В свою очередь, только учитывая всю эту картину, можно понять, как повлиял на гендерную структуру цикла первый и ведущий концепт – «Киев»: город-доблестный «муж», «князь» всея Руси, но и её «мать», и «мать» всей (по-западному говоря) «Гардарики» [30, с. 986; 31, с. 572; 36, с. 857] – земли «городов русских».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова Е. Ю. Аллюзия в лирике: функциональный аспект (на материале поэтических призывов И. А. Бродского, А. С. Кушнера, А.А. Тарковского): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19. «Теория языкознания» / Абрамова Е. Ю. – Одесса, 1994. – 16 с.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – С. 45.
3. Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1997. – С. 159.
4. Боплан Гильом Левассер. La description d'Ukraine. Описание Украины [от пределов Московии до границ Трансильвании]; [пер. Дж.-Дж. Люка]. – М., 1960. – С. 329-359.
5. Бурукина О. А. Гендерный аспект перевода // Гендер как интрига познания: Сб. статей. – М.: Рудомино, 2000. – С. 99-107.
6. Воркачев С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика. – Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж, 2002. – С. 79–95.

7. Гумилев Л. Н. Этносфера и биоценоз Земли / Л. Н. Гумилев. – Л.: Гидрометеоиздат, 1990. – 526 с.
8. Джаксон Т.Н. AUSTR Í GÖRÐUM: Древнерусские топонимы в древнескандинавских источниках. – М., 2001. – С. 136-140.
9. Дорда С. В. Маскулинность и фемининность как культурные концепты // Міжнародна науково-практична конференція „Нові горизонти та перспективи філологічної науки та педагогічної практики”: Тези доповідей. – Дніпропетровськ, 2004. – С. 36-38.
10. Етимологічний словник літописних географічних назв Південної Русі [Відр. ред. О.С. Стрижак]. – К.: Наук. думка, 1985. – С. 127.
11. Етимологічний словник української мови: в 7 т. / голов. ред. О. С. Мельничук. – К., 1982-2006. – Т.2. – С. 256.
12. Лихачёв Д. С. Текстология. На материале русской литературы X-XVII. – Л., 1983. – С. 129.
13. Макс Фасмер. Этимологический словарь русского языка: Пер. с нем. О. Н. Трубачева: [Под ред. проф. Б. А. Ларина]. В 4-х т. – М.: Прогресс, 1986. – Т.3. – С. 567.
14. Макс Фасмер. Этимологический словарь русского языка: Пер. с нем. О. Н. Трубачева: [Под ред. проф. Б. А. Ларина]. В 4-х т. – М.: Прогресс, 1986. – Т.4. – С. 766.
15. Новикова А. Интертекстуалистика: новые измерения / М. А. Новикова, Е. Ю. Абрамова, С. Э. Трош // Культура народов Причерноморья. – 2011. – № 109 (в печати).
16. 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): Учеб. пособие. – Запорожье: СП «Верже», 1996. – С. 109.
17. Новикова Марина. Микола Лукаш: Миф и антимиф // Дружба народов. – 1989. – № 11. – С. 246-269.
18. Новикова М. О. Стріха М. В. Листування. Сімферополь, особистий архів М. О. Новикової. – 1988-2011.
19. Новикова Марина. Міфи та місія. – К.: ДУХ І ДІТЕРА, 2005. – С. 258-271.
20. Остапенко И. В. Картина мира в лирике: теоретические аспекты / И. В. Остапенко // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – Вып. 18 (74). – С. 120-138.

попытку бороться с ним и даже **доводит** людей до горькой потребности находить в самом **беспорядке** этом, каждый день увеличивающемся, какое-то горькое и как будто мстительное ощущение удовольствия» [1, т. 8, с. 331].

В авторской речи также происходит «сращение» смыслов: «беспорядок вещный» тесно граничит с проявлениями «бесовского порядка» и в какой-то момент выступает его следствием. Например, князь Мышкин, возвращаясь домой после празднования дня рождения, застаёт на террасе «...Веру Лукьяновну и служанку. Они вместе прибирали и подметали после вчерашнего **беспорядка**» [1, т. 8, с. 366], то есть, восстанавливали порядок вещей после безобразных событий, происходивших минувшим вечером и спровоцированных разгулом бесовских сил. В целом же, в третьей части слово «беспорядок» (и его падежные формы) употребляется 6 раз и единожды используется существительное «беспорядочность». Эти результаты уступают лишь статистике четвертой (заключительной) части, где непосредственно само слово «беспорядок» (и его падежные формы) встречается 6 раз, однако также наличествуют существительное «беспорядки» и прилагательное «беспорядочный».

Кроме того, в романе «Идиот» представлен широкий синонимический ряд к слову «беспорядок»: «безобразие» – «диссонанс» – «бурда» – «кутерьма» – «содом» – «хаос» – «сумбур» – «канитель» – «галиматья» – «бестолочь» – «путаница» – «сумятица» – «суматоха» – «смута». Иногда семантически эквивалентными понятию «беспорядок» выступают в тексте и словосочетания: «... все опять взбаламутилось, все в доме вверх дном пошло!» [1, т. 8, с. 273], «... все навыворот, все кверху ногами пошли» [1, т. 8, с. 237]. Ощущения генерала Епанчина, выраженные словами «В воздухе как будто что-то носится, как будто летучая мышь, беда летает, и боюсь, боюсь!» [1, т. 8, с. 262], можно соотнести с болезненными снами Раскольникова, в которых тела и души людей отравляли «новые трихины» – «духи, одаренные умом и волей» [1, т. 6, с. 419]. Думается, эти попытки персонификации «бесовского порядка» предопределили появление «жучка беспорядка» в романе «Подросток» и галлюцинацию Ивана в «Братьях Карамазовых».

Концепт «богатирство» представлен в романе не столь многогранно, как «беспорядок». В современной Достоевисти-

ставляет человека, слабого духовно, подчиниться низменным страстям, стать заложником собственных пороков. Формально это выражается посредством действительного причастия прошедшего времени в творительном падеже – «*овладевшим*», – которое в соединении со словом «беспорядок» указывает на способность последнего активизировать родовое влечение человека ко злу, то есть «беспорядок» в духовном смысле оказывается проявлением «бесовщины».

Стоит подчеркнуть, что обращение автора к концепту «беспорядок» в романе носит поступательный характер: во-первых, увеличивается частотность использования этого слова; во-вторых, оно обогащается новыми смысловыми нюансами, обретает дополнительные коннотации и в итоге проецируется на онтологический уровень. В первой части слово «беспорядок» встречается 4 раза и не сопровождается признаками действительности («...все в нем (Гане) было как-то разбросано и кипело в беспорядке...» [1, т. 8, с. 74]; «Это только всё беспорядок, да вино...» [1, т. 8, с. 113]; «...все ощущали какой-то беспорядок» [1, т. 8, с. 131]; «...остальная толпа вся в беспорядке теснилась вокруг стола...» [1, т. 8, с. 140]). Аналогичная статистика прослеживается и во второй части романа («...если Рогожин убьет, то по крайней мере не так беспорядочно убьет...» [1, т. 8, с. 190]; «Завещания, разумеется, никакого, дела по обыкновению в беспорядке...» [1, т. 8, с. 218]; «...после безобразного вечера, в беспорядках которого он был такою главною «причиной»...» [1, т. 8, с. 252]; «...дела по имению находятся в некотором беспорядке...» [1, т. 8, с. 256]). В третьей части произведения «беспорядок вещный» уступает позиции «беспорядку действующему», то есть «бесовскому порядку». Так, в рассказе Ипполита о посещении семейства доктора, обронившего бумажник на площади, хаотическое расположение предметов в доме («...На столе, кроме того, был чайник с чаем, и валялись куски черного хлеба. Из-под кровати высовывался незапертый чемодан, и торчали два узла с каким-то тряпьем. Одним словом, был страшный беспорядок...» [1, т. 8, с. 331]) служит своеобразной декорацией к трагедии бедняков, где в качестве главного «действующего лица» выступает «бесовский порядок»: «Мне показалось <...> что оба они – <...> люди порядочные, но доведенные бедностью до того унижительного состояния, в котором беспорядок одолевает наконец всякую

21. Преображенский А. М. Этимологический словарь русского языка: В 3-х т. – М.-Л.: Изд-во. АН СССР, 1949. – Т.2. – С. 459.
22. Семенов А. В. Этимологический словарь русского языка. – М.: ЮНВЕС, 2003. – С. 175.
23. Толковый словарь живого великорусского языка: [авт.-сост. Даль В. И.]: В 4-х т. – М., 1978. – Т.3. – С. 1067-1090.
24. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. – 5-е изд., стереотип. – М., 2002. – С. 567.
25. Этимологический словарь русского языка [Под ред. Н. М. Шанского. Филологический факультет МГУ]. – М.: Изд-во МГУ, 1963-2007. – С. 345-356.
26. Bahlw, Hans. Deutschlands geographische Namenwelt: Etymologisches Lexikon der Fluss-und Ortsnamen alteurop. Herkunft. [Frankfurt a. M.]: Suhrkamp, 1985 – p. 235.
27. Ernout A. et Meillet A. Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots. 4-e éd. – Paris, 1959. – p. 134-123.
28. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen // Aut.: Wilhelm Braun, Gunhild Ginschel, Gustav Hagen et al. Berlin, 1989. – p. 578.
29. Klein E. A. comprehensive etymological dictionary of the English language. I—II. Amsterdam, 1966—1967. – p. 675.
30. Hiersche R. Deutsches Etymologisches Wörterbuch. I-. Heidelberg, 1986-1990. – p. 986.
31. Kluge Fr. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen Sprache. Berlin, 1883. Berlin-N. Y., 1989. – p. 572.
32. Liberman A. A Bibliography of English Etymology: Sources and Word List. University of Minnesota Press. 2009. – p. 874.
33. Partridge E. Origins: An etymological dictionary of Modern English. Routledge, 1999. – p.592.
34. Skeat W. W. Etymological dictionary of the English language. Oxford, 1953. New ed. 1963. – p.876.
35. The Concise Oxford dictionary of English etymology / Ed. by T.F. Hoad. Oxford : Clarendon press, 1986. – p. 552.
36. The Oxford dictionary of English etymology. / Ed. by C. T. Onions. Oxford, 1966. – p. 857.
37. Webster's Dictionary. – URL: [[http://en.wikipedia.org/wiki/Webster's\\_Dictionary](http://en.wikipedia.org/wiki/Webster's_Dictionary)].

*Приложение 1.* Максим Стриха, Киевские церкви (1991). Пер. с украинского Марины Новиковой (2011).

1. *Никольская церковь.* Подольский мещанин Петро Железный Грош / Возвёл её. (Хотя преданье и туманно.) / Зато на чертежах и в записях Боплана / Уж точно этот «Храм под кручей» ты найдёшь. // Он слышал сабель звон и бурсаков галдѣж, / Он видел всё: от ряс и свиток до жупана. / А кровушки! – земля пила её допьяна, / Отвыкшая родить пшеницу или рожь. // В 30-е закрыт, – благословлял он строго / Своих же прихожан, кого гнала дорога / В подвалы ВЧК, в метельный Магадан. // Но волей Божией засов открылся ржавый, – / И словом Божиим завет нам новый дан / Для нынешней земли, для завтрашней державы.

2. *Покровская церковь.* Развевались следы респектных горожан, / Седых советников былого магистрата, / А церковь высится – затейно, как когда-то, / Украсившая свой бело-барб́чный стан. // Её соорудил раб Божий Иоанн, / Во славу Покровы не пожалев наряда: / Фронтонам – кружева, наддвериям – оклада, / И прорезей окон – на верхний барабан. // Дебелая – она, / как старая картина: / Мелькнут то Гетманы, а то Екатерина, / Лыстецы придворные – ан и Сковорода... // Но греет новь глаза святых и Приснодевы: / Как много юных душ опять течёт сюда! Как радостно звучат Пасхальные напевы!

3. *Андреевская церковь.* Воздушные соткались купола – / Фантазия великого Растрелли. / И кровли гнутые, и капители, / И вся она, блаженна и светла, // Парит, летя оттуда, где дотла / Печаль и воздыхание истлели / И, тая в бирюзовой акварели, / Одну красу нам с неба принесла. // Чарующая, словно полонянка / Среди чужих, и все же чужестранка / На этой скорбной киевской земле, – // Она выросла в нас общею судьбиной, / Как та, что приплыла на корабле / В Украину итальянкой-топопиной...

4. *Иоанно-Богословская церковь (трапезная Михайловского монастыря).* Обломок, уцелевший невзначай / От каменного пышного букета. / Монахи здесь, в час краткого обеда, / Ломали на горбушки каравай. // Не так, чтобы лилось здесь через край / Молитвословье длинное, – на это / Их ждал Собор. Мозаик златоцветы / В нем зажигал на зорьке ясный май. // Собор взорвали. Пусто всё и голо: / Отличная площадка для футбола... / Но выжила Соборная душа: // Она в церковке Иоанна

ной». Данная гипотеза была верифицирована и обоснована нами в работах, посвященных как целостному рассмотрению творчества Ф.М. Достоевского [2], [3], [4], так и отдельным произведениям классика [5], [6]. В настоящей статье мы обратимся к анализу концептов «беспорядок» и «богатырство», репрезентированных в романе «Идиот».

**Концептуальный аспект.** Образ *положительно прекрасного человека*, воплощенный Ф.М. Достоевским на страницах второго произведения Великого Пятикнижия, весьма неоднозначно интерпретируется в литературоведческой науке. Например, в работе О. Меерсон утверждается, что «положительно прекрасный человек – еще не Христос» [9, с. 44] и «Мышкин – не единственная попытка в романе создать «суррогат» Христа» [9, с. 44]. Исследовательница приводит доводы в пользу того, что автор использует «элемент замены» и что истинным проповедником Христова идеала в «Идиоте» выступает не столько Князь-Христос-Князь Мышкин, сколько генерал Иволгин. Сложно не согласиться с тем, что для каждого погрязшего в страстях героя Ф.М. Достоевского брезжит Божественный Свет, однако назвать фантазера и пьяницу Иволгина «человеком Божиим», то есть несущим в своем сердце Христа и верой возвращающим к жизни всех согрешивших и усомнившихся, не позволяют многочисленные указания как создателя, так и персонажей романа. Коля Иволгин в разговоре с князем Мышкиным жалеет своего отца: «...мой генерал честный человек; ей-богу так! Это только все беспорядок, да вино...» [1, т. 8, с. 113]. Пытаясь оправдать своего родителя, Коля возлагает вину за его прегрешения на «бесовский порядок». В заключительной части романа эта же мысль воплощается и в авторской характеристике генерала Иволгина: «Он сто раз, может быть, вступал в борьбу с овладевшим им в последние годы беспорядком <...> Но великодушная борьба с беспорядком обыкновенно продолжалась недолго <...> он обычно не выносил покаянного и праздного житья в своем семействе и кончал бунтом; впадал в азарт, в котором сам, может быть, в те же минуты и упрекал себя, но выдержать не мог: ссорился, начинал говорить пышно и красноречиво, требовал безмерного и невозможного к себе почтения и в конце концов исчезал из дому, иногда даже на долгое время...» [1, т. 8, с. 401]. «Беспорядок» генерала Иволгина предстает в виде некой метафизической силы, которая за-

**Key words:** transhumanism, science fiction, fantasy, technofantasy.

*С.В. Капустина  
(Симферополь)*

УДК: 821.161.1-3.09

**КОНЦЕПТ-ОППОЗИЦИЯ  
«БЕСПОРЯДОК – БОГАТЫРСТВО»  
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» обладает неким ореолом загадочности, который неизменно вдохновляет специалистов и читателей на оживленные дискуссии, а литераторов и режиссеров – на смелые и подчас неожиданные эксперименты. Стремление приблизиться к разгадке произведения о Князе-Христе, а также намерение дополнить психологически точными штрихами духовные портреты его отчасти «фантомных» героев легли в основу множества достоевдоведческих исследований. **Целью** же настоящей статьи является интерпретация некоторых ключевых идей и образов романа «Идиот», выполненная на основе сопоставления базовых мировоззренческих концептов Ф.М. Достоевского – «беспорядок» и «богатырство».

**История изучения вопроса.** Впервые на антитетичность понятий «беспорядок» и «богатырство» в прозе Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского указал В.Я. Кирпотин. Исследователь обнаружил, что в текстах обоих писателей «“беспорядок” означает хаос: войну каждого против каждого и против всех, игру эгоистических вожелений, уничтожение различия между добром и злом, жалости, любви к ближнему, заботы об общественном целом – социальное и нравственное хищничество», а «“богатырство” должно пресечь «беспорядок», преодолеть хаос, определить на незыблемых уже основаниях, что такое добро и что такое зло, установить гармонию, «общее добро», братство» [8, с. 64]. Развивая перспективные идеи В.Я. Кирпотина, удалось выяснить, что оппозиционность категорий «беспорядок» и «богатырство» отчетливо проявляется в произведениях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского в виде противостояния «бесовского порядка» «силе, дарованной Богом и призванной на борьбу с поражающей людские умы и сердца бесовщи-

малой, / Добром сияя, вечностью дыша, / Очнулась к новой жизни и восстала.

**АННОТАЦИЯ**

**Новикова М.А., Абрамова Е.Ю., Трош С.Э. Интертекстуалистика: гендерный аспект**

Статья посвящена обоснованию новых понятий и методик исследования в области интертекстуалистики. Материалом для апробации этих идей послужил сонетный цикл Максима Стрихи «Киевские церкви» (1991) в русском переводе Марины Новиковой (2011).

**Ключевые слова:** текст, интекст, интертекст, цикл стихов, сонет, перевод, гендер.

**АНОТАЦІЯ**

**Новикова М.О., Абрамова О.Ю., Трош С.Е. Интертекстуалістика: гендерний аспект**

Статтю присвячено обґрунтуванню нових понять та дослідницьких методик у галузі інтертекстуалістики. Матеріалом для апробації висунутих ідей став сонетний цикл Максима Стріхи «Київські церкви» (1991) у російському перекладі Марини Новикової (2011).

**Ключові слова:** текст, інтекст, інтертекст, віршований цикл, сонет, переклад, гендер.

**SUMMARY**

**Novikova M. O., Abramova Y. Y., Trosh S. E. Intertextualistics: the gender aspect**

The paper suggests new notions and research strategies for intertextual studies. These have been probed on Maxym Strikha's sonnet series "Kyiv Churches" (1991) translated into Russian by Marina Novikova (2011).

**Key words:** text, intext, intertext, a cycle of poems, sonnet, translation, gender.

А.Е. Няму  
(Черновцы)

УДК 82.0

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ (ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ)

В процессе литературного функционирования классических образцов с точки зрения диахронии и синхронии они становятся многозначными, культурно-исторические и иные контексты предопределяют характер их сближений и расхождений с эпохой-реципиентом. При этом характер переакцентуации традиционных поведенческих и аксиологических моделей определяется комплексом факторов, которые в свою очередь тесно связаны с онтологическими доминантами исторически подвижного духовного контекста. Функционально-семантическое истощение какого-либо традиционного материала объясняется “усталостью традиции”, которая обусловлена рядом факторов. Свообразие обращения к традиционным структурам обусловлено социально-идеологическими и духовными факторами, которые в данную эпоху “регулируют” жизнь социума. В этом случае функционально-семантические уровни рецепции материала во многих случаях демонстрируют ориентацию на господствующий эстетический и культурологический фон. Так, вполне очевидно, что классицистические, сентименталистские и романтические интерпретации традиционного сюжетно-образного материала определяются требованиями господствующего литературного направления, течения, творческого метода. Философско-эстетические и собственно художественные “каноны”, довольно жестко регулирующие духовный контекст определенной культуры, предопределяют характер трансформации содержательных доминант общеизвестного материала. Его традиционализированные функционально-семантические характеристики подвергаются переосмыслению, разрушаются установившиеся стереотипы восприятия, вырабатываются функционально перспективные направления рецепции классических структур национальными культурами.

Мировая общекультурная традиция характеризуется сложной системой динамически устойчивых взаимодействий и взаимовлияний, определяющихся поисками сходного, подобного в инациональных культурах. При этом абсолютно “чу-

7. Нестеренко Ю. Фэнтези – это диагноз [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://yun.complife.ru/miscell/fantasy.txt>
8. Топоров В.Н. Кроссжанровый анализ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://diction.chat.ru/kross.html>
9. Imort.Org - Имортизм. Наука. Технологии. Жизнь! [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.imort.org/>

### АННОТАЦИЯ

**Донец П.Н. Трансгуманизм в стиле фэнтези: абсурд или реальность**

Рассматриваются возможности существования идей трансгуманизма в фэнтези литературе. В указанном контексте анализируется традиционное фэнтези и гибридный жанр технофэнтези. Проводятся сравнительные параллели между некоторыми художественными приёмами научной фантастики и фэнтези. Приводится характеристика и два способа классификации технофэнтези.

**Ключевые слова:** трансгуманизм, научная фантастика, фэнтези, технофэнтези.

### АНОТАЦІЯ

**Донець П.М. Трансгуманізм у стилі фентезі: абсурд чи реальність**

Розглядаються можливості існування ідей трансгуманізму у фентезі літературі. У вказаному контексті аналізується традиційне фентезі і гібридний жанр технофентезі. Проводяться порівняльні паралелі між деякими художніми засобами наукової фантастики і фентезі. Наводиться характеристика і два способи класифікації технофентезі.

**Ключові слова:** трансгуманізм, наукова фантастика, фентезі, технофентезі.

### SUMMARY

**Donets P. Transhumanistic fantasy: absurdity or reality?**

The possibilities of functioning of transhumanistic ideas in fantasy literature are analyzed. Traditional fantasy and the hybrid genre technofantasy are viewed within the mentioned context. Definite stylistic devices of science fiction and fantasy are compared. The characteristics of technofantasy and two methods of its classification are given.

классифицировать этот жанр как одну из форм трансгуманистического искусства. Тем не менее, принимая во внимание очевидную технологичность многих паранормальных приёмов (в частности, магии) в фэнтезийных мирах и их определённое сходство с трансгуманистическим концептом расширения персональных возможностей, фэнтези можно с некоторой натяжкой назвать условным или метафорическим квазиисточником постгуманизма.

Ещё менее однозначно обстоит положение с жанром технофэнтези. Учитывая сравнительно высокую насыщенность подобных сюжетов хайтековыми устройствами и вариациями технологически развитых социумов, прямо пропорционально возрастает вероятность обнаружения в них следов трансгуманизма по сравнению с классическим фэнтези. В то же время нельзя игнорировать тот факт, что немалая часть технофэнтезийных произведений фактически является сатирой на нынешнюю информационно-технократическую эпоху либо вовсе носит развлекательный или экспериментальный характер. Отсюда напрашивается логический вывод: технофэнтези также не стоит спешить записывать в список потенциальных источников трансгуманизма. Безусловно, проявления последнего могут вполне закономерно иметь место в данной литературе, однако при этом они, скорее всего, будут носить окказиональный характер.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Горохов А. Музпросвет. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 334 с.
2. Лайканаро В. Альтернативный трансгуманизм [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://d-k-e.euro.ru/transhuman.html>
3. Ленский А. Похороны фэнтези... опять отложены на неопределенный срок [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lki.ru/text.php?id=4122>
4. Ленский А. Технология чуда [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lki.ru/text.php?id=3836>
5. Невский Б. Детская болезнь или окончательный диагноз? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://euro.mirf.ru/Articles/art1536.htm>
6. Невский Б. Драконы и звездолеты [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mirf.ru/Articles/art1074.htm>

жое” не может служить продуктивной основой для осмысления “своего”, ибо оно в силу подчеркнутого идейно-эстетического и художественного своеобразия, как правило, не становится органической частью воспринимающего национального духовного контекста. Исследование закономерностей функционирования традиционных сюжетов и образов предполагает не просто систематизацию и классификацию определенного множества сравнительно однородных литературных явлений, а, прежде всего, рассмотрение этого множества как сложного, динамически развивающегося художественного целого. Иными словами, речь идет о “**метатексте**”, который закономерно объединяет самые разнообразные, часто взаимоисключающие друг друга, модели индивидуального человеческого бытия. Последние в совокупности образуют движущуюся художественную историю духовных взлетов и падений человечества на тернистом пути осмысления истины.

Многие формы и способы переосмысления сюжетно-образного материала в более и менее завершенной форме сложились еще в античную эпоху, но только в литературе XX в. достаточно отчетливо проявились их содержательные возможности. Разнообразие форм рецепции сюжетно-образного материала реализуется на различных формально-содержательных уровнях и предполагает многоуровневый анализ трансформации как микроструктурных компонентов, так и всей художественной модели с точки зрения специфики сюжетосложения, проблемно-тематической организации, установления оригинальности системы мотивировок и др. (подробнее смотри: 6-10).

Продолжения создаются по принципу “**А что, если..?**”, который не только освобождает авторов от строгого соблюдения устоявшихся традиций восприятия и истолкования классических образцов, но и обязательно предполагает дальнейшую разработку событийного плана, оригинальных сюжетных ходов и мотивировок, которые учитывают духовно-идеологическую специфику эпохи-реципиента. Причиной создания продолжений, как правило, является стремление авторов довести популярный сюжет до логического завершения с точки зрения современности, которая прямо или опосредованно всегда присутствует в новом варианте традиционной структуры. Иными словами, писателей интересует, что произошло бы, если

бы, например, Фауст и Дон Кихот не умерли, а продолжили свои искания и странствия, Гулливер совершил еще несколько путешествий и т.п. Или напротив: как сложились бы судьбы второстепенных героев традиционных структур после смерти главных персонажей (Санчо Пансы, Лепорелло, доктора Ватсона и др.). Есть, конечно, множество других факторов, которые побуждают авторов создавать продолжения собственных произведений или сходным образом использовать чужие трактовки (ориентация на коммерческий успех, своеобразная интеллектуальная игра, тренировка воображения и т.п.).

Продолжения не следует рассматривать как совершенно произвольное развитие фабульной схемы используемого современным автором классического образца. По своим идейно-эстетическим и аксиологическим характеристикам такие варианты традиционных структур должны соответствовать логике эволюции персонажей в новой художественной действительности, как правило, не допускается и полное разрушение (апокрифизация) основных содержательных характеристик общеизвестного материала (7,10). В большинстве продолжений в трансформированном виде сохраняются основополагающие черты традиционных ситуаций и мотивировок, гарантирующие их узнаваемость для читателя, которая является исходной предпосылкой для установления характера переосмысления классического материала (соотношения традиционного и оригинально-авторского и др.). Поэтому осмысление современных версий традиционных структур предполагает определенный уровень художественно-эстетической подготовки читателя, знание используемых писателями мифологических, легендарных или литературных образцов. Иными словами, такие произведения как бы требуют "преодоления материала" (выражение М.М. Бахтина). Некоторые произведения по формальным признакам можно отнести к продолжениям классических образцов, причем сюжетно-композиционное и тематическое сходство между ними, как правило, декларируется в заглавии. Таковы, например, случаи традиционализации "Декамерона" Бокаччо (Убейда Закани "Трактат, который веселит сердце. Сто советов", Ошима "Японский Декамерон", В.Кресс "Декамерон XX века", Э.Радзинский "Наш Декамерон", Ю.Вознесенская "Женский Декамерон", Е.Гуцало "Блуд", сборник рассказов "Украинский Декамерон"),

художественными средствами воссоздать в своих произведениях винтажную атмосферу фантастики середины прошлого столетия.

За последние полвека жанр технофэнтези прочно пустил корни во многих нелитературных формах искусства, подарив любителям фантастики немало бессмертных шедевров и просто оригинальных произведений. Одной из первых в данном списке значится киносaga «Звёздные войны», а также фильмы «Аватар», «Армия тьмы», «Бессмертные», «Тор», «Город потерянных детей», «Хроники Риддика», «Трон».

Также технофэнтези имеет огромное влияние в аниме и манге, достаточно вспомнить такие произведения, как «Индекс волшебства», «Ходячий замок Хаула», «Волшебники», «Сказка о хвосте феи», «Ди, охотник на вампиров», «7 самураев», «Виндария», «Небесный замок Лапута».

Не менее яркими представителями подобных концептов являются компьютерные игры «Quake», «The Secret World», «Arcanum: Of Steamworks and Magick Obscura», «Fable 3», «Dungeon Siege», «The Longest Journey», «Deathtrap Dungeon», «ТехноMag», серия игр «Thief», а иногда и целые игровые вселенные: «Final Fantasy», «Warhammer 40000», «The Elder Scrolls», «Might & Magic», «Wizardry».

Сюда же можно отнести некоторые комиксы (например, мультивселенную «Marvel»), ролевые игры «Мир Тьмы» и «Возвышенные», а также настольную карточную игру «Magic: the Gathering».

Технофэнтезийные сюжеты можно встретить и в ряде музыкальных стилей. В частности, таковые пользуются немалой популярностью на тяжёлой сцене (особенно в heavy и power металле), а также в андеграундной готике и постпанке.

Вышеперечисленные произведения, как правило, находятся с фантастической литературой в корреляционной зависимости, поскольку на их основе регулярно создаётся большое количество произведений различного формата: от любительских фанфиков до полноценных романов с многотысячными тиражами.

В итоге, на поставленный в начале статьи вопрос формулируется вполне закономерный ответ: вряд ли стоит рассматривать традиционную фэнтези литературу как потенциальный носитель идей трансгуманизма. И уж тем более не следует

Нелишним будет заметить, что принцип гибридизации является характерной чертой всех форм трансгуманистического искусства, ни одна из которых, в общем-то, не является гомогенной по своей сути. Например, постиндустриальная музыка, абсорбируя неоготическую субкультуру, сегодня активно продвигает вампирскую тематику и прочие «фриковые» тренды. Психоделический транс, балансируя между погруженностью в сакрально-архаическую духовность древних цивилизаций и устремленностью в кибернетическое будущее, активно эксплуатирует тематику эзотерического востока, органично вплетая в безжизненные электронные полотна буддизм и индуизм. Прогрессивный рок свободно перемещается с пыльных нехоженых тропинок незнакомых планет в викторианскую эпоху. Консервативные поклонники старшего возраста, хватаясь за голову, сетуют на вырождение любимого жанра и появление очередной музыкальной химеры. Молодые фанаты, открытые ко всему новому и прогрессивному, смакуют экзотические музыкальные коктейли. Реалисты и скептики дорисовывают к жанровому дереву очередную ветвь и приклеивают к новоиспеченному направлению ярлычок с неременной приставкой post-, neo-, nu-.

Любопытно, что экспериментально-футуристическая тенденция в данном случае есть не что иное, как ретроспектива, возвращение к старым музыкальным корням. «Дело в том, что музыка, которую называют футуристической, обращена вовсе не в будущее, как можно было бы ожидать, а в прошлое», – пишет известный музыкальный критик А. Горохов [1, с. 308]. Для описания этого явления специально был введен термин ретро-футуризм. На рубеже 60-70-х гг. такие популярные стили, как джаз, блюз, фанк, диско и психоделический рок, испытали на себе сильное влияние субкультуры хиппи, от чего транслируемое музыкантами видение будущего приобрело своеобразный наркотически-эротический оттенок. Вышеупомянутый музыковед иронично замечает: «Сегодня под устремлением в будущее парадоксальным образом имеется в виду устремление в то будущее, каким оно было тридцать лет назад, так сказать, – в будущее тридцатилетней давности» [1, с. 308]. Параллели с музыкой здесь проводятся не случайно. Точно такая же тенденция сегодня прослеживается в научно-фантастической литературе, когда молодые писатели пытаются современными

“Сравнительных жизнеописаний” Плутарха (Д.Л. Андреев, В.В. Парин, Л.Л. Раков “Новейший Плутарх”), “Мыслей и афоризмов” Козьмы Пруткова (Дон-Аминадо “Новый Козьма Прутков”) и др. Такие продолжения предполагают декларативно-номинативную ориентацию на какое-то произведение, которая обеспечивает не только его узнавание, но и формирует сознательную ориентацию читательского восприятия на сближение, сравнение разных художественных текстов. Следует учитывать и то обстоятельство, что подобные случаи не всегда дают объективные основания для констатации традиционности того или иного материала, следует учитывать и такие факторы, как частотность обращений, характер трансформации, элемент случайности использования и т.п.

Наиболее интенсивно продолжают традиционные структуры, построенные на принципе “нанизывания” коллизий и ситуаций, скрепленных сквозным героем. По формальным признакам такие произведения вполне независимы от протосюжета (сюжета-образца), в то же время они требуют ассоциативно-смыслового, тематического, а в ряде случаев и событийного сближения. В них разрабатывается вполне самостоятельная фабула, связь которой с традиционным материалом обеспечивается, прежде всего, присутствием главного персонажа. В качестве исходной точки для продолжения берется, как правило, литературное произведение, которое является протосюжетом или сюжетом-образцом по отношению к данному традиционному материалу.

Таковы “Одиссея” Гомера (Н.Казандзакис “Одиссея”, К.Варналис “Дневник Пенелопы”, Л.Фейхтвангер “Одиссей и свиньи, или О неудобстве цивилизации”, Е.Анджеевский “Никто”, Э.Юнсон “Прибой и берега”), “Дон Кихот” Сервантеса (Э.Веси “Последнее приключение Дон Кихота”, А.Володин “Дульсинья Тобосская”), “Записки о Шерлоке Холмсе” А.Конан-Дойля (Й.Несвадба “Болезнь Холмса”, Э.Куин “Неизвестная рукопись доктора Холмса”). Популярность, например, знаменитого сыщика и в настоящее время настолько велика, что Уральское Холмсианское Общество издало весьма обширное собрание продолжений и апокрифов, посвященных герою А.Конан-Дойля.

Такие версии классических образцов сообщают о ранее неизвестных приключениях популярных персонажей в тра-

диционной или созданной авторской фантазией действительности. Особую роль при этом играет принцип циклизации, обеспечивающий относительную автономность новой версии по отношению к исходному образцу (вполне очевидно, что может быть создано бесконечное множество произведений о странствиях Гулливера или расследованиях Шерлока Холмса). Содержательно активный прием, обеспечивающий правомерность новых версий (мотив дороги), как бы заведомо “оправдывает” новые варианты странствий Рыцаря Печального Образа, о которых “не знал” его создатель и др. Исходная предрасположенность таких сюжетов к продолжению объясняет, например, тот факт, что Конан-Дойль сначала убил своего героя (“Последнее дело Холмса”), а затем, уступая требованиям читателей, вынужден был воскресить его в последующих рассказах.

С продолжением сюжета сближается его дописывание, не требующее существенного фабульного переосмысления традиционного материала. Чаще всего дописывание, не затрагивая принципиально сюжетную схему образца, осовременивает ее за счет включения ранее отсутствовавших эпизодов, более или менее значительного расширения намеченных в произведении сюжетных ходов и ситуаций. Для дописываний характерна тенденция к углубленной психологизации традиционных ситуаций, их событийной конкретизации и бытовой детализации. Вследствие этого вневременные мифологические коллизии часто приобретают реалистически-жизнеподобную форму или, по крайней мере, получают актуальное современное звучание. Классическим по замыслу и характеру исполнения образцом дописывания мифологического сюжета является тетралогия Т.Манна “Иосиф и его братья”. Обратившись к библейской легенде, писатель использует принцип “**стяжения времени**” (термин Т.Манна), который позволил ему органично соединить в единое художественно-эстетическое целое библейское и историческое времена, спроецировать на них проблемы XX в. (7).

Смысловая емкость и многозначность традиционных сюжетов, образов и мотивов позволяет им вступать в процессе творческой литературной переработки в различные структурно-содержательные связи, в результате чего в новом варианте образуются оригинальные событийно-семантические доминанты, осуществляется трансформация канонических

мире) после глобальной катастрофы на смену науке приходит магия. В числе типичных представителей значатся: «ХроМагия» П. Энтони, «Чародейский» цикл К. Сташеффа, серия «Дарковер» М. Зиммер Брэдли, «Брийская» эпопея Дж. Вулфа, цикл о Йене Шэнноу Д. Геммела, «Грозные Земли» Дж. Мэддокса Робертса, «Анастасия» А. Бушкова.

К пятой группе традиционно относят произведения, в которых наука и волшебство находятся в состоянии жёсткой идейной или вооружённой коллизии. Демонстративными образцами в данном случае являются: «Буря в летнюю ночь» П. Андерсона, «Клинок Тишалла» М. Стовера, «Команда бесстрашных бойцов» Д. Володихина.

Наконец, последняя категория характеризует произведения, находящиеся на стыке фэнтези и киберпанка. Непосредственное отношение к этому течению имеют: «Кремниевый маг» Б. Хэмбли, цикл «Зеркало, зеркало» Л. Купер, «Иная страна» Т. Уильямса, «Клиники сверкают ярко» И. Новака.

Следует принять во внимание, что подобное разграничение является довольно условным и не претендующим на статус единственно правильного. В данном случае нельзя не согласиться с ремаркой Б. Невского: «Технофэнтези сложно привести к общему знаменателю: разнятся не только внешние приемы, но и внутреннее содержание» [6].

Весьма примечателен и тот факт, что российский фантаст Ю. Никитин одновременно является автором романов в стиле героического фэнтези и в то же время культовым трансгуманистическим писателем, снискавшим популярность такими произведениями, как «Трансчеловек», «Имаго», «Я – сингуляр», «Сингомэйкеры». Более того, именно ему принадлежит авторство термина иммортизм. Соответствующее онлайн-сообщество определяет данное понятие как «учение, полагающее своей главной целью обеспечить вечное существование разума во вселенной и, как возможное следствие, практическое бессмертие каждому его носителю. Достижение поставленных целей планируется осуществлять путем развития науки, технологии, общества и общественного сознания в целом, а также мировоззрения каждого индивидуума в частности» [9]. Невооружённым глазом заметно, что это почти синонимичный аналог иммортализма – краеугольного камня трансгуманистической теории.

мых авторами для описания виртуальных миров и разворачивающихся в них конфликтов. Здесь представляется возможным выделить шесть условных категорий:

1. технология + магия
2. замена технологии магией
3. меч и планета
4. умирающая Земля
5. технология vs. магия
6. киберфэнтези

Первый пункт, являясь доминирующим направлением технофэнтези, обычно подразумевает миры, в которых технология и магия гармонично сосуществуют. Избрав ту или иную эпоху развития человеческой цивилизации, автор помещает в неё магическое искусство, артефакты, волшебные существа и выдуманные расы. В западной критике такая модель получила название «science and sorcery» (наука и волшебство). Сюда относятся: «Наковальня мира» К. Бейкера, «Ожерелье королевы» Т. Эджертона, «Война цветов» Т. Уильямса, «Кэр Кабалла» Дж. Смита, «Глаза из серебра» М. Стэкпола, «Доминионы Иртыша» А. Агтанасио, «Остров Отшельничий» Л. Модезитт, «Нью-Кробюзон» Ч. Мьевилля, межавторский цикл «Зазубренное лезвие».

Вторая группа демонстрирует миры, где волшебство трансформируется, подменяя собой науку и технологии. Магия не существует параллельно науке, а фактически заменяет её. К концептуальным формам такого рода можно отнести произведения: «Лорд Дарси» Р. Гаррета, «Магия, Инкорпорейтед» Р. Хайнлайна, «Дело о свалке токсичных заклинаний» Г. Тертлдава.

Следующая категория представляет собой технофэнтезийную вариацию космической оперы, унаследовавшую от западных критиков наименование «sword and planet» (меч и планета) за свои галактические объёмы фантастических миров и соответствующий эпическим размахом бушующих в них противостояний. Характерными примерами являются: «Война Тьмы» Г. Кука, «Звёздный щит» М. Уэйс и Т. Хикмена, «Имперские ведьмы» С. Логинова, «Обломок войны» Л. Уотта-Эванса.

Концепт «Dying Earth» («умирающая Земля») получил своё название благодаря одноимённому роману Дж. Вэнса. В произведениях подобного рода действие обычно происходит в отдалённом будущем, когда на Земле (либо в вымышленном

поведенческих комплексов, разрушаются сложившиеся стереотипы восприятия. При этом, как правило, в узнаваемо обновленном виде сохраняются основные содержательные константы, обеспечивающие процесс сравнения, сопоставления образца и его новой литературной версии. Еще А.Н. Веселовский видел закономерности эволюционной динамики общеизвестных структур в том, что “в прежние образы внесено более человеческих мотивов, более понятной нам психологии, более современной рефлексии. ...реальные подробности обличают новое время” (2, с. 50).

В комментариях к роману “Имя розы” У.Эко подчеркнул, что “заглавие...– уже ключ к интерпретации” (12, с. 428). В рассматриваемом в статье феномене заглавия могут, например, акцентировать факт осовременивания используемого традиционного материала (Р.Мерль “Новый Сизиф”, Ф.Браун “Адонис атомного времени”, В.Иенс “Завещание Одиссея”, Л.Петрушевская “Новые Робинзоны”) или изменения его топографических характеристик (Р.Бервинский “Познанский Дон-Жуан”, Б.Брехт “Медея из Лодзи”, Акутагава Рюноске “Нанкинский Христос”, М.Дярфаш “Венгерский Амфитрион”, Г.Эльшлегель “Берлинские Ромео и Джульетта”). В связи с расширением межрегиональных контактов в литературе XX в. значительно участились случаи намеренного переноса традиционных персонажей и коллизий в иную, не свойственную им, национально-историческую действительность. В таких случаях семантика используемого сюжета-образца усложняется специфическими национальными проблемами. Такое использование традиционного материала мы наблюдаем в пьесе А.Лисарагга “Святая Хуана Америки”, “воссоздающей” латиноамериканский вариант жизни Орлеанской девы; в кинофильме Акиро Куросавы “Ран” национальная средневековая история “налагается” на сюжетную схему шекспировского “Короля Лира”; в повестях Д.Р. Попеску “Скорбно Анастасия шла” и Н.Габорович “Антигона с севера” моделируются подчеркнута национальные версии мифологической героини и мн. др. (смотри также: К.Такэси “Японская трехгрошевая опера”, Г.Хербугер “Иисус в Осаке”, М.Кунцевич “Тристан 1946” и т.п.). Заглавие произведения часто является тем первичным идейно-смысловым сигналом, который настраивает реципиента на необходимое автору восприятие интерпретации сюжета

(образа, мотива), а иногда и подсказывает читателю характер его переосмысления. Особенно наглядно это прослеживается в заглавиях, которые содержат в себе или акцентированное противопоставление, или в наиболее общем виде выражают основной конфликт произведения (Б.Шоу "Назад к Мафусаилу", А.В. Луначарский "Фауст и город", Я.Отченашек "Ромео, Джульетта и тьма"). Очень часто обращение к легендарно-мифологическим структурам продиктовано стремлением выявить и художественно исследовать глубинные истоки современных автору процессов и катаклизмов, через осмысление закономерностей фактора повторяемости акцентировать универсальность конкретных социально-идеологических и нравственно-психологических проблем. Осуществляемый при этом процесс включения традиционных структур в современное культурное и предметно-бытовое пространство характеризуется взаимодействием нескольких вполне равнозначных уровней актуализации традиционного материала. С одной стороны, национально-историческая и предметно-бытовая конкретизация универсальных сюжетных схем не только "очеловечивает" их космогонический хронотоп, но и приближает абстрактную "общечеловеческую" семантику к реальным проблемам и заботам обыкновенного человека, ставит в один ряд вневременные конфликты и реальные коллизии современного индивидуума.

В литературе XX в. популярны произведения, временная организация которых основана на содержательном сопряжении эстетически разнонаправленных событийных планах или сюжетно-композиционное построение которых ориентируется на прием "сюжет в сюжете". Используемый авторами принцип "стяжения времени" позволяет сопоставлять удаленные друг от друга культурно-исторические эпохи, реалистически-жизнеподобную и условную формы осмысления актуальных проблем современности (М.А. Булгаков "Мастер и Маргарита", Д.Апдайк "Кентавр", Ч.Айтматов "Плаха"). Осуществляемое при этом дописывание сюжетных схем в сочетании со сложной организованной системой временных координат (мифологическое и условно-историческое время, современность) позволяют оценить обыденное с точки зрения вечности, на материале конкретных национальных тенденций и процессов исследовать общезначимые тенденции. В подобных интерпре-

и сказочные существа существуют наряду с обычными людьми. Сюда в первую очередь относятся: «Операция "Хаос"» и «Операция "Луна"» П. Андерсона, «Дочь железного дракона» М. Суэнвика, серия «Дозоров» С. Лукьяненко, «Артемис Фаул» Й. Колфера, «Разрешённое волшебство» и «Враг неведом» Н. Перумова, серия «Тайный город» В. Панова.

Ко второй группе относятся произведения, изображающие сказочные фэнтезийные миры с присутствующей в них технологией. Данный класс произведений успешно характеризуют: «Кибериада» С. Лема, «Джек из тени» Р. Желязны, «Охота на дикие грузовики» и «Ведьмак из Большого Киева» В. Васильева, «Тотальное вторжение» А. Козлова.

Третье структурное подразделение характеризуется классическими фэнтези вселенными, специфическая особенность которых заключается в присутствии технологии исключительно в виде древних останков давно погибшей техногенной цивилизации. В данную категорию справедливо было бы отнести произведения: «Летописи Шаннары» Т. Брукса, «Восточная империя» Ф. Саберхагена, «Подменённый» Р. Желязны.

Четвёртая группа представляет собой миры с господствующей технологией, в то время как магия является практически полностью утраченным наследием прошлого. Ярким примером подобной концепции является роман «Время меча» Ю. Нестеренко.

В пятое объединение попадают произведения, описывающие два или несколько параллельных измерений, в одном из которых цивилизация пошла по технологическому пути развития, а в другом наоборот правит магия. При этом, как правило, подразумевается перемещение главных героев из одного такого демиплана в другой. Характерными представителями данной категории являются: «Хроники Амбера» Р. Желязны, серия «Девятимечье» И. Эльтерруса, «Чужие пространства» Е. Гуляковского, «Марсианские империи» Э. Берроуза, «Сын Сумерек и Света» и «Все Грани мира» О. Авраменко, «Расколота бесконечность» и «Голубой Адепт» П. Энтони, «Не время для драконов» Н. Перумова и С. Лукьяненко, «Рыцарь Ордена» С. Садова, циклы книг «Архимаг» А. Рудазова и «Северное сияние» Ф. Пулмана.

Следующий способ систематизации технофэнтези основывается на разнообразии художественных приёмов, используе-

на естественно-научную основу [6]. Однако и эти формулировки вскоре были отвергнуты в силу их чрезмерной расплывчатости. В аморфные рамки только что сформировавшегося жанра невольно попадало несметное количество посторонних работ, в которых проявление магии носит не хаотичный характер, а подчиняется жестким правилам и законам формальной логики. Противоречие заключалось в том, что при такой классификации к научному фэнтези пришлось бы относить «Франкенштейна» М. Шелли, «Кристину» С. Кинга, «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Стивенсона и даже такие канонические фэнтезийные произведения, как «Властелин колец» Дж. Толкиена и «Волшебник Земноморья» У. Ле Гуин.

Разумеется, всё это вызвало массу противоречий, горячих дискуссий и недовольство жанровых пуристов. Таким образом, назрела острая необходимость в более чётком разграничении. В результате авторитетный фантастовед Дж. Клют ввел термин «технофэнтези», обозначив данным определением произведения, в которых достижения научно-технического прогресса функционируют бок о бок с волшебством в едином сюжетно-концептуальном пространстве, при необходимости свободно трансформируясь друг в друга [6].

Учитывая крайнюю неоднородность и стремительные темпы развития жанра, создание его единой таксономии становится весьма непростой задачей. Тем не менее, на сегодняшний день существует как минимум два популярных способа классификации технофэнтези. Первый осуществляется путём построения простых двухкомпонентных формул, заключающихся в соотношении двух главных жанровых составляющих: технологии и магии. Согласно данной модели, технофэнтези может включать в себя пять базовых вариаций виртуальных миров:

1. технология + магия
2. магия + технология
3. магия - технология
4. технология - магия
5. магия / технология

В первую категорию попадают произведения, действие которых разворачивается в мире, аналогичном нашему собственному в плане технологического развития, но в котором магия

таких следует отметить концептуальную функцию категории памяти, которая всегда направлена на создание объективированной ценностной модели истинности (ложности) поведения персонажей.

Многовариантность формально-содержательной трансформации сюжетно-образного материала разных генетических группа убедительно подтверждает их принципиальную способность активного вхождения в инонациональный контекст. При этом общеизвестные, многократно разработанные мировой литературой сюжеты и образы наполняются оригинальным и конкретным социально-историческим, национально-бытовым материалом, усложняются актуальной проблематикой. Каждая форма переосмысления (или сочетание нескольких форм в одном художественном контексте) позволяет наиболее продуктивно разрабатывать доминанты традиционных структур, определяет характер трансформации логики их мотивировок в соответствии с авторским замыслом и духовными запросами воспринимающей эпохи. Выработанные еще литературой предшествующих культурно-исторических эпох, эти формы и способы в XX в. демонстрируют свою содержательную активность для осмысления конкретных событий и реалий с точки зрения их взаимосвязанности с глобальными процессами развития общечеловеческой цивилизации и ее многовековым нравственным опытом.

Включение в содержательную структуру сюжета нового повествователя, устраняющего эпическую отстраненность автора от текста, не только “конституирует” самооценку субъективной точки зрения индивидуума, но и предоставляет широкие возможности для дописывания и продолжения традиционного материала, разъяснения в нем недоговоренностей, иносказаний, “оживления” схематичной фабулы национально-историческими, предметно-бытовыми и иными подробностями.

Вариантность типов повествователя предполагает многозначность семантической и нравственно-психологической трансформации исходного материала, многостороннюю разработку его событийного плана, создание новых поведенческих характеристик и установок. В романе, например, Т.Фишера “Коллекционная вещь” в роли рассказчика выступает древняя ваза, в романе М.Турнье “Каспар, Мельхиор и Бальтазар” одним из “свидетелей-рассказчиков” о евангельских событиях

становится осел, в новелле Эсы де Кейроша “Мемуары виселицы” повествование строится на воспоминаниях вынесенного в заглавие орудия казни, в романах Ж.Сарамаго “Евангелие от Иисуса” и Н.Мейлера “Евангелие от Сына Божия” повествование ведется от имени Богочеловека и др. Э.де Кейрош предваряет рассказ следующими размышлениями: “Неожиданные и странные обстоятельства дали мне возможность познакомиться с этими записями, в которых жалкая, почерневшая и полусгнившая виселица пытается рассказать свою историю... Она могла бы описать всю свою жизнь, полную крови и печали! Но настало, однако, время узнать и нам, какое мнение сложилось у необъятной природы, у всех этих гор, деревьев и вод, о таком незаметном явлении, как человек” (4, с. 59-60). Необычность повествовательной доминанты новеллы не только провоцирует читательское внимание, но и, главное, как выясняется в финале, предлагает качественно иной взгляд на человеческий мир. Вещь, обретшая голос и собственную точку зрения, рассказала о людях то, что сами люди предпочитают хранить в тайне. Доминирование в новом произведении другого повествователя не устраняет полностью реального автора, который в таких случаях как бы “играет” роль посредника (публикатора неизвестных ранее документов или человека, получившего псевдонаучную возможность непосредственно наблюдать за описываемыми событиями), то есть претендует на объективность излагаемого.

Благодаря смещению повествовательного центра, вместо абстрактно-нейтрального “они” (то есть герои. – А.Н.) на первый план выдвигается эмоциональное “я”. Аксиологическая односторонность повествования в таких версиях компенсируется, как правило, значительно большим объемом информации, которой обладает рассказчик. Применительно к традиционному материалу, повествователь предлагает заведомо субъективированную версию общеизвестного, ибо какими бы ни были его истинные намерения, он в принципе не может быть абсолютно объективным. Кроме того, в ряде случаев рассказчик, сам того не желая, “проговаривается”, сообщая истинный подтекст того, о чем он повествует. Так, например, в повести А.Жида “Тесей” есть семантически неожиданное, но чрезвычайно убедительное признание заглавного персонажа: “Я хотел рассказать о своей жизни сыну моему Ипполиту,

ная литературная форма. Наибольший интерес в указанном контексте представляет технофэнтези – относительно молодое явление в мировой литературе, являющееся с точки зрения стилиевой деривации поджанром фэнтези и характеризующееся имплементацией элементов научной фантастики в традиционное фэнтезийное мироустройство (или наоборот). Причём данные элементы могут быть составляющими компонентами как самой виртуальной вселенной, так и её космогонии. Кроме того, вполне справедливо относить рассматриваемый поджанр к технопанку. Этот обобщающий термин объединяет в себе виды фантастической литературы, использующие в качестве дескриптивного метода раскрытие потенциальных возможностей той или иной технологии, господствовавшей в определённый временной период или в определённой цивилизации. Он в свою очередь представлен рядом устойчивых моделей, включающих в себя подгруппу таймпанк (сюда относятся стунпанк, стимпанк, дизельпанк, атомпанк, киберпанк, нанопанк, биопанк), а также постапокалиптику и технофэнтези.

Исторически в основе технофэнтези лежит понятие «научное фэнтези», пережившее за время своего существования ряд существенных трансформаций. Считается, что авторство данного термина принадлежит критику Ф. Аккерману, впервые употребившему его в 1935 г. в качестве синонима научной фантастики. В 1950 г. журналист У. Джиллингз выделил научное фэнтези в отдельную разновидность научно-фантастической литературы, характеризующуюся отсутствием четкой научной основы [6]. Однако его формулировке не суждено было оставаться долговечной: доводы рухнули под натиском стремительно развивавшейся физики. Если роман Г. Уэллса «Освобожденный мир», в котором встречается описание ядерного оружия, сначала вполне соответствовал данной дефиниции, поскольку опирался на принципы ещё не устаревшей на тот момент механики Ньютона, то уже с появлением теории относительности Эйнштейна данный роман автоматически перекалвалифицировался в стандартную научную фантастику.

В 1948 г. М. Зиммер Брэдли в журнале «Startling Stories» определила научное фэнтези как симбиотическую форму научной фантастики и, соответственно, фэнтези [6]. Чуть позже критик Дж. Меррил окрестила этим же термином все произведения, в которых волшебство в любых проявлениях опирается

ные пытки и публичные казни, несправедливая социальная стратификация и гендерная дискриминация, антисанитарные условия и эпидемии чумы, низкая продолжительность жизни и отсутствие личностных прав и свобод, – словом, абсолютно абсолютно всё, о чём ностальгирующие по временам «сна человеческой цивилизации» предпочитают забывать. Структура фэнтезийного социума и менталитет составляющих его индивидуумов, до блеска очищенные от антигуманной коррозии и аморального налёта варварства, предстают перед читателем в полностью осовремененном, «готовом к употреблению» виде. В моделях их характеров отчётливо наблюдаются отсылки к гораздо более поздним стереотипам, в первую очередь к мушкетёрам А. Дюма и пиратам Р. Сабатини. Всё это, по словам А. Ленского, «позволяет пожить в другом мире без соответствующих неудобств и без разрыва контакта с привычной реальностью» [3].

В результате магия утратила на страницах фэнтези романов свой антураж непредсказуемого, никому не подчиняющегося чуда, загадочного таинства, необъяснимой мистерии. Вместо этого она воспроизводится массово, серийно и повсеместно. Превратившись в часть обыденной реальности, она больше не вызывает удивления или восторга, а является скорее необходимым инструментом решения бытовых повседневных проблем. В данном контексте абсолютно прав А. Ленский, указывая на очевидное сходство между заклинанием «свет» и карманным фонариком и шутливо называя зачарованный клинок, поражающий противника молниями, мечом со встроенным электрошоком [3].

Метафорическая технология? Аллюзия на технократическую действительность? Магия и артефакты, герои и чудовища – все они во многом дублируют свои научно-фантастические, а иногда и реалистичные прототипы. При всех радикальных внешних различиях, соседство научной фантастики и фэнтези в рамках единого жанрового кластера не кажется таким уж необоснованным. Смена хронотопа, симплификация сюжетной структуры и адаптация персонажей в соответствии с перцептивным потенциалом целевой аудитории не затрагивают идейно-концептуальное ядро и функционал данной литературы.

Ситуация стремительно теряет обозначенную выше определённость, когда в поле анализа попадает та или иная гибри-

чтобы тем самым просветить его; сына у меня больше нет, но я все равно расскажу... Я скорблю, что явился причиной его (царя Эгея. – А.Н.) смерти из-за своей роковой забывчивости: не заменил на корабле черные паруса белыми, когда возвращался с Крита... Но честно говоря, если мне покопаться в себе поглубже (что я всегда делаю неохотно), то не могу поклясться, что это действительно была одна только забывчивость. Признаться, Эгей мешал мне, особенно когда с помощью любовного зелья колдуньи Медеи, считавшей его (да он и сам так считал) староватым для роли мужа, он вознамерился – досадная идея – отхватить себе вторую молодость, поставив тем самым под удар мою карьеру. Ведь каждому – свое время» (3, с. 679, 680-681) (смотри также: М.Рено “Тезей”).

Следует отметить, что мемуарно-эпистолярные формы, предполагающие эмоционально-субъективный уровень повествования о реальных, по заявлению рассказчика, событиях, как правило, подразумевают углубленный анализ психологических планов (дневник или письмо являются документами сугубо интимными, то есть исключаящими вторжение чужой точки зрения, поэтому они в соответствии с законами жанра предполагают повышенный уровень искренности).

Подчеркнутая отстраненность автора-публикатора от предлагаемых версий, кроме иллюзии достоверности, создает эффект объективированной субъективности повествования и часто является своеобразной формой завуалированной ироничности по отношению к классическому образцу в целом или его отдельным характеристикам. В таких случаях принципиальное значение имеют идеологическая, психологическая, прагматическая и пространственно-временная позиции повествователя-персонажа, его отношение к действительному автору и читателю. В литературном тексте повествователь может: отсутствовать как индивидуализированно изображенная личность, позиция которой не совпадает и в то же время не противопоставляется авторской; восприниматься как очевидный вымысел автора; находиться за пределами фабульного пространства или быть в его центре (на периферии) и т.п.

Повествователь, который заведомо не тождествен автору и прямо включен в фабульное пространство, подразумеваемо знает все (или главное) о рассказываемом и уже одним своим присутствием утверждает правдивость сообщения о подробно-

стях традиційних подій. Поетому розповідь «от персонажа» часто використовує такі вилітературні форми організації матеріала, як щоденники, мемуари, записки, листи, мнимі рукописи, і навіть включає елементи фантастическої умовності (машина часу, допомога інопланетян і т.п.).

Така оповістувальна організація тексту орієнтується на повідомлення і утвердження реалістического обґрунтування умовчаних або неімовірних (фантастических, ірреальних) з точки зору звичайного людини подій. Крім того, подібні вилітературні форми дозволяють виводити в центр оповісткування суб'єктивну точку зору окремого людини, яка не просто задовольняє фавульну читальський інтерес, але і сприймається як більш достовірна по порівнянню з відволеченою формою авторського розповіді. Так, в романі Д.Хеллера «Видить бог» біблейська історія царя Давида розповідється їм самим; роман В.Най «Фальстаф» є своєрідною «автобіографією» шекспіровського персонажа, який в пародійній формі оцінює творчість великого драматурга; його ж роман «Фауст» побудований як записки ученика Вагнера, розповідального про своїх походах з учителем (здесь явственно відчуваються традиції плутовського роману); нарешті, в романі цього ж автора «Мерлін» заголовний персонаж в шутівській формі «реанімує» артурівські легенди і т.п.

Для подібних версій часто характерна «мозаїчна» композиція, при якій ретроспектива життя головного персонажа (його щоденник, листи) ускладнюється різними стилізованими і реальними документами, а також оповісткуванням про подіях часів опублікування документа (останнє має дуже різноманітну емоційну окраску: умиротвореність прожитим і зробленим, відчуття комфортності – або, навпаки, дискомфортності – своїх відносин з оточуючими людьми і суспільством і т.п.). Нарешті, таке змінення точки зору на класический матеріал є не просто художньо-логічним експериментом по спробі «на довговічність». Це, перш за все, включення в її зберігаючий контекст іншого світогляду, яке виводить нові концептуальні моделі традиціоналізованих світової культурою станів і якостей суспільства і людини, їх аксіологіческої і поведінческої реакцій на якісь-то екзистенціальні ситуації.

слідуеть зауважити, далеко не всі експерти розділяють дане переконання. Наприклад, з вказаною позицією категорически не погоджений російський письменник Ю. Нестеренко, зауважує: «Неімовірно вважають, що фентези відрізняється від НФ тільки термінологією: достатньо, мовляв, замінити демонів на інопланетян, колдунів на учених, мечі на бластери – і ми отримаємо типову НФ. На справді нічого. Ми отримаємо косміческу оперу, а цей жанр взагалі слід відносити до наукової фантастики – скоріше його слід назвати «наукової фентези»» [7].

Проблема для масового сприйняття в даному випадку полягає в тому, що багато науково-фантастическі терміни важкі для запам'ятовування в силу їх наукообразності, в той час як яскраві і наочні фентезійні образи значно простіше візуалізувати в свідомості, особливо якщо мова йде про далекі від науки читальців молодого віку. «Возможно, популярність легковесного, інфантильного фентезійного читання багато пов'язано у нас з віком великого числа його читальців», – з гіркою резюмує критик Б. Невський [5].

Ще однією ключовою мотивацією читальського вибору на користь фентези є фактор ескапізму, а саме – бажання хоча б на непродовжительний відрізок часу переміститися в віртуальний світ, суттєво відмінний від нашого власного. Оскільки більшість шанувальників фентези – жителі міст, повністю природно відбувається їх бажання вирватися з склянобетонних джунглей в утопіческу пасторальну ідилію. Реалізується за допомогою занурення в атмосферу роману психонавігація гарантує своєрідний ментальний відпочинок для стомленого від урбанізованих ландшафтів уявлення. При цьому абсолютно логічним виглядає бажання проводити його вдалині від промислових об'єктів, міських свалок або військових об'єктів, і вже тим більше не в глибини вижженої радіоактивною пустотливицею або холодної безодні відкритого космосу.

Напрощуючись самою собою резонне заперечення, касаючись кошмарних середньовікових реалій, в даному випадку терпить крах. Як правило, фентезійні світи не мають нічого загального з справжнім історическим середньовіжжєм: мечі, замки і лицарська амуніція – це, мабуть, єдине, що досталося фентези від найсвітлішої епохи в європейській історії. За бортом залишилися інститут інквізиції, ізошрєн-

рою протистоять бесчисленные легионы Тьмы) либо за счёт пользующихся популярностью в молодёжной среде штампов «обаятельного и привлекательного зла» (положительные вампиры и честолюбивые некроманты). Вышеперечисленные процессы провоцируют размывание образов представителей добра, чьи положительные качества в результате театрализируются и гиперболизируются до апогея, вследствие чего происходит закономерное выхолащивание всяких личностных черт и абсурдизация их поступков (убийства ради светлой идеи). Глубокая и детализированная проработка главных героев нередко подменяется стандартной рандомизацией из фиксированного списка классов и профессий (воин, маг, клирик и т.д.) и не менее клишированной жеребьёвкой из набора вымышленных рас (эльф, гном, полурослик и т.д.), наделяя указанный процесс признаками запрограммированной генерации. Взамен воображению жанровых почитателей открывается фантастический калейдоскоп заклинаний, обширный bestiарий и безграничное богатство волшебных предметов, совокупность и органичное взаимодействие которых ловко уведут читателя от сюжетных перипетий в непроходимые топи вещизма. Данный подход в определённой мере гарантирует облегченное восприятие подобных произведений в среде широких читательских масс, что отчасти объясняет избыток подобной литературы на современном книжном рынке и, тем самым, обеспечивает количественное превосходство фэнтези миров среди виртуальных вселенных. Разумеется, вышеописанные характеристики ни в коем случае не умаляют многочисленных достоинств подлинных и общепризнанных шедевров жанра, число которых из года в год неизменно сохраняет позитивную динамику роста.

Казалось бы, научная фантастика без труда могла бы противопоставить всему этому собственные аналоги, ни в чём не уступающие фэнтезийным. Огнемёт или ракетница могли быть выступить в качестве технологических заменителей пресловутого огненного шара, а стазис-модуль или крио-пушка – ледяного, голограммы – сменить иллюзорных двойников, активация портативных дроидов – прийти на смену вызову элементарей и оживлению големов. «Похоже, любая НФ-конструкция может быть легко «офэнтезирована»», – делится наблюдением литературный аналитик А. Ленский [3]. Однако

Следует учитывать и то обстоятельство, что повествователь, включенный в фабульное пространство, в своем рассказе неизбежно суживает границы этого пространства, ибо он достоверно знает только то, что непосредственно сам пережил, в чем лично участвовал, видел и т.п. Разновидностью данной формы является контаминация повествовательных адресантов: рассказчик или автор публикуемого документа излагает то, что он услышал от других, одновременно комментируя и корректируя чужое повествование (В.Короткевич “Христос приземлился в Городне”, С.Эрдег “Безымянная могила”, Г.Э. Носсак “Кассандра”, М.Валтари “Тайна царствия”).

В процессе литературной эволюции легендарно-мифологический материал проявляет себя как развивающаяся традиция, преодолевающая временное, отжившее и активно впитывающая в себя продуктивные элементы новой реальности во всей сложности взаимодействия ее гармонии и противоречий. Рассмотрение закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в литературе XX в. показывает, что легендарно-мифологические структуры сохраняют свою потенциальную актуальность на протяжении столетий и постоянно “извлекаются” из общекультурной памяти для осмысления как всеобщего, так и, главное, конкретного национально-исторического. Обусловлено это тем, что многие легендарно-мифологические ситуации представляют собой своеобразное проецирование определенных нравственно-психологических состояний и конфликтов на другую систему ценностей. При этом для обеспечения узнаваемости ситуации должен сохраняться минимальный комплекс обстоятельств, стимулирующий осознанное восприятие событийно-семантических и аксиологических доминант традиционного материала в его новых литературных трансформациях (ситуации Эдипа, Прометея, Антигоны, Нарцисса, Медеи, Кассандры, Дон Жуана, Дон Кихота, Фауста и др.).

В каких-то основополагающих моментах и характеристиках литературные версии одного и того же материала могут быть похожи друг на друга, но они не идентичны. Так, в мифе об Эдипе предполагается обязательное наличие трех слагаемых: отцеубийство, кровосмесительная связь, самонаказание. Однако энергия этих компонентов и нередко привлекаемые авторами дополнительные мотивы и коллизии про-

цируют создание огромного количества конкретизируемых в национально-историческом и предметно-бытовом контекстах прочтений общеизвестных ситуаций и поведенческих позиций каждого персонажа. В литературной жизни аргонавтики, например, центральное место занимает история отношений между Медеей и Ясоном и возникающих при этом трагических конфликтов и противоречий. В событийном плане основу драматического действия, начиная с еврипидовской версии, составляет, как правило, последний период совместной жизни персонажей, когда Ясон решает уйти от Медеи к Креузе (Главке). Однако в литературных версиях мифа в XX в. при разработке данной коллизии доминирует не факт разрыва отношений между супругами и убийство матерью своих детей, а те мотивировки и психологические состояния, которые реконструируются авторами с точки зрения представлений своего времени (смотри: 7,9).

Опыт новой эпохи предполагает, а часто и требует нового прочтения материала, при этом нужно учитывать и такой фактор, как “соавторство” читателя в данном процессе. Общее доминирует над индивидуальным, но не подавляет его, не уничтожает. В таких случаях чрезвычайно важно сохранение целостности исходного текста, которая определяет характер его функционирования в пределах конкретной культурно-исторической эпохи. Когда же интерпретационная вариантность протосюжета (сюжета-образца) угасает и приводит к возникновению своеобразного “инварианта” данной структуры, требуется ее разрушение при помощи оригинальных сюжетных ходов, нравственно-психологических мотивировок и др.

По мере увеличения дистанции между временем создания и эпохой его рецепции конкретное произведение из факта национальной литературы постепенно превращается в явление всеобщего значения и звучания. При этом в определенной мере снижается (стирается) первичная актуальность проблематики, одновременно посредством “замещения” происходит актуализация других смыслов, которые в исходном образце были едва намечены или вообще отсутствовали, но сам текст допускал эстетическую правомерность подключения нового, современного.

Представляется что термины М.М. Бахтина “**большое время**” и “**малое время**” можно дополнить понятием “**чужое**

нии вот уже столько лет настойчиво твердят приверженцы трансгуманизма? Быть может, подобные личности являются художественными прообразами загадочных постлюдей, появление которых предполагается трансгуманистами после достижения человечеством технологической сингулярности? Исходя из точки зрения классического трансгуманизма, ответ на эти вопросы будет, скорее всего, отрицательным, поскольку в данном случае развитие сверхспособностей происходит без вмешательства науки и технических достижений.

В современной медиасфере нередко можно встретить совершенно экзотические примеры кроссжанрового анализа. Например, блоггер В. Лайканаро идёт ещё дальше и, сформулировав постулаты альтернативной версии трансгуманизма, предлагает рассматривать его в свете т.н. «эльфийской идеи» [2]. В частности, он ссылается на тот факт, что присутствующая во многих фэнтезийных произведениях цивилизация эльфов, отказавшись от научно-технического пути развития, полагается на собственные эквиваленты НТР, существующие как в современном человеческом обществе, так и в предполагаемом трансгуманистами постчеловеческом. В пользу данного тезиса свидетельствуют материалы с заранее заданными свойствами, аналогами которых могут выступить присутствующие в ряде фэнтезийных вселенных вымышленные металлы (мифрил, адамант, орихалк, тьерад). Заменителем дальней связи эльфам служит телепатия, медицины – исцеляющие заклинания и эликсиры, транспорта – телепортация и левитация, виртуальной реальности – магический иллюзионизм, ликвидации или замедления темпов болезней и старения – уникальный генетический код данной расы, подразумевающий ускоренную регенерацию, сильный врождённый иммунитет и т.д.

Не секрет, что жанр фэнтези зачастую оказывается популярнее научной фантастики, а нередко и реализма. Данное явление получает в мировом экспертном сообществе самые разнообразные оценки. Насчитывается немало причин подобного доминирования, среди которых значатся относительно упрощённые сюжетные модели многих произведений указанного типа и эксплуатация шаблонных архетипов добра и зла. Репрезентация главных противоборствующих сил зачастую осуществляется посредством их тотальной деперсонализации в угоду культуре гигантизма (главному ге-

мировой литературы, неоднократно доказав хрупкость и недолговечность жанровых рамок, свидетельствует об обратном. Роман – невероятно гибкое и обширное полотно с мультиструктурной фактурой, а воображение писателя – необъятная палитра, в которой смешиваются подчас самые невообразимые оттенки красок. Пристальное рассмотрение фэнтези в указанном контексте незамедлительно порождает плеяду сомнений, делая вышеперечисленные вопросы отнюдь не риторическими.

Страницы подавляющего большинства фэнтезийных произведений пестрят описаниями могучих воителей, многократно увеличивающих собственную физическую силу добытыми в боях магическими артефактами, и всесильных колдунов, повелевающих природными стихиями и чужими разумами. Так, заклинание «каменная кожа» заставляет собственную кожу затвердеть наподобие камня, сделав её нечувствительной к вражеским клинкам, а волшебный «стук» откроет запертую дверь не хуже отмычки самого искусного взломщика. Применение «инфравидения» в затемнённых участках равносильно использованию прибора ночного видения, а наличие свитка с «ускорением» позволит даже самому медлительному герою бить спринтерские рекорды. Список можно продолжить десятками тысяч всевозможных спеллов, тем или иным способом облегчающих жизнь их владельцам. В современном литературном арсенале фэнтезийного мага можно встретить заклятия самого широкого спектра применения: от нейтрализации ядов и рассеивания непогоды до трансформации любого подручного предмета в золотые слитки или готовую к употреблению пищу. Детали подобного рода вносят в художественные произведения немало аркадных элементов, вызывая тем самым устойчивые ассоциации с компьютерными играми. Не говоря уже о том, что наиболее эпические герои, кочуя из одного романа в другой, нередко проживают жизненные отрезки, суммарная длина которых составляет несколько сотен, а то и тысяч лет, а некоторые из них даже удостоиваются статуса бессмертных. Немало таких персонажей насчитывается, к примеру, в классических фэнтезийных вселенных «Forgotten Realms» и «Dragonlance»: достаточно вспомнить Эльминстера – главного героя серии книг Э. Гринвуда и Человека Зелёного Камня из «Саги о копье» соавторства М. Уэйс и Т. Хикмэна. Не тот ли это самый апгрейд персональных возможностей, о котором на протяже-

время”, которое в содержательном и функциональном аспектах продуктивно при рассмотрении диахронии существования традиционного материала. Ведь наше (исследовательское) время является в определенном смысле чужим временем для эпохи создания текста, и это обстоятельство должно постоянно учитываться при рассмотрении новой (очередной) трактовки общеизвестного сюжетно-образного материала. Кроме того, следует учитывать влияние и такого принципиально важного феномена, который можно назвать “культурологическими шумами”, провоцирующими постоянное обращение литературы к общекультурным образцам. Данные процессы, к сожалению, крайне редко учитываются исследователями, хотя именно они в значительной степени определяют характер функционирования традиционных структур в современную эпоху.

Литература XX в. последовательно разрушает декларативный поведенческий схематизм легендарно-мифологических “злодеев” и “злодеек”, утверждает амбивалентность онтологических и ценностных оснований их характеров и мировоззренческих позиций. Иными словами, разрабатывая традиционные структуры, писатели стремятся наполнить исходную одномерность социально-идеологических и иных устремлений драматическими противоречиями человеческих характеров с их декларируемой разностью, а иногда и полярностью мотивационно-ценностных побуждений. Таким образом утверждается **со-звучие, со-причастность** общеизвестных структур культурно-исторической действительности воспринимающей эпохи. Не является секретом, что нравственная эволюция человечества существенно отстала от его научно-технического прогресса, глубинные причины этой дисгармонии в ряде случаев выявляются и объясняются культурой через актуализированную трансформацию древних структур, по аналогии с которыми в XX в. все чаще используется сюжетно-образный материал классических литературных произведений (Гамлет, Франкенштейн, Гулливер, роботы К. Чапека и мн. др.). Кроме того, противоречивость и экзистенциальный драматизм современных конфликтов предопределил и постоянное расширение круга используемых литературой легендарно-мифологических структур, которые до этого сохранялись в общекультурной памяти и сейчас активно извлекаются из ее “запасников”.

В содержательной структуре традиционного сюжета всегда есть социально-идеологическая или нравственно-психологическая доминанта, которая не только определяет характер его традиционализации в литературе, но и является исходным моментом принципиального переосмысления образа в последующие эпохи. Следует учитывать, что в современных вариантах традиционных сюжетов часто осуществляется соединение, наложение и ассоциативно-символическое сближение нескольких семантических полей, каждое из которых, взятое в отдельности, значимо само по себе. В целостном же литературном контексте в результате такого содержательного взаимодействия происходит идейно-эстетическое обновление общеизвестных констант, возникает дополнительное смысловое напряжение. После определенного периода функционирования сюжет приобретает стабильные формально-содержательные характеристики, которые определяют характер его читательского восприятия и намечают границы возможной интерпретации в данный культурно-исторический период. Иными словами, происходит своеобразная “канонизация” событийных и семантических доминант, складываются стереотипы их восприятия (Ахилл – доблестный герой, Пенелопа – преданная жена, Мария Магдалина – раскаявшаяся блудница и т.п.). При этом содержательный объем традиционных сюжетов ориентирован на их изначальные характеристики, и они используются культурой в качестве своеобразных художественных эмблем и символов.

Кроме доминантных лейтмотивов во многих традиционных структурах есть довольно сложная и часто жестко детерминированная система своеобразных “типических мест”, которые функционально активны при трансформации сюжетно-образного материала в пределах сложившейся в конкретную культурно-историческую эпоху традиции восприятия общеизвестного материала (ситуация рождения Алкменой сыновей от бога и человека одновременно, взаимоотношения Дон Жуана с донной Анной и приглашение статуи Командора на ужин, история Фауста и Маргариты, узнавание вернувшегося с троянской войны Одиссея Эвриклеей и т.п.). Структурно-семантическая идентификация подобных “типических мест” в большинстве случаев не представляет затруднений, так как в культурном контексте эпохи или в пределах одного “витка” эволюционной

кроссжанровым метаморфозам. Сегодня он предстаёт перед читателями насквозь пронизанный посторонними влияниями литературной, культурной, философской и этической природы, в числе которых далеко не последнее место занимает лежащий в центре нашего исследования трансгуманизм. И если присутствие и активное функционирование одного в научной фантастике на данный момент является вполне очевидным фактом, то вопрос наличия хотя бы незначительных следов трансгуманизма в смежных фантастических жанрах, таких как, скажем, фэнтези, остаётся под большим сомнением. В свете экспоненциального возрастания интереса мировой научной мысли к трансгуманизму было бы весьма уместно и актуально сфокусировать наше внимание на вышеупомянутом аспекте и придать ему более подробное освещение в литературоведческом контексте.

Одним из наиболее эффективных способов достижения поставленной цели является последовательное решение следующих задач: анализ жанра на предмет наличия признаков трансгуманизма в два этапа, рассмотрев указанным способом сначала классическую фэнтези литературу, после чего обратиться к исследованию её гибридной научно-фантастической формы – технофэнтези, являющейся магистральным направлением развития данного кроссжанрового узла.

На первый взгляд, уже само допущение столь гротескного сочетания может показаться оксюмороном даже для фантастической литературы. Седобородые волшебники в расшитых символами мантиях на пару с закованными в зачарованные доспехи героями сражаются с полчищами орков, троллей и драконов в залитом неоновым светом техногенном мире постчеловечества, где правят балом нанотехнологии, искусственный интеллект и робототехника... Не является ли подобная сцена экзотическим плодом чересчур разыгравшегося творческого воображения, причудливым хитросплетением карикатуры, гиперболы и алогизма? Совместить несовместимое – насквозь пропитанный энвайронментализмом традиционализм фэнтези и футуристический трансгуманизм, слагающий госпелы цифровой эре и точным наукам, – может ли подобный процесс иметь место в литературной реальности? Маловероятно, что сторонники трансгуманизма допускают хотя бы тень мысли о возврате к феодально-средневековым реалиям. Тем не менее, история

своего произведения сущностным свойствам избранного жанра, эскалировали существующее на тот момент положение в литературе до состояния неконтролируемой реальности. Начиная автор, ранее скованный по рукам и ногам указаниями относительно написания оды или трагедии в соответствии со стандартами столетней давности, постепенно отвоёвывает у консервативных критиков долгожданную креативную свободу, получив возможность реализовываться путём творческой трансгрессии. Вышеперечисленные условия привели к маргинализации и последующему отмиранию одних жанров и возвышению других, ранее упорно игнорировавшихся (в частности, романа), а также активной жанровой гибридизации и бурной эклектике. Результатами подобного литературного микширования стало возникновение таких форм, как, например, пьеса.

Однако уже в XX в. возымел действие едва ли не обратный процесс бинаризации глобального литературного поля. Подобная жанровая биполярность привела к выделению двух условных полюсов: массовой литературы и ориентированной на художественный поиск. Читатели первой категории ощутили острую потребность в повышении предсказуемости текста для упрощения ориентирования в нём, что, в свою очередь, подразумевало возвращение к чётким жанровым предписаниям, избегая при этом реанимации прежних устаревших жанров массовой литературы. В качестве оптимального решения данной культурной проблемы идеально подошёл весьма гибкий и прогрессивный жанр романа, довольно быстро разложившийся на детектив, научную фантастику, дамский роман и другие производные уже в первой половине XX в.

Таким образом, современная литературная жанровая система не является неким устойчивым монолитным образованием: напротив, она представляет собой живую пластичную структуру, находящуюся в процессе неустанного генерирования новых форм путём трансформации и взаимной конвертации уже существующих. Детальное изучение таких новых жанров остается делом завтрашнего дня для литературоведческой науки.

Вполне естественно, что жанр научной фантастики с его обширной стилевой деривацией и невероятно разветвлённой системой исторических корней, уходящих ещё в древнегреческую парадоксографию, как ничто другое подвержен

спирали сюжета они несут преимущественно знаковый характер и эксплуатируются литературой в соответствии со стереотипами психологии массового сознания и сложившейся в данной национальной среде культурно-исторической традицией.

В ряде случаев отход от канонических версий настолько значителен и принципиален, что можно говорить о полном разрушении традиционного семантического комплекса, его "апокрифизации". Так, например, Х.Л. Борхес предлагает следующую трактовку образа Иисуса Христа: "Бог стал человеком полностью, но стал человеком вплоть до мерзости и бездны. Чтобы спасти нас, он мог избрать любую судьбу из тех, что плетут сложную сеть истории; он мог стать Александром или Пифагором, или Рюриком, или Иисусом; он избрал самую презренную судьбу: он стал Иудой" (1, с. 120). Писатель считает, что в конечном счете искупление за грехи человеческие состоит не в распятии на кресте, а в жестоких нравственных страданиях, на которые после своего предательства был обречен Иуда (смотри, например, "Божественную комедию" Данте, в которой Иуда помещен в последнем, девятом, круге ада как самый презренный грешник). Этот мотив имеет очевидное легендарное происхождение и в разных формах постоянно используется мировой литературой. Оригинальный апокрифический вариант фаустовского сюжета разрабатывается в пьесе С.Алешина "Мефистофель", в которой моделируется ситуация, противоположная традиционной: Фауст соблазняет дьявола, пытаясь превратить его с помощью Маргариты в человека. В пьесе А.Штольпера "Амфитрион" Геракл оказывается сыном человека, а не бога; Г.Фигейреду, обратившийся к этому же мифу, вообще исключает Зевса из действия; согласно трактовке В.Хильдесхаймера в радиопьесе "Жертвоприношение Елены" не Парис похищает жену Менелая, а Елена, влюбившись в троянца, уговаривает его бежать из Спарты.

Сходные стадии качественного переосмысления вполне отчетливо прослеживаются и в эволюции многих других традиционных структур, что свидетельствует, на мой взгляд, о становлении генеральной тенденции в использовании культурных образцов прошлого литературой XX в.: подчеркнутый отказ от нормативности, поиск парадоксальных сюжетных ходов и мотивировок, очевидное сближение традиционных структур с национально-историческими и духовными реалиями XX

в., акцентирование обыкновенности, “срединности” персонажей, которых многовековая литературная традиция идеализировала и т.п. (сказанное не учитывает постмодернистскую “нигилистическую” традицию). Аккумулируя в различных аспектах многовековой опыт человечества, традиционные сюжеты в новой социально-исторической и культурной действительности сначала как бы приспособляются к требованиям инациональной среды, а затем совершают переход на более высокий, по сравнению с предшествующими версиями, идейно-тематический уровень восприятия, моделирования и познания действительности.

Благодаря высокой степени концентрации социально-этических универсалий в традиционных структурах, они способствуют образованию в контексте литературного произведения своеобразной “программы” возможных действий индивидуума в экзистенциальной ситуации. При этом особенно важную роль играет принципиальная многофункциональность традиционного материала, которая наиболее отчетливо проявляется при воздействии на него коллизий и проблем нового времени. С одной стороны, традиционные сюжеты являются своеобразной художественной формой универсальной памяти, сохраняющей и осмысливающей общечеловеческий опыт (огромное количество жизненных ситуаций когда-то, пусть и в других условиях и формах, уже возникало перед человечеством, которое было вынуждено выработать свое отношение к ним); с другой – этическая императивность большинства легендарно-мифологических структур при наложении на реалистически-жизнеподобный план литературного произведения формирует особую систему ценностных ориентиров.

Уже авторы древнегреческих трагедий и комедий вводили в свои произведения намеки на известные всем события, усложняли используемые мифологические тексты актуальными проблемами и темами. Довольно часто они, отказываясь от традиционного хронотопа, создавали в своих произведениях “мистифицированное” пространство, которое по своей глубинной сути близко протосюжетному. Так, в пьесе М.Фриша “Дон Жуан, или Любовь к геометрии” встречаем такие характеристики: “Место действия – Театрализованная Севилья. Время действия – Эпоха красивых костюмов”; в трагедии М. де Гельдероде “Смерть доктора Фауста” – “Действие происходит во

УДК 82-311.9: 165.742 «713»

**ТРАНСГУМАНИЗМ В СТИЛЕ ФЭНТЕЗИ:  
АБСУРД ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?**

Глубокое и всестороннее исследование кроссжанровых интерференций по праву может считаться одним из наиболее проблематичных и вместе с тем наиактуальнейших аспектов литературоведческой дисциплины. Как нельзя в большей степени это касается современного этапа развития литературоведения, определяющего в качестве приоритетной задачи изучение литературы как одной из форм человеческой культуры. Классификация и структуризация разветвлённой номенклатуры современных жанров, группировка художественных произведений и объединение их по признаку наличия совокупности детерминированных формальных и содержательных свойств – всё это является важнейшими ключами к пониманию литературы сегодняшнего дня. Акцентируя внимание на существенной роли механизмов кроссжанрового анализа, русский филолог В. Топоров отмечает: «Установление системы жанров внутри данной традиции (а следовательно, правил перехода от одного жанра к другому) и успехи в типологическом исследовании жанров, несомненно, выдвинут перед исследователями задачу кроссжанрового анализа, понимаемую как определение жанровых структур (трансформов), передающих заданное содержание» [8].

Конец XVIII в. ознаменовался распадом устоявшейся жанровой иерархии, сформированной ещё в «Поэтике» Аристотеля и просуществовавшей в почти неизменном состоянии на протяжении более двух тысяч лет. Внутрилитературные эволюционные процессы под давлением стремительно развивающихся исторических событий и социально-культурных перемен привели к неминуемому коллапсу закостеневшего представления о литературных жанрах как о закономерной, раз и навсегда закреплённой системе. Отклонения от утверждённых образцов перестали восприниматься как низкие, вызывающие и неуместные девиации, свидетельствующие лишь об отсутствии у писателя художественного вкуса. Крушение гегемонии нормативных поэтик, требовавших от автора строгого соответствия

6. Селіванов Володимир. Лист від 24.11.2010 р. // З особистого листування Л. Брега і В.Селіванова-Буряка.
7. Селіванов (Буряк) Володимир. *Universum* [Текст]. – К.: Ярославів Вал, Український письменник, 2009. – 320 с.
8. Собуцький Михайло. Постмодернізм або ж вихід із нього [Електронний ресурс] // Кінотеатр. – 2002. – №1. – Режим доступу: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/1/sobutsky.html>
9. Токарчук О. Правік та інші часи [Текст]: роман / Ольга Правік; [пер. з польської В. Дмитрука]. – Львів: Кальварія, 2004. – 224 с.

### АНОТАЦІЯ

#### Брега Л.О. Постмодернізм як текст: постмодерністи про постмодернізм

У статті розглянуто роздуми сучасних українських та польських письменників про постмодерний стиль письма, зроблено спробу дослідити ставлення самого автора-наратора до постмодерну, запропонувати коротку характеристику деяких творів.

**Ключові слова:** компаративістика, постмодерн, наратія.

### АННОТАЦИЯ

#### Брега Л.А. Постмодернизм как текст: постмодернисты о постмодерне

В данной статье рассмотрены рассуждения современных украинских и польских писателей о постмодерном стиле письма. Сделана попытка исследовать отношение самого наратора-автора к постмодерну. Предложена краткая характеристика некоторых произведений.

**Ключевые слова:** компаративистика, постмодерн, нарратив.

### SUMMARY

#### Breha L.A. Postmodernism as text: postmodernists about postmodernism.

This article describes reflections of modern Ukrainian and Polish writers about postmodern style of writing. An attempt to explore the attitude of the author-narrator to postmodernism and a brief description of some of the works are proposed.

**Key words:** comparativistics, postmodernism, narration.

Фландрии, в одном старинном и современном городе, одновременно в XVI и в XX веках”; в пьесе И.Гендона “Три Маргариты” – “Действие сперва происходит в 1530 году в одном из городков Германии, допустим, в Штайфен-ен-Брисгау, затем в выдуманном итальянском городе Тормени в 1350 году и, наконец, в Нью-Йорке наших дней” и др. Показательно, например, обозначение хронотопа в трагикомедии Р.Клера “Красота дьявола”: “Действие... происходит в неопределенную эпоху и в столь же неопределенном месте. Представьте себе столицу маленького итальянского княжества: памятники XVII века, среди которых действуют персонажи в романтических костюмах. Мы умышленно ничего не уточняли, желая придать нашей истории всеобщий и долговечный характер, которым обладает легенда, ее вдохновившая” (5, с. 27).

Довольно часто в сюжетную схему включаются микроструктурные компоненты (образы-детали, образы-подробности и др.), которые противоречат протосюжетным характеристикам и являются предметно-смысловыми анахронизмами. В пьесе Л.Фейхтвангера “Мир” – переделке аристофановских комедий “Мир” и “Ахарняне” – встречаются упоминания о военном министерстве, фабрикантах, заводе сельскохозяйственных машин, пулеметах и т.п. Исключение из сюжетных схем “Ахарнян” и “Мира” архаических реалий и утративших актуальность намеков (например, выпады против Еврипида), осовременивание многих понятий в сочетании с отмеченными деталями привело к актуализации антивоенной проблематики в пьесе-памфлете Л.Фейхтвангера, позволило драматургу избежать цензурных сложностей. Довольно часто включение подобных характерологических деталей сопровождается изменениями национальной среды протосюжета, что в свое время объяснил еще Г.Филдинг, заметивший, что “человеческая природа всюду одинакова, а привычки и обычаи разных наций не настолько изменяют ее, чтобы Дон Кихот в Англии заметно отличался от Дон Кихота в Испании” (11, с. 578).

Обладея своеобразной событийной и содержательной избирательностью, традиционные пространственно-временные координаты, как правило, устанавливают границы возможного в конкретной трансформации сюжета или образа, нарушение которых приводит к деформации художественно-эстетических и смысловых характеристик протосюжетов (сюжетов-образцов).

Создание “мистифицированного” времени и пространства предоставляет свободу авторскому воображению, позволяет при формальном соблюдении общеизвестной традиции соединять в одном произведении разновременные пласты. Поэтому кажущаяся очевидной смысловая традиционность или пространственно-топографическая неопределенность (привязанность) новой литературной версии традиционного сюжета всегда должна рассматриваться с учетом многосторонних социально-исторических, идеологических и нравственно-психологических факторов, доминирующих в сознании эпохи ее создания.

Иная система ценностей часто предполагает существенную переакцентуацию в смысловой структуре традиционного материала, отрицающую канонизированные стереотипы восприятия. При этом основная “нагрузка” трансформации концентрируется на нравственно-психологических детерминантах, которые иногда более изменчивы, подвижны и динамичны, нежели социальные и национально-исторические характеристики.

Следует подчеркнуть, что большинство вариантов традиционных сюжетов и образов в литературе XX в., несмотря на формальное соблюдение традиционных временных и топографических координат, как правило, ориентированы на современность. Это означает, что конкретная трактовка сюжета (образа, мотива) всегда прямо или опосредованно связана с проблематикой эпохи-реципиента и ее необходимо рассматривать не как абстрактный художественный эксперимент, а как реакцию автора на какие-то события и процессы конкретно-исторической действительности.

В литературных судьбах традиционных персонажей в концентрированном виде отразились материальная и духовная жизнь человечества в ее наиболее значимых проявлениях, сложные и порой трагические поиски истины, противоречивость и многозначность окружающего мира. Именно поэтому традиционные сюжеты, завуалированно содержащие в себе комплексы общечеловеческих идей и представлений, актуальны и предрасположены к осовремениванию.

ідеологізацій, історичних ремінісценцій» (переклад наш. – Л.Б.) [2, с. 21].

Отже, ми побачили творення парадигми постмодерну зсередини, міркування і заперечення, «створення текстів не задумуючись», «але щоб текст володів сучасною культурою самовираження». Самі автори позитивно ставляться до нового мистецького напрямку – постмодерну, процес творення для них є, безперечно, захопливим і однозначно виваженим, з елементами стихійного творчого плину.

Постмодернізм впевнено крокує Європою, Україною, незважаючи на засудження чи перебування у конфлікті з «класиками». Він активний, він не просто живе, він нуртує. Щоб не писали критики: важливо, другорядно, естетично, закидали постмодерну загравання з масовою літературою, колаж, монтаж – в Україні вже до давно відомих долучились нові імена, котрі мають свого читача і впевнено продукують свою творчість протягом останніх років. Любоко Дереш, Тарас Прохасько, Іздрік, Ірена Карпа, Наталка Сняданко... Так, вони місцями пікантні, містичні, для когось там занадто візій, для когось вони дивакуваті. Але вони є, вони творять і, як пазли, складають загальну картину українського постмодерну. Зі своїм українським світовідчуттям, своїми барвами. І, як кажуть наші сусіди поляки, – нема на то ради!

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. [Текст]. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – 128 с.
2. Бакула Богуслав. Proza polska po roku 1990 [Електронний ресурс] // Pracownia komparatystyki literackiej. Instytut filologii polskiej uniwersytet im. A. Mickiewicza. – Режим доступу: [http://www.staff.amu.edu.pl/~comparis/projekt/bakula\\_tekst\\_2](http://www.staff.amu.edu.pl/~comparis/projekt/bakula_tekst_2).
3. Іванишин Василь, Іванишин Петро. Пізнання літературного твору. [Текст]: метод. посіб. для студ. і вчителів. – Дрогобич: Відродження, 2003. – 76 с.
4. Кремень В. Г. Філософія: мислителі, ідеї, концепції [Текст]: підручник / В. Г. Кремень, В. В. Ільїн. – К.: Книга, 2005. – 528 с.
5. Матіос Марія. Щоденник страченої [Текст]. – Львів: ЛА Піраміда, 2005. – 192 с.

все одно доходять позитивних висновків «руїни», але «під руїнами щось живе та ховається».

Вже згаданий у статті професор університету ім. А. Міцкевича (м.Познань) Богуслав Бакула у своєму ретельному дослідженні «Польська проза після 1990 року в діалозі з постмодернізмом і бачення Центральної Європи» каже, що «письменник більше не є інженером душ, ані борцем за гідність своєї нації, лише інженером власного успіху» (переклад наш. – Л.Б.) [2, с. 3]. Постмодернізм у Польщі має багато симпатиків, але тим не менше став предметом конфлікту польських гуманістів і навіть католицької церкви. Б.Бакула проаналізував взаємовпливи і перейняття постмодерністських традицій німецької, чеської літератур на польську. Не оминув і фемінізму, виокремивши його в окремих розділ, де, зокрема, зазначає: «На канві моди, а також завдяки своєрідному літературному таланту і силі, яку представляє сьогодні в Польщі жіноче письмо, вторглися на ринок, так би мовити, викликаючи пристрасні дискусії: Ольга Токарчук, Мануела Гретковська, Ізабела Філіпак, Наташа Гоерке, Жита Рудська, Анна Волецка, Кінга Дунін, Катажина Грохоля. Фемінізм часто і помилково ототожнюється з жіночою прозою, але критерії обох типів прози вимальовуються досить неясно. Фемінізм є виразно постмодерністичний і лівого спрямування» (переклад мій. – Л.Б.) [2, с. 11]. Автор дослідження також слушно зауважує, що 90-і у польській літературі вирізняються витворенням нового типу літературного героя. Відтепер то не обов'язково поляк. Тепер то часто особи нових центрально-європейських околиць. Про що власне згадував і Ю. Андрухович.

То, отже, повернемося до взаємообміну, взаємовпливу європейських літератур, зокрема української і польської; в розділі «Galicja, Wileńszczyzna...» ось що цікавого пише наш сусіда: «Зображення історії (поляків і українців) є різна, але вона не є конфліктною. Важливішим є інше питання. До цього часу польська література діалогувала з минулим польської культури на Україні, а так звана розділеність була підтвердженням польської історичної наявності в Галичині, Волині, Поділлі незалежно від ідеології та кордонів. Сьогодні польський письменник в діалозі із сучасною українською культурою, з її вразливістю, комплікаціями, багажем історичного і недавнього досвіду. То є нова якість, перетин заклітого кола спогадів,

## ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Х.Л. Проза разных лет: Сборник. – М.: Радуга, 1984. – 320 с.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: ГИХЛ, 1940. – 648 с.
3. Жид А. Тесей // Жид А. Фальшивомонетки. Тесные врата. – М.: Прогресс, 1991. – С. 677-715.
4. Кейрош Эса де. Новеллы. – М.: Худож. лит., 1976. – 304 с.
5. Клер Р. Красота дьявола // Клер Р. Сценарии и комментарии. – М.: Искусство, 1969. – С. 23-94.
6. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. – Черновцы: Рута, 1999. – 328 с.
7. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
8. Нямцу А.Е. Легендарно-мифологическая традиция в славянских и западноевропейских литературах. – Черновцы: Рута, 2001. – 208 с.
9. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
10. Нямцу А.Е. Легендарные образы в литературе. – Черновцы: Рута, 2002. – 175 с.
11. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1. – Черновцы: Рута, 2002. – 240 с.
12. Филдинг Г. Дон Кихот в Англии // Английская комедия XVII-XVIII веков: Антология. – М.: Высш. шк., 1989. – С. 576-631.
13. Эко У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989. – 494 с.

## АННОТАЦИЯ

### Нямцу А.Е. Художественные модели (проблемы теории)

В статье анализируются теоретические аспекты функционирования мифологической и легендарной традиции в мировой литературе. Автор рассматривает модернизацию форм и стилей традиционной структуры, интегрирующие и дифференциальные признаки образа, основные мотивы.

**Ключевые слова:** мифологическая и легендарная традиция, модернизация форм и стилей, признаки образа, мотив.

## АНОТАЦІЯ

## Нямцу А.Е. Художні моделі (проблеми теорії)

У статті аналізуються теоретичні аспекти функціонування міфологічної та легендарної традиції у світовій літературі. Автор розглядає модернізацію форм та стилів традиційної структури, інтегративні та диференційні ознаки образу, основні мотиви.

**Ключові слова:** міфологічна та легендарна традиція, модернізація форм і стилів, ознаки образу, мотив.

## SUMMARY

## Njamtsu A.E. Artistic patterns (theoretical problems)

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

**Key words:** artistic patterns, mythological and legendary tradition, forms and manners modernization, characteristics of the image, motive material.

*О.В. Пронкевич  
(Миколаїв)*

## УДК 82.0

## РОМАН «ДОН КІХОТ» У КОНФЛІКТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Постмодернізм і постструктуралізм спричиняють оновлення підходів до творів «класичного канону», і роман Сервантеса в цьому сенсі не є винятком. Паралельно з «романтичною», «перспективістською» і «гуманістичною» традицією розуміння доробку великого письменника (праці А. Кастро, Гетцфельда, Батайона, Касальдуеро, Шпітцера, Райлі, Авальє-Арсе, Маркеса Вільянуеви та ін.), починаючи з другої половини 1970-х років, сформувалися (насамперед в англо-американській іспаністиці) нові інтерпретаційні практики, які значно радикалізували сервантесознавство. За словами відомого іспаніста Е. Клоуза, цей герменевтичний переворот у тлумаченні «Дон Кіхота» зумовила ціла низка чинників: «різке ускладнення й поглиблення методології під впливом сучасної літературознавчої теорії в її

нізму тим що з нього виростаючи, має настати після «після-», є наново вкорінена автентичність. Після «пост-», за словами М.Епштейна, має бути (і в декого вже є) «втома від самої втоми» [8, с. 2].

Тут саме доречно зазначити, що автор власне аналізує кінострічки останніх 10-15 років (Крістіан Метц з його «Уявним означником», Вім Вендерс «Небо над Берліном, або Крила бажань», Леос Каракс «Коханці з нового мосту», Франсуа Озон «Краплі води на розпеченому камінні», «Під піском»; Луїса Бунюеля, Орсона Веллса та ін.). Але яким дивним чином міркування збігаються з висловленими думками українських постмодерністів, безпосередніх авторів і учасників постмодерного стилю. Доходимо висновку, що є підстави говорити про перегук єдиного стилю у різних видах мистецтва: кіно і літературі. Розмірковуючи про оригінал і підробку почуттів, автентичну інтимність, перебування на порозі відчуттів та почуттів, він доходить висновку, що поза деструкцією узагальненої комунікативної семіотики стає актуальним Набоковське співчуття людині як тому, що відчуває. Себто, співчуття, котре не залишає глядача при перегляді цих фільмів. І тут явним стає втрата комунікації між персонажами, коли вони починають вербалізувати свої життєві наративи. «Культура дотику, зрештою, – не така й погана відповідь в умовах віртуалізації всього (включаючи інтимність) і водночас «екскомунікації», вилучення з обігу універсальних способів конструювання світу у символах, словах і образах, здатних примусити людей порозумітися контактено, дивлячися в очі одне одному, а не дистантно, віддаляючися від себе самих у просторі глобальних медіа» [8, с. 3].

При цьому М. Собуцький вважає, що такі от кроки вбік від постмодерної нігілістичності робляться всередині постмодерну, тобто не через просте небажання визнати, що живемо в епоху «пост-», а на підставі її, цієї епохи, визнання й вичерпання. Визначаючи постмодерн як тимчасовий відчай після краху універсалістської Символічної ідилії, як гру з її уламками, які до купи або зовсім не збираються, або збираються лише локально («автентично»). Проте, граючися з уламками, постмодернізм потрохи розгрібає їх завали на руїнах; а під руїнами завжди хоч щось живе та ховається [8, с. 4]. І дослідники, і письменники не завжди визнають, що епоха таки постмодернізму і що творять вони у манері постмодерній, але зрештою

В культурі польській точаться інші не менш важливі дискурси. Постмодернізм у Польщі має свою культурну місію не як домінуюча ідеологія культури, але як енергія інгібуюча (пригнічення, гальмування) та зниження домінуючих спроб інших дискурсів. Як в літературі, так і в теоретичних рефлексіях, які спрощують письменство» (переклад наш. – Л.Б.) [2, с. 22].

Підтвердженням цього є творчість польської письменниці Ольги Токарчук, котра полюбляє детальні описи топосу, з кордонами, ландшафтами, географічними назвами. Одне польське містечко винесено в назву – «Правік та інші часи». Ось як розпочинається роман: «На півночі границею Правіку є дорога з Ташева до Кельц, жвава й небезпечна, бо породжує неспокій мандрівки. З півдня на північ, від Єшкотлі до келецької дороги, веде Гостинець, і Правік лежить по обидва його боки» [9, с. 5].

Так само ми бачимо ці вкраплення, елементи територіальної належності і у творах наших авторів. Юрій Андрухович і у «Дванадцяти обручах», де згадуються всі пункти мандрівника з Австрії, і есеї «Ерц-герц-перц» пише: «Супроводжуваний кавалерійським ескортом та напружено-цікавими поглядами незліченних мешканців Станиславова, що вишикувались обабіч доріг вулиці Романовського, спадкоємець австро-дунайського трону з дружиною відбував у напрямку залізничного двірця, звідки вечірнім експресом повинен був рушити до Чернівців» [1, с. 5]; Марія Матіос: «Учора в такій великій столиці випадково зустріла колишнього однокласника ще по Луцьку. На radoшах він обнімався зі мною посеред Хрещатика» [5, с. 131]. Звичайно, подібні елементи є й у Оксани Забужко, цитованого вище В.Селіванова-Буряка та багатьох інших. Тобто, жоден з авторів не переймається обізнаністю читача, чи знає останній, де ті П'ятихатки, чи Ташів з Кельцями, чи Станиславов, а чи Луцьк, де той клаптик землі на ймення Хрещатик. Долучаючи нас, реципієнтів, до мандрів, іноді і без мети. Що і є справдешньою ознакою досліджуваного нами стилю.

Михайло Собуцький у культурологічних міркуваннях «Постмодернізм або ж вихід із нього» каже, що завдяки чужим і власним спостереженням «над явищами всередині отого безсумнівного постмодернізму, які свідчать не стільки про його самодостатність, скільки про пошуки виходу зі стану постмодерну, присутні у ньому самому, йому внутрішньо притаманні». Відповіддю на постмодернізм зсередини постмодер-

найрізноманітніших проявах; чітке усвідомлення тих подекуди різких змін, яких зазнавало сприйняття «Дон Кіхота» протягом століть, і як результат цього, розуміння потреби ставити під сумнів будь-які теоретичні основи інтерпретаційних моделей, що застосовуються до твору; публікація численних праць, які наголошують на комічній природі шедевр Сервантеса та його генетичному зв'язку з народною культурою; тенденція критики повертатися до ролі колективних соціолектів або структурних систем, які визначають способи функціонування індивідуальних ідеологій та стилів: зокрема, йдеться про фольклор, наратологію, семіотику, антропологічну першооснову тексту; нарешті, різноманітні рухи, що асоціюються з постмодернізмом (Лакан і французький постмодернізм, Фуко, Дерріда, Барт і представники постколоніальної критики), які тлумачать літературний твір як простір, що збирає разом плинну і мінливу множинність голосів і звуків, які виникають під тиском анархічних імпульсів підсвідомого і виражають бунтівні тенденції, спрямовані проти репресивного авторитету» [12, с. 2].

На кінець XX ст. практично кожен із сучасних напрямів літературознавчої теорії (фемінізм [11; 13; 14; 27], неомарксизм [18], наратологія [22], постколоніальна критика [28], бахтінська теорія діалогізму, витлумачена як з неомарксистських позицій, так і в дусі послідовників Дерріди, гендерний підхід та ін.) був застосований до перепрочитання твору Сервантеса. Американський науковець Корі Е. Рід пропонує розглядати «Дон Кіхота» з точки зору хаології [25]. Виклад своєї теорії він починає із зауваження, що Сервантес був улюбленим автором А. Ейнштейна, натякаючи таким чином на зв'язок наукового мислення знаменитого фізика і релятивістського принципу організації художнього світу роману. Точніше, сама категорія «художнього світу» є недоречною, коли йдеться про твір Сервантеса, адже останній не є упорядкованим простором, а творчим хаосом, точкою біфуркації, рух з якої однаково можливий як до ієрархії і структури, так і до повного розпаду. «Як складні системи, вивченням яких займаються дослідники хаосу, «Дон Кіхот» вирізняється нелінійністю, саморефлексивністю і доводить необхідність враховувати точку зору й механізми сприйняття, що визначають механізми спостереження. Як сама теорія хаосу, роман Сервантеса підриває довіру щодо надійності детермінізму, об'єктивності й прагнення до буква-

літської точності, які будуть взяті на озброєння послідовниками Ньютонівської та Картезіанської моделей наукового пізнання» [25, с. 738].

Важко знайти інший твір світової літератури, який краще, ніж «Дон Кіхот», міг би слугувати прототипом роману доби постмодерності з її принципами нонселекції, пародії, гри та іншими ознаками «стику епох». На думку Д. Затонського, Сервантес був спонтанним виразником цього духу. «Як задово до свого офіційного і практичного впровадження існували радіохвилі (їх просто ніхто не використовував), так споконвіку існувало *постмодерністське світосприйняття*. Проте відмінність у тому, що, хоч і не давши йому Імені, люди багато століть і навіть тисячоліть тому вже мислили цими категоріями, навіть творили відповідно до них... Сервантес – один з найпереконливіших прикладів цього» [2, с. 324].

Історія створення роману та його незвична форма дають змогу поглянути на «Дон Кіхота» як «архетипний твір» постмодерністської літератури. Є ціла низка підстав для такого прочитання безсмертної книги. По-перше, в тексті спостерігається чимало неузгодженостей: у 25 розділі першого тому віслук Санчо кудись невмотивовано зникає, для того щоб так само невмотивовано повернутися в розділі 46; описи образу Дульсінеї, створені Дон Кіхотом у 25 і 31 розділах, суперечать одне одному, шолом Мамбріна, спочатку розбитий на друзки галерниками у розділі 22, невдовзі виявляється неушкодженим. Інші приклади подібного вільного поводження з деталями читач може знайти у статті російської дослідниці С. Піскунової «Дон Кіхот» – I: Динамическая поэтика» [4, с. 42].

По-друге, згадана вище С. Піскунова вказує, що «Дон Кіхот» становить собою проблему і з текстологічного погляду, оскільки до середини – кінця XVIII ст., доки Іспанська королівська академія у 1780 р. не взялась за створення канонічного тексту твору, видавці «брали за основу будь-яке з доступних їм видань (як правило, найсучасніше), не думаючи звиряти ті версії тексту, що вже існують, але випускаючи деякі з його частин, які виходили за межі головної оповіді, дописуючи за потреби кінцеві частини набірних аркушів і самовільно виправляючи друкарські помилки й роз'яснюючи темні місця» [4, с. 43].

По-третє, первинний задум Сервантеса зазнає значної трансформації не тільки під впливом внутрішніх літературних

нічого іншого, як визнати себе постмодерністом. Це, звичайно, жарт, але не надто веселий» [1, с. 121].

Далі він описує власне саму Галичину, її претензійність, «цілування ручок і клямок з так і невизбутих селянським причмокуванням», інші території та сприйняття Галичини з цієї іншої; наприклад, з Полісся, яке автор називає «космічною, поганською колискою», «національним субстратом». Так ось, «з перспективи Полісся Галичина не просто жалюгідна, – вона постмодерністська» [1, с. 123]. Про територіальну ефемериду – Центральну Європу: «Ні, не Європа, як така, не присмерк її, а центр, а точніше схід, бо в Європі схід парадоксальним чином там, де центр» [1, с. 123].

«Її немає, цієї Центральної Європи, точніше майже немає, – міркує Ю. Андрухович, – як немає в ній Галичини». І далі письменник абсолютно чітко за допомогою значень, котрі дають дві частки пост- і після-, визначає і пояснює собі і реципієнту розуміння процесу і стилю постмодерн: «А все, що є, – це „майже“, суцільна територія постмодернізму. Який, здається, жодним чином не стосується Ліотара, Дерріди, чи Саїда, а може, саме їх і стосується, тільки я не про те. Я про те, що я сам розумію „пост-модерне“, перш усього як „після-модерне“. Я розумію це „пост-модерне“ і як недосформовану, але вже відчуту після-тоталітарність. Нарешті, я розумію своє „пост-модерне“ і як провінційне, маргінальне – в тому сенсі, в якому Центральна Європа ніколи не могла і не хотіла бути центром. Це така провінція, де кожен знає, що він насправді перебуває в самому центрі, бо центр є ніде і всюди водночас. Тобі кажуть „це – постмодернізм“, ти киваєш у відповідь і знову поринаєш в очікування – тобі не пощастило, це дуже вразлива територія, це сама дійсність, але вона твоя» [1, с. 126].

Співзвучним Андруховичу щодо території і місця є польський дослідник Богуслав Бакула: так звана регіональна складова, може, навіть є однією з ознак постмодернізму, і ось що він пише про це: «Метапроза і проза малої батьківщини не перебувають в ідеологічному конфлікті, тим часом між ними з'являються цікаві об'єднання, напрями, це можна бачити навіть у творчості С. Хвіна, П. Гуелле, О. Токарчук, А. Стасюка. Постмодернізм є важливою цінністю і значною силою цілого процесу, але я думаю, що не слід містифікувати, вважаючи його панацеєю від хвороби культури і літератури нашого краю.

Також авторське Я настільки присутнє майже всюди, що «анонімним мурмортінням», за Фуко, його ніяк не назвеш!

Але ось що на оті міркування відповів В. Селіванов (з особистого листування): «З приводу книжки. Автору її коментувати важко. Все, що в тексті і поза ним, – це автор, який він не є. З приводу постмодерну. У мене це часто текстова гра, самоіронічні напливи, це коли на душі, даруйте, – „западло“. Мабуть, я десь дистанціуюся до постмодерну і граю в іншу стилістичну гру. Але то хай розбираються критики. Головне, щоб текст володів сучасною культурою самовираження» [6, с. 2].

І це також нормально, автор і не повинен задумуватися, в якому такому б стилі написати певний твір. Тобто, в даному випадку доходимо висновку, що сам час диктує форму, тему, стиль. Бо що є стиль? «То сукупність індивідуальних рис певної людини, котра зумовлена національністю, місцем її проживання, віком, фахом, соціальним станом. Авторська своєрідність у використанні мовних засобів витворює індивідуальний стиль (ідіостиль) письменника» [3, с. 56].

Продовжуючи цю думку, хочеться навести цікаві і дуже іронічні міркування про мистецьке, культурне явище постмодерну іншого нашого сучасника, письменника Юрія Андруховича. Його есей «Час і місце, або Моя остання територія», безперечно, талановитий (зрештою, як і багато іншого, написаного ним) і як такий, що викликає почуття прихильності до наратора. Точніше, підштовхує стати на бік його міркувань. Оскільки Андруховичу прийшлося виступити на захист постмодерну на одному зібранні, він систематизував і перелічив найчастіше уживані закиди постмодернізму. Вийшло на дві сторінки від «переймання», «майже виключно цитування», колажування до «загравань з масовою культурою», «несмаком, вульгарністю» і т.д. й «фемінізованості, авторської рефлексії». Автор відверто зізнається: «Я розгублений серед цього різноманіття. Мені залишається шукати виключно особистих ознак і означень. Я роззираюся довкола себе – де я?» [1, с. 121]. Він проводить паралель між сприйняттям постмодернізму в Україні і сприйняттям Галичини. І хоч дивно порівнювати літературний напрям з територією, але не позбавлено смислу. «Я живу в споконвіку підозрюваній і зневажуваній частині світу. Ця частина світу називається Галичиною. Можливо, тому мені не залишається

чинників (відкриття необмеженого смислового потенціалу «донкіхотської пари» після появи Санчо Панси; принципова відмінність природи донкіхотського божевілля у першому та другому томах; спроможність обох персонажів до складної внутрішньої еволюції, тенденція до взаємопроникнення їхніх духовних світів – так звані «донкіхотизація» Санчо і «санчопансизм» Дон Кіхота), а також внаслідок втручання зовнішнього життя. Йдеться про публікацію «фальшивого», або «апокрифічного», «Дон Кіхота» Авельянеди. Сервантес вимушений істотно переробляти другий том роману, враховуючи зміст написаного і надрукованого «брехливим тордесільяським писакою»: на титульному аркуші другого тому з'являється напис «автор частини першої», Сервантес змінює маршрут персонажа, який тепер їде не до Сарагоси, як у Авельянеди, а до Барселони, і нарешті, наприкінці твору «примушує» протагоніста померти, аби ніхто більше не спокушався використати його заради власної слави.

По-четверте, до рис поезики, що сприяють поширенню розуміння «Дон Кіхота» як першого постмодерністського твору, слід віднести його композицію та наративну структуру. Твір відкривається прологом і пародійними сонетами-присвятами, що відверто запрошують читача до літературної гри. Виклад сюжету в першому томі постійно переривається вставними новелами, а в усьому творі загалом панують різні типи пародії та іронії, широко застосовані принципи інтертекстуальності. Оповідні техніки, використані Сервантесом, вражають своєю бароковою примхливістю. В. Багно зауважує з приводу «наратологічної вигадливості» романіста: «...Не задовольнившись застосуванням фальшивого автора, Сервантес розробив складну систему кривих дзеркал, які так вразили романтиків і письменників початку ХХ століття. Свідками подвигів Дон Кіхота були його земляки, ламанчці. Сід Ахмет зібрав і літературно оформив ці справжні історії, хоча, як зазначає перекладач його роману іспанською мовою, об'єктивність нерідко зраджує історика, а подекуди він сприймає за істину кимось вигадані, апокрифічні вкраплення. Перекладач, толедський мориск, який обіцяв перекладати точно і дослівно, «нічого не пропускаючи і нічого від себе не додаючи», не тільки іноді дописує пояснення до тексту, а й в окремих випадках втручається в нього, дещо пропускаючи, а багато в чому полемізуючи з Сі-

дом Ахметом. Оповідач, своєю чергою, прагнучи дотриматись об'єктивності, вступає у безпосередній контакт із читачем. Більше того, сам Дон Кіхот ніби підказує майбутньому історичу стилістику власного життєпису...» [1, с. 28].

По-п'яте, розуміння Сервантесом проблеми жанру на багато століть випереджає час і також нагадує постмодерністське розуміння романної форми як явища дифузного. Читача не може не дивувати «еклектизм» художнього мислення Сервантеса, який поєднує в одному тексті як пародію на «рицарський роман», так і оновлення останнього, елементи пасторального роману, авантюрного роману, пікарески й інтелектуального твору, персонаж якого є нічим іншим, як симулякром, сформованим «масовою літературою» того часу. Одне слово, у постмодерністської критики є чимало підстав для того, щоб застосовувати до прочитання «Дон Кіхота» «історичні методи текстуального аналізу, які відповідають потребами суспільства доби пізнього капіталізму, визнають релятивістський характер цінностей і наголошують на гетерогенності, гібридності й фрагментації» [8, с. 248].

Цікавим прикладом тлумачення «Дон Кіхота» з погляду постмодерністської критики є збірник наукових праць з показовою назвою «Сервантес та його постмодерністські складники» («Cervantes and His Postmodern Constituences»). Тут однією обкладинкою представлені есе, написані науковцями, що послідовно намагаються перевести сервантесознавство на постмодерністсько-постструктуралістські рейки, а також їхні опоненти. Окрім того, чимала увага приділяється минулому і майбутньому вивчення доробку Сервантеса, іспаністики загалом внаслідок поширення постмодерністської філософії та критики (статті Е. Клоуза [10], Е. Каскраді [7], Дж. Д. Елена [6], Ч. Д. Пресберга [24], П. Ж. Поу [23]), а також роздумам з приводу наукової етики, переосмисленої в контексті постмодерністського перепрочитання «Дон Кіхота». Зокрема, Дж. Іффланд у статті «Сервантесознавство» як соціальна практика в епоху «Нео-пост»: чи намагаємось ми ошукати самих себе?» стверджує: «Я твердо переконаний, що ті з нас, хто вибрав шлях використання у своїх дослідженнях сучасного набору бунтівних (руйнівних) -змів, які спрямовані на звільнення від нав'язуваного порядку, повинні взяти на себе моральне зобов'язання брати активну участь у практичному житті за

розуміння механізму створення тексту, витворення художньої постмодерної парадигми. Компаративний ракурс дослідження дозволить відчувати не тільки письменницьке ставлення до постмодерного тексту, а й національно зумовлені його характеристики. Об'єктом роздумів в статті стали тексти й дослідження українських і польських письменників та науковців.

Отже, спробуємо проаналізувати, який розвиток нова течія отримала у двох слов'янських літературах – польській і українській. Наприклад, наші сусіди поляки дотримуються поміркованості і вважають, що не постмодернізмом єдиним живе культурна громадськість Польщі. «Пишуть тексти постмодерну і непостмодерністські, доводячи, що сам постмодернізм може розглядатися в якості поетичного натхнення, а не бути головною ідеєю польської культури. Можна було б згадати багато, а може, і більш важливих творів літератури в Польщі поза сферою безпосереднього впливу постмодернізму, як твори Ч. Мілоша, Тадеуша Ржевича, Віслави Шимборської (як на нас, то спірне питання, особливо її поезія), Веслава Фігтера, Адама Загаєвського та багато інших. Насправді, твори постмодернізму є тільки складником цілого явища, досить слабо приживаються, укорінюються в більш глибокі шари культури польської. До того ж багато чого вказує, що його пік вже позаду» (переклад мій. – Л.Б.) [2, с. 13].

Зрештою, й в Україні теж не всі із захопленням сприймають постмодернізм, і це нормально, є ознакою літературного процесу. Ось, для прикладу, категоричні слова Ліни Костенко під час виступу з нагоди свого 85-ліття: «Постмодернізм, це – звалище, над котрим крячуть ворони». Або більш суперечлива ситуація у міркуваннях і творчості Володимира Селіванова (Буряка). Він не оминає нагоди покритикувати постмодерн: «Я просто хотів дискурс у морі розвести. А тут от постмодерн втопився каченьям. Й у підводний човен випер. Оказія на троє літер»; або із «Новий невідомий письменник-постмодерніст»: «Кошара слів. Вертеп над П'ятихатками і далі, аж до станції Шевченка, бо сутність постмодерну в самогубстві смислу» [7, с. 13].

Хоча його «Universum», на нашу думку, є абсолютно постмодерністською книжкою. Це можна легко побачити з пере-насичення алюзіями, потім густого такого джему метафор і асоціацій, психологізму, за допомогою якого автору вдається викликати якісь давно усталені архетипи.

characters, restriction on adventurism in plot events. These peculiarities connect the novel with artistic historical works, historical biographies, which became popular thanks to the historians-writers D. N. Bantish-Kamensky belonged to.

**Key words:** historical novel, anachronism, factography, historical detail, adventurism, traditions.

*Л.О. Брега  
(Дніпропетровськ)*

УДК 821.16.09'06-005.2

### ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ТЕКСТ: ПОСТМОДЕРНІСТИ ПРО ПОСТМОДЕРНІЗМ

Теоретиками постмодернізму є Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко (пізній), Ж. Дерріда, Р. Барт (пізній), Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Р. Рорті, Ж. Бодрійяр. Ймовірно, той факт, що деякі з них були філологами за освітою та письменниками (У.Еко) мав великий вплив на формування великої уваги до тексту, його художнього й естетичного характеру, рівноправності його елементів.

«Історично постмодерн виступив опонентом філософських і культурних цінностей, які склалися в рамках раціональної ментальності XVIII ст.» [4, с. 378]. Його основними поняттями є плюралізм і деконструктивізм, які передбачають відмову від ідей цілого, універсального, від гранд-нарративів (як великих оповідей, так і наукових описів), так само як і від аналітичних процедур пошуку сенсу [4, с. 380].

Натомість, постмодернізм, будучи течією інтелектуальною, має нові «нарративи»: перфоманс (ситуативність, мінливість); симулякр (творчий монтаж імітованої реальності); ефективність (а не істина); мова і комунікація. Мова філософії наближається до естетичної і формує багатовимірний смисловий простір – текст без меж. Тобто, головне «не що сказав автор, а чого не сказав і чому» (Ж.Дерріда) [4, с. 381].

Багато дослідників зверталися до проблем постмодернізму: Соломія Павличко, Ніла Зборовська, Оксана Забужко, Роксана Харчук. Втім, ми сьогодні хочемо звернутися до міркувань і висновків, які подають самі автори постмодерних текстів. Тобто, пізнати феномен постмодерністського тексту зсередини від самих нараторів, відчути їхнє ставлення до процесу, їхнє

межами наших аудиторій, скажу більше, за межами університетських кампусів» [16, с. 239].

Одним з магістральних «сюжетів» збірника є творчість Сервантеса та його роман у контексті політики ідентичностей [9, с. 249]. Джордж Маріскаль у статті «Криза іспанізму як апокаліпсичний міф» [19] наполягає на переоцінці творчості Сервантеса в контексті мультикультурної та мультиетнічної Америки. «Його Сервантес – євроцентрист, виразник духу Контрреформації та імперіалістичної ідеології, який, як каже Каррол Джонсон у передмові до збірника, прагне актуалізувати «у студентів антиіспанські забобони не для того, щоб поставити їх під сумнів, але для того, щоб знову повернути їх до розуміння себе як жертв расистських утисків» [9, с. 249]. Не менш радикальним «осучасненням» Сервантеса вирізняються й деякі інші публікації збірника. Анн Крус бачить в авторі «Дон Кіхота» союзника сучасної феміністичної критики і застосовує останню для того, щоб захитати звичне тлумачення твору, виявити критичне ставлення Сервантеса до традиційних гендерних моделей і в такий спосіб зробити внесок у зміну соціального порядку [11, с. 146]. Елен Локос вивчає генеалогію Сервантеса для того, щоб довести факт наявності єврейських коренів у письменника, а також приналежності його до касти наvernених. Тут головним аргументом є особливий статус сестер Сервантеса, які за своїм соціальним становищем не могли вийти заміж і вимушені були стати куртизанками [16]. Едріен Мартін розвиває теорію Едварда Саїда, який закликає звертати увагу на голоси субалтерних репресованих культур. Під таким кутом зору Е. Мартін прочитує одну з «Повчальних новел» Сервантеса «Великодушний коханець», в якій виявляє мотиви сексуальної диференції й гомоеротики з метою розкриття структури маргіналізованих суб'єктів [21]. Н. Вей-Гомес застосовує методологію фрейдистського психоаналізу до прочитання двох творів Сервантеса: вставної новели «Безрозсудно цікавий» з роману «Дон Кіхот» та повчальної новели «Ревнивий естремадурець», щоб виявити негативне ставлення Сервантеса до мізогіністських практик представлення жіночих персонажів у літературі [26].

Стаття Діани де Армас Вілсон «Звідки пішов роман? Культурні гібриди і сервантесівські ересі» [28] є доволі показовою для загальної атмосфери, що склалася в сучасному серванте-

сознавстві. Дослідниця розпочинає з роз'яснення зв'язку су-перечок з приводу того, яка саме країна є батьківщиною сучасного роману, з претензіями тих чи інших країн на культурну гегемонію. На її думку, спроби британських і американських літературознавців довести хронологічну первинність англійського роману, зобов'язаного своїм народженням духу протестантизму і швидкому розвитку середнього класу, є нічим іншим як проявом культурного шовінізму і націоналізму. Визначення справжніх ролі й місця Сервантеса у процесі становлення жанру сучасного роману, таким чином, є не тільки суто історико-літературним, а й важливим ідеологічним і навіть політичним питанням, адже дає змогу відвоювати місце під сонцем замовчуваним ідентичностям, насамперед гібридним. Таким чином, Сервантес стає архетипом постмодерної людини, з її багатошаровим, плинним, глобалізованим і наративним «я». Відштовхуючись від ідей М. Бахтіна та його постмодерністських послідовників, Д. де Армас Вілсон вписує письменника в цілу сукупність дискурсів, що формують духовний простір світу доби пізнього Ренесансу.

На думку дослідниці, Сервантес як особистість і митець є культурним гібридом. Гібридні риси свідомості письменника можна відстежити на різних рівнях: лінгвістичному, поетикальному, образному тощо. Переконалим доказом цього є наративна стратегія, розроблена в «Дон Кіхоті». Це відкриває новий ракурс прочитання твору Сервантеса під кутом зору постколоніальної критики: «Історія новонародженого християнського рицаря подана очима арабського історика, чий текст «перекладається» вільним художником-мориском. Ця історія, попри всі складнощі, пов'язані з переходом лінгвістичних кордонів, у своєму первинному вигляді має все ж таки арабське першоджерело. Інакше кажучи, «Дон Кіхот» постає перед читачем як реконструйований іспанський переклад арабської версії справжньої іспанської історії» [28, с. 55]. Наративна стратегія «Дон Кіхота» є виявом чистої гібридності, де чутно голоси різних цивілізацій: християнства і мусульманства. В останньому романі Сервантеса «Поневір'яння Персилеса і Сехісмунди» практики «змішування» різноманітних культур застосовані ще активніше.

У завершальній частині роботи Д. де Армас Вілсон посилається на результати розвідок інших сервантесознавців Е. Каскарді і Д. Маріскаля, які доводять, що тенденція гібри-

ник, на відміну від багатьох своїх сучасників, не наслідував дуже популярним тоді канонам В. Скотта, використовуючи прямо протилежні принципи художнього втілення історії – вірність історичним фактам, історичним деталям, відсутність анахронізмів, вигаданих персонажів, обмеження авантюристичності в сюжетних подіях. Ці особливості наближують його роман до творів художньої історіографії, історичних життєписів, які набули популярності завдяки історіографам-літераторам, до числа яких належав і Д. М. Бантиш-Каменський.

**Ключові слова:** історичний роман, анахронізм, фактографічність, історична деталь, авантюристичність, традиції.

### АННОТАЦІЯ

**Балабонкіна В.Ю. Система персонажей в романе Д. Н. Бантыш-Каменского «Княжна Мария Меншикова»**

В статті представлено аналіз системи персонажів малоизвестного історичного роману, написаного известним істориком того часу. Сделано вывод о том, что писатель, в отличие от многих своих современников, не следовал весьма популярным тогда канонам В. Скотта, используя прямо противоположные принципы художественного воплощения истории – верность историческим фактам, историческим деталям, отсутствие анахронизмов, вымышленных персонажей, ограничение авантюристичности в сюжетных событиях. Эти особенности сближают его роман с произведениями художественной историографии, историческими жизнеописаниями, которые приобрели популярность благодаря историографам-литераторам, к числу которых принадлежал и сам Д. Н. Бантыш-Каменский.

**Ключевые слова:** исторический роман, анахронизм, фактографичность, историческая деталь, авантюристичность, традиции.

### SUMMARY

**Balabonkina V. Yu. The system of characters in the novel “Princess Maria Menshikova” by D. N. Bantish-Kamensky.**

The analysis of the system of characters of the little-known historical novel, written by the famous historian in his time, is presented in the article. There is a conclusion that the writer did not follow Scott's rather popular directions unlike his contemporaries. Instead of that he used the opposite principles of artistic history embodiment – correctness of historical facts and details, absence of anachronisms and invented

переодет граф Сапега, исполнена горьких упрёков и сетований в адрес княжны, подчинившейся отцовскому произволу.

Все указанные нами особенности приближают роман «Княжна Мария Меншикова» к произведениям так называемой беллетризованной историографии, историческим очеркам и жизнеописаниям, признанным мастером которых, наряду с Н. М. Карамзиным, М. А. Максимовичем, Н. А. Маркевичем, Н. И. Костомаровым, был и Д. Н. Бантыш-Каменский. В данном случае перед нами не просто занимательное произведение исторического беллетриста, а роман писателя-учёного, литератора-историка. Это иллюстрация того, сколь многими путями одновременно шло развитие и становление нового в русской литературе жанра исторического романа.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бантыш-Каменский Д. Н. Княжна Мария Меншикова / Д. Н. Бантыш-Каменский. – М., 1833. – 124 с.
2. Бантыш-Каменский Д. Н. Словарь достопамятных людей русской земли, содержащий в себе жизнь и деяния знаменитых полководцев, министров и мужей государственных, великих ерархов православной церкви, отличных литераторов и учёных, известных по участию в событиях отечественной истории в пяти частях / Д. Н. Бантыш-Каменский. – М.: В типографии Августа Семёна при Императорской медико-хирургической Академии, 1836.
3. Марченко Т. М. Богдан Хмельницкий как «образ-тень» в исторической поэзии русских романтиков / Т. М. Марченко // Научный вестник Волинского национального университета ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2008. – № 14. – С. 31-36.
4. Пушкин А. С. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году / А. С. Пушкин // Полн. собр. соч. : в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1956-1962. – Т. VI. – С. 40.

### АНОТАЦІЯ

**Балабонкіна В.Ю.** Система персонажів у романі **Д. М. Бантиш-Каменського «Княжна Марія Меншикова»**

У статті представлено аналіз системи персонажів маловідомого історичного роману, написаного відомим істориком того часу. Зроблено висновок про те, що письмен-

дизації поширюється в «Дон Кіхоті» Сервантеса на світ речей (тут варто згадати знаменитий «тазошолом» («vasiyelmo»)) і на проблему статі (жінки з бородами з Другого тому). «Якщо «гібридність – це ересь (як про це говорить Гомі Бгабга), то Сервантес – сертифікований культурний еретик. Його твори ще на донауковому етапі накреслюють вимір, який Бгабга назвав «Третім простором» – «територією чужинця», де протилежності проникають одна в одну і де утворюється нестабільність, яка «передбачає могутні культурні зміни» [28, с. 60].

Якщо підсумувати сказане Д. де Армас Вілсон та іншими представниками сучасної іспаністики, спроби застосувати постмодерністську та постструктуралістську теорію літератури до творів Сервантеса загалом і до роману «Дон Кіхот» зокрема є нічим іншим як прагненням наблизити письменника до сьогодення, зробити його цікавим сучасним читачам. Сутність цих герменевтичних практик полягає в перенесенні книг письменника з їхнього звичного історико-культурного контексту до контексту теперішнього – у глобалізований світ початку ХХІ століття, з усіма його конфліктами й проблемами. Це й означає безсмертя класики, її вічну актуальність, хоча, очевидно, запропонована представниками оновленої іспаністики методологія читання «Дон Кіхота» та інших творів Сервантеса не є ані досконалою, ані єдино можливою, оскільки, як вказує той самий Е. Клоуз, історичний підхід так само забувати не варто, необхідно намагатися поєднувати всі можливі інтерпретативні практики.

Цікаво, що в колишньому Радянському Союзі, а пізніше в літературознавстві Росії й України постмодерністські підходи до прочитання Сервантеса, крім робіт Д. Затонського, практично не представлені. Їх або просто замовчують, або відверто не приймають. Свідченням тому можуть бути наукові праці сучасної російської дослідниці С. Піскунової, яка докладає значних зусиль, аби розвинути і герменевтично оновити успадковану від радянських часів модель розуміння «Дон Кіхота». В публікаціях С. Піскунової можна знайти чимало тверджень, які демонструють певну ворожість сучасного російського сервантесознавства до постмодернізму (на жаль, про українське сервантесознавство взагалі не можемо говорити, тому що його просто немає). Зокрема, в «Енциклопедії літературних творів» читаємо: «Ортегіанський підхід (екзистенціально-

перспективістський – О.П.) до роману все більше і більше утверджується, незважаючи на постмодерністські спроби звести творіння Сервантеса до чистої літературної гри і самоцінної пародії на лицарську епіку» [4, с. 156]. Подібне ставлення до постмодерністської критики «Дон Кіхота» повторюється і в інших пізніших роботах С. Піскунової.

Наведена цитата не може сприйматися інакше як маніпуляція. По-перше, немає підстав стверджувати, що ортегіанський підхід до «Дон Кіхота» витісняє інші як постмодерністські, так і непостмодерністські герменевтичні практики, що представлені сьогодні в сервантесознавстві. Це поле знання вирізняється таким плюралізмом, розмаїттям і багатством наукової продукції, що навряд чи вистачить життя одного дослідника, щоб його охопити. По-друге, свідомо ігнорується практична спрямованість (навіть утилітаризм) і дух протесту проти гегемонії, закладений у постмодерністській критиці. Її не можна зводити до «чистої гри» або «самоцінної пародії на лицарську епіку». Така оцінка – нерозуміння духу постмодерністської та постструктуралістської критики, яка прагне покласти край сприйняттю «Дон Кіхота» як суто літературної пам'ятки, що не має нічого спільного із сучасними проблемами.

Можна вказати кілька причин негативного ставлення пострадянського сервантесознавства до постмодерністсько-постструктуралістських практик інтерпретації «Дон Кіхота». Серед них насамперед – слабе знайомство з англо-американською іспаністикою і загальна орієнтованість на іспанську традицію, яка вирізняється значним теоретичним консерватизмом. Друга причина – ескапістський характер пострадянського літературознавства, зорієнтованого на «вічне», на «естетичне», на минуле, що пояснює прагнення зберегти проект «історії літератури» в незаплямованій чистоті. Страх перед оновленням штовхає дослідників в обійми традиційних моделей, і навпаки, традиційні моделі гальмують оновлення теоретико-літературної думки.

Найповніше підхід С. Піскунової до проблеми інтерпретації роману Сервантеса викладено в інтернет-публікації «Дон Кіхот: поетика всеєдності» [5]. Вже у самій назві статті відчувається певний виклик критикам-постмодерністам: якщо ті ведуть мову про твір Сервантеса як про автономний знаковий простір, відірваний від реальності, як про хаос, як про світ,

ном готическом кафтане, весь в пудре и пуклях, скорчившийся прежде времени. Пётр Великий говорил об нём на смертном одре, что он лучше других министров знает истинную пользу Российского государства <...> Он никому не смотрит в лицо, чтобы глаза ему не изменили, умеет делать их неподвижными, говорит и пишет всегда двусмысленно, обедает на серебряных блюдах, потерявших от нечистоты цвет свой, и держит служителей в разорванной одежде» [1, с. 81]. Череду метких характеристик продолжают следующие: «князь Антиох Кантемир, сын Господаря Молдавского, большой сатирик <...> Даже монахам от него нет пощады» [1, с. 81], «Лев Васильевич Измайлов, лейб-гвардии Семёновского полка майор, известный посольством своим в Китай, умевший поддержать достоинство нашего Двора. Он въехал в Пекин, к чрезвычайному удивлению жителей, с обнажёнными палашами, отказался стать на колени перед тамошними министрами, подал в собственные руки семидесятилетнему Кань-Хи грамоту Петра Великого и получил от него в подарок соболью шубу, которую Император Китайский снял с себя» [1, с. 83-84].

Впечатление максимальной точности в плане исторической достоверности художественного повествования усиливают глубокие познания автора в области русской геральдики и генеалогии, дворянской табели о рангах, изобилие точно датированных исторических событий, о которых упоминается в ходе развития сюжета.

Внимательное прочтение текста романа позволяет нам с уверенностью констатировать полное отсутствие в нём анахронизмов, которые традиционно встречаются в исторических романах того времени. Текст лишён малейших отступлений от исторической правды, «домысливания» или «дописывания» исторических ситуаций в угоду авторской фантазии, субъективных авторских комментариев поступков персонажей. Ослаблена и непрямая для исторических романов той поры авантюрная составляющая любовной линии романа – она ограничена двумя эпизодами тайных свиданий Марии Меньшиковой и Петра Сапеги, расположенных в соответствии с принципом композиционной симметрии. Первый раз переодетая в мужское платье княжна и её возлюбленный встречаются на берегу Невы, чтобы, накануне долгой разлуки, признаться друг другу в любви. Вторая встреча, на этот раз в рубище нищего

Обер-Гофмейстериною с ежегодным окладом по две тысячи рублей и с представлением права брать шаг после жён Генерал-Фельдмаршалов» [2].

В общей системе персонажей романа есть особый – это «образ-тень» императора Петра I. Т. М. Марченко указывает, что «это особая образная модификация, которая предполагает наличие в художественном мире произведения упоминаний или воспоминаний о герое, а не воссоздание его исторического облика на уровне развёрнутого сюжетного изображения, <...> факт наличия лишь обобщающих оценок героя его времени» [3, с. 32-33]. Образ Петра I подаётся в романе как готовая данность, наделённая однозначно закреплённой за ней семантикой. Это просвещённый монарх, мудрый, суровый, но справедливый политик, налицо все признаки его идеализации писателем-историком: «Пётр один управлял рулём Государства, награждал, возводил достойных; карал, преследовал нарушителей законного порядка» [1, с. 56]. В уста одного из крупнейших сановников графа Апраксина вложено мнение самого автора романа: «Отец наш много сделал для Отечества; по всей справедливости заслужил наименование Великого» [1, с. 23].

Перед читателями романа развёрнута целая галерея высших сановников государства, их видит княжна Мария, объявленная царской невестой, в приёмной правителя империи. Каждый из них снабжён краткой, но ёмкой исторически-достоверной характеристикой. В итоге читатель получает возможность судить о расстановке политических сил и борьбе партий при русском дворе в период болезни и смерти Петра I, в недолгое царствование Екатерины I и в первые месяцы правления Петра II.

Так, к примеру, граф Фёдор Матвеевич Апраксин «ласков, обходителен со всеми; никто лучше его у себя не умеет угощать, и вряд ли найдётся вельможа любезнее его. Он известен морскими победами своими, спас Петербург от шведов, взял Выборг, изгнал неприятеля из всей Финляндии, держал в страхе Стокгольм, служил Царю и Отечеству радостным сердцем и чистою совестью» [1, с. 77], Государственный Канцлер граф Гаврило Иванович Головкин «чрезвычайно сведущ в делах дипломатических; но горд, коварен, скуп, корыстолюбив» [1, с. 78], фельдмаршал князь Голицын «перед боем, когда неприятель был слабее его, всегда уменьшал войско своё, не желая приобретать победу силою» [1, с. 79], Остерман «в запачкан-

до кінця неузгоджений, то у С. Піскунової «Дон Кіхот» визначається як єдине художнє ціле, звідси й формула – «поетика всеєдності». Це не висновок, а постулат, що виноситься як незаперечна передумова, і всі подальші інтелектуальні зусилля докладаються для того, щоб його довести.

Історія інтерпретації «Дон Кіхота», викладена С. Піскуновою, хронологічно не виходить за межі, окреслені відомою книгою Е. Клоуза «Романтичний підхід до “Дон Кіхота”» [9], головні положення якої російська дослідниця повторює в першій частині статті. На її думку, існують два підходи до інтерпретації «Дон Кіхота»: твір розуміється 1) як комічний і 2) як серйозний, якщо не трагічний, такий, що примушує читача співчувати персонажу [5, с. 1]. Приклад першого сприйняття – розуміння «Дон Кіхота» як бурлескного роману, яке панувало до початку романтичної епохи. Приклад другого – так званий «романтичний Дон Кіхот». Романтики (насамперед німецькі) прочитали «Дон Кіхота» як міф, який розкриває універсальні начала людського буття, по-своєму витлумачивши або зігнувши ті елементи художньої структури твору, які суперечили романтичному світогляду. Зокрема, приділяючи значну увагу іронічному началу в романі, вони уявляли собі «Дон Кіхота» як квінтесенцію світосприйняття, побудованого на концепції самотнього індивіда-візіонера. «Романтична настанова, пише С. Піскунова, панувала і в сервантесистиці, і в читацькому середовищі протягом всього ХІХ ст. і першої половини ХХ ст.» [5, с. 2]. Такі важливі підходи до інтерпретації роману, як «перспективізм» Х. Ортеги-і-Гассета, а також теорії А. Кастро були, по суті, розвитком романтичного розуміння «Дон Кіхота», тільки тепер з екзистенціалістським забарвленням: роман Сервантеса трактувався як роман свідомості, за А. Кастро, роман розчарованої свідомості. «За таких умов зовнішня перспектива, зокрема, сміхова, образу героя виявляється в оповіді зайвою» [5, с. 4]. Остаточна відмова від традиції «романтичного «Дон Кіхота» так і не відбулась, хоча значно втратила свій авторитет, насамперед в англо-американській іспаністиці, під впливом постмодерністської літературознавчої парадигми, сформованої своєрідно перетлумаченими ідеями М. Бахтіна про карнавал, яка знову реабілітує ігровий і спонтанний бік поетики роману. Як можна побачити, певна роль постмодерністській критиці у справі оновлення моделей сприйняття «Дон

Кіхота» С. Піскуновою все ж відводиться, але знову звужується до суто деструктивної функції заперечення «романтичного Дон Кіхота» або до «чистої літературної гри», причому бунтівний пафос постмодерністсько-постструктуралістського сервантесознавства знову замовчується.

Постмодерністській моделі інтерпретації «Дон Кіхота» С. Піскунова намагається протиставити свою, яка синтезує ідеї багатьох попередників і сучасників дослідниці (насамперед представників російської традиції: роботи М. П. Біцільї, російських формалістів, М. Бахтіна, Б. Крижевського, К. Державіна, Л. Пінського, Г. Степанова, В. Багно та ін.) і яка за своєю суттю є «гуманістичною моделлю» розуміння роману, давно відомою в іспаністиці (Ф. Маркес Вільянеува [20], Д. Фахардо [15] та багато інших). З точки зору дослідниці, в основу розуміння твору слід покласти ідеологію гуманізму, що трактує Дон Кіхота як персонажа ренесансного типу, який, розбудовуючи свою особистість, потребує опертя на надособистісне ідеальне ціле – на утопію про ідеальне рицарство і реальність народного буття. Цей «рицарський міф» засновується на «рицарських романах», написаних за часів Ренесансу («Амадіс Гальський»), на ідеалах «внутрішньої людини» Еразма Роттердамського, поширених серед витіснених на маргінесі іспанського суспільства «новохристиянських інтелектуалів». «Новими християнами» в ті часи називали євреїв або нащадків євреїв, які навертались до християнства. Ідеологія «еразмізму» в поєднанні з іншими типами гуманізму та містичними практиками доби Ренесансу конкурувала й нерідко примхливо поєднувалась зі «старохристиянськими цінностями», зокрема, концептом «честі», покликаними ідеологічно забезпечити розбудову Іспанської імперії. Твори Еразма впливали на іспанську літературу того часу не тільки ідейно, а й жанрово і поетичально, але в їхніх ідейних і художніх практиках рицарський роман заперечувався, оскільки зосереджувався на так званій «зовнішній людині».

Сервантес, на думку С. Піскунової, – парадоксальний приклад ідейного «еразміста», який був водночас знавцем і прихильником «ренесансно-рицарської епіки» [5, с. 13]. «Він приміряє у свідомості Дон Кіхота «старохристиянський рицарський міф» і новохристиянський еразмізм» [5, с. 13]. Новий тип мандрівного рицаря перебирає на себе функції церкви. Та-

фаном Прокоповичем занятъ место сказавшегося больным императора. В дни своего наивысшего могущества он даёт «обеда из двухсот кушаний, подававшихся на золотом сервизе, приготовленные лучшими французскими поварами» [1, с. 39]. Д. Н. Бантыш-Каменкий подробно, со знанием дела, воссоздавая исторический колорит, описывает образ жизни фаворита: «Любимец Петров, выходя на берег Невы с многочисленною свитою, садился обыкновенно в лодку, обитую внутри зелёным бархатом и раззолоченную снаружи. Он причаливал к Исаакиевской пристани, где ныне Сенат. Там ожидала Меншикова карета, сделанная наподобие веера, на низких колёсах, с золотым гербом на дверцах и запряжённая шестью лошадьми. <...> Впереди шли скороходы и служители дома в богатой ливрее; потом ехали музыканты и Пажи верхом, в синих суконных и бархатных кафтанах с золотыми позументами по швам; у кареты шли шесть Камер-Юнкеров, из которых один держался за ручку дворец. Отрядом драгун Княжеского полка завершалось шествие» [1, с. 22-23]. Романист не отступает от исторической правды и описывая драматическую этап в жизни Меншикова: «Отчуждённый от всего мира, среди ледяных пустынь Сибири, он удивил потомство необыкновенною твёрдостью духа, совершенным самоотвержением. Меншиков не роптал на судьбу, покорялся ей со смирением и утешал детей своих» [1, с. 119].

Статус исторических персонажей в романе имеют домохозячка Меншикова – жена княгиня Дарья Михайловна, дети временщика – княжны Мария и Александра, князь Александр Александрович Меншиков. Они тоже вовлечены в водоворот дворцовых перемен, разделяя судьбу главы семейства, тем самым участвуют в истории. Одна из самых зловещих героинь романа – Варвара Михайловна Арсеньева, тётка княжны Марии, приложившая немало усилий к расстройству её брака с Сапегой. Автор романа точен в воспроизведении её портретной характеристики: «маленькая горбатая девушка пожилых лет, бледная, худощавая», властно добивающаяся почестей при царском дворе. Императрица жалует её орденом Святой Екатерины, а в «Словаре достопамятных людей русской земли» Д. Н. Бантыш-Каменский дополнит картину этой головокружительной карьеры: «По кончине Императрицы Екатерины I достигла своих желаний: пожалована 25 мая 1727 года

ставшей невинной жертвой непомерного властолюбия и гордыни собственного отца, погибшей в пучине дворцовых интриг и борьбы придворных партий. Личная трагедия княжны Марии, её разрушенный брак с графом Сапегой, насильственное обручение с юным императором Петром II, опала отца и ссылка в Берёзов – лишь часть грандиозного придворного действия, с предельной точностью описанного в романе. Она не выглядит частным происшествием, исторические события уже не фон для занимательного повествования, это узловые события сюжета, они властно вторгаются в жизнь героини и определяют её будущее. Вначале болезнь и смерть императора Петра I на неопределённый срок отсрочивают свадьбу княжны, затем воцарение Екатерины I усиливает и без того мощные позиции при дворе её отца, побуждает его мечтать о родстве с самим императором. Посягнув на роль императорского тестя, заново обручив несчастную Марию, на сей раз с занявшим престол внуком Петра I, Меньшиков делает шаг к своей политической гибели, активизирует заговорщиков, ставит на карту жизнь своих детей.

Произведение, объёмом в сто двадцать страниц, довольно «многолюдно». В нём действуют около сорока персонажей. Как мы уже отмечали, в отличие от традиционного исторического романа, написанного по вальтер-скоттовскому канону, у Д. Н. Бантыш-Каменского все герои, и главные и второстепенные, вплоть до эпизодических или тех, о ком лишь упоминается, являются историческими лицами. Единственный в произведении вымышленный персонаж – няня княжны Меньшиковой, разделившая все горести и невзгоды своей воспитанницы.

На страницах романа мы сталкиваемся с деяниями тех деятелей петровской эпохи, чьи жизнеописания спустя три года после его первой и единственной публикации, в 1836 году, войдут в состав «Словаря достопамятных людей русской земли», главного произведения Д. Н. Бантыш-Каменского. Колоссальный по объёму исторический материал, в течение двадцати лет собираемый историографом в русских архивах для «Словаря...», вначале вошёл в художественный мир его романа. Здесь воссоздан образ всемогущего фаворита Александра Данилыча Меньшикова: адмирал и генералиссимус, фактический правитель империи, непомерный гордец и честолюбец, дерзнувший во время освящения храма архиепископом Фео-

ким чином Сервантес намагається подолати поділ на «старих» і «нових християн» і робить це у формі роману, який сюжетно і поетикально надихається принципами всеєдності. Цікаво звернути увагу, що, характеризуючи Сервантеса як представника «новохристиянської» свідомості, С. Піскунова взагалі не згадує суперечки з приводу можливої наявності у нього єврейської крові, які так часто дискутуються в західному (не тільки постмодерністському) сервантесознавстві.

На думку С. Піскунової, доля Дон Кіхота – суперечка «внутрішньої» і «зовнішньої людини», що реалізується у двох площинах: 1) протагоніст постає як персонаж карнавалу, що підкоряється законам святкового циклу, і 2) як «я», що відпало від плоті народу і затиснене у пошуки виходу між вічністю і небуттям. Цей глобальний конфлікт в «історії» героя розгортається у кількох оповідних планах: «Він – Дон Кіхот Ламанський, частина безсмертного цілого народу – герой карнавалізованого обжинкового ритуалу, і «каліф на годину», персонаж маскарадної процесії, що організується світськими чинами й представниками влади у другій частині», та сільський ідальго Алонсо Кіхано, чий життя підкорене законам ентропійного біологічного часу – законам старіння і смерті, а також, значно менше, законам часу історичного (...). Проте в усіх цих іпостасях герой «Дон Кіхота» постає перед читачем як «людина зовнішня». В той же час в ньому (на чому наполягав А. Кастро) також є і «людина внутрішня» [5, с. 17]. Кожна з цих іпостасей розкривається через написання-читання багатозначного рицарського роману, у процесі творення якого задіяні і сам персонаж, і автор, і ціла група перекладачів-нараторів, і читач, зібрані разом в одному «місці-часі» – «в часі акту читання цього тексту, який творить цей текст» [5, с. 17]. «Час акту читання – область існування «людини внутрішньої», яка в культурі Нового часу претендує на те, щоб замінити середньовічну вічність» [5, с. 17-18]. У романі реалізовані також деякі інші текстуальні стратегії еразмітів, зокрема, доказ «від протилежного». Таким чином, різноманітна і внутрішньо суперечлива оповідна структура твору програмує його невичерпну багатозначність.

Другий чинник цієї багатозначності, за С. Піскуною, полягає в тому, що сюжет про «внутрішню людину» Еразма іде пліч-о-пліч із карнавальним началом, яке є також важливим

чинником змісто- і формотворення роману. За спостереженнями С. Піскунової, карнавалізовані епізоди «Дон Кіхота» співвідносяться з ритуалом святкування Тіла Господня. Всі вони містять натяк на таїнство євхаристії: бій Дон Кіхота з бурдюками (I. XXXV), спуск до печери Монтесіноса (II, XXII-XXIII), багато інших епізодів твору [5, с. 20-21]. Тут навколо «образу космічного тіла як символу єдності і цілісності буття» відбувається синтез несумісних понять (міфічного лицарства – містичного «тіла Христового» – «гротескного тіла» натовпу) [5, с. 21], а Еразм поєднується зі Св. Франциском, який органічно втягується в карнавал, що влаштовує Еразмова героїня Глупотта. Природа сміху також постає різноманітною: це й карнавальний сміх, і сміх особистісний, що виконує високу захисну функцію індивіда від сил зла і творить нову духовну спільноту, де люди, різні за своїми поглядами й темпераментами, взаємодоповнюють один одного. Для С. Піскунової «Дон Кіхот – це діалогічний «роман свідомості», в якому поєднуються «перспективістське» і «сміхове» начало [5, с. 28]. Сміх уводить читача від «зовнішньої людини» у світ духовності й чистоти. Читач, як і автор, «перебуває десь на кордоні «внутрішнього» і «зовнішнього»: світу роману і світу реальності, які не тільки протиставлені, а й перетікають одне в одного.

Окреме місце в коментарях С. Піскунової посідає заперечення пародійного елемента в романі «Дон Кіхот». Головною складовою сміхової культури у Сервантеса є не пародія, а *іронія*, з її властивістю дистанціюватися від об'єктів осміювання і ставати об'єднувальною силою водночас. лицарський роман не пародіюється, а іронічно інтерпретується. «лицарський роман зображується ніби з відстані» (Є. Мелетинський). Іронія, яку, за М. Менендесом-і-Пелайо, С. Піскунова називає «доброзичливою» (*benevolente*), в романі є засобом поєднання внутрішньої і зовнішньої людини, поетичного і прозаїчного начал, природного й історичного. Наративні стратегії також не пародійні, а іронічні, адже автор налаштовує читача на діалогічну співпрацю – гру з очікуваннями, які врешті-решт мають стати формою вищого синтезу.

На композиційному рівні дослідниця виділяє дві вісі оповіді: горизонтальну (нанизування епізодів-авантюр, що складають історію поневірянь) і вертикальну (включення вставних новел, які розбивають монотонність повторюваності однама-

УДК 821.161

**СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ Д.Н. БАНТЫШ-КАМЕНСКОГО «КНЯЖНА МАРИЯ МЕНЬШИКОВА»**

Роман «Княжна Мария Меншикова» известного в своё время историка Д. Н. Бантыш-Каменского вышел в свет в 1833 году, в пору, когда, по словам А. С. Пушкина, «Вальтер Скотт увлѣк за собой целую толпу подражателей» [4, с. 40]. Он интересен тем, что далѣк от того жанрового канона, который был создан «шотландским чародеем» и активно разрабатывался его почитателями, в том числе и в России. Вспомним, что по типу вальтер-скоттовского романа написаны произведения большинства исторических беллетристов того времени – М. Загоскина, Р. Зотова, И. Лажечникова, Ф. Булгарина, Н. Кукольника и многих других авторов. Одной из самых ярких, традиционных их особенностей была особым образом организованная система персонажей – в ней соседствовали сравнительно немногочисленные исторические герои и вымышленные, которые занимали здесь главенствующее место. Отведя историческим реалиям роль фона, на котором развивалась частная интрига, последователи В. Скотта довольно свободно обращались с историческими фактами, сознательно использовали анахронизмы, «домысливали» или «дописывали» тѣмные места в истории, вносили значительную долю субъективности в истолкование исторических событий и образов.

Будучи профессиональным историком, Д. Н. Бантыш-Каменский в своём романе решительно отступил от общепринятых жанровых правил, избрав в качестве основного творческого принципа установку на максимальную фактографическую точность, верность историческим источникам. Этот принцип проявился в авторских подходах к организации системы персонажей. Это и предопределило цель настоящей статьи – показать своеобразие системы персонажей в произведении, принадлежащем автору, в творческом облике которого неразрывно соединились две ипостаси – учёный-историк, археограф и художник слова.

Роман повествует о трагической судьбе исторической героини – юной дочери всемогущего временщика А. Д. Меншикова,

личности и коллективу; к войне; к экспериментам над человеком. Уточняются особенности художественного воплощения антиномичных положений горьковского гуманизма в творчестве писателя советского периода.

**Ключевые слова:** публицистика, концепция гуманизма, антиномия, тип сильной личности, образ «маленького человека».

#### АНОТАЦІЯ

**Шум О. Ю. Антиномічність гуманістичної концепції М. Горького і трансформація образу «маленької людини» в публіцистиці письменника 1920-1930-х рр.**

У статті на матеріалі публіцистичних та художніх творів М. Горького 1930-х років досліджується зміст його концепції гуманізму, зокрема, питання про антиномічність гуманістичних уявлень письменника. Розглядаються такі антиномічні положення горьківської гуманістичної концепції, як ставлення до сильної особи і колективу; до війни; до експериментів над людиною. Уточнюються особливості художнього втілення антиномічних положень горьківського гуманізму у творчості письменника радянського періоду.

**Ключові слова:** публіцистика, концепція гуманізму, антиномія, тип сильної особистості, образ маленької людини.

#### SUMMARY

**Shum O. Yu. Antinomical propositions of Gorky's humanistic concept and transformation of the image of the "petty person" in the publicism of 1920-1930s.**

The article is based on 1930s' publicist and literary works of M. Gorky. The maintenance of his humanistic conception is investigated, particularly, the question of the writer's antinomical ideas about humanism. Such antinomical propositions of Gorky's humanistic concept as attitude to a strong personality and community, war, experiments on human beings are considered. Peculiarities of the Gorky's humanism antinomical points' artistic embodiment in the writer's works of the Soviet period are specified in the article.

**Key words:** political essays, humanistic conception, antinomy, type of a strong personality, image of the petty person.

нітних пригод). Поступово Сервантес переводить оповідь зі сфери лицарського роману в сферу пасторальної еклоги і, зокрема, жанру гуманістичного діалогу. Далі Сервантес слідує моделі класичного пасторального роману, що дає йому змогу досягти ефекту «розширення образу персонажа», розкрити складну діалектику його божевілля: протагоніст з простого безумця перетворюється на справжнього мудреця-еразмита, аж до одужання і заперечення лицарських ідеалів. Таким чином, роман «Дон Кіхот» – ця шлях персонажа, а разом з ним автора, а також імпліцитного читача до усвідомлення своїх можливостей, ілюзорності людського життя і доторк до таємниці Свободи і Благодаті» [5, с. 40].

Таким чином, головна пресупозиція С. Піскунової – «Дон Кіхот» становить жанрово-завершене ціле, певним чином організоване Сервантесом. Загальний підхід дослідниці є компромісом між попередніми радянськими інтерпретаційними практиками (які також вирізнялись надмірною увагою до категорій «колективного», «народного», що проявляються в поведінці Дон Кіхота, Санчо Панси та інших персонажів) і нових духовних потреб російського суспільства з його офіційним християнством, що заповнює ідеологічну порожнечу, утворену відмовою від комуністичної віри. За таких умов давно відоме в іспанистиці розуміння Сервантеса як еразміта тепер виявляється на часі, і навіть дуже бажаним. Не можна не прокоментувати антипостмодерністський пафос статті С. Піскунової: під підозрою опиняється ціла низка понять, якими оперує сучасне сервантесознавство, – пародія, гра, карнавал та ін. Зберігаються категорії автора та художнього світу, теорії М. Бахтіна тлумачаться в дусі «високої духовності».

Таким чином, «Дон Кіхот» Сервантеса сьогодні вкотре опиняється в епіцентрі цивілізаційних конфліктів, адже за різними моделями розуміння великої книги прочитуються різні культурні традиції, ціннісні ряди і навіть способи життя, які відображають літературознавчі методології. Але різні варіанти тлумачення «Дон Кіхота» не тільки позначають конфлікт інтерпретацій, а й виявляються формою активного діалогу між іспаністами, які повинні уважно слухати один одного, аби й далі розкривати невичерпне смислове багатство твору.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота» / В. Е. Багно. – М.: Книга, 1988. – 448 с.
2. Затонский Д. В. Рыцарь на большой дороге, или *Contraria sunt complementaria* / Д. В. Затонский // Он выезжает из другого века. Дон Кихот в России / [сост. Л. М. Бурмистрова]. – М.: Рудомино, 2006. – С. 316-325.
3. Пискунова С. И. «Дон Кихот» – I: Динамическая поэтика / С. И. Пискунова [Электронный ресурс] // Средние века и Возрождение. – Режим доступа : <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/spain/piskunova-don-kihot-i.htm>.
4. Пискунова С. И. «Дон Кихот» / С. И. Пискунова // Энциклопедия литературных произведений. – М.: Вагриус, 1998. – С. 154-156.
5. Пискунова С. И. «Дон Кихот» : «Поэтика всеединства» [Электронный ресурс] / С. И. Пискунова. – Режим доступа: [www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Word\\_versions/donquixot.doc](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Word_versions/donquixot.doc).
6. Allen J. J. Generational Conflicts within Hispanism : [Notes from the *Comedia Wars*] / John J. Allen // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London: Garland Publishing Inc., 1999. – P. 68–80.
7. Cascardi A. J. Ideology of Iconoclasm in Cervantes / Anthony J. Cascardi // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London: Garland Publishing Inc., 1999. – P. 22–41.
8. Castillo D., Spadaccini N. Cervantes and Culture Wars / David Castillo, Nicholas Spadaccini // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London: Garland Publishing Inc., 1999. – P. 248-260.
9. Close A. The Romantic Approach to ‘Don Quixote’ : A Critical History of the Romantic Tradition in ‘Quixote’ / Anthony Close. – London–New York: Cambridge University Press, 1978. – 312 p.
10. Close A. J. Theory vs. Humanist Tradition Stemming from Américo Castro / Anthony J. Close // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson].

3. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения : в 25 т. / Максим Горький ; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1968-1976. – Т. 20 : Рассказы, очерки, воспоминания. 1924-1935. – 1974. – 637 с.
4. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения : в 25 т. / Максим Горький ; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1968-1976. – Т. 24 : Жизнь Клима Самгина. 1925-1936. Ч. 4. – 1975. – 588 с.
5. Горький М. Собр. соч. : в 30 т. / Максим Горький. – М. : Гос. изд. худож. лит., 1949-1955. – (Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького). Т. 24 : Статьи, речи, приветствия 1907-1928. – 1953. – 574 с.
6. Горький М. Собр. соч. : в 30 т. / Максим Горький. – М. : Гос. изд. худож. лит., 1949-1955. – (Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького). Т. 25 : Статьи, речи, приветствия 1929-1931. – 1953. – 518 с.
7. Горький М. Собр. соч. : в 30 т. / Максим Горький. – М. : Гос. изд. худож. лит., 1949-1955. – (Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького). Т. 26 : Статьи, речи, приветствия 1931-1933. – 1953. – 462 с.
8. Горький М. Собр. соч. : в 30 т. / Максим Горький. – М. : Гос. изд. худож. лит., 1949-1955. – (Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького). Т. 27 : Статьи, доклады, речи, приветствия 1933-1936. – 1954. – 588 с.
9. Горький и наука. Статьи, речи, письма, воспоминания : сборник / Академия наук СССР. – М. : Наука, 1964. – 282 с.

## АННОТАЦІЯ

**Шум О. Ю. Антиномичність гуманістическої концепції М. Горького і трансформація образу «маленького чоловіка» в публіцистиці письменника 1920-1930-х гг.**

В статті на матеріалі публіцистических і художественних произведень М. Горького 1930-х років досліджується збереження його концепції гуманізму, в частині, питання про антиномічності гуманістических представлень письменника. Розглядаються такі антиномічні положення горьковської гуманістическої концепції, як відношення до сильної

бесстрашный ученик Владимира Ленина» [7, с. 14]; «человек огромного сердца и ума» [8, с. 452]. Вместе с тем нельзя не отметить, что Горький так и не написал литературный портрет Сталина, которого тот очень ждал.

Подводя итог сказанному, можно сделать следующие **ВЫВОДЫ**.

Гуманистическая концепция М. Горького советского периода антиномична: одни и те же явления (уничтожение врагов, подчинение личности коллективу, война, эксперимент над человеком) в одних условиях (капиталистической системы) оцениваются как негативные, в других (при социализме) как позитивные.

Антиномичное отношение к сильной личности способствовало трансформации в горьковской публицистике 1920-1930-х гг. такого традиционного образа классической русской литературы, как «маленький человек».

«Маленький человек» в интерпретации писателя – это не способный к творчеству мещанин, ему в публицистике Горького 1920-1930-х годов противопоставлен новый волевой человеческий тип – «маленького, но великого человека». Это сложное понятие с внутренней иерархией (на более высокой ступени находится социалистический лидер, на более низкой, уступая в культурном развитии, – «пробудившаяся личность») представляет переходное звено между сверхчеловечески могущественным Человеком будущего и реальным «маленьким человеком». Однако созданный писателем тип противоречив и парадоксален: «маленький, но великий человек» – это коллективное единство, вне которого «маленькие люди» рассматриваются как «человеческие единицы»; наиболее значительны те из них, кто утратил сознание ценности своей личности и личности другого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения : в 25 т. / Максим Горький ; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1968-1976. – Т. 18 : Дело Артамоновых. Рассказы и наброски. – 1973. – 551 с.
2. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения : в 25 т. / Максим Горький ; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1968-1976. – Т. 19 : Пьесы, сценарии, драматические наброски. 1917-1935. – 1973. – 556 с.

- son]. – New York–London: Garland Publishing Inc., 1999. – P. 1-22.
11. Cruz A. J. Cervantes and His Feminist Alliances / Anne J. Cruz // Cervantes and His Postmodern Constituencies / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London: Garland Publishing Inc., 1999. – P. 146.
  12. Elizarrarás T. Entrevista con Anthony Close Agosto de 2007 [Электронный ресурс] / Teresa Elizarrarás // El Quijote. Interpretación y crítica. – P. 2. – Режим доступа: <http://www.estudioscervantinos.org/2/Entrevista%20con%20Anthony%20Close.pdf>.
  13. El Saffar R. Beyond Fiction : The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes / Ruth El Saffar. – Berkeley : University of California Press, 1984. – 218 p.
  14. El Saffar R., Wilson D. Quixotic Desire : Psychoanalytic Perspectives on Cervantes / R. El Saffar, D. Wilson. – Ithaca : Cornell University Press, 1993. – 332 p.
  15. Fajardo D. Erasmo y «Don Quijote de la Mancha» [Электронный ресурс] / Diógenes Fajardo // Thesaurus. – 1985. – Tomo XL. Núm. 3. – P. 604–619. – Режим доступа : [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/40/TH\\_40\\_003\\_120\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/40/TH_40_003_120_0.pdf)
  16. Iffland J. «Cervantecismo» as Social Praxis in the «Neo-Post» Age : Are We Kidding Ourselves / James Iffland // Cervantes and His Postmodern Constituencies / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London : Garland Publishing Inc., 1999. – P. 239.
  17. Lokos E. The Policies of Identity and the Enigma of Cervantine Genealogy / Ellen Lokos // Cervantes and His Postmodern Constituencies / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London: Garland Publishing Inc., 1999. – P. 116–133.
  18. Mariscal G. Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes and Seventeenth Century Spanish Culture / George Mariscal. – Ithaca: Cornell University Press, 1991. – 227 p.
  19. Mariscal G. The Crisis of Hispanism as Apocalyptic Myth / George Mariscal // Cervantes and His Postmodern Constituencies / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London: Garland Publishing Inc., 1999. – P. 201–217.
  20. Márquez Villanueva F. Erasmo y Cervantes, una vez más [Электронный ресурс] / Francisco Márquez Villanueva // Bulletin of

- the Cervantes Society of America. – 1984. – N. 4.2. – P. 123-137. – Режим доступу : <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf84/marquez.htm>.
21. Martín A. L. *El amante liberal* in the Age of Contrapuntal Sexualities / Adrienne L. Martín // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London : Garland Publishing Inc., 1999. – P. 151-169.
  22. Parr J. A. *An Anatomy of Subversive discourse* / James A. Parr. – Newark, DE : Juan de la Cuesta, 1988. – 198 p.
  23. Pou P. J. *Cervantes and the Spanish Philological School* / Pablo Jauralde Pou // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London : Garland Publishing Inc., 1999. – P. 105-115.
  24. Presberg C. D. *Anatomy of Contemporary Cervantes Studies : A Romance of «Two Cities»* / Charles D. Presberg // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London : Garland Publishing Inc., 1999. – P. 81-104.
  25. Reed C. A. *Chaotic Quijote : Complexity, Nonlinearity and Perspectivism* / Cory A. Reed // *Hispania*. – 1994. – Vol. 77, No. 4. – P. 738-749.
  26. Wey-Gómez N. *The Jealous and the Curious : Feud, Paranoia and Homosexuality in Cervantine Poetics* / Nicolás Wey-Gómez // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London : Garland Publishing Inc., 1999. – P. 170-200.
  27. Willson D. de Armas. *Allegories of Love : Cervantes's «Persiles and Sigismunda»* / Diana de Armas Willson. – Princeton: Princeton University Press, 1991. – 260 p.
  28. Wilson D. de Armas. *Where does the Novel Rise ? Cultural Hybrids and Cervantine Heresies* / Diana de Armas Willson // *Cervantes and His Postmodern Constituencies* / [ed. Anne J. Cruz and Carroll B. Johnson]. – New York–London : Garland Publishing Inc., 1999. – P. 43-67.

#### АННОТАЦІЯ

##### Пронкевич А.В. Роман «Дон Кихот» в конфлікті інтерпретацій

Стаття посвячена порівняльному аналізу стратегій інтерпретації роману Сервантеса «Дон Кихот» в запад-

мечать, что созданный им образ парадоксален: служение «руководящей идее», силой которой граждане социалистического государства преобразуются в героев, требует от них полного самоотречения, делающего людей не то что «маленькими», – а просто «человеческими единицами» (так, например, сам Горький именуется советских людей в статьях «Десять лет» (1928) [5, с. 289], «Литературные забавы» (1934) [8, с. 272] и др.). При этом личность «маленького» становится даже меньше, чем была – это уже и не человек вовсе, а что-то вроде кораллового полипа: работой этих «ничтожно мелких животных» также создаются острова, которые не могут разбить мощные волны океана, о крепость скал которых «разбиваются железные корабли» [6, с. 8]. Используемое писателем уничижительное сравнение нового человека с «моллюском» особенно контрастно, если вспомнить созданный им в ранний период творчества поэтический образ Человека с большой буквы.

Однако Горький не замечает этого печального парадокса, его не пугает утрата человеком самооценности. Напротив, для писателя наиболее ценны среди маленьких героев, подобных моллюскам или муравьям, те, кто начисто утратил сознание собственной личности и забыл о ценности личности другого. Парадоксально и то, что писатель отказывается считать новых героев маленькими, поскольку теперь «муравьиная суeta маленьких людей», их «муравьиная работа» [3, с. 169] подчинены единой цели, которую определила единственно исторически верная, конкретная правда «руководящей идеи»; теперь, слившись, маленькие герои наконец-то могут представить не идеального, а реального титана: «Многоликие герои нашей действительности уже дают возможность создать из них одного героя. Товарищ Сергей Киров убит нашими врагами потому, что он был именно таким героем» [8, с. 263]. Эта логика приводит к ницшевскому сверхчеловеку, монументом возвышающемуся над массой маленьких, лишенных индивидуальности людей-моллюсков, служащих лишь сырьем для создания идеального героя-титана. Писатель сожалеет, что до сего дня в литературе «все еще не наблюдается попыток изобразить Геркулеса, вооруженного всей силой современной техники». Чем-то вроде такой попытки были у Горького все учащающиеся с 1933 года упоминания о Сталине: «Мощный вождь, чья энергия все возрастает» [8, с. 28]; Иосиф Сталин – «лучший и

Иродом, я бы как раз объявил поголовное истребление кротких, несчастных и любителей страдания. Не уважаю кротких! Плохо с ними, неспособные они, нечего с ними делать. Не гуманный я человек...» [3, с. 78]. Та же мысль звучит и в словах революционера Михаила Вилонова: «Что же – это мы что ли должны заразиться жалостью к несчастным и всяким униженным? Слезой грязи не смоешь. Тем более не смоешь крови. А задача – смыть с людей кровь и грязь» [1, с. 378]. «Я не из тех, которые утешают», – говорит Рашель [2, с. 154]. Сам писатель впрямую выступает против «маленького человека», «страдания» которого неоправданно, по его мнению, «героизирует» литература, в статье «О мещанстве» (1929): «... Автор берет ничтожнейшего Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя, снабжает его психологией Ивана Ильича или героя «Мысли» Л. Андреева и, поместив такого искусственного человечка в современную обстановку, как будто создает новый характер. Мещанин читает и наслаждается: «Вот какие у меня могут быть «глубокие переживания». Уже десятки раз воскрес в новых книгах старый знакомый Макар Девушкин и множество прочих «униженных и оскорбленных», но страдающих не столько по Достоевскому, сколько потому, что «патоки – мало, яиц – мало, масла – мало» [6, с. 24]. Как бы ни усложнялся, как бы ни модифицировался тип «маленького человека» в литературе, Горький будет видеть его и отрицать за стремление к личному благополучию, за нежелание жить творческой, социально связующей людей идеей.

В полемике с традиционной гуманистической концепцией и на основе все того же образа «маленького человека» у Горького вырабатывается еще одна формула – «маленький, но великий человек». У этого образа есть внутренняя иерархия. Одни «маленькие люди» приходят к новой правде сами и становятся лидерами. Другие, менее образованные или более слабые, проникаются истиной руководящей идеи под руководством лидеров в коллективе нового типа, где создана «новая здоровая атмосфера», и тоже становятся созидателями «хрустального дворца» социализма. Рядом с сотнями «даровитых выдвигенцев, ударников, рабкоров, писателей, изобретателей» [6, с. 228] находятся миллионы таких, которые «пробудились и поднимаются к жизни». Только такие «маленькие люди» вызывают сочувствие писателя, он не замечает или не желает за-

ном и отечественном литературоведении. Широкое распространение герменевтических практик, порожденных постструктуралистско-постмодернистским направлением в литературоведении, стимулирует активное перечитывание классики, и произведение Сервантеса не является в этом смысле исключением. В то же время российская и украинская филологические школы предпочитают истолкование романа в гуманистической традиции. Статья предлагает культурологическое объяснение этого феномена.

**Ключевые слова:** пародия, ирония, игра, хаос, гибридизация, политика идентичности, гуманизм, карнавал.

### АНОТАЦІЯ

#### Пронкевич О.В. Роман «Дон Кіхот» у конфлікті інтерпретацій

Тема публікації – порівняльний аналіз стратегій інтерпретації роману Сервантеса «Дон Кіхот» у західному та вітчизняному літературознавстві. Активне поширення герменевтичних практик, започаткованих постструктуралістсько-постмодерністським напрямом у літературознавстві, стимулює перепрочитання класики, і твір Сервантеса в цьому сенсі не є винятком. Водночас російська та українська філологічні школи надають перевагу тлумаченню роману в гуманістичній традиції. Стаття пропонує культурологічне пояснення цього феномену.

**Ключові слова:** пародія, іронія, гра, хаос, гібридизація, політика ідентичності, гуманізм, карнавал.

### SUMMARY

#### Pronkevich O.V. Don Quixote in the conflict of interpretations

The subject of the paper is the comparative analysis of interpretations of *Don Quixote* by Cervantes in Western and Ukrainian literary studies. The hermeneutics practiced by poststructuralist and postmodernist criticism is actively used to reread the classical works, including the famous novel by Cervantes. At the same time the Russian and Ukrainian philological schools still prefer the traditional humanist approach. The paper provides an explanation of this phenomenon from the perspective of Cultural Studies.

**Keywords:** parody, irony, game, chaos, hybridization, identity policy, humanism, carnival.

Б. Шалагінов  
(Київ)

УДК 82.0

## «ФАУСТ» Й. В. ГЕТЕ ЯК ЦЕНТР НОВОЄВРОПЕЙСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ

### 1.1. Гете і Шекспір

Завдання нашої статті полягає в тому, щоб показати головну роль «Фауста» Й. В. Гете в процесі формування новоевропейської літератури. Ми виділяємо чотири аспекти, які зберігають суттєве значення аж до середини минулого ХХ ст. і дають нам підстави поставити саме Гете з його твором в центр літературного канону всієї доби Модерн.

Насамперед це визнання виняткового значення *мистецтва*, зокрема літератури, для свідомого формування суспільного життя (1). В епоху Шекспіра (якого цілком правильно вважають предтечею всього пост-медієвального канону) мистецтво посідало важливе місце в естетичному житті суспільства; але при цьому світське мистецтво все ж вважали «другорядним» у порівнянні з культовим (церковним). Сама людина в той час «була багато в чому не вільною у своєму ставленні до світу, навіть у своєму світовідчутті. Над її почуттями і бажаннями тяжіло щось таке, що вона не повністю розуміла <...> – нереальне, релігійне, фантастичне, міфічне, фатальне...» [1, с. 11]. Літератор не міг і мріяти про обстоювання власних поглядів усупереч чинним смакам, тож повинен був орієнтуватися на естетичне «замовлення» з боку простої чи шляхетної публіки. Все це характерно проявляється в творчості Шекспіра при порівнянні періоду «Глобуса» з останніми роками у «Блекфрайерсі». Ми не знаходимо в його творчості і образу *митця* (якщо не вважати такими пародійно показаних акторів-аматорів у «Сні літньої ночі»). Адже в ті часи митець був всього лише членом окремого цеху, поруч з ремісничими корпораціями. Лише епоха Гете піднесла митця над суспільством.

У «Фаусті» ми знаходимо зародки сучасного, *історичного* розуміння життя (2). Хоча Шекспір написав кілька п'єс на історичну тематику і в цьому значно перевершив німецького поета, він все ж був далекий від ідеї *розвитку* суспільства і людини, яку розкривав лише як *родову* істоту. Внутрішня еволюція людини була представлена, мабуть, в єдиному його

значительнее, полезнее, чем истребление десятков миллионов здоровых людей ради удобства жизни ничтожного, психически и морально выродившегося класса хищников и паразитов» [9, с. 158]. Нельзя не заметить, что благородные и направленные во благо человека устремления писателя с высоты исторического опыта ХХ века выглядят устрашающе.

Своеобразное отношение Горького к человеку связано с антиномичным пониманием роли сильной личности. Так, пренебрежение законом со стороны капиталистических хищников – Николая Бугрова и Саввы Морозова, запечатленных в серии литературных портретов, Ильи Артамонова-старшего, Тимофея Варавки, Захара Бердникова, Марины Зотовой, Вассы Железновой, героев художественных произведений Горького 1920-1930-х годов, – считается аморальным действием, потому что совершается ради наживы и личного обогащения. Однако распространение запрещенной литературы, участие в «эксах» (экспроприациях, а попросту нападениях и хищениях), организация вооруженного сопротивления официальной власти со стороны профессиональных революционеров, чьи литературные портреты Горький создает в течение 1924-1935 годов: Красина, Анненского, Вилонова, Вольнова, Камо, а также героев романа «Жизнь Клима Самгина»: Степана Кутузова, Елизаветы и Аркадия Спивак, – рассматривается как подвиг только потому, что совершается не ради себя, а ради утверждения «новой правды» – идеологии «руководящей идеи». Но при этом «крупные хищники» ницшеанского толка и профессиональные революционеры оказываются близки друг другу не только своей эмоционально сильной натурой, но и пренебрежением к общему закону, а также отношением к более слабому и менее решительному «маленькому человеку», традиционному типу литературы XIX века.

Отношение Горького к образу «маленького человека» вполне определилось еще до революции. Многие из «униженных и оскорбленных» проявляют «мазохизм существа забитого, запуганного, способного наслаждаться своим страданием, не без злорадства однако рисуясь им пред всеми и пред самим собою» [5, с. 147], предпочитают жаловаться и стонать, вместо того чтобы попытаться изменить свою жизнь. Это отношение не меняется и в советское время. Горьковские любимцы презирают слабых и кротких. Захар Бердников заявляет: «Не выношу кротких! Сделать бы меня всемирным

высылку «кулаков» целыми семьями в условия вечной мерзлоты, прямые призывы «врага следует сначала уничтожить» [7, с. 305], а потом уж признавать в нем человека, которому не чужды и положительные качества: сила, ум, обаяние.

Антиномична горьковская оценка войны. Хорошо известна антивоенная позиция писателя. Война рассматривается им как величайшее зло, как преступление против самого ценного, что создано человечеством, – культуры, но только тогда, когда это война за перераспределение мировых богатств, развязанная капиталистами. Классовая же война пролетариев оценивается как благо, как «священная» война, потому что это бой за «руководящую идею», ставшую мерилом общественных отношений: «Пролетариат всего мира должен знать, что *есть одна только* «действительно справедливая, священная война» (курсив здесь и далее наш. – О. Ш.), – это война против капиталистов...» [6, с. 415].

Антиномично горьковское отношение к научному эксперименту над человеком. Возможность осуществления в социалистическом обществе медицинских экспериментов такого рода в научных целях подчеркнута противопоставляется «бессмысленному» истреблению «миллионов» «ничтожным меньшинством» представителей «класса хищников и паразитов». Вернувшись в Союз Советов, Горький лично принимает самое деятельное участие в организации Всесоюзного института экспериментальной медицины, задачи которого раскрывает в письме к О. И. Скороходовой, слепоглухонемой воспитаннице Харьковского института дефектологии, научившейся благодаря научным методикам читать и писать с помощью органов осязания: «Я думаю, что скоро настанет время, когда наука властно спросит так называемых нормальных людей: вы хотите, чтоб все болезни, уродства, несовершенства, преждевременная дряхлость и смерть человеческого организма были подробно и точно изучены? Такое изучение не может быть достигнуто экспериментами над собаками, кроликами, морскими свинками. Необходимо *эксперимент над самим человеком*, необходимо на нем самом изучить технику его организма, процессы внутриклеточного питания, кровообразования, химию нервно-мозговой клетки и вообще все процессы его организма. Для этого потребуются сотни человеческих единиц, это будет действительной службой человечеству, и это, конечно, будет

творі – в «Королі Лірі»; але тут вона була явлена скоріше як спокутування фатальної помилки героя, ніж як його свідоме прагнення самовдосконалення. Ніде в інших місцях автор цієї теми не розвивав. Стан суспільства був представлений у нього як незмінний status quo, зокрема як непохитна монархія. На відміну від нього Гете (відповідно до свого часу) уявляв можливість інших видів суспільного порядку, які мають виникнути в результаті еволюції. Так само й індивід у нього сам себе вів тернистим шляхом самовдосконалення. Правда, у «Фаусті» історизм носить ще *містериальний* характер, тобто спрямований (знов-таки в дусі часу) на суто прогресистську ідею.

Автору «Фауста» вдалося вгадати велике значення для всього мистецтва від кінця XVIII ст. і аж до кінця XX ст. *міфологічного* мислення (3). Власне Гете й заклав підвалини модерного міфологізму. Можна сміливо вважати, що всі наступні теорії міфу спираються саме на Гете (і на Р. Вагнера). Шекспір же тут відіграв досить скромну роль. У нього ще досить невідрізнана межа між міфом, казковістю, фантастикою та історичним сюжетом. А пародійна історія Пірама і Тісби в «Сні літньої ночі» показує, що для англійського драматурга міф був просто сюжетно-жанровим прецедентом, який в плані психологічно-зображувальних можливостей мало чим відрізнявся, наприклад, від сюжету з реальної історії.

Нарешті, у «Фаусті» дуже рішуче заявлена ідея про людину як *творця культури*; доля всієї подальшої цивілізації залежить від її свідомої волі (4). Цивілізація не подарована людині у готовому вигляді незмінного status quo, як вважав Шекспір. Безперечно, Шекспір не пройшов своєю увагою повз важливу роль людини у створенні духовних цінностей, які торкалися в нього насамперед *моральної* сторони життя. *Людина* для нього була важливіша від її національної, політичної, станової чи майнової належності (це якраз було успадковано «веймарськими класиками» і романтиками). Про це свідчать такі твори, як «Отелло», «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Король Лір», «Дванадцята ніч» та інші. Гете виразив у «Фаусті» віру в можливість повернення людини до стану втраченої повноти фізичного і духовного (зокрема й *естетичного*) існування; вона має повернути собі той образ, який був, сказати б, задуманий самою природою. Ця мрія носила *утопійний* характер,

але саме вона надихала мислителів і митців нового часу аж до середини (кінця) минулого, ХХ століття.

Зрозуміло, що без Шекспіра не було б ні німецьких штюрмерів, ні «веймарських класиків» Гете і Шиллера, ні романтиків. Вони по-своєму прочитали Шекспіра, й їхня трактовка цього автора зберігала панівне значення аж до середини ХХ ст. Все своє новаторство вони виводили з Шекспірової ідеї *природи*. Це природа як фізичний феномен, як людська природа, як вміст нескінченної духовної потенції, як джерело всього чудесного, фантастичного, комічного. Нарешті, природа виявляє себе через *генія*, опановує його свідомість і робить виразником своїх найзаповітніших намірів і думок. Своєю теорією генія (про якого сам Шекспір навряд чи знав) Гете-штюрмер і романтики обґрунтовували право на творчу свободу і незалежність від усталених естетичних смаків.

Якщо Шекспір, без сумніву, залишався протягом двох останніх століть центром європейського канону в сенсі *жанрової* свободи, то Гете і романтики успішно реабілітували його жанрову «розкутість» завдяки тому, що уздірили її засади в безмежності самої природи, яку вони відкрили в англійського автора і зробили фундаментом власного мислення. Вони «осучаснили» Шекспіра тим, що надали його жанровій сміливості *метафізичної* глибини, якої сам англієць, очевидно, не знав.

## 2.2. Нова роль мистецтва

Отже, спочатку слід пригадати, в якому стані була література наприкінці ХVІІІ століття. Лише тоді в Європі починає змінюватися на краще ставлення до мистецтва слова. Народжується нова наука – літературознавство. Провідну роль тут відіграє саме Німеччина.

Проте чому ставлення до літератури мало тоді змінюватися? Чи правомірна така постановка питання? Адже до цього часу в Європі пережили свій бурхливий розквіт всі мистецтва, зокрема й література. Варто згадати Відродження, бароко, розквіт роману і драматургії у тому ж ХVІІІ столітті.

Але погляньмо на свідчення самих сучасників доби. Знаменитий філософ Дж. Локк у своїх «Роздумах про те, що читати і вивчати джентльмену» (1703) перераховує імена латинських ораторів, англійських істориків, географів, правознавців та інших, але називає всього лише один роман – «Дон Кіхот», який варто читати, бо він «вільний від непристойностей», а також

«Пролетарская ненависть» (1935)) Горький опровергает нормы традиционного (по Горькому, «буржуазного») гуманизма и отстаивает «подлинный гуманизм – революционного пролетариата, – гуманизм силы, призванной историей освободить весь мир трудящихся от зависти, жадности, пошлости, глупости – от всех уродств, которые на протяжении веков искажали людей труда» [8, с. 297].

Для «пролетарского гуманизма» в человеке важно только одно – классовая принадлежность. «Классовый признак», по мнению писателя, заменяет психологию, так как представляет собой «нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое» [7, с. 415]. Интересы личности, с точки зрения нового гуманизма, – ничто перед интересами массы: «В Союзе Советов воля личности ограничивается каждый раз, когда она враждебно направлена воле массы, сознающей свое право строительства новых форм, против воли массы, которая поставила пред собой цель, недостижимую для личности даже сверхъестественно гениальной» [7, с. 26]. При этом Горький противоречит самому себе, ведь он не раз возмущался тем, что «каждый раз, когда личность шла против интересов, навыков, мысли, «традиции» всемирного мещанства, она не находила себе места в среде его, – «личность» изгоняли, сажали в тюрьмы, сжигали на кострах» [6, с. 78]. В чем же разница? Эта формула точно повторяет предыдущую, но в одном случае писатель негодует, а в другом – поддерживает и одобряет действия власти. По сути, противоречащие друг другу суждения об одном и том же получают в горьковской концепции гуманизма равноправное обоснование.

Антиномичен целый ряд положений горьковского гуманизма, например, отношение писателя к коллективу. Для Горького важно, во имя какой «руководящей идеи» организуется коллектив, во имя какой мировоззренческой «истины» совершается насилие и ущемляются интересы личности. При капиталистической системе посягательство «всемирного мещанства» на свободу человека и тем более уничтожение людей этим коллективом воспринимается как преступление против личности, а при социалистическом строе вполне допустимо, поскольку осуществляется коллективом «равных» социалистических тружеников. Борьба за правду «руководящей идеи» оправдывает содержание в концлагерях пожилых людей и инвалидов,

Представляется **актуальним** заново перечесть публицистику М. Горького советского времени с точки зрения проблемы гуманизма, наиболее острой для исследуемого периода. Это тем более важно, что речь идет о комплексе идей, определившем своеобразие не одного автора, но всей литературы соцреализма.

**Цель** данной статьи – выявить антиномии горьковской гуманистической концепции. **Задачи** – определить роль антиномичного понимания личности в трансформации образа «маленького человека»; уточнить смысл центрального понятия горьковского гуманизма 1920-1930-х годов – «маленький, но великий человек».

**Материал исследования:** статьи, речи, очерки М. Горького 1928-1936 годов, цикл «По Союзу Советов» (1928-1929) и «Рассказы о героях» (1930-1931), литературные портреты 1924-1935 годов, роман «Жизнь Клима Самгина».

В публицистике М. Горького 1920-1930-х годов тема гуманизма звучит откровенно политизированно. Писатель убежден: единого гуманизма нет, гуманизмов столько, сколько классов, а то и социальных групп внутри общества. С этой точки зрения он рассматривает и традиционный гуманизм, в основу которого положены постулаты христианской религии: «Явившийся лет за пятьсот до наших дней, этот гуманизм был приемом самозащиты буржуазии против феодалов и церкви, их «духовного вождя», – церкви, во главе которой стояли феодалы же. Говоря о равноценности людей, богатый буржуа – промышленник, торговец – подразумевал только свою личную равноценность паразиту – феодалу в рыцарских доспехах или в ризах епископа» [8, с. 464].

Христианскому гуманизму, который, по Горькому, является лишь одной из классовых правд, писатель противопоставляет другую классовую правду, представляющую собой, по его мнению, единственный подлинный гуманизм. В целом ряде статей («О разных разностях» (1928), «О бесчеловечии» (1929), «Ответ» (1929), «Гуманистам» (1930), «О цинизме» (1931), «Делегатам антивоенного конгресса (Речь, которая не была произнесена)» (1932), «Пролетарский гуманизм» (1934), «Подвиг этот возможен только в Стране Советов» (1934), «Третьему краевому съезду Советов» (1935), «Обращение к конгрессу защиты культуры» (1935), «О культурах» (1935),

через те, що «існує ще одна користь від читання – розвага і задоволення» [2, с. 610]. Як бачимо, не вельми висока оцінка художньої літератури в цілому!

Вольтер не визнавав романи взагалі; Руссо зневажав театральні п'єси, а щодо прози вважав, що в юнацькому віці можна рекомендувати для читання всього дві книжки: Біблію і «Робінзона Крузо»! Французький естетик романтизму Жозеф Жубер майже через сто років після Локка виступив з трактатом «Звинувачувальна промова проти романів» (1806). Приблизно в ті ж самі роки Рене де Шатобріан нарікав, що всі видатні автори залишилися в далекому минулому! І. Кант засуджує і «Дон Кіхота», і «Робінзона Крузо», і взагалі всі романи і вважає їх особливо шкідливим для юного віку, оскільки «від них немає ніякої користі за винятком того, що вони розважають дітей, поки ті їх читають <...> Читаючи їх, вони <...> мріють і сидять без жодної думки в голові» [3, с. 211]. Нарешті, сам Гете дає таку оцінку тогочасної німецької літератури: «Як мізерно все у нас, у німців, виглядає!» [4, с. 715]

І все ж таки саме тоді, в останню третину XVIII століття в Німеччині настав час кардинальних змін. За якість лічені роки ставлення до літератури рішуче змінилося! Все почалося з літературно-естетичної революції німецьких «штюрмерів». Це був перший вияв мистецького авангардизму в Європі. Серед авангардистів був юний Гете. Майже через 20 років по тому з'явилися нові авангардисти, літературні діти штюрмерів – ієнські романтики [див. 5]. Спілкуючись з Гете, на той час уже поважним міністром веймарського двору, романтики не забували про схильність свого кумира до вибухових естетичних ідей, успадковану від бурхливої студентської юності, і в душі визнавали його за «свого».

У чому полягала на ту добу, що ми розглядаємо, принципова відмінність нових ідей від старих? Якщо Вольтера, Локка, Канта та інших приводила в розпач руйнація всіх мистецьких традицій, всіх правил і канонів минулого, то штюрмери, Гете і романтики працювали саме на таку руйнацію. За приклад для себе вони обрали особу Наполеона, який виступив тоді сміливим руйнівником усього рутинного в суспільстві. Несвідомо ця думка лунала навіть у філософії Канта, зокрема в його роздумах про те, що таке геній, геніальність. За Кантом виходило, що геній – це той, хто порушує усталені естетичні правила,

але чому він так робить, він і сам до кінця не розуміє. Гете, а одночасно і романтики, зрозуміли ці слова Канта в тому плані, що людина віднині має право втручатися в історичний процес, спрямовувати його за власною волею. Проте йшлося не про політичний чи соціальний процес. Адже у Гете, Шиллера та романтиків уже склалося непохитно негативне ставлення до жахів Французької революції, яка нуртувала в цей час. Історію тодішні німці розуміли насамперед як історію природи і історію мистецтва. Переглянувши всю історію мистецтва, вони дійшли висновку, що досі саме мистецтво формувало людину, саме воно містило у собі всі найшляхетніші ідеї і цінності. Так німці зробили свій важливий крок у тотальній переоцінці значення художньої літератури. Вони поставили її на перше місце перед політикою, історією, наукою і навіть філософією!

І тут не можна не згадати про те, що історія літератури давнини, яка сьогодні викладається в університетах і в школах, у загальних рисах була сформована конкретними людьми, німцями, в ті часи – на рубежі XVIII-XIX ст. Зараз ми визначаємо це коло творів як «канон». Не слід забувати, що до Гете і романтиків коло читання визначалося, сказати б, стихійними процесами, які не змінювалися протягом століть: це Біблія, розповіді про життя і подвиги святих, про боріння з нечистою силою, про небезпечну силу жіночих чар, травелоги, хроніки, далекі спогади про грецьких царів, римських імператорів, про Александра тощо. Романтики закріпили в новому каноні імена, які попередні віки відкидали. Це Данте, Боккаччо, Шекспір, Сервантес, Кальдерон; всупереч Вольтеру вони реабілітували його ворога Руссо, зневажених ним Філдінга і Стерна, прославили італійця Карло Гоцці. А ще поставили врівень з «Іліадою» свій національний епос «Пісню про нібелунгів». Та, мабуть, найголовніше те, що вперше в історії до канону долучили сучасного поета – Вольфганга Гете, який зайняв достойну сходинку поруч з класиками минулого. Це був справжній переворот в галузі естетичних смаків, який можна порівняти лише з тим, що робиться у нас зараз! І все це німці закріпили у своїй новаторській естетиці, яка тоді не мала рівних у жодній культурі. Це Кант, Шиллер, Гете, Шеллінг, брати Шлегелі, нарешті Гегель і Шопенгауер.

Ось такі були умови, коли Гете наважився довірити свої найкращі думки і почуття, свої найцінніші думки про життя не фі-

УДК 821.161.1-92 «19»

**АНТИНОМИЧНОСТЬ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ  
КОНЦЕПЦИИ М. ГОРЬКОГО И ТРАНСФОРМАЦИЯ  
ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»  
В ПУБЛИЦИСТИКЕ ПИСАТЕЛЯ 1920-1930-х гг.**

В советском литературоведении на протяжении многих лет горьковедение являлось приоритетной областью исследований. Однако в связи с идеологическими ограничениями творчество М. Горького в те годы в целом представлялось односторонне, упрощенно, нередко сводилось к комплексу общедоступных идей, ставших основой метода соцреализма (положительный герой, пафос труда и коллективизма и т. д.). Кроме того, была искусственно сужена источниковедческая база исследований.

В 1990-е годы трудами М. Агурского, В. Барахова, П. Басинского, И. Вайнберга, Х. Гюнтера, Е. Добренко, И. Есаулова, Г. Зайцевой, Н. Примочкиной, Л. Резникова, С. Семеновой, Л. Смирновой, Л. Спиридоновой, С. Сухих было положено начало новому этапу изучения наследия М. Горького, взятого во всей его полноте и сложности. Однако советский период творчества писателя все же изучен меньше, чем дооктябрьский. К тому же, стремление освободиться от канонических представлений о М. Горьком иногда оборачивается попытками представить его в упрощенно-негативном свете. Материалом для построения такого рода чаще всего служит публицистика писателя 1920-1930-х годов, представления же о М. Горьком-публицисте основываются на впечатлениях от некоторых особенно тенденциозных его лозунгов («Если враг не сдастся – его уничтожат»). Однако статьи, очерки, речи писателя 1920-1930-х годов не исчерпываются тогдашней злобой дня, дают большой материал для понимания его культурно-философской программы. В частности, на острие современных споров о М. Горьком находится проблема гуманизма. И это не случайно. Подчеркнутый антропоцентризм нередко вступает у писателя в противоречие с традиционными представлениями о гуманизме, что ярче всего проявляется именно в публицистике, представляющей собой квинтэссенцию горьковского мировоззрения.

## АНОТАЦІЯ

**Шкуропат М.Ю. Замовчування в епопеї І. С. Шмельова «Сонце Мертвих»**

У статті розглядається використання фігури замовчування в епопеї «Сонце Мертвих» І.С. Шмельова. Стверджується, що Шмельов використовував замовчування відповідно до традиції російської літератури. Замовчування дозволило автору уникнути рефлексії особистої трагедії.

**Ключові слова:** фігура замовчування, традиція, психологізм, контекст.

## АННОТАЦИЯ

**Шкуропат М.Ю. Умолчание в эпопее И. С. Шмелева «Солнце Мертвых»**

В статье рассматривается использование фигуры умолчания в эпопее «Солнце Мертвых» И.С. Шмелева. Утверждается, что Шмелев использовал умолчание в соответствии с традицией русской литературы. Умолчание позволило автору избежать рефлексии личной трагедии.

**Ключевые слова:** фигура умолчания, традиция, психологизм, контекст.

## SUMMARY

**Shkuropat M. Y. Aposiopesis in the epos by I. Shmelev «The Sun of the Dead».**

The article discusses the use of aposiopesis in the epos «The Sun of the Dead» by I. S. Shmelev. It is argued that Shmelev used aposiopesis in keeping with the tradition of Russian literature. Aposiopesis enabled the author to avoid reflection on his personal tragedy.

**Key words:** aposiopesis, tradition, psychologism, context.

лософському трактату, а саме поетичному творові – «Фаусту». Гете писав, що мистецтво розвивається «з поєднання всіх духовних сил людини», містить у собі «все велике, все гідне любові й шани і, одухотворяючи людський образ, підносить людину над самою собою», «обожнює її для сучасності, що включає в себе в рівній мірі і минуле, і майбутнє» [6, с. 105]. У цих словах ми вбачаємо естетичну програму його «Фауста», де він максимально концентровано виклав принципи свого гуманізму. І ці принципи зберігали своє значення аж до наших часів.

Далі ми детальніше спинимося на тих ідеях «Фауста», які суттєво вплинули на подальший розвиток художньої творчості та естетичного й філософського мислення і позначили унікальний, самобутній характер всієї європейської культури наступних часів.

## 3.3. «Фауст» як містерія

Гете у своєму «Фаусті» надав нового, модерного сенсу *містеріальному* сюжету [див. 7]. Це була суттєва заявка на історизм. Панівну на той час ідею становлення, в результаті якого формується індивід відповідно до задуму природи, Гете доповнив ідеєю *розвитку*, коли індивід формується як *особистість* у своєму протистоянні випадковостям та іншим перешкодам і у всеозброєнні свідомо скерованих духовних сил. Це формування Гете підпорядковує ідеї прогресу, тобто розвитку оптимального характеру.

Як відомо, в середньовічній містерії душа людська проходить крізь важкі випробовування, переживає гріховні спокуси, але долає свою легкодухність і відкриває для себе путь вищої духовності. Ворог роду людського, диявол, намагається всіляко збити душу з праведного шляху. У Гете все це показується. Автор подає перед трагедією Пролог на небі і там вкладає в уста Господу слова, буквально в сенсі філософії І. Канта: дух людини настільки міцний і сама по собі вона настільки досконала істота, що знайде в собі сили протистояти всім випробуванням зла:

ГОСПОДЬ. Він поки що у мороці блукає,  
Та я вкажу йому до правди вхід <...>  
Що ж, спробуй відірвати духа  
Від його першоджерела <...>  
В душі, що прагне потемки добра,  
Є правого шляху свідомість [8].

Як ми побачимо, Фаусту це вдається, і душа його лине на Небо.

Власне, тут була втілена знаменита ідея просвітницького гуманізму. Суть її в тому, що у світі панує не сама (сліпа) природа і над світом ширяє уже не просто дух Бога – Творця природи і всього сущого, а *дух олюднення всього неживого*. У творі Гете Господь ніби передає естафету творчості своєму найкращому творінню – Людині. В цьому Гете йде за Лейбніцем, який вважав, що природа, Бог і людина – це рівноправні «монади». Цей філософ називав природу «монадою, що спить», а людину – «монадою, що прокинулася». І прокинувшись, дух Людини залишається вже вічно діяльним у Всесвіті.

Як бачимо, поема закінчується прославлянням людини. І це уже не просто ідея спасіння душі для вічності, як в середньовічній містерії. Думка поета складніша. Це прославляння *земного* покликання людини, земної культури, тобто роду людського, як про нього писали Лессінг, Кант, Фіхте. Людина відкриває для себе, що спасіння людства в її власних руках, і ні в чиїх більше. Нагадаймо, що на початку ХХ ст. П. Тейяр де Шарден резюмував це як головну умову Модерну, тобто сучасності. За його словами, Модерн почався тоді, коли «людина дізналася, що доля світу в ній самій» [9, с. 189]. К. Ясперс у тому ж сенсі називає серед найважливіших ознак Модерну роль вільної волі для формування творчої особистості та активне творення історії [див. 10, с. 122]. Все це саме й стверджує Гете.

Містеріальність «Фауста» суттєво вплинула і на жанрову природу всієї наступної літератури. Після Гете утвердилася думка, наприклад, що шлях літературного героя мусить розкриватися у *розвитку*. І це стало основою літератури реалізму. Сам Гете розробив такий шлях свого персонажа в романі, який одержав жанрову назву «роман виховання» – Bildungsroman. Як ми бачимо, цей термін перекладається неточно, очевидно, краще – «роман творення», тобто творення якісно іншої людини, а отже, «самотворення». Вплив поеми Гете відчувається навіть в літературі соцреалізму. Практично, всі основні її положення ми знаходимо вже у «Фаусті». Це «народність», орієнтація на «світле майбутнє» (за словами Ф. Шлейєрмахера [11, с. 387; 388]), що зароджується в теперішньому, якісний розвиток героя, героїчне напруження всіх людських сил у протистоянні ворожій реальності, цінність земного буття. Не вина

шений отця і сина Шмелевых, отдельные моменты личной и литературной биографии И.С. Шмелева [9]. В результате чего, шмелевское умолчание из «Солнца Мертвых» преобразилось в фигуру акцентуации. Об этом речь пойдет в нашей следующей работе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Есин А.Б. Психологизм / А.Б. Есин // Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
2. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев / И.А. Ильин. – М.: Скифы, 1991. – 216 с.
3. Кочетова С.А. Фигура умолчания в рассказе Т. Толстой «Чистый лист» / С.А. Кочетова // Восточнославянская филология: анализ одного произведения (рассказ Т. Толстой «Чистый лист»): сб. науч. работ. – Горловка: Изд-во ГПНИ-ИЯ, 2006. – С. 106-108.
4. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: системология целостности / А.А. Кораблев. – Донецк: ДонНУ, 2001. – 224 с.
5. Назиров Р. Г. Фигура умолчания в русской литературе / Р. Г. Назиров // Поэтика русской и зарубежной литературы: сб. ст. – Уфа: Гилем, 1998. – С. 57-71.
6. Осминина Е.А. Иван Шмелев / Е.А. Осминина // Литературная энциклопедия русского зарубежья: Книги. – М.: Росспен, 2002. – С. 622-638.
7. Рогачевский А.Б. Фигура умолчания в «Повестях Белкина»: некоторые наблюдения / А.Б. Рогачевский // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2001. – Вып. 5/6. – С. 103-113.
8. Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце Мертвых» / А.И. Солженицын // Венок Шмелеву. – М.: Аванти, 2001. – С. 41-57.
9. Шешунова С.В. Пасха птицелова / С.В. Шешунова. – СПб.: Ладан. Троицкая школа, 2009. – 310 с.
10. Шмелев И.С. Солнце Мертвых / И. С. Шмелев // Въезд в Париж. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – С. 31-186.

снова – тяжкий, глибокий вздох... – хто-то изнемогает в великой муке. Удушaемый вопль покинутого всеми... <...> Мертвой тоскою сжимает сердце. Не они ли это, брошенные в овраги, с пробитою головою, грудью... оголенные человеческие тела?... Всюду они, лишенные погребения... <...> Я долго слушаю, затаившись, и мукой кричит во мне» [10, с. 163]. Известно, что место расстрела сына Шмелев так и не узнал, как ни взывал в письмах к авторитетным писателям, в частности Горькому: «Алексей Максимович! Совершилось непоправимое. Помогите мне узнать, за что убили, когда. День, день, число. Где тело? Отдать тело должны мне. Имеют право отец-мать знать день смерти своего ребенка!» Этот момент отражается в эпизоде установления, вырубывания креста в природных зарослях в очерке «В глубокой балке»: «А где-то вознесшийся черный крест, заросший... «Вот он, не затеряется... <...> Я все повырублю в балке, но крест оставляю... Крест – само естество живое – в опустевшей Глубокой балке... » [10, с. 93]. Можно предположить, что этим действием автор хотел установить памятный знак всем, захороненным без установления креста, кому глубокие балки Крыма стали братскими могилами. Балки хранят свидетельства преступлений: «Я непременно увижу позеленевшую солдатскую гильзу, измятую манерку или лоскут защитного цвета – и все, затекшее кровью. Жизнь, ударяет меня наотмашь» [10, с. 94]. Даже оскверняющий, на первый взгляд, элемент – отбитое горлышко бутылки – намеренно оставляется героем и выполняет функцию тревожной трубы – воем напоминать еще живым об утраченном: «...в осенний ветер будет гудеть – выть» [10, с. 94].

И все же нельзя не признать, что все перечисленные моменты вполне раскрываются только литературоведам или очень хорошо подготовленным читателям. Для рядового читателя атмосфера семейных отношений Шмелевых, которая строилась на любви, доверии и взаимоуважении, остается скрытой. Умолчание использовалось И.С. Шмелевым в «Солнце Мертвых» как способ избежать открытой рефлексии о личной трагедии. Такая ситуация показала несправедливой современному автору историко-приключенческого романа «Пасха птицелова» С.В. Шешуновой и побудила ее ввести семью Шмелевых в качестве персонажей второго плана с целью раскрыть современному читателю сложные моменты взаимоотно-

творців нової літератури, що ці ідеї були спрощені і вульгаризовані ідеологами нової влади.

#### 4.4. «Фауст» як міф

Ґете розробив у своєму творі нову концепцію *міфу*, міфології. Всі наступні теоретики міфу і символу – Ф. В. Шеллінг, В. Вундт, Е. Кассіерер, А. Ф. Лосев, із новітніх – Я. Е. Голосовкер, Н. Фрай, Г. Башляр, М. Еліаде, а також З. Фрейд, К. Г. Юнг, Т. Манн та інші були уважними читачами «Фауста» і почерпнули з нього багато ідей для своїх теорій. В добу Ґете був відомий не так міф, як міфологічні *сюжети* з грецької та римської літератури, які письменники ототожнювали з історичними сюжетами. Міф, як його трактували класицисти у XVIII ст. і як він відбився в окремих творах самого Ґете («Іфігенія в Тавриді»), був скоріше далеким спогадом з минулого, ніж променем, що пробивається з майбутнього; естетично він відповідав ідеям барокового філософа XVII ст. Рене Декарта. Проте нове осмислення міфу, яке започаткував поет у «Фаусті», спиралося на ідеї І. Канта. Так звана «класицистична» міфологія була пов'язана з ідеями державності; міфологія ж «Фауста» була пов'язана з *природою*. У Ґете сама людина, всі сили добра і зла, все живе і неживе належали одній спільній основі – природі. Це була уже не природа вишуканих гобеленів, пасторальних сцен, паркових ландшафтів, як у класицистів; це була природа ніжна і лагідна і – грізна, жорстока і сувора; природа сонячна і радісна, і – таємнича, містична. В ній знаходили своє місце і фантастичні істоти, і гротескні форми, і дивовижні перетворення. І в цій природі знаходила своє закономірне місце людина – як родич серед родичів. Могутність людини в тому, що вона не просто розумніша від неживої природи, а й в тому, що вона внутрішньо *споріднена* з цими формами. Це таємничі порухи її душі, несвідомі бажання, некеровані сили пристрасті (все це потім буде ретельно проаналізоване З. Фрейдом та К. Юнгом, правда, уже з позицій войовничого «емпіризму»). Тож людина містить в собі *всю* природу, яка сама по собі існує лише у вигляді окремих явищ; і тільки в людині вся ця окремішність знаходить свою цілість.

Звичайно, в реальності така людина навряд чи існує. Ґете хоче сказати, що такою людиною *задумала* природа, такою людина могла би бути за певних сприятливих умов, належного збігу обставин. І поет конструє ці обставини у своїй поемі. Він випробовує людину на міцність її душі, на міцність розу-

му, на глибину її почуттів. І людина з честю витримує всі ці випробовування:

АНГЕЛИ. Стремління вічне й ревний труд

Сподобляться спокути.

Власне кажучи, цей досить умовний образ людини і є тим, що ми зараз називаємо *міфом*. В різні періоди, починаючи від «Фауста», в цьому складному конгломераті різних якостей переважали то сили добра, то зла, то свідоме, то підсвідоме, то низька еротика, то високий ерос... Тут все залежало від того, *хто і як з письменників чи мислителів розумів сутність людини*. Але всі концепції міфу об'єднувало таке: однією стороною свого ества людина була пов'язана з природою, а іншою – з духом. Так учив ще І. Кант, і це було невідворотно. Але якщо з природою людина була пов'язана пасивно, то з культурою зовсім інакше: адже людина сама була *творцем* культури. Гете ставить питання руба: чи може людина як творець культури звільнитися від впливу власної низької природи, чи ця природа завжди переслідуватиме її, завжди сковуватиме її вільні прагнення, завжди диктуватиме їй свої темну волю? Як ми знаємо, Фауст проходить крізь ці випробовування темної природи і приходить до утвердження власних високих намірів і душевних поривань. Таким чином, Гете *гуманізує* міф.

Обидва наступні століття – XIX та XX – демонстрували змагання цих двох концепцій міфу: людина як володар і людина як раб власної природи. Фрідріх Ніцше зробив воістину героїчну спробу синтезувати ці два підходи у так званій «філософії життя». Це більше відповідало вимогам часу, коли ми набагато більше дізналися про приховані сили, що живуть у нашій свідомості і підсвідомому. Гете рішуче попереджав про небезпечну владу несвідомого (варто лише згадати «Лісового царя»!), засуджував деспотизм підсвідомого, наприклад у сцені «Вальпуржина ніч» у «Фаусті», де відьомська фантасмагорія втілює розгул підсвідомих сил в душі героя. Але ми пам'ятаємо, як закінчується ця сцена: Фауст згадує свою Гретхен, і злі чари миттєво розвіюються. На думку Гете, лише совість, відчуття обов'язку мають сили подолати темну владу інстинктів.

#### 5.5. «Фауст» як утопія

Нарешті, ще один елемент, що мав величезний вплив на всю подальшу літературу, – це *утопійний* зміст у «Фаусті». В

Был ли суд над сыном, или не было суда? Тогда что же?» На это или, возможно, другое из многочисленных писем Шмелева ответил Калинин Луначарскому: «Для нас ясны причины расстрела его сына, расстрелян, потому что в острые моменты революции под нож революции попадают часто в числе контрреволюционеров и сочувствующие ей, (из письма М. Калинина А.В. Луначарскому от 25 мая 1921 г.).

Глава, в которой в наиболее сконцентрированном виде представлены злодеяния красных «Что убивать ходят», написана автором в шокирующей обыденно-бытийной манере. Будничный тон повествования вскрывает полное бессилие героя в желании противостоять раскрученной машине смерти: «В зимнее дождливое утро, когда солнце завалили тучи, в подвалах Крыма свалены были десятки тысяч человеческих жизней, дожидались своего убийства. А над ними пили и спали те, что убивать ходят. А на столах пачки листов лежали, на которых к ночи ставили красную букву... одну роковую букву» [10, с. 51]. На передний план автором снова вынесена общая трагедия, но немногословным умолчанием многоточия во всеобщую драму введена и незатихающая боль сердечной раны: «А сколько теперь больших, которые знали солнце, и кто уходит во тьме!.. Ни шепота, ни ласки родной руки...» [10, с. 53]. На самом деле, И. Шмелев действительно не противопоставлял и не отделял личное от общечеловеческого: «Мой сын – это только капля, капля в страшном потоке, столько невинных унесшем. Это только частная боль в болях огромных», – писал он в письме А.В. Луначарскому (от 15 марта 1921 г.).

Читателя может удивить более чем трепетное отношение Шмелевых к своей птице, которую можно было рассматривать в качестве пищи в голодные годы: «Это не кусок мяса: это наша родная, собеседница кроткая, молчаливый товарищ в скорби» [10, с. 82]. «Есть 6 кур, но их не могу. Они – воспоминание. Я их кормлю сухим виноградным листом. Это единое наше. Последнюю крошку делим. <...> И все, все связано с мальчиком» (из письма Шмелева В.В. Вересаеву от 20 октября-2 ноября 1921 г.).

Напрямую ассоциируется с утратой сына и эпизод, в котором описывается крик черноморского тюленя: «Я затаиваю шаги... болью хватает меня за сердце... Вот он, жуткий, протяжный стон... тянется из далекой балки. И снова – тихо. И

силу писати письма. Я только мог ковырять землю, убивать душу в черной работе. Всю тяжесть – искать куски – взяла на себя моя Оля. Святая...»

С непреодолимой настойчивостью Шмелев прибегает к умолчанию, чтобы говорить о том, о чем хотела кричать его израненная душа. Из письма И.С. Шмелева к В.В. Вересаеву от 20.XI-3.XII 1921 г.: «Сегодня, вот в эти часы к ночи, ровно год, как ушел наш мальчик и – не вернулся. И не вернется. <...> Теперь моя душа вся израна, мне нет воздуха. На что бы ни посмотрел я – везде я вижу страдающие глаза моего светлого безвинного мальчика». Вспомним эпизод, в котором автор обращается к дереву на своем участке – грецкому ореху. Первое упоминание о грецком орехе происходит в режиме настоящего времени, выбранном писателем для повествования: «Грецкий орех, красавец...Он входит в силу. Впервые зачавший, он подарил нам в прошлом году три орешка – поровну всем... Спасибо за ласку, милый. Нас теперь только двое... а ты сегодня щедрее, принес семнадцать. Я сяду под твоей тенью, стану думать...» [10, с. 42]. А буквально следующий абзац – уже обращение из эмигрантского будущего в прошлое: «Жив ли ты, молодой красавец? Так же ли ты стоишь в пустом винограднике, радуешь по весне зеленью сочных листьев, прозрачной тенью? Нет и тебя на свете? Убили, как все живое...» [10, с. 42]. Шмелев символически сопоставляет выросшее и окрепшее молодое дерево, готовое к плодоношению с сыном, который к моменту мобилизации в армию тоже только набрал юношеских сил, но война подорвала здоровье, он не успел его восстановить, и был срублен под корень.

За надрывными размышлениями рассказчика в «Солнце Мертвых»: «Смотрю я, думаю, вспоминаю... хочу осмыслить...<...> Они все могут! Не могу осмыслить. Я ничего не могу, а они все могут! Все у меня взять могут, посадить в подвал могут, убить могут! Уже убили!» (курсив И.С. Шмелева) [10, с. 48] – стоит и боль отца, и возмущение профессионального юриста о том, как можно без суда приговорить к смерти невиновного. Из письма Шмелева А.В. Луначарскому от 15/III 1921 г.: «Повторяю – правду знает хочет душа, правду. <...> За какое преступление. Только за то, что назывался подпоручиком! <...> Но я не могу осознать всего случившегося. Я должен знать – за что? Я должен знать – когда это случилось?»

ті часи, коли Гете писав свою поему, Європа переживала першу кризу Модерну. Криза виявила суттєві вади цивілізації, що ґрунтувалася на засадах раціоналізму, прагматизму, психологічного відчуження. Це були вади молодого капіталістичного суспільства. Шиллер у своїх трактатах описав внутрішню розшарпаність людини, що відірвалася від природи і своєю головною метою бачила не розвиток, а виживання, не забезпечення необхідних потреб, а збагачення і зиск: «Вічно прикута до окремої малої частинки цілого, людина сама стає частинкою. Під вічно одноманітний звук колеса, який вона приводить у рух, людина не здатна розвинути гармонію свого ества <...> і стає лише відбитком свого заняття, своєї науки» [12, с. 213]. В наступні десятиліття Європа пережила другу кризу Модерну, яку виразив у своїй філософії Ф. Ніцше і діагностував у своїй праці О. Шпенглер; а в наші дні ми переживаємо третю, остаточну кризу.

Проте Гете, Шиллер і ранні романтики вірили, що їхню кризу можна подолати. Я вже казав про спроби Гете побудувати в уяві образ внутрішньо цільної і духовно монолітної людини, яка не порвала зв'язок з природою. Це був Фауст. Іншою стороною такої людини була її здатність будувати культуру, тобто не пристосовуватися до готових умов існування, як це робить тварина, а створювати для себе оптимальні умови життя. Образ Фауста міг бути художньо та ідейно завершеним тоді, коли від приборкання власних чуттєвих афектів цей герой має перейти до вільної творчості, тобто до побудови культури.

В останній дії «Фауста» ми бачимо Фауста-будівничого. Згадаємо, що перед цим Цісар за допомогою Мефістофеля відвоював від «імператора-самозванця» для себе землі. Тепер його завдання – по-господарськи розпорядитися ними. Основну частину він залишає собі, щоб заснувати на них новий державний порядок; це мета для сучасного вжитку. Невеликий клопоть він дарує Архієпископу, і той будує на ньому храм, щоб дякувати Богові за те, що він цей клопоть одержав; це суто символічна мета. Нарешті, він дарує Фаусту третю ділянку, найгіршу з усіх трьох, яка власне і не існує, бо знаходиться під хвилями моря. Фауст будує не державу і не храм. Призначення його будівництва – поза політикою та релігією. Це возвеличення людини як будівничого культури. Якщо цілі державного і церковного життя зазнають безпе-

рервних історичних змін, то на відміну від них цілі культури завжди ті самі: вони спрямовані на прогрес людини і на безконечний розвиток її духовного існування. Так вчив І. Кант, і так думали всі освічені німці в той час. Культуру вони ставили над політикою і над релігією. «Культурний інстинкт» людини вважали невичерпним. Як ми бачимо, це досить висока оцінка культури, це свідчення досить міцної віри в культуру. Зауважимо, що через сто років М. Нордау в книзі «Звиродніння» і О. Шпенглер піддали саму ідею культури різкій критиці.

Що ж мали на увазі шановні філософи ХХ століття під словом «культура»? Вони з прикрістю констатували, що за минуле ХІХ століття людині так і не вдалося повернути собі цільність і повноту духовного і фізичного існування, про яку мріяв Гете, не вдалося повернутися до природи, щоб почерпнути в ній сили для вдосконалення своєї культури. Культура набула зовсім іншого сенсу: це індустрія розваг і відпочинку, це культура для розбещених і розпечених бюргерів, для «філістерів», вона чурається всього високого і змістовного і апелює до низьких інстинктів людини. Література в цих умовах звиродніла до «літературщини», до розважального читва. Але, якщо порівняти з добою Гете, то тепер, на новому рубежі ХІХ-ХХ ст., перед культурою з'явилася нова небезпека – елітарність, мистецтво для «високочолих», для «обраних». Тепер стають зрозумілими слова Ф. Ніцше, що йому приписують: «Коли я чую слово *культура*, моя рука тягнеться до револьвера». І в тому ж сенсі Т. Манн написав: «Література – це смерть <...> Протилежність літератури – це життя» [13, с. 5].

Проте і на початку ХХ ст. цю другу кризу Модерну ще не вважали фатальною. За культуру у вищому сенсі виступали письменники нової гуманістичної формації: Томас і Генріх Манни, Бертольт Брехт, Гергарт Гауптманн, Ромен Роллан, Бернард Шоу, Максим Горький, філософи В. Дільтей, Е. Кассіер, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер та інші. Т. Манн вірив у настання «післябуржуазного світу». Тоді, на його думку, мистецтво «позбудеться своєї повної самотності, самотності передсмертної» і знайде шлях до «народу», до «маси». І так мистецтво стане на службу до нової людської співдружності, яка вже не буде мріяти про культуру як щось стороннє, а «сама буде втілювати культуру» [13, с. 195].

бального порядку, як би ні утверждал сам автор, що в его работе первое и существенное – не политика, не «крик личный», а «постижения совсем другого порядка» [6, с. 624], чуткий читатель не может пропустить моменты проникновения в повествовательную ткань произведения скрытой за недоговоренностями глубокой трагедии. Таким читателем Шмелева был А. Солженицын, который почувствовал присутствие персонажа, намеренно исключенного автором из эпопеи: «Но вот странно: по всему повествованию автор живет и действует в одиночку, один. А несколько раз заветно прорывается «мы», «наш дом». Так он – с женой? Или так хранится память о его сыне, расстрелянном красными, ни разу им не упоминаемом (тоже загадка!), но будто – душевно сохраняемом рядом» [8, с. 47].

В полной мере раскрыть то, что нужно читать на месте многоточий, и проследить, как «Солнце Мертвых» отсылает к документальным событиям жизни Шмелева в Алуште, можно, сопоставив текст эпопеи с выдержками из переписки Шмелева с видными деятелями литературы. Невосполнимую утрату биографический герой эпопеи переживал, конечно же, не один, а с верной спутницей, женой. Цитата из «Солнца Мертвых»: «Усталые, тихие шаги. Ты это... Мы сидим с тобою плечо к плечу и молчим. Думаем... Не о чем думать. <...> Видишь – упала звезда, черкнула огневой нитью... Подумала ты, я знаю, *но это не может сбыться*» (курсив И.С. Шмелева) [10, с. 86]. Читателю нетрудно догадаться, какое именно желание могли бы загадать осиротевшие родители Шмелевы, увидев падающую звезду, которые несколько долгих месяцев жили одной надеждой на чудо. Выдержка из письма И.С. Шмелева В.В. Вересаеву (от 8/21 сентября 1921 г.)<sup>2</sup>: «Если бы погибнуть, но у нас не нашлось духу погибнуть: мы еще жили и живем какой-то жалкой надеждой. А может быть, мальчик еще придет! Нет, не придет». Притупить боль и отвлечься от мрачных мыслей частично помогал тяжелый физический труд. Цитата из «Солнца Мертвых»: «Я вырубаю дубовые кутюки, с визгом летят осколки. Глаз бы хоть выбили... оба глаза...» [10, с. 94]. Выдержка из письма Шмелева В.В. Вересаеву (от 8/21 сентября 1921 г.): «Я только последнее время стал, нашел

<sup>2</sup> Письма цитируются по изданию "Последний мой крик - спасите!.." (Встречи с прошлым. Выпуск 8. – М.: РГАЛИ, Русская книга, 1996. Публикация. Н.Б. Волковой).

зять о нестерпимой боли отца о потере сына<sup>1</sup>. Уже на первой странице эпопеи читатель как бы окунается в бессознательное героя-повествователя – в описание сна, в котором он блуждает по роскошным залам и всматривается в лица обитателей райского сада: «Я хожу и хожу по залам – ищу... Кого я с великой мукой ищу – не знаю... <...> Станных людей я вижу. С лицами неживыми, ходят, ходят они по залам в одеждах бледных – с икон как будто – заглядывают со мною в окна. Что-то мне говорят, – я чувю это щемящей болью, что они прошли через страшное, сделали с ними что-то, и они – вне жизни. Уже – нездешние... И невыносимая скорбь ходит со мной в этих, до жути роскошных залах» [10, с. 31]. Только формальных маркеров умолчания – многоточий и длинных тире, а в одном месте и комбинация знаков – 20 в полном описании сна и 10 в приведенном фрагменте. Эти знаки препинания заставляют читателя делать смысловые паузы для точного попадания в ритмический рисунок повествования, для проникновения в монотонно-изматывающий ритм тоски и безнадежности. Шмелевские паузы всегда особенные, как писал Ильин, они могут обозначать как смысловой отрыв, так и эмоциональный перерыв, возникающий от интенсивности переживания или от его содержательной насыщенности: «И все эти перерывы не произвольны, не искусственны и не аффективированы. Это перерывы *страдающего, задыхающегося сердца...*» [2, с. 155].

Как бы ни восхищались критики способностью автора переступить через личное горе для выведения обобщений гло-

<sup>1</sup> Л.А. Спиридонова проследила, по сохранившимся в архивах документах, хронологию событий тех дней. Сергей Шмелев был приговорен к смертной казни 29 декабря 1920 г. и сидел в подвале феоодсийской чрезвычайки, дожидаясь расстрела. Иван Шмелев тщательно писал десятками письма всем известным ему влиятельным людям, кто, как ему казалось, смог бы оказать покровительство или содействие в поисках сына. Обмен письмами и телеграммами затянулся во времени. Заступничество Горького в какой-то мере облегчило жизнь Шмелевых, но Сергею Шмелеву поддержка Москвы не помогла: его расстреляли. Шмелев считал днем смерти сына 29 января 1921 г., т.к. именно в этот день ему приснился Сережа, лежащий в чистом белье. Но, по данным Горького, это произошло 3 марта. Шмелевы узнали правду только в конце марта, приехав в Симферополь, где расстрелянных белых офицеров каждую ночь закапывали еще живыми в ров. «Впоследствии сидевший вместе с ним в тюремном подвале, но чудом спасшийся доктор Шипин рассказал, что бессудную расправу над сыном Шмелева совершил известный своей жестокостью помощник начальника особого отдела 3-й стрелковой дивизии 4-й армии большевик Островский. Как бы то ни было, казнь Сергея Шмелева была предпринята хотя бы потому, что он был «не рабоче-крестьянского происхождения». Одного этого было достаточно, чтобы человека поставили к стенке. См. подробнее об этом Л.А. Спиридонова. Трагедия И. Шмелева, писателя и человека // И. Шмелев. Родное. – М.: Старая Басманная, 2000 г.

Чи ведеться боротьба за культуру зараз? Чи можемо ми вважати кризу Модерну остаточною? Чи означає «постмодерне становище» остаточно зникнення культури чи навпаки – відкриття шляхів для її оновлення? На ці питання ми можемо лише чекати відповіді у пані Історії. Але урок «Фауста» полягає в тому, що треба не чекати, а діяти, творити, бо історія все ще знаходиться в руках творчо налаштованої людини.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – М.: Музыка, 1977.
2. Локк Дж. Сочинения: В 3 т. / Науч. ред. А. Л. Субботин. – М.: Мысль, 1988 («Философское наследие»). – Т. 3.
3. Кант И. Избранное: В 3 т. / Науч. ред., вступ. ст., примеч. И. С. Кузнецова. – Калининградское кн. изд-во, 1995. – Т. 1.
4. Эккерман П. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Вступ. ст. В. Ф. Асмуса. – М.; Л.: Academia, 1934.
5. Шалагінов Б. Б. До питання про хронологію авангарду в європейській літературі Нового часу // Магістеріум: Вип. 38: Літературознавчі студії / Упоряд. В. П. Моренець. – К., 2010.
6. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3.
7. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія (До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст.). – К.: Вежа, 2002.
8. Гете Й. В. Фауст. Трагедія / Пер. з нім. Миколи Лукаша; передм. і прим. Бориса Шалагінова. – Харків: Фоліо, 2003. («Бібліотека світової літератури»). (Тут і далі цитати з «Фауста» Гете даємо за цим виданням).
9. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Предисл., коммент. Б. А. Старостина. – М.: Наука, 1987.
10. Европейский альманах: История. Традиции. Культура / Отв. ред. А. О. Чубарьян. – М.: Наука, 1991.
11. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи / Предисл. С. Л. Франка. – М.-К.: REFL-воос-ИСА, 1994.
12. Шиллер Ф. Статьи по эстетике / Вступ. ст. Г. Лукача. – М.; Л.: Academia, 1935.

13. Манн Т. Письма /Издание подготовил С. К. Апт. – М.: Наука, 1975. («Литературные памятники»).

#### АНОТАЦІЯ

**Шалагінов Б. «Фауст» Й. В. Гете як центр новоевропейського літературного канону**

«Фауст» Й. В. Гете розглядається як центральний твір новоевропейського літературного канону з огляду на такі риси твору, як визнання високої місії *митця* у вдосконаленні суспільства, орієнтація мистецтва й мислення на *міфологізм*, суттєві зародки *історичної* свідомості, свідомі зусилля людської спільноти, спрямовані на розбудову *цивілізації* і *культури*.

**Ключові слова:** літературний канон, доба Модерн, «веймарська класика», містерія, міф, утопія, історизм.

#### АННОТАЦИЯ

**Шалагинов Б. «Фауст» И. В. Гете как центр новоевропейского литературного канона**

«Фауст» И. В. Гете рассматривается как центральное произведение новоевропейского литературного канона ввиду таких черт, как признание высокой миссии *творца* в усовершенствовании общества, ориентация искусства и мышления на *мифологизм*, существенные зачатки *исторического* сознания, сознательные усилия человеческого сообщества, направленные на развитие *цивилизации* и *культуры*.

**Ключевые слова:** литературный канон, эпоха Модерн, «веймарская классика», мистерия, миф, утопия, историзм.

#### SUMMARY

**Shalaghinov B. “Faust” by J. W. Goethe as a central work of a new European literature canon.**

“Faust” by J. W. Goethe is viewed as a central work of a new European literature canon, taking into consideration its characteristic traits, such as: recognition of a high mission of an artist in improving society; mythological orientation of art and thinking; first stages of the historical thinking; conscious efforts of the humanity, directed towards patterning civilization and culture.

**Key words:** literature canon, epoch of Modernity, the “Weimar-classic”, mystery, myth, utopia, historicism.

родных и образованных людей, о горькой доле интеллигенции, об уничтожении веры, о попрании моральных устоев, открыто выражен также протест профессионального юриста против царящего беззакония и несправедливости. Все эти проблемы подняты и с исключительной ясностью, на конкретных примерах изображены в эпопее. Однако читатели отмечают, что в «Солнце Мертвых», при шокирующей воображении общей картине изображенной действительности, отсутствует излишний натурализм. Трагично-будничным тоном повествования и пронзительно точные яркие образы дают возможность читателю достроить реальную картину в своем воображении. Этой же цели служит и умолчание, которое автор использует в полном соответствии с традицией не говорить о страшных и неприятных вещах, либо указать на очевидное и оставить читателя в паузе многоточия наедине с текстом. Шмелев употребляет умолчание по отношению к условиям жизни и быта обитателей Крыма («У нас на несколько дней муки...»), деятельности большевиков («— теперь опасно держать открыто: придут ночью...»), воспоминаниям о былых временах («Преображение...», «Вот-вот услышишь вечернее “Свете тихий”...»), «пылала синим огнем чаша. Великий ее создал: пей глазами. И я ее пил... сквозь слезы», «Шумит пьяная ярмарка человеческой крови... чужой крови» или многократно повторяющийся заклинательный пророческий рефрен «Время придет – прочтется...» [10, с. 31-45]. Читателю без лишних подробностей и натурализма ясно, что именно скрыл Шмелев за недоговоренностями. Вспомним, как Э. Хемингуэй писал, что кошмары переносить на бумагу совсем не обязательно; если опустить то, что знаешь, то опущенное тобой все равно останется. Подобных примеров по всему тексту можно выбрать великое множество. Фигура умолчания становится ведущим стилистическим приемом, разрабатывается от случая единичного тематического применения до целого комплекса тем, затронутых автором. Вместе с тем, нужно признать, что если упомянутые умолчания очевидны и в комментариях не нуждаются, то умолчание, касающееся личной трагедии автора, остается нераспознанным неподготовленным читателем.

Особенно скрытно, буквально намеком, тонким штрихом Шмелев пользуется умолчанием, чтобы, указав, не расска-

[5, с. 57]. Проблем с реконструкцией выпущенного элемента, как правило, не возникает, как пишет А.Б. Рогачевский, поскольку автор/ рассказчик либо пропускает нечто очевидное, более или менее известное, не заслуживающее излишних подробностей, либо пользуется умолчанием только условно, чтобы ненавязчиво напомнить читателю о чем-то важном, но и одновременно, чтобы не унизить аудиторию указанием на ее недостаточную осведомленность [7, с. 104].

С.А. Кочетова рассматривает фигуру умолчания как прием создания психологизма наряду с особенностями организации повествования, использованием художественных деталей, вариантов проявления авторской позиции и др. [3, с. 106]. Принимая во внимание, что психологизм представляет собой, по Есину, «освоение и изображение средствами художественной литературы внутреннего мира героя: его мыслей, переживаний, желаний, эмоциональных состояний и т.п., причем изображение, отличающееся подробностью и глубиной» [1, с. 55], можно утверждать, что фигура умолчания способствует как прямому, так и косвенному изображению автором психологического состояния героя. Важная предпосылка полноценного вхождения читателя в эмоциональный диалог с автором относительно психологического состояния героя посредством фигуры умолчания – это знакомство с контекстом, имеющим отношение как к автору, так и к произведению, и своевременное привлечение в него фоновой информации.

Умолчания Шмелева известны. Шмелев относится к тем авторам, о поэтике которых можно смело говорить, что «высказано всегда больше, чем сказано» [4, с. 9]. О том, что стиль Шмелева «сквозит несказанностями», писал еще И. Ильин: «Читатель всегда чувствует, что слова не исчерпывают скрытого за ними, накопившегося и волнующего содержания; что там, в глубине, имеется гораздо больше, чем то, что сказано; что сказанное сказано сокращенно...» [2, с. 155]. Сегодня мы обратимся к фигуре умолчания в «Солнце Мертвых». Психологический портрет биографического героя в «Солнце Мертвых» складывается из целого комплекса обуславливающих его факторов: здесь и боль патриота о судьбе родины, писателя – о невозможности свободного творчества, гражданина – о социальной несправедливости, о возвышении недостойных и моральном унижении и физическом уничтожении благо-

УДК 821.161.1.09

**МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА АНЕКДОТА В «ЛЕГКОЙ»  
КОМЕДИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**

В последние десятилетия в нашем литературоведении намечилась перспективная тенденция переоценки многих явлений литературного процесса так называемых переходных эпох с целью корректировки представлений о путях развития литературных жанров, форм, направлений. При этом ученые всё чаще концентрируют свое внимание на периферийных явлениях развития русской литературы: именно в них зачастую обнаруживаются те черты, которые лягут в фундамент художественных открытий писателей первого ряда, станут продуктивными для последующего развития того или иного литературного жанра. Объектом исследования в статье является русская «легкая» комедия 1800-1820-х годов, времени напряженных эстетических исканий и литературных споров, зарождения и становления новых художественных систем, поры ярких творческих экспериментов. В качестве предмета выступает один из аспектов проблемы изучения жанровой специфики «легкой» комедии: ее связь с анекдотом.

Материалом послужили пьесы названной внутрижанровой разновидности, созданные А. С. Грибоедовым, Н. И. Хмельницким, А. А. Шаховским, А. И. Писаревым, А. А. Жандром.

Цель предлагаемой статьи – исследовать проявления структурно-семантической корреляции «легкой» комедии с жанром анекдота. Цель определила следующие задачи: выявить формы присутствия специфических черт литературного анекдота в «легкой» комедии на уровне сюжета и структуры, определить прагматику использования драматургами анекдотического материала, охарактеризовать особенности его функционирования в составе драматического произведения.

Понятие «легкая комедия» не получило статуса дефиниции в современном литературоведении. Данная модификация вошла в историю литературы и театра под разными названиями, каждое из которых не имеет значения термина в строгом смысле слова: «благородная комедия», «светская», «салонная» и «лёгкая». Прилагательными «благородная», «салонная» и «свет-

ская» маркировалась обращенность комедии этого рода к изображению жизни и быта представителей высшего дворянского круга, соответственно система персонажей отражала эту сферу русского общества. Понятие «легкая» отсылало прежде всего к области проблематики пьесы: сама идеология данного жанра не предполагала обращения к серьезным проблемам современной действительности. Кроме того, определение «легкая» характеризовало и степень сложности разрешения драматического конфликта: интрига комедии была незамысловата, а все возникающие по ходу действия конфликтные ситуации ликвидировались просто и без особого напряжения для героев.

Под анекдотом мы понимаем краткий устный рассказ с шутовой окраской о каком-либо забавном происшествии, случившемся с главным персонажем, или его остроумном изречении. Авторитетный в этой области исследователь Е. Я. Курганов подчеркивает, что в основе анекдота, «как правило, лежит маловероятное происшествие, но представлено оно как случай из жизни. Внутренняя антиномичность, принципиальное несовпадение обещания с результатом, преподнесение откровенной «небывальщины» как самой очевидной реальности и определяют в главном суть той эстетической игры, на которой и строится анекдот» [4].

В литературоведении отмечалась связь «легкой» комедии с анекдотом [11, с. 237], однако дальше констатации факта исследователи не шли. Подступы к решению этой проблемы, правда, на очень локальном материале, были сделаны польской исследовательницей Э. Малэк [6, с. 342-349]. Таким образом, обозначенная в заглавии статьи проблема до сих пор не являлась предметом детального изучения, а между тем она представляет известный интерес для историка литературы.

В русской литературе первых десятилетий XIX века явление межжанровой и межродовой диффузии было совершенно типичным. «Диффузия литературных жанров и даже родов в литературном процессе начала XIX века – явление закономерное для периода становления национальной литературы и особенно характерное для той быстрой, почти стремительной в России смены форм культурного мышления, которая проявилась в литературе прежде всего» [7, с. 132]. В данном случае участниками этого процесса становятся анекдот – жанр, передающийся в письменной форме, но сохраняющий свою исконную

study points out that in the novel “Petersburg’s Slums” by V. V. Krestovsky “the satiated” and “the hungry” are opposed as the bearers of evil and good. “Satiety” is admitted by the author as the reason and motive of the vice. By all means it tries to satisfy and secure itself.

**Key words:** problems of the literary work, images of “the hungry” and “the satiated”, characters.

*М.Ю. Шкуронат  
(Горловка)*

УДК 82– 312.2 (Шмелев)

### УМОЛЧАНИЕ В ЭПОПЕЕ И. С. ШМЕЛЕВА «СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ»

Прием умолчания, пришедший в литературу из древнегреческой риторики, широко использовался в стилистике авторов русской и зарубежной литературы, в частности, как известно, он был одним из излюбленных в стилистике Пушкина. В повествовательной традиции того времени было принято с помощью умолчания говорить о любых постыдных, неприятных и страшных вещах, автор как бы отступал в сторону, предлагая читателю самому додумывать недосказанное. По наблюдению Р.Г. Назирова, умолчания характерны для поэтики Н.Гоголя, Н.Некрасова, И.Тургенева, Ф. Достоевского, А. Чехова, Л.Толстого [5, с. 57]. Умолчание, как пишет Р.Г. Назиров, обычно отражает повышенную эмоциональность речи и мобилизует контекстуальное воображение читателя: вследствие умолчания внимание реципиента тем более концентрируется на том, что замалчивается; прерванную мысль контекст обычно позволяет реконструировать до цельности [5, с. 57]. «Таким образом, умолчание не создает тайны, а служит средством акцентирования того, о чем прямо не сказано. <...> Умолчание есть требование автора, чтобы читатель сам расшифровал пробел: оно активизирует мысль читателя, подобно загадке. Ведь обычная формула загадки – сочетание нескольких деталей или признаков предмета с умолчанием о самом предмете. Отгадка – расшифровка этого умолчания, название предмета» [5, с. 57]. В русской литературе графическим выражением фигуры умолчания служит знак многоточия

4. Отрадин М. В. Роман В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» / М. В. Отрадин // В. В. Крестовский. Петербургские трущобы. – Л. : Худож. лит., 1990. – С. 3-24.
5. Соловьев Е. А. Очерки по истории русской литературы XIX века / Е. А. Соловьев. – Изд. 3-е. – СПб. : Тип. А. Е. Колпинского, 1907. – 566 с.

### АНОТАЦІЯ

#### Шишкіна І.Є. «Ситість» як моральна проблема роману В.В. Крестовського «Петербургские трущобы»

У пропонованій роботі розглядається одна з нових для російської літератури XIX століття проблема «ситості», представлена в романі В.В. Крестовського «Петербургские трущобы». Автор дослідження відзначає, що в романі В. В. Крестовського «ситі» і «голодні» протиставляються як носії зла й добра. Ситість визнається письменником причиною й рушійним мотивом пороку. Вона намагається всіма способами задовольнити й обезпечити себе.

**Ключові слова:** проблематика твору, образи голодних та ситих, персонажі.

### АННОТАЦИЯ

#### Шишкина И.Е. «Сытость» как моральная проблема романа В.В. Крестовского «Петербургские трущобы»

В предлагаемой работе рассматривается одна из новых для русской литературы XIX века проблема «сытости», представленная в романе В.В. Крестовского «Петербургские трущобы». Автор исследования отмечает, что в романе В. В. Крестовского «сытые» и «голодные» противопоставляются как носители зла и добра. Сытость признается писателем причиной и движущим мотивом порока. Она старается всеми способами удовлетворить и обезопасить себя.

**Ключевые слова:** проблематика произведения, образы голодных и сытых, персонаж.

### SUMMARY

#### Shishkina I. E. "Satiety" as the moral problem in the novel "Petersburg's Slums" by V. V. Krestovsky

One of new for Russian literature of the XIX century problems – the problem of "satiety" in the novel "Petersburg's Slums" by V. V. Krestovsky – is considered in this work. The author of the

установку на устное бытование, и «легкая» комедия – жанровая модификация, имеющая изначально письменную природу, но ориентированная на культуру светской беседы, устного остроумного рассказа.

«Светская» комедия несла важную информацию социокультурного характера, так как отражала уклад жизни, быт и нравы определенного социального слоя – высшего дворянства, его культурные запросы и этические нормы. Создатели «легкой» комедии – как правило, дворянская интеллигенция, светские люди, не понаслышке знающие жизнь и быт светских гостиных и салонов, не чуждые интересов и развлечений своего круга. Авторы ориентировались на современный им материал, узнаваемые черты дворянского быта эпохи. Ощущение достоверности происходящего на сцене поддерживалось повседневным опытом современников драматургов.

Для русской культуры начала XIX века особым социально-эстетическим феноменом стали светские салоны с их специфической формой коммуникации, ориентированной на поэтику каламбура, словесной игры, изящной перифразы и призванной продемонстрировать остроумие собеседников, их виртуозное владение словом, утонченность насмешки. В бытовую речь светских гостиных привносятся игровые литературные «тексты», стирающие границы между литературой и бытом: эпиграммы, дружеские послания, песни, романсы, стихи «на случай» и т. п. Чрезвычайную популярность в бытовом обиходе «благородного общества» приобретает анекдот: сборники анекдотов зачастую используются как «заготовки для веселой светской беседы» [6, с. 331].

Светская гостиная, салон становятся местом действия и объектами изображения «легкой» комедии, поэтому вполне закономерно введение в нее анекдота как важной составляющей дворянского быта. «Светская» комедия выработала особую форму сценического диалога, в котором важнее был не прямой смысл произнесенных слов, а разного рода подтексты, переносные значения, двусмысленности, игра слов, приводящие к недоразумениям, забавным *qui pro quo*. Язык произведений этой жанровой модификации теснейшим образом связан с культурой устной речи, с распространенным в русском образованном обществе начала 19 века особым типом устного общения: в «легкой» комедии имитируется непринужденность жи-

вой беседы, светская болтовня, легкий тон, в речевых партиях персонажей воспроизводится сочетание изящных выражений с тонкой словесной игрой, изысканным остроумием.

Взаимодействие «легкой» комедии с анекдотом проявляется многообразно. С одной стороны, краткие остроумные рассказы инкорпорируются в текст пьесы и выполняют при этом различные функции. В комедию Н. И. Хмельницкого «Говорун» (1817) введены анекдотические рассказы о том, как граф Звонов, приглашенный на обед к Чвановой, приехал только ночью, так как заболтался в доме своей знакомой; о его родственнике-юристе, попавшем под суд за взятки, но продолжавшем воровать, «с начальством расплатясь» [12, с. 425, 427]. В комедии «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» (1818) А. А. Шаховской, обильно насыщая монологи бахвала Зарницкина анекдотическими рассказами, прибегает к кумуляции: «нанизывание» небылиц, выдаваемых за правдивые происшествия, ведет к невероятному нагромождению лжи и все более и более выявляет нравственную несостоятельность героя. Присутствие анекдота в качестве «вставки», таким образом, воспринимается и как своеобразный способ воплощения современной авторам действительности, черт дворянского быта, культуры, и как средство характеристики героев, и как один из механизмов конструирования комических ситуаций.

Другой способ освоения «легкой» комедией анекдотического повествования – использование остроумных рассказов в качестве «строительного материала» сюжета комедии. Ярким примером такой стратегии сюжетосложения является все та же комедия Шаховского. Э. Малэк, анализируя способы трансформации анекдотического материала в писательской практике конца XVIII – начала XIX века, в качестве одного из примеров подобного использования анекдота в составе сюжета драматического произведения приводит именно эту пьесу [6, с. 342-349]. Здесь драматической обработке подвергаются известные анекдоты о лгунах и хвастунах. Однако такого рода анекдоты используются в сюжетах многих «легких» комедий (в частности, «Воздушных замков» и «Говоруна» Н. И. Хмельницкого), что стало отражением своеобразного явления русской жизни второй половины XVIII – начала XIX столетия. Нам уже доводилось писать о разработке Шаховским в упомянутой пьесе образа «русского Мюнхгаузена» [1, с. 53-56]. В это время сло-

и честными людьми свидетелей не надо, – добавил он, отходя от приятелей. Пари состоялось без его посредничества» [3, т. 1, с. 165].

Особое значение в романе имеет и история семьи «старо-светских помещиков» Поветиных, взявших на воспитание дочь Анны Чечевинской и Дмитрия Шадурского Машу. Это «люди <...> совсем простые, хорошие люди, живут себе скромно, безвестно, богобоязненно, по пословице «день да ночь – сутки прочь, – к смерти ближе», не тронь, мол, только ты нас, а мы-то уж тебя никак не тронем. Словом сказать, живут, как Бог послал, беззатейно да помаленьку» [3, т. 2, с. 475]. Маша ничего от них, кроме добра и любви, и не получала. Как раз их жизнь и уничтожается «сытыми», несмотря на то, что сословный статус и должен был бы их уберечь. Из-за генеральши фон Шпильце, увезшей от них Машу, для того, чтобы использовать ее в своих корыстных целях, Пелагея Васильевна Поветина умерла от тоски, а Петр Семенович лишился ума от горя и доживал свой век в желтом доме.

Таким образом, сытость у В. В. Крестовского приобретает внесловные черты. Она охватывает все сферы человеческой жизни, становится причиной создания новой нравственной антагонистической парадигмы: вместо «сильные мира сего – слабые мира сего» возникает противопоставление «сытых» и «голодных». Поэтому трудно согласиться с М. Отрадиным, считавшим, что зло у писателя ассоциируется только со светом [4, с. 13]. Оно, повторимся, внесловно, и в этом и состоит новаторство писателя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Введенский А. И. Современные литературные деятели : Всеволод Владимирович Крестовский / А. И. Введенский // Исторический вестник. – 1890. – № 12. – С. 734-754.
2. Викторovich В. А. Крестовский Всеволод Владимирович / В. А. Викторovich // Русские писатели 1800-1917 : биографический словарь : в 4 т. – М. : Изд-во «Большая Российская Энциклопедия», НВП «Фианит», 1994. – Т. 3. – С. 146-149.
3. Крестовский В. В. Петербургские трущобы : в 2 т. / В. В. Крестовский. – М. : АСТ, 2000. – Т. 1. – 608 с.; М. : АСТ, 2000. – Т. 2. – 607 с. – (Русская классика).

ли и заметить, однако это не мешало самолюбивому хохлу тем более презирать их, мечтать о том, что, дескать, «поклонитесь нам когда-нибудь пониже», не мешало считать себя чем-то особенным, необыкновенным» [3, т. 1, с. 252].

На смену Морденко пришел Полиевкт Харлампиевич Хлебонасушенский – надворный советник и кавалер двадцатилетнего беспорочия и ордена святого Станислава третьей степени. Как отмечал В. В. Крестовский, этот заслуженный «толстенький старец был многоученный энциклопедист по части сутяжничества, крючкотворства, стряпчества, фанатизма, администратизма и тому подобных высокопрактических предметов. Делишки свои обделывал необыкновенно тонко и кругло» [3, т. 1, с. 315]. Буфетчик Пров Викулыч из трактира «Ерши» – «человек добрый, рассудительный и не привередник: он ничем не побрезгует и за все даст положенную цену» [3, т. 1, с. 66]. Страсть к наживе руководит всеми его поступками. И благодаря своей жадности он снискал огромную популярность среди петербургских воров – «мазурики все-таки предпочитали к нему нести свой товар для сбыта» [3, т. 1, с. 66]. Однако самое главное, чего добивался и добился буфетчик, – власть. Он – «в некотором роде сила, „капиталом ворочает“, держит в руках своих весь этот темный люд, и потому третирует его» [3, т. 1, с. 68].

Важно отметить то, что, с другой стороны, не все люди высшего общества в романе преступны и развратны. Например, князь Яков Чечевинский даже каким-то образом связан с декабристами. В. В. Крестовский пишет о том, что «декабрьские события двадцать пятого года весьма скомпрометировали, в известном отношении, личность князя Чечевинского» [3, т. 1, с. 31-32]. Его сослали в деревню, но он «отсылал большие суммы на издание каких-то книг, заводил по всему околотку крестьянские школы да больницы, давал деньги своим и чужим крестьянам и многим иным лицам, которые только приходили к нему с просьбой по нужде, либо на какое-нибудь полезное предприятие» [3, т. 1, с. 31-32].

Князь Рапетов отказывается участвовать в неблагоприятном пари князя Владимира Шадурского по поводу соблазнения Юлии Бероевой. Когда ему предложили разнять руки Шадурского и Петьки в подтверждение заключения пари, он сказал: «Можете разнять сами, господа. Между такими порядочными

жился особый социально-психологический феномен, связанный с появлением в культурном обществе, среди лиц дворянского сословия, специфического типа – хвастуна, сознательно выстраивающего собственную фантастическую биографию путем сочинения рассказов о своих невероятных похождениях (П. П. Свинын, Д. Е. Цицианов и др.). Как отмечает М. И. Пыляев, «речь их была увлекательна и не без сказочной поэзии, перед ними раскрывались настежь двери аристократических салонов, около них теснился кружок внимательных слушателей» [9, с. 207].

Поскольку «легкая» комедия была по большей части связана с осмеянием и разоблачением всякого рода чудачеств, авторы используют в сюжете известные анекдотические рассказы о чудачках и оригиналах своей эпохи. Так, в записных книжках П. А. Вяземского сохранился анекдот о неистощимом говоруна московском обер-полицмейстере П. Н. Каверине: «Однажды заехал он к старику, больному и умирающему Офросимову <...>. Желая развлечь больного, да и себя потешить, он целый битый час не умолкал. Наконец простился и вышел. В передней догоняет его слуга и говорит ему: “Барин приказал спросить вас, не угодно ли вам будет взять кого-нибудь к себе в карету, чтоб было вам с кем поговорить?”» [10, с.120]. Сюжетные проекции подобных рассказов на «легкую» комедию несомненны. Например, в комедии Хмельницкого «Говорун» высмеивается фантастическая словоохотливость главного героя, ставящая его в нелепые положения под стать персонажам анекдотов.

Анекдот может становиться исходной точкой для всего сюжета комедии, его источником. Именно так построены, например, «Воздушные замки» (1818) Н. И. Хмельницкого. Из письма тетушки молодая вдова узнает, что граф Лестов, влюбившийся в ее портрет, едет к ней в деревню под чужим именем и собирается познакомиться под предлогом поломки коляски. Но вместо графа прибывает отставной мичман Альнаскар, у которого действительно сломалась коляска. Его принимают за графа, чему он очень удивлен. В финале недоразумение проясняется, и Альнаскар вынужден распрощаться с возникшими у него планами относительно героини и покинуть ее дом. В анекдотическую ситуацию попадает герой комедии Хмельницкого «Светский случай» (1826), не знающий, что он ведет

интригу против себя самого, помогая другу отбить собственную невесту, и расстраивающий свою свадьбу; подобный сюжет в сходной аранжировке разрабатывается в комедии «Наследница» (1824) А. И. Писарева.

На примере этих и подобных им пьес можно обнаружить, что при использовании данного способа освоения анекдотического материала «легкая» комедия строится по внутренним законам анекдота. Предпосылки к такому его воздействию содержатся в самой специфике обоих жанров. «Легкая» комедия – одноактная стихотворная пьеса, исключительная напряженность действия которой задается уже самой этой лаконичной формой. Пьеса такого рода не предполагает обстоятельной разработки характера. Малый объем налагает жесткие ограничения и в сфере конструкции интриги: в комедии разворачивается одно основное сюжетное событие, которое, согласно существовавшей драматургической традиции, должно завершиться к финалу. В структуре пьес этой разновидности отчетливо выделяются краткая экспозиция, быстрая завязка и стремительное развитие действия, резкий переход к кульминации и развязке. Однако эти же структурные особенности в известной мере характеризуют и анекдот. «Совершенно очевидны компактность анекдота и исключительно быстрый темп, – отмечает Е. Курганов. – Предельная сжатость и концентрированность анекдота, его предельная динамичность имеют особый характер, определяясь ведущей внутренней тенденцией жанра, тем, что анекдот разворачивается как невероятное реальное происшествие» [4]. В словаре «Поэтика» базовые свойства анекдота определяются сходным образом: анекдот – это «полуфольклорный-полулитературный малый эпический жанр, отличительные черты которого – предельный лаконизм, схематичность изображения действующих лиц, сосредоточенность на одной ситуации, которая переосмысливается и переоценивается посредством резкой смены *точки зрения* (остроумного поворота или *пуанта*)» [8, с. 22].

Такая составляющая, как пуант, чрезвычайно важна в структуре анекдота: рассказ завершается острой, эффектной, часто парадоксальной репликой. По сути, это нерв анекдота. Как отмечает Е. Курганов, «финал анекдота должен быть неожиданным, непредсказуемым, разрушающим стереотипы традиционного восприятия»; «он при этом зачастую еще и отделен

она никаких и ни в чем не усматривала и даже не находилась, о чем и говорить-то с ним во время своих визитов» [3, т. 2, с. 405]. И, в конце концов, она отказала ему в посещениях, вновь забыв о своем уже ненужном сыне.

Кстати, только собственная выгода может так же, как и стремление казаться, стать причиной для внешне «благородных» поступков «сытых». Например, Дмитрий Шадурский после того, как застал княгиню в объятиях управляющего Морденко, много думал о том, в каком случае он мог бы простить ее? В. В. Крестовский пишет: «А что, если бы на месте этого г. Морденко был кто-нибудь другой, вроде титулованного камер-юнкера или флигель-адъютанта? Ведь князь, пожалуй что, и не презирал бы тогда свою супругу? Даже, наверное, не презирал бы, осмелимся уверить мы сомневающегося читателя» [3, т. 1, с. 114].

Не одни Шадурские ищут выгоды. Генеральша Амалия Потаповна фон Шпильце, например, знает все тайны света. «Разные семейные отношения, дела между мужем и женою, приязни и неприязни, стремления и намерения, образ мыслей и убеждения, аферы и проделки и, наконец, вся скандальная потаенная хроника Петербурга» [3, т. 1, с. 96] – все было в сфере ее интересов. Однако не простое любопытство двигало ею. Более того, она не была болтлива. Но «если кому-либо представлялась настоящая нужда в этих сведениях, тогда генеральша могла кое-что сообщить или разузнать, разыскать, но и то не иначе, как при сильных побудительных причинах, на которые бы могла рассчитывать» [3, т. 1, с. 96].

К миру «сытых» относятся не только титулованные особы. Их идеологией и духом проникаются и приближенные к ним люди. Управляющий делами семьи Шадурских вольноотпущенный Осип Захарович Морденко «человечество втайне презирал и игнорировал, хотя и не осмеливался еще, по положению своему, высказывать это въяве. „Только бы капиталишку сколотить, а там уж я вам покажу себя!“ – злобствовал он порою» [3, т. 1, с. 252]. Он уже и поступки свои совершает, повинувшись нравственному идеалу мира «сытых». Адюльтерные отношения с женой князя Дмитрия «еще более возвысили его высокое мнение о себе. Хотя при посещении знакомых князя он и должен был почтительно подыматься с своего места и почтительно отвешивать им поклоны, чего те знакомые не всегда достаива-

всюду, вынимать частицы за твое здравие. Как хотите, а ведь очень лестно и соблазнительно» [3, т. 2, с. 12]. Актриса Лицедеева, предлагающая создать приют для падших женщин, «казалось, просто захлебывалась в пучине сознания собственной добродетели, которая родила в ней такую высокую мысль» [3, т. 2, с. 501]. При этом и богатая филантропка княгиня Настасья Ильинишна, поддерживавшая идею актрисы, «потому лишь приняла под свое покровительство проект Лицедеевой, что в нем явилась новая пища для тщеславия, вплеталась новая благоуханная лилия в пышный венок ее дел христианского милосердия, о которых каждый из ее многочисленных доброжелателей и поклонников мог на всех перекрестках трубить в громкие трубы и кричать по всему городу, по всем весям и дубрам, умиленно прославляя ангельски добродетельное сердце княгини Настасьи Ильинишны» [3, т. 2, с. 500].

Делами «сытых», даже самыми интимными, очень часто руководит другая движущая причина поступков – голый расчет. Татьяна Львовна в девичестве выбирала между двумя женихами – князем Шадурским и флигель-адъютантом Еремеевым. Ее выбор был продиктован тем, что «состояние Шадурского гораздо круглее состояния еремеевского, и <...> несравненно привлекательнее быть княгиней Шадурской, чем m-me Еремеевой» [3, т. 1, с. 110]. Чтобы поправить пошатнувшееся состояние князей Шадурских, княгиня Татьяна Львовна решает женить своего сына Владимира на некрасивой, но богатой Дарье Шиншеевой. С той же целью она делает все, чтобы выманить у собственного незаконнорожденного сына Ивана Вересова векселя семьи Шадурских, которые скупил Морденко, чтобы отомстить за свои унижения. Более 20 лет она и слышать не хотела об Иване. И только известие о том, что Морденко умер и завещал векселя Вересову, заставило ее разыграть любящую мать. Следует сказать, что ее лицемерие пало на благодатную почву. Иван уже изначально, еще не зная своей матери, был готов ее боготворить: «Мать... О, да! Если бы мне теперь мою мать!.. Если бы только знал, кто она, где она, я бы любил ее, я бы все ей отдал – всю жизнь свою! Всю жизнь за ласковое слово, за теплый взгляд!» [3, т. 2, с. 373]. После того, как Иван передал ей векселя, «посещения ее становились раз от разу все реже и короче; продолжительная роль нежной матери начинала уж быть весьма-таки не под силу; общих интересов с ним

от основного текста, как бы не вытекает из него, противоречит ему, изнутри взрывает сюжет... Очень часто завершающая реплика фактически не заключает текст, а спорит с ним, переворачивает его, кардинально смещает акценты» [4].

В комедийных текстах интересующей нас жанровой модификации в определенной мере сохраняется этот структурный элемент. Функции его переходят к заключительной сентенции героя, пуантирующей сюжет пьесы. При этом появляется эффект неожиданности концовки, парадоксальности, определенной новизны. Так, в комедии Хмельницкого «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» (1820) герой, затрудняющийся в выборе невесты и под нажимом будущего тестя выбирающий одну из двух сестер, в финале, вопреки ожиданиям читателей (зрителей), досадуя на себя, заключает: «Напрасно, кажется, не выбрал я меньшую» [12, с. 535]. По логике, ему бы радоваться, что больше нет ситуации мучительного выбора. В финале «Воздушных замков» герой тоже обманывает читательские ожидания: потеряв возможность прославиться в кругосветном плавании (не поспел на фрегат), утратив благосклонность молодой вдовы, на которую имел виды, Альнаскарлов ничуть не отчаивается: «Утешься! Индия осталась за нами», – успокаивает он своего слугу [12, с. 487]. Комедию Хмельницкого «Светский случай» венчает не менее острая реплика; отец героини, давая согласие на ее брак с отсрочкой в год и видя нетерпение жениха, иронично замечает: «Посмотрим, что-то ты заговоришь, женившись!» [12, с. 579]. Аналогична реплика «под занавес» старого франта князя Блестова в «Притворной неверности» (1818) А. С. Грибоедова и А. А. Жандра: одураченный двумя молодыми героинями, но вовсе не огорченный, как следовало бы ожидать, исходом событий, он восклицает: «Вот будут замужем оне – тогда увидим!» [3, с. 150]. Ложь героя из «Не любо – не слушай...» Шаховского для всех уже очевидна, он разоблачен, но вместо раскаяния восклицает: «Вот с этими людьми вмиг будешь виноват, И правду говоришь, а верить не хотят» [13, с. 545]. Эти примеры можно множить и множить. «Введение буквально под занавес новой точки зрения по-иному освещает все предшествующее движение сюжета, придавая ему остроту, свежесть и, кроме того, делая весь текст эстетически значимым», – высказывает тонкое наблюдение Е. Курганов.

Суждение исследователя отчасти можно экстраполировать и на комедию из жизни «взыскательного общества» (с той лишь оговоркой, что ее эстетическая значимость задана изначально).

Таким образом, «легкая» комедия 1800-1820-х годов, демонстрируя прочную связь с устными жанрами литературы, вступает в сложные отношения с анекдотическим материалом. В данной разновидности комедии анекдот может функционировать (причем даже в пределах одной пьесы, как в комедии Шаховского «Не люблю – не слушай...» или в «Воздушных замках» Хмельницкого) как вставной жанр, как «строительные блоки» для комедийного сюжета и как его основа. В последнем случае происходит, так сказать, драматургизация анекдота с усложнением фабулы, его своеобразная трансформация в драматургическую форму. При этом основные контуры анекдота сохраняются: лаконичность, динамизм развертывания сюжета, установка на развлекательность, отсутствие всякого дидактизма, остроумная реплика в финале.

Безусловно, было бы явным преувеличением говорить об определяющем влиянии анекдота на «легкую» комедию: оно существовало в комплексе с целым рядом других жанровых тенденций, например, с воздействием французского салонного варианта жанра (большинство анализируемых «легких» комедий – переделки французских источников). Однако свою роль в становлении русской «светской» комедии анекдот, бесспорно, сыграл.

В заключение нелишним будет отметить, что жанр анекдота «питал», хотя и в меньшей степени, не только «благородную» комедию. Влияние его сказалось в появлении на русской почве так называемых «анекдотической комедии» и «анекдотического водевиля»: это авторское определение находим у многих пьес первой трети XIX века о происшествиях из жизни известных людей (например, «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра» (1828) Шаховского и т. п.); правда, само понятие «анекдот» в данном случае трактуется в несколько ином значении: как устный «короткий рассказ, о незначительном, но характерном происшествии, преимущественно из жизни исторического лица» [5, с. 28]. Следы влияния анекдота обнаруживаются в грибоедовском «Горе от ума» (Д. 1, явл. 7: Чацкий обсуждает с Софьей прежних знакомцев:

чительная судьба и на сей раз позаботилась о прихотях князя. Большие черные глаза княжны Анны ему очень нравились; ее стройный бюст, ее цветущие щеки и губы обещали ему много соблазнительно-приятных ощущений – князь любил-таки льстить своим ощущениям; наконец, вся ее исключительная обстановка как нельзя более заманивала его начать отчасти «байронический» и отчасти «сельский» роман. Отчего же князю и не развлечься на время? **Отчего же князю и не пощекотать свое самолюбие сознанием в себе героя** (выделено нами – И. Ш.)? Он и развлекся» [3, т. 1, с. 35-36].

Владимир Шадурский недалеко идет от отца и делает своей содержанием Машу Поветину только потому, что это ему необходимо, чтобы быть *comme il faut*. Перед этим он сетует о том, что у его товарища – князя Желторецкого есть любовница, а у него нет: «Зачем я несколько месяцев понапрасну торчу у баронессы фон Деринг, тогда как по своему положению мог бы, даже должен иметь свою собственную любовницу, о которой бы все говорили, любовались и завидовали мне?» [3, т. 1, с. 325]. И вот в театре он видит Машу Поветину, которую туда привела, не без тайного умысла, генеральша фон Шпильце. «Сама судьба являлась на помощь молодому князю. Он не упустил из виду и литерной логи, где сидела другая, никому не известная, но точно так же всеми замеченная девушка, за которою вырисовывался силуэт генеральши фон Шпильце. «А чем черт не шутит?» – решил сам с собою Шадурский и тихо удалился из партера» [3, т. 1, с. 325]. Напомним, что княжна Чечевинская является матерью Маши, Дмитрий Шадурский – отцом, а Владимир – ее братом. История повторяется. В. В. Крестовский использует этот эдиповский повтор, вероятно, именно для того, чтобы показать, что стремление быть как все в данном случае становится причиной разрушения и опорочивания самого святого для почвенника В. В. Крестовского – семьи и родственных связей.

Даже благородные порывы «сытых» идут не от души. Стремление казаться, а не быть, например, лежит в основе деяний великосветских филантропов: «Как тут не сотворить доброго дела, когда заранее знаешь, что сотни голосов будут превозносить тебя паче облака ходячего, будут называть тебя своим ангелом-хранителем, спасителем, целителем и проч., станут повествовать о твоих великих добродетелях везде и по-

мещиков, бабушек и дедушек, которым от их предков «остались очень скудные обрезки, вроде псковской или новгородской усадьбы душ в двести или, чаще всего, вроде старинной барской дачи, а не то – домика с мезонином и садиком» [3, т. 2, с. 475]. Основные герои же В. В. Крестовского ищут других способов самоутверждения. Они, кстати, оценивают друг друга уже не по сословным признакам. Например, все общество, собиравшееся на обеды, балы и рауты в богатом доме Шиншеева, «носило на себе несколько смешанный характер; в нем не было ничего исключительного, ничего кастового, и, несмотря на то, каждый член этого общества непременно желал избразить, что он привык принадлежать к самому избранному и высшему кругу» [3, т. 1, с. 155].

Давыд Георгиевич Шиншеев, золотопромышленник, коллежский советник, стремится, например, только к одному – казаться образованным эстетом: «Он любил думать, что понимает толк в искусствах, тратил на искусства огромные деньги» [3, т. 1, с. 155]. Однако «комната, отведенная под библиотеку Давыда Георгиевича, представляла зрелище другого рода. Какие книги заключались в этих великолепных дубовых шкапах – Давыд Георгиевич по большей части не ведал; он знал только, что богатые переплеты их стоили очень дорого, да знал еще, что на карнизах шкапов красовались бронзовые бюсты семи древних греческих мудрецов, певца богоподобных Фелицы да холмогорского рыбака. Знать же что-либо более этого Давыд Георгиевич не находил нужным» [3, т. 1, с. 155].

И все другие представители мира сытых у В. В. Крестовского, так же как и Шиншеев, не живут, а имитируют жизнь. Даже находясь в театре, они только показывают, как наслаждаются искусством. Однако «наслаждение это не истинно сердечное, а деланное, фальшивое, сочиненное, ибо так уже надлежит, так «принято», что хотя бы мы и ничего, кроме страусовой польки, в музыке не смыслили, но, находясь в числе абонентов итальянской оперы, обязаны изображать наслаждение мотивами Россини и Мейербера» [3, т. 1, с. 155].

И страсти «сытых» тоже строятся на желании соответствовать канонам их общества. Князь Дмитрий Шадурский соблазняет княжну Анну Чечевинскую не по порыву сердца, не из похотливости, а только потому, что «князю нужно было развлечение. А тут, кстати, и развлечение под рукою. Попе-

тетушку, забывшую «волосы чернить» после бегства любовника; человека, свиставшего соловьем зимой в потайной комнате во время бала и др.). Наконец, «русский чисто анекдот» [2, с. 375] кладет Н. В. Гоголь в основу «Ревизора» – первой русской «общественной комедии».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова И. В. Драматургия А. А. Шаховского. – Симферополь: Таврия, 1993. – 112 с.
2. Гоголь Н. В. Письмо А. С. Пушкину 7 октября 1835 г. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. – Т. X. – С. 375.
3. Грибоедов А. С., Жандр А. А. Притворная неверность // Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. : В 3 т. – СПб.: Нотабене, 1999. – 618 с. – Т. 2.
4. Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Диссертация на соискание ученой степени доктора философии. – Хельсинки, 1995/ Е. Я. Курганов [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http://www.helsinki.fi/slavicahelsingiensia/preview/sh15/sh15\\_bibl.html](http://www.helsinki.fi/slavicahelsingiensia/preview/sh15/sh15_bibl.html)
5. Литературный энциклопедический словарь/ Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
6. Малэк Э. Разыскания по русской литературе XVII – XVIII вв.: Забытые и малоизученные произведения. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. – 400 с.
7. Падерина Е. Г. О жанровой специфике пьесы Н. В. Гоголя «Игроки» // Новые гоголеведческие студии. – Вып. 2 (13). – Симферополь; К., 2005. – С. 130-143.
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагинной; Intrada, 2008. – 358 с.
9. Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. Очерки. Переиздание. – М.: СП «Интербук», 1990. – 256 с.
10. Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века / Вступ. ст. Е. Курганова. Сост. и примеч. Е. Курганова и Н. Охотина. – М.: Худож. лит., 1990. – 270 с.
11. Стенник Ю. В. Комедия 1800 – 1820-х годов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982. – С. 221-238.

12. Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2-х т. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 688 с. – Т. 2.
13. Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1961. – 828 с.

### АННОТАЦИЯ

**Александрова И.В. Модификация жанра анекдота в «легкой» комедии первой трети XIX века**

В статье выявляются формы присутствия специфических черт литературного анекдота в «легкой» комедии начала XIX века на уровне сюжета и структуры, характеризуются механизмы функционирования анекдотического материала в составе драматического произведения, анализируются способы трансформации анекдота в писательской практике А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова, А. А. Жандра, Н. И. Хмельницкого, А. И. Писарева.

**Ключевые слова:** анекдот, жанровая модификация, комедия, корреляция, пуант, структура, сюжет.

### АНОТАЦІЯ

**Александрова І.В. Модифікація жанру анекдоту в «легкій» комедії першої третини XIX століття**

У статті аналізуються форми присутності специфічних рис літературного анекдоту в жанрі «легкої» комедії початку XIX століття на рівні сюжету та структури, характеризуються механізми функціонування анекдотичного матеріалу у складі драматичного твору. Простежуються моменти трансформації анекдоту в письменницькій практиці О. О. Шаховського, О. С. Грибоедова, А. А. Жандра, М. І. Хмельницького, О. І. Писарева.

**Ключові слова:** анекдот, жанрова модифікація, комедія, кореляція, пуант, структура, сюжет.

### SUMMARY

**Alexandrova I.V. «The modification of the anecdote genre in a “light” comedy of the first third part of the XIXth century»**

The article revealed the presence of specific features of literary anecdote in a «light» comedy of the beginning of the XIXth century at the plot and structure level; the mechanisms of the anecdotal

коннорожденного ребенка княжной Чечевинской вызвало бурю негодования у «ареопага непогрешимых» – баронессы Дункельт, считавшей «десятками своих любовников и в том числе присутствующего князя (Шадурского – И. Ш.), который тоже во время оно отдал ей должную дань» [3, т. 1, с. 120], княгини Шадурской, которая сама родила бастарда от управляющего Морденко и успешно скрыла это. Последняя даже цинично заявляет: «Мой дом навсегда закрыт для нее, как и для каждой потерянной женщины. Я стыжусь, что была даже знакома с нею!» [3, т. 1, с. 120]. Дмитрий Шадурский, физиологический отец ребенка княжны Анны, с «благородным негодованием» поддерживает свою порочную жену: «Конечно, таких поступков прощать никогда не следует: они черным пятном ложатся на целое сословие!» [3, т. 1, с. 120]. И тут явно наблюдается осознанная писателем двуплановость противопоставляемых миров.

Как писал А. И. Введенский, при чтении романа «перед вами проходят картины, поражающие своим нравственным безобразием, и это нравственное безобразие находит самое большее выражение в тех «сытых», которые представлены в образе Шадурских и им подобных. В жизни этих сытых героев снаружи все так благопристойно, а внутри гнусная грязь, прикрываемая богатством. В жизни истинных трущоб, напротив, снаружи все в высокой степени безобразно и безнравственно, а внутри еще теплится огонь человеческого чувства и человеческой мысли, воспитанный и поддерживаемый ужасными несчастьями и бедствиями, которые испытывают эти парии человечества» [1, с. 745]. Стремление к благопристойности, понятой по-своему, становится причиной того, что поступки «сытых» часто имеют своей причиной их желание не быть, а казаться. Очень важно для них осознание собственной значимости, понятие, правда, по-своему. Значимость определяется родством, знакомством, «вхожестью» в «важные» дома: «Но столько же, сколько своим родством с княгиней Подхалим-Закорюковой и князем Иваном Почечуем, домовитые птицы любят хвалиться при случае и своим коротким знакомством с различными представителями ныне сияющих барских фамилий» [3, т. 2, с. 476].

Следует, правда, отметить, что сказанное выше касается все-таки больше людей старого поколения – ночных сов, по-

леет. Он говорит: «Разбогатея я сегодня – я сегодня же знать ее не захочу, я сам закабалу ее (генеральшу фон Шпильце – И. Ш.), а завтра спущу все до нитки – и снова в зависимости от какого-нибудь подобного субъекта – все равно, будет ли он в юбке или в панталонах... В конце концов выходит только то, что я их всех ненавижу и презираю, но более чем их – клянусь вам! – презираю и ненавижу самого себя» [3, т. 2, с. 90].

При этом «сытые», как отмечает В. В. Крестовский, «счастливы благоденствуют среди „порядочного” общества, и целая масса „порядочных” людей не стыдятся с удовольствием пожимать им руки, даже иногда чуть-что не гордятся таким милым знакомством, хотя очень хорошо знает, что такой-то Польшевский, Бодлевский или армяшка Вихры-Нарви – отъявленный негодяй, мошенник, шулер и в довершение всего камелия во фраке» [3, т. 2, с. 652].

Для В. В. Крестовского не абстрактное «общество», не «идеология» становятся причинами порочности и преступности «сытых», а, собственно, сама сытость, старающаяся всеми способами удовлетворить и обезопасить себя. Он пишет: «Какой-нибудь член Малинника и обитатель дома Вяземского делает преступление потому, что ему жрать нечего, эlegantный же денди из шулерской компании производит тысячу преступных пакостей и мерзостей для того, чтобы быть в избранном обществе, одеваться у Шармера, есть у Дюссо и Донона, иметь кресло в балете и французском театре, кататься на рысаках и содержать роскошную любовницу, на которую он разоряется и которая часто вертит им, как ей угодно – на все стороны, и держит в руках словно тряпку, награждая иногда, в минуты женского каприза и раздражения, даже и полновесными пощечинами» [3, т. 2, с. 652].

В. В. Крестовский ищет, так же как и при анализе деяний «голодных», движущие мотивы поступков сильных мира сего, что, несомненно, является новаторством, причем явно мотивированным творческим методом Ф. М. Достоевского. По его мнению, есть два движущих мотива деяний «сытых». Во-первых, это стремление «соответствовать» принятым в обществе законам и мнениям, то есть стремление не быть, а казаться, а во-вторых, это голый расчет, надежда на выгоду.

Все пороки «сытых» цинично замешиваются на лицемерных «законах благочестия». Так, известие о рождении неза-

material functioning in the dramatic work are characterized, the ways of transforming the anecdote into writing practice of A. A. Shahovskoy, A. S. Griboedov, A. A. Zhandr, N. I. Khmel'nitsky, A. I. Pisarev are analyzed.

**Key words:** anecdote, genre modification, comedy, correlation, pointe, structure, plot.

*Е.К. Беспалова  
(Симферополь)*

УДК 821.161.1-09 «20»

**«АПРЕЛЬ В ЯЛТЕ»  
(КРЫМСКАЯ ТЕМА В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ  
В.В. НАБОКОВА)**

Поздний период творчества писателя условно можно определить как швейцарский. С 1960 года Набоков поселился в Швейцарии, в курортном городке Монтрё, расположенном на берегу живописного Женевского озера. Здесь писатель работал много и с наслаждением. Помпезный отель, известный сейчас всему литературному миру, стал для него настоящим домом почти на 20 лет.

Но вернемся к теме нашего исследования. Набоков покинул Крым в середине апреля 1919 года, накануне своего двадцатилетия, но можно смело утверждать, что Крым не покидал Набокова никогда: он оживает на страницах его произведений бесчисленное количество раз, в том или ином виде, открыто или завуалированно. Его русские романы и рассказы дышат Крымом, их страницы бережно хранят крымские краски и ароматы, пейзажи крымских мест и портреты людей, встреченных Набоковым в Крыму. И с психологической точки зрения это вполне объяснимо: русская писательская и читательская среда, сформировавшаяся за границей после революции и в которую Набоков стремился влиться, безошибочно угадывала эти намеки, улавливала эти крымские ноты, поскольку многие из живущих на чужбине русских, так же как и сам автор, воспринимали Крым как последний берег навсегда покинутой родины. У них была общая судьба – судьба изгнанников, и поэтому Крым «прочитывался» не только в ностальгическом ключе, но и в знаковом смысле.

В 1940 году Набоков вновь меняет место жительства. Вновь вынужденно и круто. Спасаясь от войны в Европе, он покидает континент и перебирается в Америку, переходя на английский язык. Но Крым не исчезает со страниц его англоязычных романов. Казалось бы, почему? Кому в далекой Америке странно звучащий топоним «Крым» мог говорить о чем-нибудь столь же сокровенном, как читателям в эмигрантской Европе? И тем не менее Набоков остался верен крымской теме до самого конца.

Спустя еще 20 лет, писатель, уже снискавший мировую славу, вновь возвращается в Европу. Отныне его страной становится благополучная Швейцария. И шестидесятилетний автор вновь берется за перо. В швейцарский период творчества Набоков создал романы, высокий художественный уровень которых свидетельствует о том, что в это время писатель пережил необычайный творческий подъем: «Бледное пламя» («Pale Fire», 1962), «Ада, или Радости страсти» («Ada or Ado: A Family Chronicle», 1969), «Прозрачные вещи» («Transparent Things», 1972), «Смотри на арлекинов!» («Look at the Harlequins!», 1974), а также именно здесь на его рабочем столе осталась незавершенная рукопись последнего большого и самого спорного его произведения – романа «Лаура и ее оригинал» («The Original of Laura»).

Также в этот период были опубликованы сборники рассказов Набокова, написанных по-английски: «Набоковский квартет» (1966), «Уничтожение тиранов и другие рассказы» («Tyrants Destroyed», 1975), «Стихи и задачи» («Poems and problems», 1971), перевод и комментарий «Слова о полку Игореве» (1960), перевод и литературоведческий комментарий «Евгения Онегина» (1964), и новая редакция мемуаров – книга «Память, говори» («Speak, Memoir», 1967), которую некоторые исследователи склонны относить к романной прозе писателя.

Но обо всем по порядку. В романе «Бледное пламя», сатирически высмеивающем комментарии и комментаторов, крымская тема никак не просматривается, но уже в следующем русско-франко-англоязычном романе «Ада, или Радости страсти: Семейная хроника», события которого происходят на выдуманной планете, Крым упоминается несколько раз. Здесь возникает и Севастополь, от берегов которого сам автор отплыл в вечное скитание, и Чуфут-Кале – древний город неподалеку от Бахчисарая, в которых Набоков бывал, охотясь за

Следует сказать, что сытость осознанно или неосознанно признается писателем причиной и движущим мотивом порока. Практически все «сытые» герои «Петербургских трущоб» в той или иной мере преступны. Например, одни из главных персонажей романа – князя Шадурские – погрязли в пороках и разврате. Князь Дмитрий Шадурский соблазнил княжну Анну Чечевинскую. Она родила дочь, которую Шадурский отдал генеральше Амалии фон Шпильце, а та сделала Машу – дочь Шадурского и Чечевинской – сначала содержанкой сына Дмитрия – Владимира, а затем – проституткой. Владимир Шадурский соблазняет свою сводную сестру, которую затем выбрасывает, практически, на панель, насилует Юлию Бероеву. Генеральша фон Шпильце занимается сводничеством.

Область доходов еще одного персонажа романа – поручика Коврова сейчас была бы названа рэкетом. Он предводительствовал Золотой ротой – так называли шайку самых отпетых и отчаянных мошенников, способных на любые дерзкие операции. Золотую роту, и в особенности Сержа Коврова, боялись все другие преступные группировки. У него везде были свои тайные агенты, которые зорко следили за всеми «предприятими» мазуриков. В момент дележки «вдруг неожиданно-негаданно являлся Ковров с кем-либо из своих и требовал контрибуцию, грозя в противном случае тотчас же донести полиции, – и мошенники, для того чтобы «смирить ему звонок», невольно должны были жертвовать часть сламу, какую он сам заблагорассудил себе назначить. Действуя необыкновенно тонко и ловко во всех своих предприятиях, он вел себя так, что под него никак нельзя было подпустить иголки, и таким образом грабил вдвойне: и мирных обывателей града С.-Петербурга, и мазуриков вместе» [3, т. 1, с. 79-80].

Граф Каллаш, он же князь Чечевинский, помогает Сержу Коврову обирать и богатых и бедных. Сообщники не брезгуют даже фальшивомонетничеством. Интеллигент – доктор Катцель участвует во многих грязных делах генеральши фон Шпильце. Правда, он стремится обелить себя: «случай столкнулся с Амалией Потаповной, она меня выручила – ну, и...: закалила. Она мне дала первые средства жить, через свои заказы...» [3, т. 2, с. 90]. Заказы генеральши были «с душком» – то приготовить сонный порошок для подавления воли Юлии Бероевой, то изготовить яд. При этом доктор ни о чем не жа-

В произведении, вообще-то, нет героя. Вернее, героем в нем становится вся российская действительность конца 50 – начала 60-х годов XIX века, репродуцированная в судьбе целого ряда российских семей. И именно изображение помимо мира «голодных» мира «сытых» и отличает рассматриваемый нами роман от произведений других писателей того времени, как западноевропейских, так и русских.

В романе В. В. Крестовского «сытые» и «голодные» противопоставляются как носители зла и добра. «Сытые» несут зло добрым «голодным». Как писал М. Отрадин, «для 1860-х годов такое однозначное истолкование людей высшего социального слоя могло <...> восприниматься лишь как еще одна условность: свет в романе Крестовского – это мир „сытых“ и злых, и только» [4, с. 13]. И это основной пафос и основная идея «Петербургских трущоб». Через весь роман проходит, пожалуй, самая важная мысль автора, изложенная в размышлениях княжны Анны Чечевинской о свете: «Что дал ей этот свет, что нашла она в нем? Один только холод, ни капли искреннего слова, наконец, гнусный, вероломный обман – и ничего более» [3, т. 1, с. 120].

При всей примитивности указанного противопоставления, оно все же является шагом вперед по сравнению с образной системой предшествующей литературы. У А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя мир горя «маленьких людей» формируется как бы сам собой, как некая априори данная доминанта, как «фатум». У Ф. М. Достоевского, конечно же, униженные и оскорбленные предполагают наличие «унижающих и оскорбляющих», но последние выносятся как бы «за скобки» – для писателя важнее нравственные искания и терзания описываемых им героев. Именно эти «искания и терзания» становятся самоцелью писательских поисков, хотя он и интересовался, например, в тех же «Униженных и оскорбленных» жизнью князя Петра Александровича Валковского. Ближе всего к факту существования «сытых» как к эстетическому событию подошел Н. А. Некрасов. Но и у него помещики, попы и прочая, прочая, прочая не менее схематичны, чем Акакий Акакиевич Н. В. Гоголя. В. В. Крестовский же включает в сферу своих интересов не отдельных представителей, а целый мир «унижающих и оскорбляющих». Писатель пытается наделить «сытых» как типическими, так и индивидуальными чертами. Они уже не просто существуют, они «живут» на страницах романа.

своими любимыми чешуекрылыми, и Ялта, в которой юному Набокову также довелось жить.

Приведем один из самых трогательных «крымских» эпизодов романа: «Несколько мгновений краткий и мутный сон оставался столь тесно сплетенным с действительными событиями, что даже припомнив Бута, ведущего пальцем по ромбовидному полуострову, на который (как сообщалось в раскрытой на библиотечном столе ладорской газете) только что высадились Союзники, он все еще продолжал отчетливо видеть Бланш, протирающую Крым одним из оброненных Адой носовых платков» [1, с. 222-223]. Вот так одним штрихом автор не только сообщает читателю имя полуострова, но и обрисовывает его географические очертания.

В следующем, небольшом по объему романе – «Прозрачные вещи» автор столь «прозрачно» упоминает о Крыме, что не каждому читателю, особенно не знающему, как много для Набокова значило это место, дано заметить это упоминание. Так, в конце 25 главы романа читаем: «Дама с собачкой съезжает перед обедом. Довольно забавная история. Оказывается, ее муж присматривает за собаками в отсутствие хозяев. А дама, когда сама отправляется путешествовать, обыкновенно берет с собой собачонку, выбирая из самых печальных. Сегодня утром позвонил муж и сказал, что владелец вернулся домой раньше времени и, не найдя своего любимца, закатил ужасный скандал» [2, с. 92]. На первый взгляд – это всего лишь малозначительный анекдот, однако читатель, знакомый с русской классикой, не может не уловить явной аллюзии: «...никто не знал, кто она, и называли ее просто так: дама с собачкой» [4, с. 430].

Кроме того, эта «Дама с собачкой» в оригинальном тексте романа – *The lady with the little dog* – является чуть ли не визитной карточкой Крыма у Набокова. Он упоминает эту самую крымскую Чеховскую героиню множество раз в текстах совершенно различных жанров, превращая ее в лейтмотив, в символ, в мифологему.

В романе «Смотри на арлекинов!» Крым присутствует лишь в одном эпизоде, но столь значительном, что его стоит привести здесь целиком. Вот как герой романа описывает свое ночное купание у западного побережья Кавказа: «Пока я не отважился слишком далеко забраться в море, приключение казалось довольно приятным. Вода была теплая; луна благосклон-

но блистала на крахмальной сорочке первого в моей жизни вечернего туалета, расстеленного на галечном берегу. Вокруг слышались веселые голоса; <...> как вдруг все поглотила туча, большая волна подняла и перевернула меня, и скоро все чувства мои смешались настолько, что я не смог бы сказать, куда я плыву – в Туапсе или в Ялту. Малодушный ужас мгновенно спустил с цепи уже знакомую боль, и я утонул бы прямо там и тогда, если бы новый вал не подпихнул меня и не высадил на берег рядом с моими штанами» [2, с. 132].

Этот отрывок интересен тем, что, во-первых, в нем упоминается Черное море у берегов Кавказа, на котором, кстати, Набоков никогда не был, тогда как на протяжении полутора лет жизни в Крыму, ему, без сомнения, доводилось неоднократно купаться ночью. Поэтому можно смело утверждать, что столь яркое личное воспоминание, подаренное герою, имеет совершенно иной, изначально крымский адрес. Во-вторых, еще в Крыму 1918 года юный Набоков создал стихотворение, в точности воспроизводящее состояние тонущего ночью купальщика: «Вдали от берега, в мерцании морском...», внимательно изучив которое можно заключить, что такое происшествие вполне могло иметь место в реальной жизни писателя:

Вдали от берега, в мерцании морском,  
я жадной глубиной был сладостно влеком.  
Я видел небосвод сквозь пену золотую,  
дрожащий серп луны, звезду одну, другую...  
Тускнел далекий свет, я медленно тонул.  
Манил из глубины какой-то чудный гул.  
В волшебном сумраке мой призрак отражался.  
В блестящий траур волн я тихо погружался [1].

Таким образом одно из первых стихотворений начинающего поэта и последний роман всемирно известного автора по-прустовски замыкают жизненный круг, вновь возвращая «утраченное время».

В книге «Память, говори», которая представляет собой переработанный и дополненный англоязычный вариант русских мемуаров «Другие берега», есть интересные абзацы, посвященные Крыму, которые отсутствуют в первой версии. Эти, столь знаковые дополнения, вновь укрепляют нас во мнении, что Крым был очень важным для Набокова местом. В главе шестой есть несколько строк, в которых явно поблескивает

## АННОТАЦИЯ

**Швец Г. Поэтика спора (о романе А. Солженицына «В круге первом»)**

В статье анализируется риторическое и психологическое своеобразие спора как конститутивного принципа организации рассказа в романе А.И. Солженицына «В круге первом». Автор приходит к выводу о том, что одной из риторических задач, которые возникают в художественном произведении, в частности в ситуации спора, является задача достижения статуса субъекта внежанрового высказывания.

**Ключевые слова:** спор, нарратив, роман, высказывание, персонаж.

## SUMMARY

**Shwets G. Poetics of the dispute (about the novel “In the first circle” by A. I. Solzhenitsyn)**

The article analyzes rhetorical and psychological originality of the dispute as the constitutive principle of the narrative organization in the novel “In the first circle” by A. I. Solzhenitsyn. The author comes to a conclusion that one of the rhetorical purposes of the character, in particular, in a dispute situation, is the attainment of the status of the extragenre utterance’s subject.

**Key words:** dispute, narrative, novel, utterance, character.

*И.Е. Шишкина  
(Горловка)*

УДК 821.161.1+82-311.4

**«СЫТОСТЬ» КАК МОРАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА  
РОМАНА В.В. КРЕСТОВСКОГО  
«ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»**

Роман В. В. Крестовского имеет своим лейтмотивом «историю двух поколений вырождающегося княжеского рода, «цивилизованных негодяев», мелодраматические судьбы совращенных ими женщин, их внебрачных детей, переплетенные с похождениями шайки разбойников» [2, с. 147], которая образовала достаточно сложную полигероиную композицию, так сказать «смесь сливок общества с его подонками» [5, с. 41].

5. Лукьянова Л. В. «Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни» А. И. Солженицына как художественно-публицистический феномен: автореф. дис. ... канд. филол. наук (10. 01. 10) / Л. В. Лукьянова. – Ростов н/Д, 2002. – 19 с.
6. Немзер А. Рождество и Воскресение: о романе Солженицына А. «В круге первом» / А. Немзер // Литературное обозрение. – 1990. – № 6. – С. 31-37.
7. Поварнин С. И. Спор: о теории и практике спора / С. И. Поварнин. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 118 с.
8. Солженицын А. И. В круге первом: в 2 т. / А. И. Солженицын. – М.: Новый мир, 1990. – Т. 1, 2.
9. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. – 248 с.
10. Федосюк М. Ю. «Стиль» ссоры / М. Ю. Федосюк // Русская речь. – 1993. – № 5. – С. 14-19.
11. Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» / М. Ю. Федосюк // Русская разговорная речь как явление городской культуры. – Екатеринбург: Арга, 1996. – С. 73-94.
12. Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров / М. Ю. Федосюк // Вопросы языкознания. – 1997. – № 5. – С. 102-120.
13. Rothberg A. Aleksandr Solzhenitsyn: the major novels. – Ithaca: Cornell University press, 1971.

#### АНОТАЦІЯ

#### Швец Г.О. Поетика суперечки (про роман О. Солженіцина «У колі першому»)

У статті аналізується риторична і психологічна своєрідність суперечки як конститутивного принципу організації оповідання в романі А. І. Солженіцина «У колі першому». Автор доходить висновку, згідно з яким одним з риторичних завдань, що вони постають перед персонажем-мовцем у художньому творі, зокрема в ситуації суперечки, є завдання досягнення статусу суб'єкта позажанрового висловлювання.

**Ключові слова:** суперечка, наратив, роман, висловлювання, персонаж.

надежда автора на то, что там, в далеком Крыму, о нем помнят и знают, и пусть не как о писателе, чьи произведения в силу вполне объективных причин не могли просочиться за «железный занавес», так хотя бы как об ученом: «Я охотился на бабочек в разных краях и обличьях: стройным мальчиком в гольфных шароварах и матросской шапочке, тощим космополитом-изгнанником в фланелевых штанах и берете, пожилым толстяком без шляпы и в трусиках. Большая часть стеклянных ящичков с моими поимками разделили участь нашего дома в Выре. Тех, что хранились в нашем петербургском жилище, как и малый вклад, сделанный мною в Ялтинский музей, несомненно поел ковровый жучок или иной домашний вредитель» [2, с. 421]. Скорее всего, никакой коллекции Набокова в ялтинском музее нет и никогда не было. Коллекция крымских чешуекрылых, ставшая материалом первой научной публикации писателя, вышедшей уже в Англии, была утеряна в спешке эвакуации. Да и время не способствовало сохранению прежних ценностей, скорее наоборот: менялась власть, менялись устои общества, пересматривались моральные и этические идеалы. Строителям «нового мира» было не до бабочек, собранных никому не известным юным энтомологом, они только-только начали разрушать «до основанья» все то, что было Набокову так дорого.

И, наконец, в романе «Лаура и ее оригинал», приговоренном автором к сожжению, но все же уцелевшем, благодаря стараниям жены и сына писателя, в последнем, незаконченном произведении, опубликованном лишь в год столетия с рождения Набокова, вновь возникают отзвуки Крыма. Случайно ли? Вероятнее всего, нет.

Во второй же главе романа Набоков пишет: «Что может быть плачевнее художника, у которого опустились руки, который умирает не от заурядного какого-нибудь недуга, а от рака забвения, поразившего его некогда знаменитые картины, например «Апрель в Ялте» или «Старый мост»? Не станем задерживаться на опрометчивом выборе места изгнания. Не станем засиживаться у этого жалостного оврага болезни» [3, с. 28-29]. Напомним, что в момент работы над этим произведением Набоков сильно и долго болел. Поэтому упоминание об одре болезни прочитывается как очень личное одно-временное переживание автора. Впрочем, как и упоминание

об изгнании, от которого он страдал и которым вдохновлялся всю свою жизнь... А название картины – «Апрель в Ялте» – не что иное, как мысленное возвращение Набокова к последнему месяцу, проведенному на родине, ко времени, когда все земля крымская благоухает и цветет столь живописно, что просто сама просится на полотно. Набоков пережил два апреля в Ялте (1918 и 1919 годов), и эти впечатления оживают на страницах его книг, написанных как по-русски, так и по-английски.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: в 5 тт. – СПб.: Симпозиум, 1997. – Т 4.
2. Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: в 5 тт. – СПб.: Симпозиум, 1997. – Т 5.
3. Набоков В. Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010.
4. Чехов А.П. Рассказы и повести. – М.: Правда, 1984.

### АННОТАЦИЯ

**Беспалова Е.К. «Апрель в Ялте» (крымская тема в позднем творчестве В.В. Набокова)**

В данной статье освещается крымская тема в романах В. Набокова, созданных в швейцарский период. Крымская тема рассматривается как магистральная для всего творчества писателя. Выделяются психологические причины столь устойчивого творческого интереса автора к Крыму.

**Ключевые слова:** Набоков, крымская тема, швейцарский период творчества.

### АНОТАЦІЯ

**Беспалова О.К. «Квітень у Ялті» (кримська тема в пізній творчості В.В. Набокова)**

У статті висвітлюється кримська тема в романах В. Набокова, створених у швейцарський період. Кримська тема розглядається як магістральна для всієї творчості письменника. Вказуються психологічні причини такого стійкого творчого інтересу автора до Криму.

**Ключові слова:** Набоков, кримська тема, швейцарський період творчості.

страстия к акустике, как это мог расценить на основании слов Нержина Яконов, и, во-вторых, вовсе же не оказал горделивого гражданского неповиновения, как этот же поступок мог понять Веренёв и, не исключено, сам Нержин.

Простое – в смысле невыводимости ни из какого идеологического контекста – желание «безмятежного насыщения листочков» как пафос неотменимой ценности *личного* существования – вот что является действенной причиной этой «реплики» Нержина в большом споре, организующем архитектонику романа.

**Выводы.** Проведенный анализ предоставил первичный материал для постановки и дальнейшей разработки проблемы внежанрового статуса высказывающегося как коммуникативного идеала, ни в коем случае не предшествующего коммуникативной установке, но задающего высказывающемуся недостижимую перспективу самодостаточного (внедиалогического) высказывания. То обстоятельство, что мы рассматривали спор между *персонажами романного высказывания*, позволяет, как представляется, вплотную приблизиться к существу интересующей нас проблемы. Дальнейшие исследования в этом направлении потребуют сопоставления образцов литературного и обыденного дискурсов в избранном аспекте: такое сравнение может дать обоюдоинтересные результаты как для литературоведов, так и для специалистов в области лингвистической прагматики.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов В. М. Проблема речевых жанров в работах М. М. Бахтина / В. М. Алпатов // Жанры речи: сб. науч. ст. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», – 2002. Вып. 3. – С. 92-104.
2. Белопольская Е. В. Роман А. И. Солженицына «В круге первом»: опыт интерпретации / Е. В. Белопольская. – Ростов н/Д: Издательство института массовых коммуникаций, 1997. – 166 с.
3. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О. С. Иссерс. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 284 с.
4. Лейдерман Н. Л. По принципу антисхемы: о романе А. Солженицына «В круге первом» / Н. Л. Лейдерман // Звезда. – 2001. – № 8. – С. 191-205.

несомненно существующим, в этом – его личное, так сказать, ядро, и все его слова, мысли и поступки определены к существованию как это ядро удерживающие. Иными словами – на всем протяжении романа и в этом, нами сейчас разбираемом случае Нержин устремлен к обретению себя как лично и единственно существующего человека. Проявления этого личностного ядра оформляются, естественно, в словах (спорах) и поступках (в целом – оппонированных насилию режима). Взятые в том или ином контексте эти слова и поступки *кажутся* «продиктованными» убеждениями, дружбой или враждой, благодарностью или мстительностью и т.п., то есть – реакцией на некоторые внешние, грубо говоря, раздражители. Соответственно, читатель и оценивает их как манифестирующие так или иначе определенный характер, выражение гражданской позиции. Однако все это происходит постольку, поскольку вне контекста никакое человеческое проявление просто невысказано. Всякий человечески определенный акт автоматически, так сказать, вписывает поступающего в то или иное типическое сообщество людей.

Множество мелких и крупных конфликтов в романе «В круге первом» и обнаруживает многообразие таких сообществ и, соответственно, многообразие конфликтов между ними. Но главный конфликт, питающий возникновение и воспроизводство всех других, в том числе словесных, прений, – это конфликт между несомненно переживаемым личным существованием и невозможностью полноценно «вписать» его ни в какое типическое сообщество.

Всякое решительное слово или поступок, будучи, по существу, актом самоохранения, «проступая» в идеологическом пространстве, *кажется* элементом солидарного противления некой понуждающей, неволяющей силе. (Одним из «поэтических» следствий этого оказывается явственно практикуемое автором романа словотворчество во всевозможных проявлениях).

В проанализированном фрагменте мы видели, что по внешности бунтарский поступок Нержина (им самим как такой и оцениваемый) явился на самом деле «репликой» в споре о счастье, который завязался у Нержина с Рубиным в предыдущей главе. Отказываясь от работы в шифровальном отделе, Нержин, во-первых, вовсе не выказал никакого особого при-

## SUMMARY

**Bespalova E. K. “April in Yalta” (the Crimean theme in V. V. Nabokov’s late novels)**

The article sheds light on the Crimean theme in Vladimir Nabokov’s novels created in the Swiss period. The Crimean theme is considered to be one of the main themes for all literary works of the writer. The psychological reasons for the author’s steady creative interest to the Crimea are allocated.

**Keywords:** Nabokov, the Crimean theme, the Swiss creative period.

*А.Г. Головачева  
(Ялта)*

УДК 82.09

**ПУШКИНСКИЕ И ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ  
В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ»**

Чехов – Пушкин – Шекспир – эти сближения с полным основанием можно назвать классическими, в отличие от тех «странных сближений», возникновение которых утверждено самим Пушкиным: «Бывают странные сближения» [2, т. 11, с. 188].

Классичность предполагает закономерность: если в тексте Чехова появляется некий мотив из Пушкина, всегда отыщутся основания сблизить его с данным чеховским текстом, а затем обнаружить и некую шекспировскую аналогию. Закономерность эта так же устойчива в творчестве Чехова, как три единства в эпоху классицизма. При всей непреложности, она несет в себе и обаяние некой шифрованности, преднамеренного или неосознанного авторского лукавства, что роднит ее с тайным знаком из знаменитой новеллы современника Чехова американца О’Генри. У О’Генри влюбленные придумывают собственный знак: сердце и крест; когда необходимо свидание, знак посылается нарисованным на мешке с картошкой и луком. «Они всегда вместе», – нежно говорит при встрече девушка. «Вместе они замечательны, – отвечает ее избранник, – с тушеным мясом». – «Я имею в виду сердце и крест, – поясняет она. – Наш знак. Любовь и страдание – вот что он обозначает» [1, с. 140].

«Они всегда вместе» – мог бы повторить Чехов о Пушкине и Шекспире, – как картошка и лук, как любовь и страдание,

ибо только гений и злодейство две вещи несовместные, а Пушкин и Шекспир – гении. В творчестве Чехова одно из самых откровенных в смысле их обоюдной «совместности» произведений – драматический этюд «Лебединая песня»: здесь декламацию из «Бориса Годунова» сразу же сменяет сцена из «Короля Лира», а идущие вслед за тем строки из «Полтавы» даны в обрамлении сцен из «Гамлета» и «Отелло». Но наиболее интересны для исследователя такие произведения, где имеется некая зашифрованность, следствие авторского лукавства. К их числу принадлежит повесть «Дуэль», содержащая беспримерное количество как явных литературных сопоставлений, так и аллюзий, среди которых пушкинские естественно соседствуют с шекспировскими. Герой «Дуэли» Иван Андреич Лаевский, пишет Чехов, когда-то учился на филологическом факультете, теперь выписывает два толстых журнала и может говорить так умно, что понимают его немногие. Он мнит себя духовным преемником Онегина, как выражается другой герой – частенько принимается нести «длинную галиматью об Онегине» [4, с. 370], при случае не затруднится цитатой: «Морозной пылью серебрится его бобровый воротник» [4, с. 391]. Вполне закономерно возникнет ситуация, когда начитанный филолог вспомнит о Гамлете: «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета, – думал Лаевский дорогой. – Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» [4, с. 366].

Примечательно, что антагонист Лаевского, зоолог фон Корен, так же свободно оперирует и Пушкиным, и Шекспиром. В пику Лаевскому, который не любит природы, он вспоминает «Украинскую ночь Пушкина» как образцовое литературное описание: «Природа должна прийти и в ножки поклониться» [4, с. 386]. И он же мечтает о появлении в далеком будущем «нового Гамлета», в монологах которого «гуманитарные науки <...> встретятся с точными науками и пойдут с ними рядом» [4, с. 429].

«Тургеневы разные бывают» [5, с. 60] – запомнил Чехов еще в юности фразу из рассказа его «крестного батьки» в юмористике Н. Лейкина. В чеховской повести перед нами явно «разные Пушкины» и «разные Гамлеты». Они поставлены один против другого в дуэльных позах, и Пушкин фон Корена готов в любой момент двинуться к барьеру против Пушкина Лаевского, а оснащенный точными науками Гамлет – против немощного филологического вырожденца, Гамлета Лаевского.

личной от артиллерии. (Об этом шла речь в споре о войне). От этого опыта не может, не хочет отказываться Нержин, этот опыт делает его непроницаемо-непонятным и для друга Рубина, и для Яконова, и для бывшего учителя Веренёва. Это опыт личной жизни и личного счастья, только внешне, случайно скрепленный с обстановкой шарашки, образом друга, симпатичной женщиной.

И на поверхность, в словесную и аргументную ткань, приверженность этому опыту выплескивается в словах, не способных его вместить, интерпретировать понятным образом для оппонентов (очень и очень не случайны многочисленные эксперименты Солженицына со словом, в сущности, обреченные на провал изначально):

«– Эх, Петр Трофимович, скажу вам поговорку доброго хлопца, моего лагерного друга: «одна дьяка, что за рыбу, что за рака». Дьяка – это по-украински благодарность. Так вот не жду я от них дьяки, и прощения у них не прошу, и рыбки я им ловить не буду!» [8, т. 1, с. 60].

Это – ответ старому учителю.

А вот как коротко звучит та же «чувство-мысль» перед Яконовым:

«Не поднимаясь, твердо встретив взгляд Яконова, Нержин ответил:

– Воля ваша, Антон Николаевич, но я считаю свою задачу в Акустической лаборатории не законченной» [8, т. 1, с. 61].

Таким образом, спор Рубина с Нержиным разрешается «в» поступок, не имеющий – если иметь в виду причинно-следственные связи – никакого отношения ни к войне, ни к проблеме счастья, ни к, тем более, цитатам из Ленина. Протестантский пафос Нержина тоже, по меньшей мере, не будет бросаться в глаза, если просто вспомнить, что на режим он таки работает, не в шифровальной, так в акустической области.

Личностный пафос Нержина направлен на удержание, сохранение (или – охранение) переживания собственного существования. Это переживание для Нержина плотно связано с «безмятежным насыщением листочков», то есть – с историко-философскими штудиями. Однако даже специфика словоупотребления: «безмятежное насыщение» указывает на принципиально небунтарский стимул этого «насыщения». В этом действии персонаж (Нержин) находит себя непосредственно и

Первичной подоплекой всякого спора оказывается «спор» между разумом и чувством, между системами аргументов – и непосредственным опытом переживания, запредельным, в сущности, для любых попыток словесного оформления. Напомним, что спор в восьмой главе начался с рассуждений о том, есть ли что-нибудь хорошее в войне. Нержин, рассказывая о споре штатского профессора с боевыми солдатами, обращает внимание Рубина именно на неуловимое, невосстановимое в словах содержание опыта, упраздняющее всякую возможность спора о некоторых вещах:

«...я не осмелился спорить с солдатами: кое-что, на которое я хотел согласиться со штатским профессором, было то *кое*, что отличало меня, артиллериста при крупных пушках, от пехоты» [8, т. 1, с. 46].

Мы, конечно, не предполагаем в этом месте подводить какой-то итог рассуждениям о природе спора в романе. Это было бы преждевременно и, самое главное, вполне банально. Плодотворный поворот темы возможен, с нашей точки зрения, если проследить поведенческое, так сказать, разрешение спора Нержина и Рубина, которое происходит в 9 главе. В ней Нержин отказывается от перевода на другую работу, работу по своей исконной специальности ради того, чтобы остаться при «мелко исписанных листах, которые так безмятежно было насыщать, обложась бутафорией, под затаенно-любящие взгляды Симочки, под добродушное бормотание Льва. Эти листочки были – его первая тридцатилетняя зрелость» [8, т. 1, с. 59].

В размышлениях Нержина, слушающего доводы своего бывшего учителя, мелькают буквально цитаты из только что состоявшегося разговора с Рубиным:

«...Топология! Стратосфера человеческой мысли! В двадцать четвертом столетии она, может быть, и понадобится кому-нибудь, а пока... А пока... Мне нечего сказать о солнцах и мирах, я вижу лишь одни мученья человека...» [8, т. 1, с. 57].

Возможность получить безопасную работу, а потом, может быть, и свободу, квартиру в Москве – вот от чего отказывается Нержин ради своих листочков (в душе), ради Акустической лаборатории – на словах.

В тираде о «безмятежном насыщении листочков» выражен тот самый «боевой порядок, с которого нельзя отступить» пехоте, опыт пребывания на котором делает пехоту *кое* в чем от-

Есть еще один Пушкин, Пушкин Чехова, о котором напоминает авторский голос. Ибо уже не героям, а автору принадлежит эпитафия к XVII главе «Дуэли», для которого взяты следующие строки пушкинского «Воспоминания»:

...в уме, подавленном тоской,  
Теснится тяжких дум избыток;  
Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток.  
И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю [4, с. 435].

Строки пушкинской элегии – очевидный авторский комментарий к тому нравственному перелому, который происходит с Лаевским в ночь, едва не ставшую для него последней. Выбор эпитафии и почти дословное совпадение его с чеховским текстом, ср.: «Он вслух проклинал себя, плакал, жаловался, просил прощения...» [4, с. 437] – не оставляет сомнений в авторском намерении.

Но иногда пушкинские аллюзии зашифрованы, хотя ключ к разгадке оказывается на виду. В XV главе «Дуэли» подробно выписана сцена, в которой раздраженный Лаевский выясняет свои отношения с доктором Самойленко. Лаевский просит избавить его от «дружеских услуг», перестать обращать внимание на него и на то, как и с кем он живет и т. п.; он обращается к Самойленко, но вот что видит сторонний наблюдатель, свидетель всей картины в целом:

«Меня третируют, как черт знает что! Ничего я не желаю! – крикнул Лаевский, шатаясь от волнения <...> – Ничего я не желаю! Только прошу, пожалуйста, избавить меня от опеки. Я не мальчишка и не сумасшедший и прошу снять с меня этот надзор!

Вошел дьякон и, увидев Лаевского, бледного, размахивающего руками и обращающегося со своей странной речью к портрету князя Воронцова, остановился около двери как вкопанный.

– Постоянные заглядывания в мою душу, – продолжал Лаевский, – оскорбляют во мне человеческое достоинство, и я

прошу добровольных сыщиков прекратить свое шпионство! Довольно!» [4, с. 425].

Оказывается, «странная речь» Лаевского обращена к портрету князя Воронцова. Поскольку действие «Дуэли» происходит на Кавказе, портрет такого исторического деятеля, как М. С. Воронцов, с 1844 по 1853 годы бывшего наместником Кавказа с неограниченными полномочиями и после этого возведенного в княжеское достоинство, – деталь как будто бытовая, подчеркивающая местный колорит. Однако эта деталь несет с собой и совершенно иной подтекст, вполне доступный широкому читательскому восприятию. В сознании потомков имя Воронцова навсегда соединилось с именем Пушкина: «враг Пушкина граф Воронцов» [3, с.287] – твердо определил их отношения Ю. Н. Тынянов. У Воронцова (еще не князя, а графа), в бытность его генерал-губернатором Новороссии и наместником Бессарабии, Пушкин служил во время южной ссылки в чине коллежского секретаря губернской канцелярии. Все чувства и все претензии, какие сейчас Лаевский высказывает перед портретом Воронцова, испытывал когда-то Пушкин по отношению к реальной особе своего начальника. Опека и надзор, третирование, как мальчишки (достаточно назвать командировку на саранчу), необходимость отстаивать свое достоинство – всё это популярнейшие факты из биографии опального поэта. Вспоминая южную ссылку, Пушкин писал: «Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или одою – а тот является с требованием на уважение...» [2, т. 13, с. 179]. Лаевский в своей речи заявляет, что «благодаря» терпеть не может, и требует: «Уважайте личность!». Добавим к этому, что на Кавказе он чувствует себя, как в ссылке или тюрьме, тоскует по Петербургу, пренебрегает службой, живет с чужой женой, смущает окружающих вольностью нравов и суждений – всё это также может напомнить детали южной жизни известного коллежского секретаря... Так что же, – пора задать вопрос, – уж не изображает ли из себя Иван Андреич Лаевский (совсем недавно напоминавший сам себе Гамлета) новоявленного Пушкина, едва ли не «брата по судьбам» того, кто некогда отстаивал свои права перед знатнейшим чиновником России?

на два массива: споры *между* обитателями и споры внутренние, мысленные. Конечно, мы не утверждаем, тем самым, что сцены споров – из которых, собственно, состоит весь роман – чередуются, так сказать. Нет, в том-то и своеобразии перманентного словесного прения, что каждая реплика в ней, имеющая своего автора и адресата, в то же время – внутренне полемична по отношению к себе самой. Иногда полемика «взрывается» внутри одного и того же слова. Приведем пример. В одном из многих споров – дружеских в этом случае – Нержина и Рубина разговор, через обсуждение темы, есть ли что-то хорошее на войне, добирается до смысла слова счастье:

«– Вообще-то понятие *счастья* – это условность, выдумка.

– Мудрая этимология в этом слове запечатлела преходящность и нереальность понятия. Слово «счастье» происходит от *се-часье*, то есть, этот час, это мгновение!

– Нет, магистр, простите! Читайте Владимира Даля. «Счастье» происходит от *со-частье*, то есть, кому какая часть, какая доля досталась, кто какой пай урвал у жизни. Мудрая этимология дает нам очень низменную трактовку счастья.

– Подожди, так мое объяснение – тоже из Даля.

– Удивляюсь. Моё тоже» [8, т. 1, с. 46].

В этом эпизоде зафиксирована безысходность любого спора в принципе, поскольку обнаруживается неустойчивость, фундаментальная неясность в мельчайшем атоме полемической речи – в слове. Следующий кусок беседы Нержина с Рубиным (о Фаусте, о смысле второй части и, особенно, ее финала) досрочно лишен смысла и выхода: невозможно рассуждать о том, счастлив Фауст в финале трагедии или нет – исконно неясно, что такое счастье. И весьма примечательна концовка 8 главы:

« [Рубин]

– Жалкий последыш Пиррона! Я же знал, что доставлю тебе удовольствие! Слушай дальше. На этом отрывке из «Фауста» на одной из своих довоенных лекций, – а они тогда были чертовски смелые! – я развил элегическую идею, что счастья нет, что оно или недостижимо, или иллюзорно... И вдруг мне подали записку, вырванную из миниатюрного блокнотика с мелкой клеточкой:

«А вот я люблю – и счастлива! Что вы мне на это скажете?»

– И что ты сказал?

– А что тут скажешь?...» [8, т. 1, с. 48].

Ясно, что столкновение идеологических оппонентов не являлось для Солженицына просто художественным приемом. Это скорее можно назвать методом повествования, итог которого не предзадан, как и исход любого живого спора. В персонажах романа автор воплотил собственные взгляды, собственные политические, философские, эстетические убеждения, как они соприисутствовали в его внутреннем мире, находясь в постоянном борении. (Ср. остроумное замечание современного исследователя: «...назвав автобіографічного героя «нейтрально» – Нержин, Солженицын как бы разделит звуковое обличье своей фамилии: Солженицын = Сологдин + Нержин, тем самым бросив автобіографічний блик на дискредитованного героя» [8, с. 35]).

Это, однако, самый поверхностный взгляд на композицию романа. Под «слоем» перманентно текущего спора обнаруживается глубинное течение, тоже полемического свойства, но полемика эта имеет не только, и не столько даже, словесную плоть, но образует сам принцип существования героического мира в романе.

Мы имеем в виду то обстоятельство, что все персонажи романа находятся в достаточно узком пространстве – шарашке, где все их существование определено ситуацией подавления их воли режимной администрацией. Поэтому любая дискуссия внутри шарашки оказывается, так сказать, отсветом, проекцией «большой» полемики, полемики с неприемлемым для большинства обитателей шарашки режимом. Итог каждого конкретного спора – это очередной вариант, очередной этап большого спора.

Ситуация, сложившаяся в шарашке, неявно парадоксальна. Здесь живут люди, лишённые свободы, но сохранившие возможность свободно высказывать друг другу свои мысли (как правило). Можно сказать, что внешнее стеснение, внешняя неволя как бы способствует высвобождению внутренней воли, не подверженной подавлению извне по определению. Это обстоятельство, несомненно, имеет прямое отношение к анализу проблематики нравственного выбора, от которого напрямую зависит – как мы попытаемся показать в конкретном анализе текста романа – способность к свободной, а значит – созидательной научной мысли.

Споры в шарашке можно, в первом приближении, разделить

В подобном случае не сформулировать такой вопрос и не задать его просто нельзя. Но интересно, что и ответить на него со всей определенностью тоже нельзя: Чехов так строит весь эпизод с Лаевским перед портретом Воронцова, что оставляет своим читателям возможность разных истолкований. Когда Лаевский намеренно сопоставляет себя с Онегиным или же с Гамлетом, он в самом деле смешон, однако в сцене с портретом смешна сложившаяся ситуация: она полна иронии, но не убийственной для главного героя. Скорее жизнь разыгрывает здесь одну из тех своих лукавых шуток, на которые так легко откликается смешливый дьякон из «Дуэли». Предшествуя искусству кинематографа, лик Воронцова словно вливается в кадр и начинает тревожить воображение – как появлялась и тревожила воображение тень отца Гамлета, которая являлась без зова и приходила, как известно, недаром.

Образцовая литературная деталь – портрет князя Воронцова – побуждает вспомнить и о знаменитом чеховском приеме «стреляющего ружья», ибо в XV главе «Дуэли» это «ружье» выстреливает, но «заряжается» оно еще в III главе. В самом начале III главы читатель знакомится с новым героем повести, зоологом фон Кореном; здесь сообщается, что ежедневно зоолог обедал в доме Самойленко и до обеда коротал время в гостиной, внимательно рассматривая альбом с потускневшими фотографиями неизвестных мужчин и дам. Далее говорится: «Покончив с альбомом, фон Корен брал с этажерки пистолет и, прищурив левый глаз, долго прицеливался в *портрет князя Воронцова* или же становился перед зеркалом и рассматривал свое смуглое лицо, большой лоб и черные, курчавые, как у негра, волосы, и свою рубаху из тусклого ситца с крупными цветами <...> Самосозерцание доставляло ему едва ли не большее удовольствие, чем осмотр фотографий или пистолета в дорожной оправе» [4, с. 367].

Кто же отражается в так удачно подставленном зеркале: фон Корен – или иной знакомый лик? Смуглый, курчавый (а курчавость – «как у негра»!), любитель цветных рубах, ценитель дорогого оружия, первой мишенью избирающий сиятельный лоб бывшего хозяина здешних мест... Не правда ли, как узнаваем такой портрет, вплоть до цветной рубахи, в которой Пушкин запечатлен героем многих историй (по пути с юга в Михайловское в воспоминаниях А. Подолинского; на Свято-

горской ярмарке, когда за неподобающий званью вид он едва не был арестован). Выходит, как и в случае с Лаевским, здесь перед нами даже не «Пушкин фон Корена», а сам фон Корен-Пушкин, прицеливающийся в князя Воронцова, чтобы «покончить» и с ним?..

Фон Корен смотрит в зеркало, намеренно становясь напротив, и там высматривает нечто известное только ему; Лаевский смотрит внутрь себя, как в зеркало, пытаясь разглядеть в изгибах своей души что-то не видное другим. В каждом из них и в самом деле заключена частица Гамлета, который не только ведал об эффективности такого «зеркала», но и весьма успешно с ним обращался:

Г а м л е т.

Постой, садись: ты с места не сойдешь,

Пока я зеркала тебе не покажу,

В котором ты свою увидишь душу [7, с. 140].

Здесь процитирован отрывок из перевода Кронеберга, а в переводе Полевого тема невидимых изгибов души, вдруг проясняемых и зримых воочию, звучит особенно отчетливо:

Г а м л е т. Сядь, и с места

Ты не сойдешь, пока тебе я не представлю

Такого зеркала, где все души твоей изгибы

Наруже будут! <...>

К о р о л е в а. Мой сын!

Ты очи обратил мне внутрь души,

И я увидела ее в таких кровавых,

В таких смертельных язвах – нет спасенья! [6, с. 67, 69].

Такое зеркало фон Корен с особым удовольствием подставил бы Лаевскому, чтоб подтвердить свой приговор: «Я ему сказал, что его положение безвыходно» [4, с. 434]; «нет спасенья» – сказано у Шекспира. Именно таким зеркалом, отражающим одни только «смертельные язвы» души, оказывается для Лаевского Надежда Федоровна: «...изо дня в день она, как зеркало, должна была отражать в себе его праздность, порочность и ложь – и этим, только этим наполнялась ее жизнь, слабая, вялая, жалкая...» [4, с. 434]. «Только этим» – так думает Лаев-

личается от приемов современных ему писателей. Не менее верно, но менее осознано то, что поэтика спора, исповеди или совета у Толстого радикально отличается, скажем, от чеховской» [9, с. 26].

Сопоставительное изучение жанров поэтической и утилитарной речи позволит, с нашей точки зрения, существенно уточнить наши представления о поэтическом высказывании как о «средстве» не только и не столько рационального и эмоционального информирования, но, главным образом, как о средстве преодоления рамок сугубо жанрового существования, поскольку такое преодоление представляется эффектом разрешения эстетического конфликта.

**Целью** настоящей статьи является анализ тех эпизодов романа А. И. Солженицына, в которых риторическая составляющая тяготеет к спору/дискусии. Мы намерены обосновать гипотезу, согласно которой доминантой этих эпизодов – с риторической точки зрения – является не убеждение или переубеждение оппонента, а самоосуществление персонажа как субъекта внежанрового высказывания.

Возможности – и немалые – риторической интерпретации романа А. И. Солженицына, с нашей точки зрения, вполне очевидны. На протяжении всего романа кипят споры: «Поиски истины побуждают Нежина жадно слушать и критически оценивать мнение собеседников: от друзей-антагонистов Рубина и Сологодина до дворника Спиридона» [2, с. 65]. В повествовании отчетливо манифестированы несколько персонализированных идеологических позиций, образующих четко прочерченный спектр: «Центральное же место в интеллектуальном поле романа занимает спор между разными *историософскими* концепциями – разными версиями исторической судьбы России в XX веке. Носителями этих концепций выступают три центральных персонажа – Нержин, Сологдин и Рубин» [4, с. 197]. Примечательно, что все трое так или иначе интимно причастны не только к страстным размышлениям о судьбах Родины, но и декларируют оригинальные филологические подходы к природе слова как главного «инструмента» в споре вообще: «...Solzhenitsyn deliberately chooses to make Nerzhin profoundly concerned with linguistics, Lev Rubin a professional philologist, and Sologdin obsessed with “purifying the language” [13, с. 157].

organization, the author of the article proves the existence of such late modernism traits as lyrical impressionism and expressionism in the writer's stylistic spectrum.

**Key words:** short prose, discourse, modernism, genre stylistic peculiarities, psychologism.

*Г.А. Швець  
(Мариуполь)*

УДК 82.09

### ПОЭТИКА СПОРА (О РОМАНЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»)

Словосочетание «поэтика спора» требует ряда вводных замечаний, связанных с конкретизацией границ того проблемного поля, в пределах которого представляются востребованными такие терминологические новации.

В настоящее время приобретает всю большую методологическую значимость интегрирование различных исследовательских парадигм, регулирующих аналитическое «разложение» текста ввиду формирования таких подходов, которые позволили бы выработать универсальный инструментальный текстового анализа, вне зависимости от традиционной спецификации (см., например, ряд концептуальных работ 1; 3; 9; 10; 11; 12). Исходным понятием при этом служит понятие о речевом жанре. Ставя самую общую задачу, можно предположить, что существуют специфические жанроречевые доминанты и правила построения для художественного текста как такового, для отдельных литературных течений и направлений, а также для отдельных авторов и произведений. Изучение литературных жанров в таком случае становится частью более широкой проблемы – изучения текста как контаминации первичных и вторичных, элементарных и комплексных, монологических и диалогических речевых жанров, построенной по (нестрогим) правилам «грамматики речи» в соответствии с коммуникативной стратегией автора. При выборе конкретного материала важно учитывать историческую изменчивость такой характеристики речевого жанра: «Никто не сомневается в том, что толстовский портрет героя или способ внедрения исторического документа в роман от-

ский в ночь перелома, но вся ли правда при этом «доложена» (говоря словами известного пушкинского заклинания: «Свет мой, зеркальце! скажи да всю правду доложи»)? И существует ли вообще в «Дуэли» такое «зеркало», которое «доложит» «всю правду» о каждом, всех отношениях, а по большому счету – единственную «настоящую правду», размышлениями о которой наполнены последние страницы чеховской повести?

Как в пушкинском «Борисе Годунове» «всю правду» «докладывал» юродивый, так в «Гамлете» – безумная Офелия: «мы знаем, что мы, но не знаем, что с нами будет». Фраза по-шекспировски многосмысленна. Один из ее смыслов подразумевает перемены, происходящие с телами после смерти: умрем, разложимся – и дальше Гамлет приводит ряд блестящих примеров на эту тему (благородный Александр Македонский превратится в глиняную замазку, король может прогуляться по пищеварительным органам нищего). Другой смысл близок к тому, о чем рассказывает чеховская повесть: никто не знает, как может перемениться человек, что будет с ним, каким он станет. «Никто не знает настоящей правды» [4, с. 453] – так сформулирован ответ в «Дуэли». Но настоящий ответ стоит за смыслом этой фразы, он в том, что эту фразу произносит у Чехова сначала фон Корен, а вслед за ним его антагонист Лаевский. В последней, XXI главе «Дуэли» фон Корен снова изображен как всматривающийся человек – только не в зеркало, но в явное его подобие, в окошко, за которым работает преобразившийся Лаевский. Вчитаемся и посмотримся и мы в этот многозначительный эпизод:

«Проходя мимо трехоконного домика, в который перебрался Лаевский после дуэли, фон Корен не удержался и заглянул в окно. Лаевский, согнувшись, сидел за столом, спиной к окну и писал.

– Я удивляюсь, – тихо сказал зоолог. – Как он скрутил себя!

– Да, удивления достойно, – вздохнул Самойленко. <...>

Прошло полминуты в молчании. Зоолог, доктор и дьякон стояли у окна и всё смотрели на Лаевского» [4, с. 451].

Что видит человек, смотрящий снаружи дома в оконное стекло? Он видит собственное отражение. На собственное отражение накладывается вид другого, сидящего внутри и находящегося как бы в «ззеркалье». Такая мизансцена и соз-

дается в последней главе «Дуэли». В этот момент как будто вяве исчезают все прежние намеки на отражения, не раз до этого мелькавшие по ходу повествования: «Лаевский-Пушкин», «Лаевский-Гамлет», «фон Корен-Пушкин», «фон Корен-Гамлет», – и возникает новое и последнее: фон Корен-Лаевский. Перешагнув затем порог трехконного домика и оказавшись в «зазеркальном» пространстве, фон Корен уже отчасти напоминает Лаевского, в первую очередь тем, что поддается чувствам и собирается сказать «очень много хорошего, теплого и значительного» [4, с. 453]. Лаевский же приближается к фон Корену тем, что сумел «скрутить» себя, а правило фон Корена – «надо себя держать в руках» [4, с. 377].

Поэтика «зеркала» и «зазеркалья» последовательно выдерживается в последней главе «Дуэли». Объяснение и примирение фон Корена и Лаевского происходит в своеобразном «зазеркальном» пространстве, внутри жилища Лаевского. Но в «зазеркальном» мире не может быть «зеркала», поэтому здесь возникает его звуковое подобие – «эхо». «Никто не знает настоящей правды», – произносит фон Корен, и трижды с небольшими интервалами Лаевский повторяет эти слова [4, с. 453-455]. Так обозначен предел, до коего героям Чехова открылась «вся правда», на этом рубеже познания они и остаются. Но автор смотрит глубже и видит больше своих героев. Читатель вправе сделать из финала «Дуэли» свой вывод, идущий дальше: «правда» в том, что возможна такая ситуация, когда заканчиваются взаимные претензии, манерничанье, литературная игра, когда растворяются и исчезают «разные Гамлеты», «разные Пушкины», а остаются два человека, недавние смертельные враги, которые с готовностью протягивают руки друг другу и говорят при этом в унисон. Чем меньше сходства между ними вначале, тем впечатляющей и неопровержимей их общность, обнаруживающаяся в конце. Выявить эту общность помогает «зеркало» трехконного домика, замаскированный литературный перекресток шекспировского, пушкинского и чеховского миров.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. О'Генри. Рассказы. – К.: Рад. письм., 1955. – 768 с.
2. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. – М.: Воскресенье, 1994–1999.

- нографія]. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – С. 127-166.
5. Шевчук В. Похід життя Галини Журби / Валерій Шевчук // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 5. – С. 27-36.
  6. Шумило Н. М. До проблеми “ліризації” української прози кінця XIX – початку XX ст. / Н. М. Шумило // Проблеми історії та теорії української літератури XIX – початку XX ст. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 250-265.

#### АНОТАЦІЯ

##### **Сокол Г.Р. Психологізм та стильові особливості новели Галини Журби “Смерк”**

У статті розглядається новела Галини Журби “Смерк” у дискурсі українського модернізму через призму її стильових особливостей. Простежено доміанти художньо-образної організації тексту і зроблено висновок про наявність у стильовій палітрі письменниці рис пізнього модернізму – ліричного імпресіонізму та експресіонізму.

**Ключові слова:** мала проза, дискурс, модернізм, жанрово-стильові особливості, психологізм.

#### АННОТАЦИЯ

##### **Сокол Г.Р. Психологизм и стилевые особенности новеллы Галины Журбы “Сумерки”**

В статье рассматривается новелла Галины Журбы “Сумерки” в дискурсе украинского модернизма сквозь призму ее стилевых особенностей. Прослежено доминанты художественно-образной организации текста и сделано вывод о наличии в стилиевой палитре писательницы черт позднего модернизма – лирического импрессионизма и экспрессионизма.

**Ключевые слова:** малая проза, дискурс, модернизм, жанрово-стилевые особенности, психологизм.

#### SUMMARY

##### **Sokol H. R. Psychologism and stylistic peculiarities of Halyna Zhurba's novel “Darkness”**

Halyna Zhurba's novel in the discourse of Ukrainian modernism through the prism of its genre peculiarities is considered in this article. Having researched dominants of the text imagery

повну розваги й величезного замислення” [3, с. 29]. Навкруги знову запанувала тиша – „Прийшла година величезного супокою і спочинку” [3, с. 30]. Це прийшла година розкаяння і прощення: „Край колосистого лану хтось високий у сірій сорочці припав лицем до вогкої землі і кається. І хтось другий, похилившись, прощав якісь провини і розгрішав” [3, с. 30].

Вочевидь доречно говорити про поєднання в стильовій манері Г. Журби рис символізму та імпресіонізму. Адже короткі ліризовані мініатюри полюбляли і М. Яцків, і Г. Хоткевич, і Уляна Кравченко, творчість котрих значною мірою закорінена в символізмі. Саме символізм як ранній модернізм привніс у прозу „стихію ліризму”, яка, як підкреслює дослідниця Н. Шумило, „виявилася такою сильною, що викликала перебудову всієї жанрової системи”, внаслідок чого „виникають різні форми „новелістичних” нарисів-фрагментів – етюдів, образків, ескізів, поезій у прозі” [6, с. 252]. Як бачимо, саме під впливом такої традиції перебувала й Г. Журба, рання проза якої – то психологічні етюди, чільним мотивом яких є домінанта смутку й туги.

Отже, зроблений нами аналіз новели Г. Журби “Смерк” засвідчує особливості розвитку її ранньої творчості в дискурсі українського модернізму, серед яких перш за все – тяжіння до психологізму, ліризація прози, що веде до розмитості жанрової структури, а також стильовий синкретизм, за якого у прозі письменниці вияскравлюються риси символізму, імпресіонізму, експресіонізму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: [монографія] / Стефанія Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Біляїв В. І. Творчість у поході життя (Галина Журба) / Володимир Іванович Біляїв // “На неокраїні крилі...” – Донецьк: Східний видавничий дім, 2003. – С. 79-99.
3. Журба Г. Смерк / Галина Журба // Дзвін. – 1990. – № 1. – С. 28-30.
4. Павличко С. Модернізм як ніцшеанство: дискурс Миколи Євшана та “Української хати” / Соломія Павличко // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: [мо-

3. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. – М.: Наука, 1969. – 424 с.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. – М.: Наука, 1985. – Т. 7. – 736 с.
5. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. – М.: Наука, 1974. – Т. 1. – 584 с.
6. Шекспир В. Гамлет, принц Датский / Перевод с англ. Н. Полевого. – Изд. 2-е. – СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1887. – 140 с.
7. Шекспир В. Гамлет. Трагедия / Перевод А. Кронеберга. – Изд. 2-е. – М.: Изд. одесского книгопродавца А. С. Великанова, 1861. – 234 с.

#### АННОТАЦІЯ

**Головачева А.Г. Пушкинские и шекспировские аллюзии в повести А.П. Чехова «Дуэль»**

В статье рассмотрены закономерности вхождения в мир Чехова цитат и аллюзий из Пушкина и Шекспира. В центре внимания повесть «Дуэль» и ее главные герои. Они предстают то антагонистами, то двойниками, воспринимаются читателем как литературные отражения некоторых расхожих образов – узнаваемого портрета Пушкина, трагических персонажей «Гамлета». Литературность «Дуэли» – одно из средств выражения чеховского представления о сложности постижения «настоящей правды» его современниками, усвоившими культурный опыт прошлого.

**Ключевые слова:** цитата, аллюзия, пародия, литературный герой, литературная деталь.

#### АНОТАЦІЯ

**Головачова А.Г. Пушкінські та шекспірівські алюзії в повісті А.П. Чехова «Дуель»**

У статті розглянуто закономірності входження у світ Чехова цитат і алюзій з Пушкіна і Шекспіра. У центрі уваги повість «Дуель» та її головні герої, показані як антагоністи і як двійники. Вони сприймаються читачем як літературне відображення деяких відомих образів – портрета Пушкіна, трагічних персонажів «Гамлета». Літературність «Дуелі» – один із засобів вираження чеховського уявлення про складність усвідомлення «справжньої правди» його сучасниками, які засвоїли культурний досвід минулого.

**Ключові слова:** цитата, алюзія, пародія, літературний герой, літературна деталь.

### SUMMARY

**Golovachova A. G. Pushkin's and Shakespeare's allusions in the novel "The Duel" by A. Chekhov.**

The article deals with the regularity of using the quotations and allusions of Pushkin and Shakespeare by Chekhov. The novel "The Duel" and its main characters are in the centre of attention. The characters appear as antagonists and doubles and the reader apprehends them as the literary reflection of some famous images – the cognate portrait of Pushkin, the tragic characters of "Hamlet". The literary language of "The Duel" is one of the means by which Chekhov conveys the idea of the difficulty of understanding "the real truth" by his contemporaries who had learned the cultural experience of the past.

**Keywords:** quotation, allusion, parody, literary character, literary detail.

*Г.А. Зябрева  
(Симферополь)*

УДК: 821.161.1 «18/19»: 7.037.7

### ЕЩЕ К ВОПРОСУ О РУССКОМ НЕОРЕАЛИЗМЕ

Одной из ключевых проблем изучения русской литературы конца XIX – начала XX в. является проблема неореализма. Без удовлетворительного разрешения ее невозможно выстроить ни достоверной типологии литературных направлений и течений той поры, ни сгруппировать по отношению к этим направлениям и течениям разнообразные художественные индивидуальности, ни охарактеризовать их творческую практику в адекватной для каждого писателя системе идейно-эстетических координат. Необходимостью создания целостной, непротиворечивой концепции литературного развития Серебряного века, над которой уже более трех десятилетий целенаправленно работает современная филологическая наука, и **актуализируется** обращение к вопросу о сущности, путях развития русского неореализма.

**История изучения вопроса.** Понятие «неореализм» функционирует в широких хронологических и смысловых грани-

чених лицах бігли прозорим намистечком сльози та краплини на стежку" [3, с. 29]), авторка органічно розкриває і її внутрішній стан завдяки використанню порівнянь: „голос її мер, як шелест листя, що падає восени" [3, с. 29]; „Стало якось, неначе в ту годину, коли вмерлого в домовину кладуть. Було чути навіть, як далеко десь забивали цвяхи у віку" [3, с. 29]. У хвилину прощання парубок замість теплих слів раптом вибухає лавиною гірких прокльонів. Страждання матері від почутого знову передає природа: „Стало так тихо, що лист не похитнувся. Наче земля заслухалась в безглиб людського болю і муки" [3, с. 29]. Емоційний вибух сина, котрий проклинає маму за те, що породила його, – короткий, як спалах блискавки. Його слова збурили в душі нещасної жінки і підняли з глибини величезний пласт душевних і фізичних страждань, змусили її пригадати власне життя. Письменниця не деталізує його, а наводить кілька характерних порівнянь, які дають нам повну уяву про долю старенької і бодай якось умотивовують вчинок сина: „Десь проповзло під ногами людськими тихеньке, непотрібне життя. Як вузенька, брудна калабатинька, пливуча по під тинами та перелазами. Всі її топтали і кляли за те, що була, хоч і під тинами та по ровах" [3, с. 29].

Багато що їй довелося стерпіти та вистраждати на віку, та прокляття рідної дитини – найболючіший удар долі. Вона шукає в минулому свого найбільшого гріха – і не знаходить його: „Душа її скимлить побита, скопана ногами, мов те цуценя-каліка, покинуте осінньої ночі серед болотяної дороги" [3, с. 29]. Щоб передати розпач, біль і розпуку матері та її занурення у власне горе, Г. Журба часто використовує лейтмотив чорної барви: „Страх огортає її, мов чорна ніч" [3, с. 29], „Баба питає когось мовчазного, невідомого, свої худі чорні руки ломить і вліплює у смерк виплакані очі" [3, с. 29]. Вона почула, що відійшов потяг – там був її син... „І здалося бабі, що по її грудях пройшов чорний та довгий потяг. Що колесами в'ївся в її серце та мозок і сколотив із чорною землею. І стало тихо в ній і кругом неї" [3, с. 29].

Момент, коли від'їжджав її син, можливо, назавжди, коли почула страшні слова, був найважчим, тому все було охоплене чорним кольором смутку. А потім знову в природі запанував спокій – ці зміни торкнули і самотню вистраждану душу: „Білим спокійним сяйвом розлився місяць на невгорнену даль,

ня емоційно-почуттєвої складової. На користь імпресіоністичної стильової домінанти свідчить і майстерно виконаний композиційний прийом кільцевого обрамлення, що створює ефект музичної цілісності, настроєвої завершеності фрагмента, в той час як подієвість твору зведена до мінімуму. Фабульною основою твору є прощання старенької матері з сином-одинаком, котрий проклинає свою згорьовану неньку за те, що народила його. Читач може тільки здогадуватись, переживаючи разом із нещасною матір'ю, що життя її було неймовірно важким, однак ані причини розлуки двох найрідніших людей, ні причини, що спонукала сина сказати такі страшні слова, авторка не розкриває – вона й не ставила за мету оформити сюжет про подію. Її твір – про самотність, про безвихідь покинутої, самотньої людської істоти і біль, всепоглинаючий і космічний. Саме такій меті слугують і лейтмотивні образи-символи твору, і кільцеве обрамлення новели, і її хронотоп – „година між заходом сонця та сходом місяця”: „Стала над землею година між заходом сонця та сходом місяця. І почали молитись колосисті ниви. Плив такий шепіт тихий та спокійний, мов „хтось” „комусь” другому прощав якісь гріхи та розгрішав.

Тоді хтось високий, у сірій сорочці припав до вогкої землі, лице сховав у колосистий лан і каявся” [3, с. 28-29].

Природа виступає як камертон трагізму людського буття, вона, ніби хор у давньогрецькій трагедії, провіщає нову сторінку вічної драми.

Старенька мати проводить на станцію сина. „Ну, мамо, вертайтеся”, – синові слова „брякнули по стежці, як загублений непомітно хрестик з шиї” [3, с. 29]. Таке порівняння вже віщує щось лихе та несподіване. Дались вони хлопцеві нелегко, бо „рвав по шматочку зелений лист грабовий і кидав на землю, а коли кинув останній шматочок, повернувся раптом до баби” [3, с. 29]. Вони обоє знали, що неминуче настає хвилинка прощання: син знав, що скаже ці слова, а мати чекала їх, та коли вони прозвучали, „дивилась на нього очима непритомними, мов почувла щось несподіване” [3, с. 29].

Г. Журба майстерно передає всю нестерпну вагу цієї хвилини для старенької. Акцентуючи спочатку на зовнішніх виявах горя жінки („Тоді поморщені, спрацьовані руки вчепилися в його плече. В горлі баби щось хрипіло і по зчорнілих, помор-

цах, вследствие чего не имеет необходимой категориальной определенности и четкости. Термин «неореализм» был введен в литературный обиход на рубеже 1900-х –1910-х годов. Им в равной степени активно оперировали сторонники и реалистического, и модернистского искусства. Первые в лице Е. Колтоновской, С. Когана и нек. др. рассматривали неореализм как явление реалистической художественной природы, подвергшееся обогащению за счет творческих приемов модернизма. Синонимами дефиниции «неореализм» для выразителей обозначенной точки зрения выступали понятия «духотворенный реализм» – в противовес «вещественному», «новейший реализм» – в противовес «традиционному». Закономерно поэтому, что круг писателей-неореалистов в свете данного подхода выделялся чрезвычайно широким и плотным, а сам неореализм воспринимался поворотным этапом развития реалистической художественной системы, наступившим по завершении Золотого века русской словесности.

Представители иной творческой аксиологии трактовали неореализм в параметрах модернистского художественного сознания. А. Белый, В. Иванов и нек. др. соотносили его прежде всего с символизмом, причем не только поэтически, но и методологически. В. Жирмунский отождествлял неореализм с акмеизмом, так же естественно вписывая это течение в русло модернизма.

Особую концепцию неореализма разработал Р. Иванов-Разумник. Он полагал, что неореализм сформировался в паритетном диалоге реализма и модернизма, вследствие чего вобрал в себя разные эстетические качества и явил, таким образом, некий своеобразный феномен, не имеющий аналогов в мировой художественной практике.

Концепция Иванова-Разумника была трансформирована Е. Замятиным, который справедливо считается одним из главных теоретиков неореализма. Сущностью последнего, в представлении писателя, является синтетизм, ибо в неореализме синтезированы, сплавлены, нерасторжимо спаяны элементы реализма и модернизма. Замятин вполне недвусмысленно отстаивал тезис о промежуточном положении неореализма между двумя ключевыми направлениями художественной мысли эпохи, придавая ему статус самостоятельного течения в границах литературного процесса

той пори. К числу неореалістів, наряду с собой, прозаїк относил Б. Зайцева, А. Ремизова, С. Сергеева-Ценского, а также, вслед за В. Жирмунским, А. Ахматову, Н. Гумилева, О. Мандельштама, С. Городецкого и М. Зенкевича. Включение акмеистов в число неореалістів позволяет вполне обоснованно говорить, что неореализм рассматривался Замятиным как своего рода постсимволистское явление, в рамках которого, однако, органически соединялись «и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма» [2, с. 433].

Все эти точки зрения в трансформированном виде получили преломление и в современной литературоведческой науке. Сегодня в ней можно выделить как минимум четыре позиции, касающиеся природы неореализма и его местоположения в литературном искусстве начала XX столетия. Первая точка зрения развернута в работах известного исследователя Серебряного века Л.А. Смирновой, которая категорично утверждает, что неореализм – это последующий за классическим *этан* развития реалистического художественного сознания, и потому относит к этому направлению всех тех авторов, кто безусловно, хотя и по-разному, участвовал в процессе изменения критического реализма предыдущего периода. В качестве неореалістів Л.А. Смирнова рассматривает И.Бунину и А.Куприна, М. Горького и С. Ценского, И. Шмелева и Л. Андреева, а также мн. др. [5, с. 11-15].

Столь же широкий подход демонстрирует и исследователь С.А. Тузков, который считает неореализм вторым, наряду с модернизмом, доминирующим направлением в литературе начала XX века. Ученый еще более решительно, чем Л.А. Смирнова, настаивает на необходимости расширить область употребления термина «неореализм», по существу причисляя к обозначаемому им явлению всех младореалістів порубежной поры, в чьих произведениях отсутствует выраженная натуралистическая тенденция. Поэтому среди неореалістів называются имена Б. Зайцева, М. Горького, И. Шмелева, И. Бунина, А. Куприна, Е. Замятина, М. Пришвина, но из круга неореалістів исключаются Леонид Андреев и Алексей Ремизов, творчество которых совершенно четко соотносится литературоведом с русским модернизмом [6, с. 44].

Более взвешенную концепцию разрабатывает в своих исследованиях последних лет В.А. Келдыш. Как и большинство

творчість Галини Маврикіївни Домбровської (таке справжнє прізвище письменниці) розглядалася у статті В. Шевчука [5, с. 27-36], деякі аспекти життєвого й творчого шляху висвітлювалися в розділі книги В. Біліяїва [2], аналізові повісті „Зорі світ заповідають” в контексті західноукраїнської прози 20-30-х років XX ст. присвячений розділ монографії С. Андрусів „Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.” [1, с. 221-228].

Отже, писана протягом 1909-1910 років мала проза Галини Журби засвідчує виразне тяжіння авторки до освоєння модерної техніки письма і модерних філософських засад творчості. Перш за все слід підкреслити психологізм прози Г. Журби (нагадаємо, що саме на сторінках „Української хати” зринає ім'я Анрі Бергсона, автора теорій інтуїтивізму; на психології як відображенні душі митця акцентує у своїх працях Микола Євшан) та її ліризацію. Адже ліризована проза початку століття серед „естетичних пріоритетів” (С. Павличко) мала „культ краси й культ чуття” [4, с. 118]. Відповідно, психологізм прози Г. Журби поглиблювався і „культ чуття” (зокрема – страждання), що тужливою нотою розлитий у її ранніх новелах. Наголосимо, цей „культ страждання” носить якісно інший характер, ніж вжитковий у народницькій прозі „культ терпіння”. Перш за все він пов'язаний із специфікою естетики й поезики літературно-мистецького напрямку, в річищі якого творила Г. Журба. Відомо, що критики „Української хати” вважали її „ліричною імпресіоністкою” [4, с. 157]. Безперечно, стиль молоді авторки виразно позначений відтворенням переживань через чуттєві враження, що надає йому імпресіоністичної забарвленості. Однак властива їй прозі проблема самотності набуває дещо іншого звучання, ніж у імпресіоністів. Космічна самотність персонажів ліризованих мініатюр Галини Журби сповнена надлюдських страждань – і в цьому її проза суголосна з монументальним письмом Василя Стефаника.

Мініатюра „Смерк”, що в жанровому аспекті є ліризованою новелою з ослабленою фабульністю, має достатньо типологічних точок дотику з психологічною різьбою стану граничної емоційної напруги персонажів у прозі В. Стефаника, і в той же час тут можна простежити стильові вияви імпресіоністичної настроєвості, що оприявнюються в показі переживань персонажа через потік світосприйняття, задія-

Г.Р. Сокол

(Івано-Франківськ)

УДК 821. 161. 2

**ПСИХОЛОГІЗМ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ  
НОВЕЛИ ГАЛИНИ ЖУРБИ “СМЕРК”**

Формування нового естетичного простору в українській літературі початку ХХ ст. пов'язують з діяльністю літературно-мистецького альманаху Миколи Вороного „З-над хмар і долин” (Одеса, 1903) та журналу „Українська хата” (Київ, 1909-1914). „Хатяни” прагнули „розширити рамки української культури, модернізувати її. Вони прагнули модерної нації й модерної культури <...>. Проза і поезія, представлені на сторінках журналу, вирізнялися інтересом до різних, мало знайомих ще українській літературі тогочасних проблем – психології, сексуальності, екзотики (в тому числі психологічної)” [4, с. 128-129]. На сторінках „Української хати” дебютувала в 1909 р. Галина Журба, щоправда, дебют цей спричинив журналові певні проблеми: оповідання молодої авторки підпало під цензуру, внаслідок чого редактор П. Богацький навіть був засуджений до кількомісячного арешту. Проте входження цієї непересічної письменниці в літературу саме з „благодення” одного з найцікавіших українських літературно-мистецьких видань є, на наш погляд, прикметним і свідчить про усвідомлення початкуючою авторкою тих громадянських і естетичних засад, що стануть ґрунтовною підвалиною всієї її творчості. Г. Журба свідомо відмовилася від второваних шляхів „старого” народництва й українофільства, прагнучи освоєння нових мистецьких горизонтів, пов'язаних із модерним дискурсом і новою філософією мистецтва „Української хати”.

У нашій статті ми ставимо за мету розкрити особливості модерної манери письма Г. Журби раннього періоду її творчості, обравши за об'єкт дослідження новелу “Смерк”, що згодом увійшла до збірки „Похід життя”. Актуальність нашого дослідження зумовлена потребою ґрунтового дослідження творчості Г. Журби, письменниці, досі не повернутої остаточно в нашу літературу, більшість творів котрої не перевидавалися у наш час, а окремі – взагалі залишилися в рукописному варіанті. Можливо, саме це й стало причиною відсутності ґрунтовних наукових розвідок про її літературну спадщину. Частково

предшественников и современников, он видит в неореализме итог взаимодействия двух полярных художественных направлений переломной эпохи, говорит об обновлении реализма средствами модернистской поэтики, но однозначно «прописывает» неореализм «по ведомству» реализма, характеризуя его как одно из *течений* реалистического искусства начала ХХ столетия [4, с. 262]. Однако, в отличие от иных критиков и литературоведов, В.А. Келдыш значительно сужает круг неореалистов, включая сюда Б. Зайцева, С. Сергеева-Ценского, Е. Замятина, М. Пришвина, И. Бунина, с определенными оговорками называя здесь И. Шмелева и А. Куприна, но решительно выводя за пределы реализма Л. Андреева и А. Ремизова. Их, однако, исследователь причисляет к ряду литераторов, чья творческая практика являет собой некий пограничный художественный феномен [4, с. 262].

Одна из самых известных исследовательниц неореализма Т.Т. Давыдова рассматривает его как пример завершающего свою историю модернизма, а именно – *постсимволизм* [1, с. 28]. Хотя, вслед за Е. Замятиным, она именует неореализм «синтетизмом», акцентируя его двойственную эстетическую природу, тем не менее, доминантными признаками «ново-реализма» считает модернистскую идеологию и поэтику. При этом, наряду с традиционно упоминаемыми именами Е. Замятина, М. Пришвина, С. Сергеева-Ценского, И. Шмелева, А. Ремизова, Т.Т. Давыдова, вводит в круг неореалистов А. Чапыгина, В. Шишкова, А. Толстого, А. Платонова и М. Булгакова, тем самым как бы игнорируя весьма существенную разницу между ними.

Четвертая точка зрения на неореализм представлена тем же В.А. Келдышем, но в его работах тридцатилетней давности. Тогда исследователь оценивал неореализм как явление промежуточного характера, по сути третье, наряду с реализмом и модернизмом, *направление* словесности рубежа веков [3, с. 24]. В числе литераторов, принадлежащих к этому направлению, он называл в первую очередь Леонида Андреева, Алексея Ремизова и Бориса Зайцева.

Итак, носители всех четырех позиций, разделяя взгляд на неореализм как итог контактно-контрастных взаимодействий реалистического и модернистского художественного сознания, полемизируют друг с другом по поводу его принадлежности к

тому или иному типу искусства, а также по поводу круга авторов, работающих в данной системе координат.

**Цель** настоящей публикации – предложить откорректированную концепцию неореализма, выстроенную с учетом вышеобозначенных точек зрения, но по мере возможности освобожденную от их противоречий.

**Концептуальный аспект.** Мы исходим из того, что литература рубежа веков есть «сложная целостность» [4, с. 13], где все ее составляющие пребывают в безусловном контакте друг с другом. Реализм как направление искусства той поры естественно подвергается влиянию модернизма. В свою очередь, модернизм испытывает воздействие со стороны реализма, поэтому и в реалистическом творчестве, и в практике модернизма присутствуют тенденции, которые сближают эти разнородные литературно-эстетические явления. Однако обоюдное взаимодействие реализма и модернизма далеко не всегда выводит конкретное художественное образование за пределы главенствующей формы творческого сознания. Считаем, что модернистская тенденция в реалистическом искусстве и реалистическая тенденция в искусстве модернизма воплощают себя на уровне формы, не затрагивая самих первооснов художественного метода. Вот почему их следует квалифицировать в качестве разных стилевых тенденций внутри как реализма, так и модернизма. Если же в процессе взаимодействия двух несхожих поэтических систем трансформациям подвергаются базовые начала художественного познания и отражения мира, то тогда надлежит говорить о явлениях двойственной эстетической природы, и именно таковым нам видится неореализм. В свете сказанного необходимо уточнить состав той группы писателей, которая образует это, с нашей точки зрения, *третье* ведущее *направление* в литературном процессе прошлого века. К неореализму с полным основанием можно причислить таких писателей, как И. Бунин, Б. Зайцев, Л. Андреев, Е. Замятин, С. Сергеев-Ценский и М. Пришвин. А. Ремизова, думается, следует рассматривать как представителя модернистской художественной платформы, конкретно – символизма. И. Шмелева, А. Куприна, В. Вересаева, наряду с художниками этого типа, логично отнести к реалистическому движению. При этом их, конечно же, нужно дифференцировать с М. Горьким, который, являясь представителем реалистического худо-

## АННОТАЦИЯ

**Росинская Е.А. Код двойки как субъективное «бытие между» (на материале творчества В.Стуса)**

В статье аргументируется целесообразность исследования символики произведений В. Стуса сквозь призму экзистенциального мировосприятия. Символы поэзии В.Стуса исследовались не как отдельные единицы, а в целостности, создавая общую картину поэтического мировосприятия.

Числокод «двойки» представляет в поэтической системе В. Стуса бинарность мироздания, наличие противоположностей и противостояний, сложную и противоречивую сущность лирического субъекта и его отношения к проблеме выбора; восприятия характеристик хронотопа пребывания экзистенциального субъекта в мире как в междуцатье и внепространственность.

**Ключевые слова:** экзистенция, экзистенциальный субъект, символ, числокод, поэтическая картина мира, одиночество.

## SUMMARY

**Rosinskaya O. Code of two as method of «being between» (on materials of V. Stus's works)**

The expediency of the analysis of V. Stus's works symbolism in the light of existential mentality is being proved in the thesis. Complex analysis of the world outlook philosophical constants of the artist's creativity is being realized. It is stressed that the inner essence of philosophical fundamentals of Stus's poetry is existential. The key issue of the research is the terminological distinctness concerning the symbol in its multiregularity and inexhaustibility.

The integral analysis of number symbolism of V. Stus's works and symbols for chronotop indication is being carried out in the work. This is done to conceive the symbolic level of his poetic thinking in connection with existential world outlook. The analysis of number symbolism is concentrated on the following number symbols: «one» (a unit, selfness – solitude), «two», «three», «hundred».

**Key words:** existence, an existential subject, a symbol, a numeric code, poetic vision of the world, solitude.

суб'єкта в світі як у міжчасі й позапросторі. Символ «двійки» через своє складне розгортання зрештою приводить до іншого символу – «одиниці» («самоті», «самотності»), що логічно для філософської системи екзистенційного світобачення, в якому рефлексуюча особистість є мірилом.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Феномен Стусового жертвослова // Стус як текст / під ред. М. Павлишина / Т.Гундорова. – Мельбурн: Ін-т ім. Монаша, відділ славістики, 1992. – С. 1-31.
2. Мойсеїв І.К. Логіка семіосфери та числокоди ментальності / І.К. Мойсеїв // Храм української культури. – Кн. 2. – К.: Наук. фольклорно-етнографічний центр «Рідна хата», 1999. – 353 с.
3. Рубчак Б. Перемога над прірвою. Про поезію Василя Стуса / Б. Рубчак // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка. Балтимор – Торонто, 1987. – С. 352-363.
4. Соловей Е. Про поезію В. Стуса / Е.Соловей // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 23-25.
5. Стус В. Вибране: Поезії / В.Стус / Упоряд. А.І. Лазаренко. – Дон.: Донбас, 1998. – 203 с.
6. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / В.Стус / НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Відділ рукописних фондів і текстології. – Л.: Просвіта, 1994-1999.

### АНОТАЦІЯ

**Росінська О.А. Код двійки як суб'єктивне «буття між» (на матеріалі творчості В.Стуса)**

У статті аргументується доцільність дослідження символіки творів В.Стуса крізь призму екзистенційного світосприйняття, здійснюється комплексний аналіз світоглядних філософських констант творчості митця. Наголошується, що внутрішня сутність філософських засад поезії Стуса є екзистенційною. Аналіз числової символіки зосереджений на числовому символі «два», що розглядається в контексті загальної філософської системи поезії митця.

**Ключові слова:** екзистенція, екзистенційний суб'єкт, самотність, символ, числокод, поетична картина світу.

жественного творчества, «типичным», по его собственному ощущению, литератором переломной эпохи, принадлежал к другому течению реалистического направления, связанному прежде всего с романтизмом.

Если в реализме начала XX века, который справедливо именовать так, как это делалось в современной ему критике, «реализмом новой волны», «обновленным реализмом», «новореализмом», «младореализмом», выделять разные течения, то тогда совершенно естественной окажется интеграция на единой миропознавательной основе всех этих творческих индивидуальностей. К сожалению, в литературоведении последних лет не завершена разработка типологии стилевых течений внутри реализма, но, разумеется, не подлежит сомнению, что Горький как представитель одного из них отличается и от писателей, испытавших влияние натурализма, и от тех, кто в той или иной мере воспринял художественный опыт модернизма.

Точно так же писатели-модернисты испытывали на себе влияние поэтики реализма, но при этом оставались приверженцами философско-идеологических доминант разных течений идеализма. Под бесспорным воздействием реалистического способа письма оказываются, к примеру, Федор Сологуб, Валерий Брюсов, Дмитрий Мережковский и нек. др. Но в целом уважительно относясь к реализму и заимствуя его творческие достижения, эти писатели, без сомнения, являют собой наиболее ярких представителей модернизма. Неореализм же, по нашему мнению, рождается на пересечении, во взаимопроникновении разнородных принципов постижения и отражения сущего.

В исследованиях рубежа XX-XXI веков, посвященных анализу литературного процесса конца XIX – начала XX столетий постоянно подчеркивается мысль об отказе литературы от позитивизма и становлении индетерминистской концепции жизни. Однако ухода от причинно-следственного принципа в создании картины мира ни у неореализма, ни даже у модернизма не было, просто этот принцип изменил свое качество. В неореализме, в частности, бытие человека определялось либо вечными трансцендентными началами, реальностью, сущей за пределами земного круга, либо природными универсалиями, действующими в окружающем человека мире или внутри него самого. Следует согласиться с Т.Т. Давыдовой, что в неореализме наличествуют разные типологические общности

писателів, устремлених або к небу, або привержених землі [1, с. 28]. Но и те, и другие – и в этом, безусловно, прав В.А. Келдыш – постигают экзистенциальное через быт [4, с. 269] и отражают итоги своего миропостижения посредством разных форм художественного обобщения. Среди этих форм и интертекстуальность, и неомифологизм, и лирическое начало и т.п., которые в реалистическом сознании являются лишь приемами поэтики, а в неореалистической парадигме обретают статус мировоззренческих категорий. Полагаем, что внутри неореалистического направления рубежа веков, так же, как и внутри реализма и модернизма, существует своя типология литературных течений. Думается, целесообразным является выделение здесь экспрессионистского течения (Леонид Андреев), лирико-импрессионистского течения (Иван Бунин, Борис Зайцев), символистского русла (Евгений Замятин). Понятно, что предложенное деление условно, нуждается в серьезной доработке, но призвано засвидетельствовать внутреннюю дифференциацию писателей неореалистической ориентации.

Исходя из вышесказанного, мы приходим к следующим **выводам**.

- Словесность рубежа XIX-XX столетий являет собой «сложную целостность», что уже признано большинством исследователей.
- В рамках этой «целостности» сосуществуют три идейно-художественных направления: реализм, модернизм, неореализм, что еще предстоит доказать.
- Два первых феномена взаимодействуют между собой на образно-поэтическом уровне, в результате чего в их составе появляются писатели, воспринявшие элементы инородных творческих систем (назовем для примера имена М. Горького, А. Куприна, И. Шмелева, а с другой стороны, Ф. Сологуба, В. Брюсова, Д. Мережковского). Последнее обстоятельство не исключает, однако, наличия авторов, сохранивших «чистоту» художественного зрения, правда, таковых немного (С. Гусев-Оренбургский, Н. Телешов, В. Тан-Богораз и др.), и они – на периферии литературного движения.
- Неореализм формируется на основе диффузии не только формальных, но, в первую очередь, мировоззренческих «слагаемых» реализма и модернизма.

*/ а назад піду – / загину. / Два вогні горять, з вітром гомонять, / а в високім небі / два сонця стоять»* [5, 209]. Удаючись до традиційної фольклорної символіки («тирлич», «два сонця»), поет розкриває двоїстість світового руху, бінарність побудови зовнішнього і внутрішнього всесвіту, за законами якого має існувати його екзистенційний суб'єкт.

Символ «два» як дві можливості – це й атрибут видінь-мрій ліричного суб'єкта: *«...два голоси, мов дві лозини, / стеноються, од вітру злякані – / чи матері чи України? / Дві голови – за сніва темінню / сестри і матері – схилились, / щось гомонять... / А сто думок моїх розсотаних / не в силі втрапити у двері. Це все юрма...»* [5, 328]. Відзначаємо, що для цієї поезії характерне протиставлення «сто» – «два», що взагалі зустрічається дуже рідко в поетичній системі В. Стуса. У цьому контексті проявляється хворобливе протистояння ліричного суб'єкта ворожому навколишньому світові саме в стані його роздвоєння, невизначеності, коли він ослаблений сумнівами.

Важливим є, на нашу думку, й існування двох сутностей як окремих індивідуумів. У такому контексті виразно помітно, що для ліричного суб'єкта природним є стан роздільності з кимось іншим (дружина, мати, син, друг, Бог), оскільки це дозволяє йому акцентувати свою космічну самотність як єдино можливий стан для екзистенційного рефлексування: *«Вона і я поділені навпіл / містами, кілометрами, віками...»* [5, 196], *«А там розлуки буде на обох, / а буде там і радості німої – / всіма грудьми відчутий довгий борг / перед минулим з білим узголів'ям, / де ще струмує двійко чорних кіс / і двійко довгих рук, п'тьмою п'яних, / і двійко уст, од пристрасті захланних / спроваджують знеацька під укїс / старої цноти...»* [5, 55]. Варто звернути увагу на те, що у другому прикладі повторюється числівник двійко («двійко чорних кіс», «двійко рук», «двійко уст»), через протиставлення підкреслюючи семантику самотності ліричного суб'єкта. Отже, і в цьому випадку наявність іншого (числокод двійки) увиразнює актуальність «одиночності» («самотності»).

Таким чином, числокод «двійки» презентує в поетичній системі В. Стуса бінарність світобудови, наявність протилежностей і протиставлень, складну й суперечливу сутність ліричного суб'єкта і його ставлення до проблеми вибору, сприймання часопросторових характеристик перебування екзистенційного

роти, ототожнюючись з Духом (а така можливість відлунує в його творах). Він натуралізує і міфологічно розгортає глобальну метафору вмирання і оновлення людської душі, суб'єкта, слова, «я» [1, 25]. Отже, трансцендентно «двоїстість», «роздвоєність», «антиномічність» зрештою зводяться до «самості-самотності» – «одиночності». Саме існування може констатуватися ліричним суб'єктом як наявність можливостей, різних напрямків і шляхів руху, які, врешті-решт, зводяться до одного шляху, оскільки він є насправді єдино можливим, до переживання своєї самотності, оскільки вона є єдино можливим способом позиціонування екзистенційного суб'єкта: «...оцеї **двогорбий замір родива, / ця туга на однім крилі** – / усе зазначено до тебе ще. / Дорога рвіння прикорочена. / І не зайти за дальні далечі. / І за крайсебе не зайти» [5, 275]. Туга, хитання, страждання породжені тим, що «двогорбий замір» – «на однім крилі». Він закладений в одній особистості, яка самовипробується, самовідшукується. Підкреслюється така інтерпретація числокоду двійки й наступним уривком, де «подвоюється» біль, який переживає рефлексуюча особистість: «*Двокрайо обрушає біль / нам душу, ветху і огромну, / а нашу трумну вікопомну / вогненна в'южить заметіль*» [5, 233]. Е. Соловей із цього приводу зазначає, що «це подвоєння (два вогні, два сонця або іншим разом – «здвоєні ночі», «І зорі подвійні, і місяць подвійний блукає...») має в своїй основі ще й характер світовідчуття, його максимальну інтенсивність, його активну природу» [4, 288].

Дихотомізм є однією із суттєвих ознак світу в його зовнішньому прояві, і це накладає відбиток на внутрішній світ ліричного суб'єкта: «*І світло випурхнуло птахом / і розпалало два крила / над віковим страпатим страхом / жалкого як голки зела. / Постань і ти на два світання / на два сполохані вогні / аби отут на однині пізнати / тьми розкошування / і світло од води з криниці...*» [5, 200]. Світ виявляється через протиставлення-двоїстість: день і ніч, світло і темрява, минуле й майбутнє тощо. І це породжує ніби два окремі світи, один з яких ліричний суб'єкт має обрати як свій, якщо він не спроможний охопити обидва й уповні насолодитися буттям (див. попередній приклад): «*Два вогні горять, / з вітром гомонять, / а в високім небі / два сонця стоять. / А що перше – день, / а що друге – ніч, / а між ними синім цвітом / вже зацвів тирлич. / Уперед піду – / вогню не мину,*

- Внутрі кожного напрямлення на почве творческих предпостечений складаються более узкие, относительно самостоятельные структуры – течения и «школы».
- Принадлежность того или иного литератора к направлению искусства определяется с учетом его социально-философской позиции, а к конкретному течению – с учетом позиции эстетической.
- В неореализме на миропознавательном уровне предположительно выделяются течения религиозно-мифологическое (М. Пришвин и др.) и социально-мифологическое (Е. Замятин и пр.), а на уровне стилевом – лирико-импрессионистское (Б. Зайцев и др.), экспрессионистское (Л. Андреев), символистское (Е. Замятин и др.). В первом случае очевидно познание бытия сквозь призму либо метафизического (И. Бунин и др.), либо природного (М. Пришвин и пр.) или универсально-психологического (С. Сергеев-Ценский и др.). Во втором – отражение сущего посредством экспериментальных технологий, что приводит либо к жизнеподобным формам типизации, либо к доминированию образно-поэтической условности.

В заключение подчеркнем, что, воссоздавая общую панораму литературного процесса, следует принять во внимание интенсивность и «разновекторность» творческих интенций наиболее оригинальных авторов. В силу этого они нередко преодолевали границы своих течений и даже направлений, творя неповторимые художественные миры. Вот почему квалифицировать их участие в литературных сообществах Серебряного века нужно на основе магистральной линии развития каждого.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдова Т.Т. Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция / Т.Т. Давыдова. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 336 с.
2. Замятин Е. Сочинения / Е. Замятин. – М.: Книга, 1988. – 575 с.
3. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века / В.А. Келдыш. – М.: Наука, 1975. – 280 с.
4. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М.: Наследие (ИМЛИ РАН), 2000. – Книга 1. – 960 с.

5. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века / Л.А. Смирнова. – М.: Лаком-книга, 2001. – 400 с.
6. Тузков С.А. Типология и поэтика русской повести начала XX века / С.А. Тузков. – Кировоград: Имэкс-ЛТД, 2006. – 290 с.

### АННОТАЦІЯ

#### Зябрева Г.А. Еще к вопросу о русском неореализме

В статье рассматриваются основные трактовки феномена «неореализм», представленные в работах авторитетных исследователей XX-XXI веков, предлагается откорректированное осмысление этого литературного явления.

**Ключевые слова:** реализм, неореализм, модернизм; течение, направление, феномен; идейно-художественная система.

### АНОТАЦІЯ

#### Зябрева Г.О. Ще до питання про російський неореалізм

У статті розглядаються основні трактування феномену «неореалізм», представлені в роботах авторитетних дослідників XX-XXI століть, пропонується відкоректоване осмислення цього літературного явища.

**Ключові слова:** реалізм, неореалізм, модернізм; течія, напрям, феномен; ідейно-художня система.

### SUMMARY

#### Zyabreva G.A. More on the issue of the Russian neorealism.

In the article basic interpretations of the phenomenon «neorealism», presented in works of authoritative researchers of XX-XXI centuries, are examined; the corrected comprehension of this literary phenomenon is offered.

**Key words:** realism, neorealism, modernism; trend, school, phenomenon; ideological-artistic system.

подвоєння – унікальність погляду з «андеграунду»: «і зорі подвійні, і місяць подвійний блукає, / подвійного руху ми центри серцевих / натуг». Очевидно, тільки дійшовши до межі слова як називання предмета і себе як суб'єкта мислення, тотожності зі словом, Стус відкриває новий смисловий світ, а саме – символічну основу нашого самопізнання, самототожності» [1, 16]. Отже, визнання роздвоєння внутрішньої сутності рефлексуючого екзистенційного суб'єкта є одним зі способів самопізнання через самовідстороненість. Ліричний суб'єкт «окреслив просторове і словесне місце «я» як індивідуальної свідомості і виявив, що реальне «я» служить лише порожнім означенням людини, яке ще має наповнюватися інтенціональним, означуванним змістом, оскільки суб'єкт може виступати лише одним із об'єктів світу, якщо він стає сам творцем, тобто суб'єктом свідомості і самосвідомості, отже трансцендентальним суб'єктом» [1, 17].

У поезії «В мені уже народжується Бог» Бог, до якого ліричний суб'єкт звертається неодноразово, постає як сутність, що живе у внутрішньому просторі індивідуума, з одного боку, перевершуючи його, а з іншого – ним тільки й вимірюючись. Крім того, вихід божественної сутності за межі індивідуума в ситуації «удвох – у двох» існування осмислюється як вихід самого із себе. Отже, існування індивідуума з Богом, зрештою, зводить числовий символ «двійки» до «одиниці» – «самотності», «самості». Саме про такий сакральний спосіб відчуження говорилося раніше при розгляді трансцендентної природи «двійництва» Стусового екзистенційного суб'єкта. Однак тут не йдеться ні про заступання собою Бога, як це могло б трактуватися у дусі французького екзистенціалізму, ні про перебирання на себе ролі Творця, хоча ліричний суб'єкт є творцем свого внутрішнього світу.

Т. Гундорова відзначає: «У своєму щоденниковому записі Стус залишив міркування про «двоїстість» українського духу, що утворився внаслідок поєднання «індивідуалістично-західного духу» і «деспотичного візантійського православ'я». Мабуть, можна говорити, що Стус у своїй творчості відбивав (а може, переборював) цей дуалізм. Передусім він не зводить глибоко-індивідуалістичну проблематику своїх рефлексій до дуалізму духу і тіла. Він не задовольняється простим запереченням існування тлінного і немічного тіла, яке можна перебо-

є єдино можливим для стану самошукання, в якому перебуває екзистенційний суб'єкт: «Змерехтіло межі двох світів / щось невідомо-знане... / я сам пустився плавом за собою...» [5, 223]. Підкреслює цей стан перебування «між» і образ «долоні доль»: дві долоні – два береги – дві можливості.

Перебування між двома берегами може сприйматися і як щось на зразок самовідображення, ніби в дзеркалі, або відображення когось чи чогось, випробування через насправді неіснуючий вибір, що тільки ускладнює внутрішній пригнічений стан екзистенційного суб'єкта: «Я ще не знав, що є двійня / моїй дружині милій, / зійшла на мене маячня / по довгому знесиллі. / Направо – ти, наліво – ти, / а я посередіні» [5, 339]. Таке переживання «між-перебування» є насправді жорстоким знуцанням, власне, відсутністю будь-якого вибору, відсутністю руху до чогось, до когось, і це випробування найстрашніше, саме воно породжує прагнення ліричним суб'єктом смерті як позбавлення відсутності життя. Крім того, перебування між берегами (два береги) ріки (символ «ріки» як межі дуже актуальний) увиразнює мотив вибору, пошуку екзистенційним суб'єктом себе і своєї дороги: «Цей берег зустрічей – і не збагнеш: / чи то твоє життя обабереге, / чи – очі в очі – двох смертей шереги / зближуються, пустившись власних меж... / Недомога / твоя – спізнати долі ліпоти: / все презмагати стежку ту круту / від царства Сатани до царства Бога» [5, 234]. Отже, бінарність свідомості проявляється досить яскраво: рух відбувається «від» і «до», суб'єкт перебуває між «одним» і «другим», має обирати Бога чи сатану. Наприклад: «...уламок цей злютованої **вусі** і **падолу**» [5, 275].

Своєрідним чином код «двійки» як подвоєння чи роздвоєння й віднайдення непересічної сутності представлений у поезії «В мені уже народжується Бог»: «Я з ним удвох живу. У двох існую, / Коли нікого... / а далі я, оговтаний, врятую / себе самого сам. Самого сам. / Він хоче поза мене вийти. Прагне, / рятуючи, донищити мене, / аби на протязі, на буряних вітрах / я вийшов сам із себе, наче шабля / виходить в піхов...» [6, 59]. Як зазначає Т.Гундорова, «виникає подвоєння реального світу і подвоєння «я». Ірреальність, яка постає новим предметом зображення, водночас і відгороджена (муром, пусткою, самотністю) від реальності, й існує всередині неї як центр, згусток людського болю і погляд вічності водночас. У цій перспективі

УДК 821.161.1.0(075)

### РУССКАЯ ДРАМА-ВЕРБАТИМ: К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА

Одним из наиболее перспективных явлений современной русской драматургии считается документальный театр, использующий для создания театрального спектакля технику «вербатим» (от латинского «verbatim» – «дословное», «изреченное»). Вербатим-драма – явление на сегодняшний день спорное, нуждающееся в научном осмыслении, актуальное, привлекающее внимание как зрителей, так и критики. Частично она подверглась исследованию в работах М.И. Громовой и И. Болотян, анализировалась в критических статьях Е. Московкиной и О. Николаевой, М. Давыдовой.

Цель данной статьи – рассмотреть жанровые признаки русской вербатим-драмы.

Экспериментальную драматургию конца XX – начала XXI столетий называют «новой драмой». «Новая драма» является общепризнанным культурно-историческим феноменом, генеалогически не связанным с русской драматургией 70-80-х гг. XX столетия. Ее жанровая парадигма на сегодняшний день остается явлением малоизученным. Существует проблема термина: подобным образом определяется как драматургия рубежа XIX и XX веков, так и русская драматургия, возникшая в начале XXI века. На самом деле, термин «новая драма», применяемый для характеристики русских пьес рубежа XX-XXI веков, является калькой английского термина «new writing», которым определяется современная драматургия.

«Вербатим» зародился в середине 1990-х в Англии. Заслуга создания документального театра на Западе принадлежит английскому театру «Ройял Корт», который с 1956 года пропагандирует «новую драму», открывает новые имена в драматургии и активно их продвигает. Наиболее известными текстами западной «новой драмы» являются «Shopping & Fucking» и «Откровенные полароидные снимки» Марка Равенхилла, «4.48 психоз», «Очищенные» Сары Кейн, «Огнеликий» Мариуса фон Майенбурга, «Монологи вагины» Ив Энцлер. В последнее время в репертуаре «Ройял Корта» появились и рус-

ские пьесы. Первой стал «Пластинин» лауреата «Антибукера» Василия Сигарева. Русской сценической площадкой современного театрального авангарда стал «ТЕАТР.ДОС».

По мнению А. Родионова: «... после маленького семинара театра «Ройял Корт» в Москве осенью 1999 года вербатим стал символом нового в русской драматургии и театре новой пьесы» [4].

На вербатим-драму сегодня возлагают большие надежды. Как отмечает режиссер В. Забалуев: «Ощущение, что обновление литературы идет именно с вербатима. <...> На мой взгляд, единственный жанр, который способен реально противостоять мультимедийной культуре. Это не просто театр или какая-то его разновидность, как хотят представить критики, – из вербатима сегодня заново рождается вся культура, новая эстетика, которая сегодня важнее, чем политика, чем наука, чем религия, потому что сейчас человечество заново вырабатывает все свои критерии» [1].

Вербатим, или «лайф гейм», – это технология создания пьесы, основанная на опросе реальных лиц. В качестве материала для будущей пьесы используются интервью респондентов, связанные общей темой. За основу метода взяты приемы социологии и журналистики. Созданная подобным образом пьеса, по сути, является протокольной записью, напоминающей монолог клиента, посещающего сеанс психоаналитика. Интервью берут обычно на условии анонимности. Для драматурга-интервьюера важна не сама информация, а история персонажа.

Создатели документального театра обращаются к злободневным, резко актуальным темам, которые долгое время оставались табуированными в обществе. Тематика документальной драматургии «вербатим» чрезвычайно разнообразна: чеченская война («Цейтнот» Екатерины Садур, «Территория войны» О. Дарфи); история пятнадцати рыбаков, плывущих на льдине и утративших надежду на спасение («Рыбалка» Ильи Фальковского); тема врачебные будни («Док.тор» Елены Иасевой); шахтерский быт («Угольный бассейн» театра «Ложа»), работа телевидения («Большая жрачка» группы Варганов-Копылова-Маликов), жизнь преступниц-рецидивисток («Преступления страсти» Галины Синькиной, «Яблоки земли» Екатерины Нарши), жизнь бомжей («Бездомные» Александра Родионова, Максима Курочкина), гомосексуализм («Гей» Александра Варганова, Сергея Калужанова), политтехнологии («Трезвый PR-1» Ольги Дарфи); будни офисного работника («Мана-

власного Іншого, який, як з веління ворога, краде в тебе твоє власне буття» [3, 336]. Така роздвоєність не притаманна самій природі екзистенційного суб'єкта, тому він постійно прагне її перебороти шляхом свідомого вибору самотності, шляхом вистоювання, прийняття жертви на важкій («страсній») дорозі та шляхом переходу межі. Хоча дуальність може проявлятися як спосіб пошуку органічності, барокової золоті середини: *«протистояння – завжди заважке. / В нім спарено зненависть і кохання»* [6, Т. 1, кн. 1, 47] – це проявляється й у таких образах, як «смертеіснування» й «життєсмерть». Або як заперечення цінності протилежностей як таких, заперечення самого їх існування: *«Жив чи ні – намарне. / Все намарне – чи жив, чи ні»* [5, 75], *«Що чуже – то наше. / А що наше – нам же й чуже»* [5, 75], *«І те – померти ачи жить – / однаковісінько...»* [5, 122].

Розкриваючи глибинну суть бінарizmu, І. Мойсеїв зазначає: «Культура бінарного рівня часова, ритмо-циклічна, пульсаційна, динамічна, резонансна, трансформаційна, протейчна, плазмодна, постійно оновлювальна, біфукаційна. А також інтуїтивна, оптимістична, живка. Це хронічний процес переходу, перетворення, перевизначення – перманентна криза» [2, 266]. У філософському колі світоіснування ліричного суб'єкта В. Стуса стан руху, перетворення, переходу є одним із органічних станів існування. Так, актуалізуються моменти переходу за межу, переходу із життя в смерть як спосіб переборення власної слабкості, конечності, меж свого страждання. Крім того, бінарizm проявляється і в межах часопросторового плану. У деяких творах поет виразно підкреслює просторову характеристику відбування події, реалізації рефлексії як щось, що відбувається між чимось і чимось: *«Учора, як між сосон догоряв / мій день домашніх клопотів, я думав: / життя – занадто довге задля нас»* [5, 48], *«Ні до неба, ні до землі – / не сягнути нікуди»* [5, 132]. Це і перебування між життям і смертю як момент очікування, і знаходження між минулим і майбутнім. Такі стани часто актуалізуються в поезії В. Стуса, оскільки для його ліричного суб'єкта характерне переживання себе як можливості, «лялечки», що несе в собі потенцію життя, й, отже, завмирає в цьому стані на деякий час: *«Ми з себе витікаємо, як ріки, / лиш самотою й пам'яттю великі, / встромляємось між скелями двома, аби ріка пливла, / а ми стояли / і несобою самотрумували»* [5, 172]. Знаходження між чимось і чимось

ного екзистенційного самопроекування поета, охоплюючи концептуально важливі аспекти його поетологічної системи.

Світ ліричного суб'єкта поезій Василя Стуса існує ніби між двома полюсами, які можуть бути по-різному окреслені («життя – смерть», «існування – не існування», «минуле – теперішнє» тощо). Таким чином реалізується дуалістична природа світосприйняття, проявлена через символіку числа «два», як правило, не названого конкретно, але поданого через протиставлення: *«Межи берегами – / задосить світу»* [5, 46]. У цьому контексті береги – два протилежні береги – увиразнюють символіку «яру» – «ріки» як межі між способами існування, що розгортається в сенсі загальнокультурного бінарizmu світоусвідомлення, який зароджується в слов'янській культурі ще за часів Київської Русі. У загальнолітературному контексті число «два» на позначення бінарного усвідомлення світу акцентується не настільки часто. Так, скажімо, у творчості поетів-шістдесятників, сучасників В. Стуса, ми практично не спостерігаємо символічного числа два.

Як відзначає Б. Рубчак, «найпоширеніший символ роздвоєння в Стусовій поезії – це символ дзеркал чи, висловлюючись його улюбленим синонімом, «свічад» (зі стилізованою патиною антикварності й куди продуктивнішим натяком на світло). Символ свічад з'являється в Стусовій ранній поезії, але там він перебуває ще на рівні символістичного «кічу», він згущується і набирає глибоко метафізичних означень у пізніших віршах, особливо в збірнику «Свіча в свічаді» [3, 332]. Отже, код «двійки», на думку автора, є одним із онтологічно сутнісних.

У поезії В. Стуса бінарizm виразно проявляється в постійному констатуванні антиномічної сутності самого ліричного суб'єкта, який ніби поєднує в собі дуалістичність, притаманну цілому світові, й, протистоячи світові як екзистенційний суб'єкт, цим світом, власне, й виступає. Так, ліричний суб'єкт ніби бореться із самим собою: *«Сто мерців, обсівши серце, ждуть / моєї смерті, а своєї волі»*. Як відзначає Б. Рубчак, «розщеплення між «я» і «не-я» каталізує розщеплення самого «я». Ідеться про тему самороздвоєння або про тему двійника, яка переслідує Стуса від самого початку його творчого шляху, і яка іноді висловлена в образах майже клінічної автоскопії» [3, 334] і «самороздвоєння в Стуса буває самовідчуженням, що його спричиняє Інший як ворог: Інший викликає в тобі твого

гер» Руслана Маликова). Матеріалом для пьеси «Сентябрь. doc» Михайла Угарова і Елени Греминой стали кавказские интернет-форумы после бесланской трагедии.

В пьесах-вербатим присутують елементи натуралізма, епатажа. Вербатим-драматургія – своєобразна емоціональна встряска для зрителя, который к началу XXI столетия привык к «чернухе». Драматургов документального театра упрекают в искусственности, в отсутствии художественности. Однако на это можно возразить: впервые подобные персонажи появились еще в драматургии постперестроечного времени (к примеру, в пьесах А. Галина, Н. Коляды); во-вторых, искусство драматурга заключается в умении талантливо комбинировать полученный материал.

Пьесы, созданные на основе технологии вербатим, поливариантны. Основное внимание в них уделяется речи персонажа. Герои изображаются в пограничных состояниях. Жизненные ситуации типичны и схожи у респондентов, чьи интервью стали основой сценического текста. Таким образом, каждая пьеса формирует представление об определенной субкультуре: заключенных, шахтеров, врачей, представителей масс-медиа и т.д. Пьеса может быть дополнена новыми интервью, т.е. не имеет законченной формы (к примеру, как в вербатим-драме О. Дарфи «Территория войны»). Хотя нередко готовые сценические варианты авторами уже не редактируются (Е. Исаева «Первый мужчина»). Основным приемом, на котором базируется драматургія-вербатим, является монтаж – комбинирование готовых фрагментов.

Характерной особенностью русской вербатим-драмы стала исповедальность, склонность героев к рефлексированию.

Одним из спорных моментов является определение статуса вербатим-драматургии. Созданная на основе интервью, она занимает промежуточное положение между публицистикой и художественной литературой. Откровенные монологи героев, раскрывающие самые сокровенные тайны, напоминают сеансы психотерапии, с одной стороны. И это представляет интерес для широкой общественности по причине обращения к эпатажной, долгое время табуированной тематике. Но авторы намеренно избегают наделять своих героев личностными качествами, выделять их из толпы, предельно их обобщая, типизируя, давая им нарицательные имена: Хирург, Первая, Вторая, Он.

Драматурги розробляють як «вечные» теми, звучання которых меняют, так и обращаются к маргинальным. Авторы документальных вербатим-драм подвергают социальному анализу происходящее в обществе. Их темы ангажированы временем: «С помощью документа театр избавляется от фальши, театральности, подлой необходимости быть в театре «инаковым». А само театральное высказывание обретает газетную остроту, актуальность, ритм, плоть и кровь современной жизни» [5].

Шокирующие темы подвергаются тщательному исследованию, за которым с интересом наблюдает зритель. Происходит процесс эстетизации безобразного явления. То, что в жизни вызывало бы негодование, гнев, отвращение, поданное в сценической словесной форме, заставляет больше размышлять и раздумывать, чем переживать происходящее. По-прежнему будут шокировать описания жестоких сцен насилия в семье, чеченской войны, безобразного тюремного быта, но свидетель и участник происходящего, который уже пропустил это через себя, вспоминает эти события нередко спокойно и хладнокровно. Таким образом, изменяется актерская художественная задача: сыграть монолог так, чтобы и он сам и зритель пережили катарсис.

Визитной карточкой «новой драмы» стала пьеса Елены Исаевой «Первый мужчина».

Сначала драматург задумала создать пьесу о взаимоотношениях в семье, о переходном возрасте, о самоутверждении. Первоначальное название драмы – «Мама и дочка».

Респондентами стали студенты первого курса факультета режиссеров документального кино ВГИКа (мастерская Игоря Гелейна). Тема постепенно трансформировалась: вместо общей темы «отцов и детей» возникла тема взаимоотношений отцов и дочерей. Было выбрано три респондента. Проблема взросления, формирования женского характера и сопутствующая всему этому тема инцеста стали центральными.

Пьеса представляет собой «триалог» героинь, размышляющих о своем детстве, анализирующих свои отношения с их первым мужчиной в жизни – отцом. У каждой истории своя фабула, но сюжет у них общий. Пьеса как целое построена вопреки аристотелевской форме драматического произведения: в ней отсутствуют основные фазы композиционной структуры драмы (завязка, кульминация, развязка).

The article devoted to V. Nabokov's "Lectures on foreign literature" deals with his aesthetic principles concerning specific features of art creative work, tasks of literature, main principles of literary criticism, determination of the artist's place in connection with literary art's developing.

**Key words:** literary criticism, intertextual connotation, concealed meaning.

*О.А. Росінська  
(Донецьк)*

УДК 821.161.2

### КОД ДВІЙКИ ЯК СУБ'ЄКТИВНЕ «БУТТЯ МІЖ»

Сучасна вітчизняна теоретична наука вийшла на рівень констатації та актуалізації проблеми екзистенційної проблематики й образності в творчості таких письменників, як Є. Плужник, В. Стус, І. Калинець та інших, більшою мірою авторів початку ХХ століття та шістдесятників. Актуалізувалися й дослідження загальної природи вітчизняного екзистенціалізму, проблеми екзистенційної діалектики, проблеми відчуження як однієї з ключових в екзистенційній філософії, а звідси й категорії самоти, яка є визначальною в творчості авторів із екзистенційним світобаченням. Однак попередній етап теоретичних досліджень української лірики другої половини ХХ століття не відзначався належною послідовністю осмислення її філософської екзистенційної значущості, у зв'язку з чим творчість видатних митців поетичного слова не була достатньо оцінена, особливо у сфері філософсько-естетичних засад художньої свідомості, що провокує розрив спадкоємності світоглядних і поетологічних традицій.

У теоретичному стусознавстві (напрацювання Ю.Бедрика, А.Бондаренко, В.Біляцької, І.Дзюби, Т.Гундорової, М.Ільницького, М.Коцюбинської, М.Наєнка, І.Онїкієнко, Б.Рубчака, О.Рарицького, Є.Сверстюка, Д.Стуса) питання ролі символу в поезії В. Стуса – числового й часопросторового та їх екзистенційного наповнення – стало актуальним, оскільки є одним із сутнісних вимірів образу екзистенційного суб'єкта, продукуючи відродження його сакрального універсуму. Числова й часопросторова символіка ввійшла в атмосферу невпин-

3. Набоков В. Интервью, данное Альфреду Аппелю // Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 161-188.
4. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. / В. Набоков; [пер. с англ.]; [под ред. Харитоновой В.А.; предисл. к рус. изд. Битова А.Г.]. – М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. – 512 с. – (Серия «Литературоведение»). – Прил.: Набоков В.В. «Мигель де Сервантес Сааведра».
5. Набоков В. Собрание сочинений: В 4т./ В. Набоков. – М., 1990.
6. Николина Н.А. Композиционно-речевое своеобразие романа В.В. Набокова «Другие берега» // Русский язык в школе. – 1999. – № 2. – С. 77-79.

#### АНОТАЦІЯ

**Пасєкова Н.В. Про деякі естетичні принципи письменницької критики В.В. Набокова (на матеріалі «Лекцій із зарубіжної літератури»)**

У статті, присвяченій «Лекціям із зарубіжної літератури» В. Набокова, розглядаються естетичні погляди В. Набокова, що стосуються специфіки художньої творчості, завдань літератури, принципів літературної критики, визначення місця художника в контексті розвитку словесного мистецтва.

**Ключові слова:** письменницька критика, інтертекстуальні конотації, підтекст.

#### АННОТАЦИЯ

**Пасєкова Н.В. О некоторых эстетических принципах писательской критики В.В. Набокова (на материале «Лекций по зарубежной литературе»)**

В статье, посвященной «Лекциям по зарубежной литературе» В. Набокова, рассматриваются эстетические взгляды писателя, касающиеся специфики художественного творчества, задач литературы, принципов литературной критики, определения места художника в контексте развития словесного искусства.

**Ключевые слова:** писательская критика, интертекстуальные коннотации, подтекст.

#### SUMMARY

**Pasekova N.V. About some aesthetic principles of V. Nabokov's literary criticism (on the material of "Lectures on foreign literature")**

Каждый из монологов перебивается следующим, возникает иллюзия общения персонажей. Эффект обманутого ожидания испытывает читатель/зритель, который только к концу первой части осознает, что речь идет об отце, а не о возлюбленном. Каждая из трех героинь пережила в свое время насилие – физическое ли, эмоциональное – но все они жертвы. В знакомой теме «отцов и детей» зазвучали новые ноты. Проблема подавления формирующейся личности, возникающих отсюда комплексов оказывается банально привычной, но исповедальный тон монологов каждой из рассказчиц превращает его в откровение.

Поэтапно изображаются стадии развития взаимоотношений взрослых и взрослеющих детей: восторг и счастье от присутствия родителей; неожиданное осознание того, что отец еще и мужчина; проецирование отношений с отцом на отношения с другими мужчинами, ненависть за невозможность их выстроить.

У героинь нет имен. Драматург их называет по номерам: «Первая», «Вторая», «Третья». Таким образом, усиливается типичность ситуаций, в которых каждая из них оказалась.

Драматург сохраняет по возможности особенности произношения, паузы, социодialeкты, интонацию и т. п., т. е. манеру говорить и особенности речи каждой из участниц беседы, которые раскрывают своеобразие характера, эмоциональности, уровня воспитания и образования.

Каждая из героинь воспитывалась в полной семье, но отношения в семьях были сложные. Первым мужчиной в жизни девочек был отец. Героини вспоминают детство, недостаток общения с отцом и редкие моменты счастья: «**ПЕРВАЯ.** Я себя помню лет с трёх, даже чуть меньше. По аналогии с героем Евстигнеева («Зимний вечер в Гаграх»), который сказал, что «у меня был в жизни момент, ради которого я был готов отдать всё» (это когда он танцевал со своей дочерью), – я иногда думаю, что я бы, наверное, отдала всё вот за этот вечер... Мне тогда было... наверное, четыре, да, три или четыре года. Скорее три, чем четыре. Мы с папой ходили в парк. Мы туда ходили часто. Мы с ним, вообще, часто куда-то ходили, когда я была маленькая. Это было начало июня. Началась гроза, и папа... а мы как раз находились около пруда. И, в общем, меня папа схватил на руки и быстро-быстро побежал домой. Причём он ещё меня как-то так смешил. Я помню, что мне было

очень смешно. Вот. А потом вдруг вместе с дождём пошёл град. И я, естественно, стала плакать. Тогда папа снял с себя рубашку, завернул меня в неё и побежал опять-таки со мной на руках домой. И его град бил по голой спине, а он ещё как-то пытался меня собой закрывать.

И я помню, я вот держалась за него. Это было очень большое счастье. Очень сильное чувство счастья. И, наверное, ну, наверное, навсегда это будет так сказать, все остальные ощущения счастья, они будут для меня сопоставимы с этим. И сильнее я пока не знаю...» [2].

Многочисленные паузы и фигуры умолчания создают образ мучительного преодоления себя в попытке общения. Подобным образом выстроенная речь ассоциируется с монологами героев «театра абсурда», утративших способность к коммуникации. Героиням Е. Исаевой трудно преодолеть барьер в процессе общения, потому что об инцесте говорить в обществе стыдно.

Три истории – три трагедии. Как точно определяет Вторая героиня: «Все проблемы – из детства» [2].

Позиция автора пьес-«вербатим» – отстраненно-объективная. Они не вмешиваются в ход пьесы, выражая опосредованно отношение к героиням, т. к. полностью отсутствует драматическая коллизия. Для них главное – продемонстрировать психологическое состояние персонажей, указать на существующие, но до времени скрытые проблемы, вытащить их наружу и заставить о них думать.

Как обличительный документ выглядит пьеса Е. Исаевой «Дос.тор», которая представляет собой монолог астраханского провинциального врача, рассказывающего о своей жизни в профессии, начиная с тех лет, когда его, молодого специалиста, по распределению отправили в деревню на год проходить интернатуру. Пьесу сравнивают с «Записками на манжетах» М. Булгакова и «Палатой № 6» А. Чехова. Пьеса была написана в 2006 году на основе подлинного рассказа некоего медика, который так и продолжает работать в астраханской районной больнице.

Пьеса состоит из 8 эпизодов, по большей части трагических. У драмы – кольцевая композиция: ничего не меняется в системе здравоохранения. В начале пьесы в провинциальную больницу интерном приезжает молодой хирург Андрей, в финале – Сергей. Действующих лиц трое: Хирург, Мужчина

тателей Мэнсфилд-парка. Подробно излагаются последующие коллизии романа: свадьбу Марии с Рашуотом, перипетии семейства Крофорд и влюбленность Фанни и т.д.

В. Набоков демонстрирует студентам все достоинства и погрешности произведения: выделяет характерные принципы построения рассматриваемого романа и раскрывает некоторые наиболее заметные особенности стиля Дж. Остен. Завершая лекцию, В. Набоков фиксирует свой постулат: «Если у начинающего писателя имеется в наличии талант, ему можно помочь найти себя, очистить язык от штампов и вязких оборотов, выработать привычку к неустанным, неотступным поискам верного слова, единственного верного слова, которое с максимальной точностью передаст именно тот оттенок мысли и именно ту степень ее накала, какие требуются. И для такой науки Джейн Остен не худший учитель» [4, с. 98]. Призыв внимательно читать книги лучших представителей словесного творчества сочетается с внешне прикрываемым самим В. Набоковым стремлением учиться у классиков, следовать литературным традициям, не отказываясь от попыток новаторского поиска.

Представленные в «Лекциях по зарубежной литературе» набоковские портреты зарубежного литературного процесса в полной мере отразили стратегии писательского чтения шедевров мировой литературы. Чётко продуманная автором стратегия прочтения и представления художественного произведения всегда направлена на автоинтерпретацию: В. Набоков всегда при анализе текста выделяет те аспекты проблематики и поэтики произведения, которые интересуют его, скорее, как художника, а не как критика. Пропуская сквозь призму своего понимания чужие тексты, писатель-критик делится своим пониманием своего же гипотетического творения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Апдайк Дж. Предисловие // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе; [пер. с англ.]; [под ред. Харитоновой В.А.; предисл. к рус. изд. Битова А.Г.]. – М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. – С. 9-22.
2. Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 125-160.

ся все детали описания или речи героев. Так, главное действующее лицо, маленькая Фанни, представлена как зеркало, в котором отражается жизнь окружающих ее людей. Сквозь эту призму Набоков-лектор рассматривает, чему учили детей во времена Дж. Остен, определяет роль приходских священников и приход семьи: «Можно заметить, сколь щепетильно вникает мисс Остен в финансовую сторону дел, приведших к прибытию Крофордов, – практицизм об руку со сказочностью, как обычно в волшебных сказках» [4, с. 46]. Далее в лекции рассматривается мотив лошади, которому В. Набоков уделяет чрезмерное внимание, считая, что он используется в конструктивных целях, играя композиционную роль, продвигает сюжет и несет некую символическую нагрузку: «...Смерть пони в четвертой главе... приводит к тому, что Эдмунд дает Фанни для прогулок одну из трех своих лошадей, смирную кобылу, „милую, восхитительную, красивую“ – отзовется о ней позже Мэри Крофорд. Все это подготовка к замечательной эмоциональной сцене в седьмой главе...» [4, с. 47].

Кроме обозначенных линий анализа Набокова-лектора интересует демонстрация межтекстовых связей в анализируемом романе «Мэнсфилд-парк»: «Фанни цитирует и Купера, и, правда несколько вольно, описание церкви из «песни последнего менестреля» сэра Вальтера Скотта (1805)... Более тонкий прием – не прямое цитирование, а реминисценция, играющая в литературной технике особую роль. Яркий пример мы находим в главе десятой, в Созертоне. Мария цитирует здесь известный пассаж из «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» Лоренса Стерна...» [4, с. 52-55].

Нужно заметить, с каким мастерством В. Набоков расписывает созертонское путешествие, представляя его в виде сценических подмостков, на которые поочередно выходят героини Остен. Он разделяет действия на сцены. Тема спектакля становится определяющей для всего произведения Дж. Остен и для всей лекции В. Набокова о Дж. Остен. К тому же, лектор большое внимание уделяет пьесе, предлагаемой к постановке в Мэнсфилд-парке. Пьеса «Обеты любви» выбрана не потому, что мисс Остен сочла ее особенно аморальной, а потому, что, по мнению В. Набокова, роли в ней очень удачно накладываются на действующих лиц романа. В. Набоков отмечает, что обсуждение ролей много добавляет к портретам молодых оби-

и Женщины. На первый взгляд, рассказанные истории – обычные байки сельского врача, но на деле это и разговор о судьбе, жизни и смерти.

Из частной истории вырастает общенациональная трагедия. В монологе драматический пафос сменяется ироническим, выраженным через «черный юмор», отчаяние – оптимизмом.

Герой самоотверженно любит свою профессию и предан ей, несмотря на ее непопулярность: «У меня отец хирург. У меня четыре поколения в семье врачей. <...> И ведь никто не хочет сейчас уже работать хирургом. Из молодежи никто в хирургию не идет. Идиотов нет» [3]. Он пытается честно выполнять свою работу, даже в ненормальных для этого условиях. И он размышляет, пытается разобраться, почему врач не всесилен и от кого зависит спасение человеческой жизни.

Пьеса Е. Исаевой остросоциальна и обличительна. Изображенный драматургом герой является скорее исключением из правил. Он живет в абсурдном мире и пытается своими малыми силами по мере возможности бороться с этим хаосом. Героический «маленький» человек нашего времени.

Чрезвычайная популярность вербатим-драмы говорит о болезни современного общества, утратившего нравственные ориентиры. Об этом свидетельствует и интерес, который проявляет читатель/зритель к скандальным событиям. Оживить чувства в современном обществе способна только шокотерапия.

Использование новых технологий создания пьес расширяет возможности современной драматургии, порождает новые жанры, исследование которых – задача будущего.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вербатим – матрица реальности / Михаил Бойко беседует с В. Забалуевым [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mikhail-boyko.narod.ru/interview/zabaluev.html>
2. Исаева Е. Первый мужчина [Электронный ресурс] / Е. Исаева // «Новый Мир». – 2003. – № 11. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2003/11/isaeva.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/isaeva.html)
3. Исаева Е. Док. топ / [Электронный ресурс] / Е. Исаева. – Режим доступа : <http://www.isaeva.ru/plays/doctor.html>
4. Родионов А. Что такое «verbatim»: [Электронный ресурс] / А. Родионов. – Режим доступа: <http://narodna.prawda.com.ua/rus/culture/4651769e35679/>

5. Руднев П. Выживание «Театра.doc» [Электронный ресурс] / П. Руднев. – Режим доступа: <http://vz.ru/columns/2006/5/24/34782.html>

#### АНОТАЦІЯ

**Любимцева Л.М. Російська драма-вербатим: до питання про проблему жанру**

Стаття присвячена розгляду одного з актуальних явищ сучасної російської драматургії – документальному театру та вербатим-драмі. Зроблено спробу виділити жанрові особливості п'єс, створених за допомогою технології вербатим. Матеріалом для аналізу слугували п'єси О. Ісаєвої «Перший чоловік» та «Док.тор».

**Ключові слова:** «нова драма», документальний театр, вербатим, монтаж.

#### АННОТАЦИЯ

**Любимцева Л.Н. Русская драма-вербатим: к вопросу о проблеме жанра**

Статья посвящена рассмотрению одного из актуальных явлений современной русской драматургии – документальному театру и вербатим-драме. Предпринята попытка выделить жанровые особенности пьес, созданных на основе технологии вербатим. Материалом для анализа послужили пьесы Е. Исаевой «Первый мужчина» и «Док.тор».

**Ключевые слова:** «новая драма», документальный театр, вербатим, монтаж.

#### SUMMARY

**Lyubimtseva L.M. Russian drama-verbatim: on the issue of the genre problem**

The article is dedicated to the investigation of one of actual phenomena of Russian drama – the documentary theatre and verbatim-drama. An attempt is made to expose base genre features of the plays created on the basis of verbatim-technology. Two plays – “The First Man” and “Doc.tor” – by E. Isayeva are used as a material for the investigation.

**Key words:** new drama, the documentary theatre, verbatim, installation.

боков поздно заинтересовался творчеством Дж. Остен, можно отметить небольшое влияние её творчества на стиль самого писателя, но «подражание» её стилю можно отыскать в поздних произведениях В. Набокова.

В романе В. Набокова «Ада, или Страсть. Семейная хроника» рассматривались все эпохи мировой литературы. История, если вести счет по таблицам литературной хронологии, начинается в пору заката классического века романа, и действительно обстановка напоминает отчасти атмосферу гостиных Дж. Остен. Набоков этого и не скрывает, прямо уподобляя замок Ардис, где впервые встречаются юные герои, романтическим особнякам старых романов, в особенности домам в тексте Дж. Остен.

В своей лекции об этой писательнице и ее романе «Мэнсфилд-парк» В. Набоков дает краткую справку об истории создания и о структуре этого романа. В. Набоков намечает главные сюжетные линии и дает характеристику действующим лицам, подробно останавливаясь на образе кроткой воспитанницы, обнаруживая, что её прототипом является Золушка: «Беззащитная, одинокая, зависимая, незаметная, всеми забытая – и в итоге становящаяся женой главного героя» [4, с. 34]. Далее лектор переходит к своей излюбленной теме – определение стиля автора: «Стиль и материал Джейн Остен на первый взгляд кажутся устарелыми, ходульными, нереалистичными. Это, однако же, заблуждение, которому подвержены плохие читатели. Хороший читатель знает, что искать в книге реальную жизнь, живых людей и прочее – занятие бессмысленное» [4, с. 34]. Набоков считает, что «роман мисс Остен не такой яркий шедевр, как некоторые другие произведения этого ряда <...> Это дамское рукоделие и забава ребенка. Однако рукоделие их этой рабочей корзинки прелестно, а в ребенке сквозит поразительная гениальность» [4, с. 37]. В. Набоков большое внимание уделяет определению точного места и времени. Далее он обращается к изучению «механизма» произведения. Набоков находит и дотошно описывает способы характеристики действующих лиц, приводя для каждого типа свой особый пример из текста.

Лектор выделяет все поворотные и кульминационные точки повествования. Лектор обозначает место каждого персонажа в сюжетобразующей структуре. Тщательно рассматривают-

Он топтался на месте в самом хвосте своей команды, подальше от воспитателя, подальше от грубых ног, и время от времени делал вид, что бегаёт. Он чувствовал себя маленьким и слабым среди толпы играющих, и глаза у него были маленькие и слезливые...» [5, т.3, с. 202]. И здесь, конечно, речь идёт не столько о влиянии джойсовского стиля, сколько о совпадении образов центральных героев, типа их сознания.

Вспомним также фразу из произведения В. Набокова «Приглашение на казнь»: «...Воспоминание скулило в уголку» [6, с. 77]. В этой фразе вполне ощутима фраза из «Улисса»: «Мое детство, надо мною склоненное» [2, с. 160]. Набоков развивал заложенные в «Улиссе» возможности, не прибегая к таким джойсовским методам, как поток сознания или принцип «коллажа».

Отдельный интерес представляет собой анализ намеков и ребусов у В. Набокова и у Дж. Джойса, которые крайне трудно поддаются выявлению и дешифровке. Дж. Джойс в своём стремлении максимально зашифровать текст своих произведений стал своеобразным учителем для Набокова-писателя. Однажды Дж. Джойс в разговоре с французским критиком полусерьезно произнёс: «Если бы я раскрыл план «Улисса» сразу же, то утратил бы надежду на бессмертие. Я насытил текст таким количеством загадок и темных мест, что профессорам понадобится столетия, чтобы решить их, и это единственный путь к бессмертию» [2, с. 160]. В. Набоков, как известно, критически относился к любым попыткам исследователей «препарировать» художественный текст, а иногда он прямо заявлял о недопустимом стремлении тщательно «разобрать» каждую строку произведения. Он считал, что в таком случае теряется магия и волшебство слова. В. Набоков не без интереса и тайного удовольствия следил за тем, как профессора и рецензенты стараются уцепиться за поддельную нить лже-Ариадны.

Безусловно, нельзя утверждать, что творчество Дж. Джойса было настолько близким для В. Набокова, что он, как в зеркало, смотрелся в него. Но, с другой стороны, объяснять включение имени великого современника в курс лекций только «по значимости» тоже было бы не совсем объективным, поскольку близость джойсовскому свободомыслию авторской позиции В. Набокова во многих его произведениях очевидна.

Творчество Дж. Остен В. Набоков включил в свой лекционный курс по совету Уилсона. Вероятно, потому что В. На-

УДК 82.09

## ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В КАРТИНЕ МИРА

Пространство и время в качестве параметров физического мира являются основными атрибутами материи, основной формой бытия. В современной науке они определяются как «формы существования материи, выражающие порядок существования и смены состояний всевозможных материальных объектов и явлений» [13, с. 211]. Значимость пространственно-временных категорий в реальном мире экстраполируется на мир художественный как «отраженную реальность». Художественный мир не может существовать вне времени и пространства так же, как и мир реальный, с которым он теснейшим образом связан: «Произведение нечто *изображает*. То, что оно изображает, предмет его, не тождествен с произведением как таковым и ничуть не похож на организованную совокупность изображающих его средств. Он вне этих средств, хотя и дается сознанию ими» [22, с. 114-116]. <...> Тем не менее все-таки связаны между собою в таинственный узел, называемый художественным произведением. <...> оба единства суть антиматематически сопряженные полюсы произведения, друг от друга неотделимые, как и несводимые друг на друга» [22, с. 129-130]. Следовательно, физические пространство и время обязательно проявятся в художественном произведении, где данные понятия станут категориями поэтики.

Цель данного исследования – проанализировав имеющиеся концепции времени и пространства, а также литературоведческие подходы к изучению данных категорий, обосновать их функционирование в картине мира, репрезентированной в пейзажной лирике.

Категория автора, являясь ведущей в поэтике эпохи модальности, организует художественное целое любого произведения. Но в лирике – наиболее архаичном литературном роде – сложились свои особые отношения между автором, «выражением которого является все произведение» [11, с. 174], и всеми составляющими формально-смыслового единства текста. Лирике, как показал в «Исторической поэтике» С. Н. Бройтман, опираясь на позиции А. Н. Веселов-

ского, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина, присуши субъект-субъектный и субъектно-образный синкретизм, что является ее генетическим кодом [6]. Исходя из позиций названных ученых, а также опираясь на предыдущие наши исследования, в данной работе мы будем оперировать понятиями «авторское сознание» – «художественное сознание автора, творца произведения (близкого, но не тождественного биографическому автору)» [15]; «лирический субъект» – «одна из форм авторского сознания, представленная в тексте субъектами речи и субъектами сознания» [17]; «картина мира» – «мир в представлении человека-субъекта» [16]. Исследование всех форм «художественного сознания автора», презентующих его «картину мира», открывает возможность приближения к автору-творцу как источнику созданного им мира.

Поскольку пространство и время входят в состав художественного произведения, мы считаем их, наряду с другими элементами текста, формами авторского сознания, которые в лирике вступают друг с другом в особые субъект-субъектные и субъектно-образные отношения. В данной работе нас интересует судьба пространственно-временных реалий как атрибутов физического мира в мире художественном – лирическом пейзаже. Пейзаж избран предметом исследования в силу своей субстанциональной близости человеку-субъекту, феномену Нового времени, «представляющего» мир в виде «картины» [16].

Для описания пространственно-временного континуума, запечатленного в лирике, целесообразно привлечение таких понятий как концептуальное и перцептивное пространство и время, а также грамматическое время. В свою очередь под концептуальным пространством и временем следует понимать определенную концепцию времени и пространства. Р.А. Зобов и А.М. Мостепаненко дают такое определение концептуального времени и пространства: «Произведение искусства – это особый тип реальности, существующий... в виде трех слоев или сфер, каждая из которых локализована в пространстве и времени особого типа. В реальном (физическом) пространстве и времени оно представляет собой обычный материальный объект, вещь наряду с другими вещами; в концептуальном – выступает в виде некоей модели определенного класса реальных или мыслимых ситуаций и, наконец, в перцептуальном – в форме художественного образа» [18, с. 14]. И далее: «Модель-

приверженность самого В. Набокова к использованию приёма игры на разных уровнях организации повествования. На такие же элементы стиля, но уже в творчестве Р.Л. Стивенсона, и обращает внимание слушателей /читателей Набоков-критик.

Особенная внутренняя связь соединяет творчество В. Набокова с творчеством «иконы стиля» модернизма Дж. Джойса.

Обсуждая проблему влияния творчества Дж. Джойса на стиль В. Набокова, писатель говорит: «Мое первое настоящее соприкосновение с „Улисом“, если не считать жадного взгляда, искоса брошенного в начале 20-х годов, произошло в тридцатых, когда я окончательно сформировался как писатель и выработал иммунитет к любым литературным влияниям...», «„Портрет художника в молодости“ мне вообще никогда не нравился. Это, по-моему, слабая книга, в ней много болтовни...», «„Улисс“ возвышается надо всем, что написано Джойсом, и в сравнении с благородной изысканностью, с невероятной ясностью мысли и прозрачностью этой вещи неудавшиеся „Поминки по Финнегану“ – это какая-то бесформенная серая масса, подложного фольклора, не книга, а остывший пудинг, непрекращающийся храп из соседней комнаты, особенно невыносимый при моей бессоннице. К тому же я никогда не терпел региональной литературы с ее чудными архаизмами и раздражительным произношением. За фасадом «Поминок по Финнегану» скрывается весьма серый и вполне обыкновенный доходный дом, и только нечастые проблески божественной интонации изредка еще расцветивают безжизненный пейзаж этой вещи...» [3, с. 162]. Из всего приведенного выше видно, что Набоков его внимательно читал, да и о том, что он сознательно на него опирался, свидетельствует многое: прощательный анализ творчества ирландского писателя, сами книги писателя. Так, школьная атмосфера, спектр чувств от неприкаянности до неприязни, в которой находился маленький Лужин («Защита Лужина»), вполне соотносима с атмосферой дублинского иезуитского колледжа, в котором пребывал Стивен Дедалус. Вспомним набоковский текст, посвященный описанию состояния Лужина: «На больших спортивных площадках толпились мальчишки. Все кричали, и воспитатели их громко подбадривали. Вечерний воздух был бледный и прохладный, и после каждой атаки и удара футболистов лоснящийся кожаный шар, как тяжелая птица, взлетал в сером свете.

теля об этом круге весьма скудны и поверхностны, а в художественном отношении образы Дедлоков, как ни жаль это говорить, совершенно безжизненны. Поэтому возрадуемся паутине, игнорируя пака; восхитимся архитектуроникой темы злодеяния, игнорируя слабость сатиры и её театральность» [4, с. 103]. Повествовательная техника романа «Холодный дом» составляет основной интерес критического анализа текста. Отметим также оговорку В. Набокова о том, что его в Диккенсе завораживает и привлекает чародей, способный «сиять вечно на вершине» [4, с. 104].

Влияние творчества Л. Стивенсона сказывается и в художественном творчестве В. Набокова, а именно – в произведениях «Отчаянье», «Дар», «Подвиг». Конечно, типы двойников у Стивенсона и самого Набокова различны, факт обращения к идее двойничества демонстрирует преемственность набоковского творчества традиций мировой литературы. Отметим, что В. Набоков представляет в своих произведениях различных двойников – двойник-alter ego, двойник-противоположность, двойник-тень. Таким образом, можно сделать вывод, что тема двойников объединяет столь разных писателей, но В. Набоков расширил смысловую наполняемость и символический диапазон образа.

Важным моментом для Набокова-художника, по нашим наблюдениям, является сверхзадача Стивенсона-художника, которая состояла в том, чтобы «фантастическая драма разворачивалась в присутствии заурядных здравомыслящих людей» [4, с. 252]. В действительности, все герои произведений самого В. Набокова – незаурядные люди, представленные на фоне заурядных. В. Набоков в произведении Л. Стивенсона рассматривает тот ракурс в представлении героев, который близок ему самому как «художнику-чародею». Уместными в контексте наших рассуждений выглядят набоковские слова о мастерстве словесного искусства Стивенсона: «Чтобы исподволь создать мир, в котором странное преобразование со слов самого доктора Джекила воспринималось бы читателем как добротная художественная реальность, чтобы читателю, иначе говоря, сообщилось такое умонастроение, когда он задастся вопросом, возможно ли такое преобразование, Стивенсон применяет самые разные приёмы – образы, интонация, фигуры речи и, разумеется, ложные ходы» [4, с. 251-252]. Хорошо известна

ное отображение вне нас существующей реальности, осуществляемое на уровне концептуального пространства и времени, в случае произведения искусства выступает как объективированный фон художественных событий» [18, с. 15]. Как видим, в данном случае термины «художественное» и «концептуальное» пространство и время представлены как синонимичные.

В.И. Чередниченко дает иное толкование концептуальному времени (что приложимо, как представляется, и к пространству): «Концептуальный аспект, к которому прибегает основная масса исследователей проблемы времени, наиболее легок для изучения, ибо анализу подвергаются те или иные суждения автора (персонажа) по проблеме времени, то есть имеет место своеобразная интерпретация интерпретации» [24, с. 21].

Следовательно, под концептуальным временем и пространством понимается совокупность неких устойчивых представлений о них в ту или иную историческую эпоху, у того или иного автора и т.д., которая существует до и вне художественного произведения. Она может «отражаться», реализовываться в произведении, но художественное время и пространство не сводится к простому воспроизведению характеристик реального мира; на него накладывает отпечаток мировоззрение автора, в том числе и его представления о пространстве и времени. То есть художественное время и пространство не противопоставляются концептуальным, но это и не вполне синонимичные понятия. Исходя из определения картины мира – «мир, представленный человеком-субъектом», и понимая мир физический как пространственно-временное единство, для «картины мира» существенным будет, во-первых, выбор пространственно-временных реалий, во-вторых, способ их «представления», в-третьих, цель такой презентации. Все эти приоритеты обусловлены мировоззренческой позицией автора, картину мира которого репрезентирует художественный текст.

Пространственно-временные параметры художественной реальности отличаются изменчивостью, что вызвано влиянием различных факторов. Среди них социально-исторические обстоятельства, состояние культуры, науки, мировоззренческие установки, сформировавшиеся в тот или иной период в определенной стране или ряде стран. Д.С. Наливайко отмечает: «Известно, что духовной культуре каждой страны присуще в каждую эпоху определенное системное единство. Одни сферы духовной жиз-

ни образуют своего рода системное ядро умонастроений эпохи, становятся доминантами, оказывающими воздействие на другие ее сферы, в том числе и на литературу. И не только на идеологическую направленность, тематику и проблематику литературных произведений, но и на их художественный уровень, поэтику и стиль» [14, с. 109]. Специфика времени и пространства в разных странах в разные периоды их развития, кроме исторических обстоятельств, обусловлена преобладающими тенденциями и установками в культурной и идеологической жизни. «В каждом индивидуальном сознании присутствует, прежде всего, пространственно-временная концепция эпохи, культуры» [21, с. 15]. Изменения в культуре, науке, духовном состоянии общества, смена мировоззренческих установок эпохи обуславливают изменения и в системе представлений о пространстве и времени. Таким образом, эволюция категорий «время» и «пространство» тесно связана с историей развития общества, его науки, культуры, философской мысли.

Рассмотрим последовательно существующие концепции пространства и времени: мифологическую или архаическую, иудеохристианскую, карнавальную и научную. Поскольку художественное творчество интересующей нас эпохи (русская поэзия 1960-1980-х годов) субстанциально является мифопоэтическим, а предметом исследования избраны природные реалии в лирическом тексте, то все эти концепции тем или иным образом будут задействованы в ходе анализа.

Архаическое понимание пространства кардинально отличается от современных взглядов на него, сформированных под воздействием научных теорий. Изучая мифологическую модель мира, В.Н. Топорова приходит к выводу, что «применительно к наиболее сакральным ситуациям <...> пространство и время <...> образуют пространственно-временной континуум...» [20, с. 22], где время сгущается и «спациализируется» [20, с. 23], то есть «опространствливается», становится некой формой существования пространства. Пространство же втягивается в движение времени, реализуясь в разворачивающемся во времени мифе, сюжете. Примером может служить мифологема пути как один из наиболее ярких хронотопных образов.

При всей неразделимости пространства и времени в архаическую эпоху, восприятие этих категорий сознанием современным дает возможность выявить их определенные характеристики.

содержат материал об особенностях поэтики стихотворений, рассказов, пьес или романов В. Набокова. К сожалению, исследований, посвящённых Набокову-критику, на сегодняшний день крайне мало. Поэтому целесообразным становится специальное обращение к определённому аспекту творчества писателя – его литературно-критической деятельности, представленной в «Лекциях по зарубежной литературе» и художественных произведениях, как своеобразному комментарию к собственному творчеству писателя.

Из авторов, о которых идет речь в «Лекциях по зарубежной литературе», первым В. Набокову знакомым стал, вероятно, Ч. Диккенс. Дж. Апдайк в предисловии к набоковским лекциям по зарубежной литературе приводит следующие слова В. Набокова: «Мой отец был знатоком Диккенса и одно время читал нам, детям, вслух большие куски из Диккенса, – писал он спустя сорок лет Эдмунду Уилсону. – Может быть, что чтение вслух «Больших надежд» – дождливыми вечерами, за городом <...> когда мне было лет двенадцать или тринадцать, отбило у меня охоту перечитывать его в дальнейшем» [1, с. 10]. Можно проследить в творчестве В. Набокова нити из диккенсовского творчества.

Одним из важных особенностей стиля Ч. Диккенса В. Набоков считает особенный сатирический дар. В лекции, посвящённой творчеству писателя, он рассуждает о функциональном предназначении сатирического слова: «Когда сатира не имеет большой эстетической ценности, она не достигает цели, как бы эта цель того ни заслуживала. С другой стороны, когда сатира пронизана художественным талантом, её цель не имеет большого значения и со временем угасает, между тем как сверкающая сатира остаётся произведением искусства» [4, с. 102-103]. Набоков-лектор исходит из утверждения о том, что острие диккенсовской сатиры «проходит» мимо цели, поскольку к моменту написания романа «Холодный дом» «мишень перестала существовать» [4, с. 103]. Отклонение от нормы, которое является предметом сатирического изображения в прозе Ч. Диккенса, не становится таковым в прозе самого В. Набокова, для которого отклонение превращается в норму. В. Набоков подчеркивает: «...Как обвинительный акт против аристократии изображение Дедлоков и их окружения лишено интереса и смысла, поскольку знания и представления писа-

**Ключевые слова:** пространство, время, пейзаж, картина мира, лирика, лирический субъект.

### АНОТАЦІЯ

#### Остапенко І.В. Простір і час у картині світу

У статті простір і час представлені як параметри картини світу. Проаналізовано архаїчну, християнську, карнавальну та фізичну концепції простору і часу; розглянуто точки зору сучасних вчених на порушену проблему. У дослідженні використано пейзажну лірику.

**Ключові слова:** простір, час, пейзаж, картина світу, лірика, ліричний суб'єкт.

### SUMMARY

#### Ostapenko I. V. Space and time in the world picture

Space and time are presented in the article as parameters of world picture. The author analyses archaic, Christian, carnival and physical concepts of space and time, as well as modern scientists' views on the problem under study. The investigation is carried out on the material of landscape lyrics.

**Key words:** space, time, landscape, world picture, lyrics, lyrical subject.

*Н.В. Пасекова  
(Симферополь)*

УДК 82.0

#### О НЕКОТОРЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ В.В. НАБОКОВА (НА МАТЕРИАЛЕ «ЛЕКЦИЙ ПО ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»)

На сегодняшний день современное набокоеведение представляет собой достаточно объёмный пласт хорошо известной специалистам критической литературы. Исследованию творчества В. Набокова посвящены многие работы (А. Долинин, А. Злобина, Б. Носик, В. Старк, Б. Аверин, Л. Сараскина, С. Залыгин, А. Мулярчик, А. Леденёв, Я. Погребная, Н. Семёнова, Н. Букс, Л. Рягузова и другие). Как правило, эти работы

Так, представления о пространстве в мифологической картине мира исходят из дихотомии «сакральное/профанное». Горизонталь в космической модели выстроена на противопоставлении сакрального центра и малоосвоенной периферии, по вертикали все священное находится вверху, профанное – внизу; также в горизонтальной ориентации по сторонам света север (иногда и восток) оказывался тождественным низу, а юг – верху [12, с. 214-216]. Таким образом, дихотомия «сакральное/профанное» в мифологической модели мира выражается в пространственных оппозициях: 1) верх – низ; 2) центр – периферия; 3) север – юг.

Архаическое время также имеет свои особенности. Это время измеряется событиями коллективной, а не индивидуальной, жизни, поскольку человек еще не выделился из коллектива. Также не отделял себя человек от мира в целом, ощущая свое не просто родство, а субстанциальное единство с природным окружающим миром, что сближало время с пространством, то есть и обуславливало их нераздельность: «Земледельческая жизнь людей и жизнь природы (Земли) измеряются одними и теми же масштабами, теми же событиями, имеют те же интервалы, неотделимы друг от друга, даны в одном (неделимом) акте труда и сознания» (М. Бахтин) [5, с. 140].

Специфика времени в архаическую эпоху отражает представления о вечном возвращении, соотносении настоящего с сакральным прошлым, что обусловило цикличность и ситуационность в восприятии мира. «Повторяя мифы, восстанавливается во всей целостности забытое время, и, как следствие, в определенной мере человек становится «соучастником» упоминаемых событий, современником богов и героев. Коротко говоря, можно сказать, что, «проживая» мифы, мы выходим из времени хронологического, светского и вступаем в пределы качественно другого времени, времени «сакрального», одновременно исходного, первоначального и в то же время бесконечно повторяющегося» (М. Элиаде) [25, с. 23]. То есть, события человеческой жизни приобретают значимость только при повторении сакрального образца. В мифологическом сознании первостепенную важность имеют природно-антропоморфические определения времени (рождение, инициация, смерть). При этом человек, не ставший еще индивидом, воспринимается как физически повторимый. «Смерть в созна-

нии первобытного общества является рождающим началом; земля-преисподняя есть земля-мать, из которой рождаются не одни растения, но животные и люди» (О. Фрейденберг) [23, с. 65]. Время также воспринимается в качестве умерщвляющей, обновляющей и возрождающей силы: «В целом присутствует вера в возможность восстановления абсолютного начала, что предполагает символическое разрушение и уничтожение старого мира. Начало, следовательно, предполагает конец и наоборот. <...> Пример для этого – год, круговое движение времени» (М. Элиаде) [25, с. 51, 53].

Особенно важным аспектом пространства-времени в мифологической модели мира является момент перехода границы между качественно разными частями пространственного или временного плана. Именно на границе наиболее отчетливо прослеживается разница между «своим» миром и «иномирием» для героя, осваивающего путь через пространство-время, что требует от него осуществления определенных действий.

Таким образом, можно выделить следующие особенности мифологического времени: коллективность, пространственность и конкретность, дихотомия мифологического и исторического времени, связь смерти и рождения. Исторические события первобытной эпохи нерегулярны, не имеют сакрального образца и не обладают значимостью. Человек повторяет действия богов и героев в мифическом времени, а также жизнь природы с ее циклами, что обуславливает антиисторичность его мировоззрения.

Христианство, как одна из мировых религий Откровения, дает принципиально новое понимание времени. Во-первых, еще иудаизм открывает концепцию истории как богоявления: «Исторические события имеют ценность сами по себе – в той мере, в какой они определены волей Бога» (М. Элиаде) [26, с. 163]. Откровение Бога, данное Моисею, принадлежит не мифическому правремену, а определенному историческому моменту. Во-вторых, в христианстве время представлено как линейное и необратимое: «Время движется всегда вперед, для него нет и невозможно движение «назад»: прошлое исчезает навсегда» (В.В. Зеньковский) [9, с. 225]. «По кругу человека водит бес; устрояемая Богом «священная история» идет по прямой линии. Она идет так потому, что у нее есть цель» (С. Аверинцев) [1, с. 97]. Наличие такой конечной цели исто-

15. Остапенко И.В. Автор в лирике: теоретические аспекты // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Вип. 24. – Кам'янець-Подільський: Оіум, 2010. – С. 418-429.
16. Остапенко И.В. Картина мира в лирике: теоретические аспекты // Вопросы русской литературы: межвуз. науч. сб. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – Вып. 18 (74). – С. 120-138.
17. Остапенко И.В. Субъектная сфера лирического текста: теоретические аспекты // Вопросы русской литературы: межвуз. науч. сб. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – Вып. 17 (74). – С. 104-118.
18. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – 300 с.
19. Топоров В.Н. Пространство и текст: семантика и структура. – М., 1983 – С. 227-284.
20. Топоров В.Н. О мифопоэтическом пространстве. – Pisa: Esig, 1994. – 316 с.
21. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинанте, 1988. – 456 с.
22. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М., 1993. – С. 129-130.
23. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
24. Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. – Тбилиси, 1986. – 136 с.
25. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академ. проект, 2000. – 210 с.
26. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.

#### АННОТАЦИЯ

##### **Остапенко И.В. Пространство и время в картине мира**

В статье пространство и время представлены как параметры картины мира. Проанализированы архаическая христианская, карнавальная и физическая концепции пространства и времени; рассмотрены точки зрения современных ученых на затронутую проблему. В качестве исследуемого материала использована пейзажная лирика.

символические значение или входит в состав тропа. При этом следует помнить, что в лирическом произведении они будут находиться в субъект-субъектных отношениях с другими субъектными формами, выстривать субъектную сферу и субъектно-образную структуру текста.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 342 с.
2. Аскин Я.Ф. Проблема времени. Ее философское истолкование. – М.: Мысль, 1966. – 200 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. – М.: Рус. слов., 2002. Т. 6. – С. 5-300.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. – 526 с.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – С.Пб.: Азбука, 2000. – С. 11-193.
6. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учеб. пособие / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
7. Гайденок П. П. Понятие времени и проблема континуума. Ч.1. До Нового времени (к истории вопроса). – 30 с.
8. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
9. Зеньковский В.В. Основы христианской философии. – М.: Канон+, 1996. – 560 с.
10. Иванова Н.П. Литературный пейзаж и ментальное пространство автора в русской прозе XIX века: дисс. ... д-ра филол. наук / Н.П. Иванова; ТНУ имени В.И. Вернадского. – Симферополь, 2010. – 451 с.
11. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
12. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
13. Мостепаненко А.М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире. – М.: Политиздат, 1974. – 240 с.
14. Наливайко Д.С. Доминанты национальных культур и межнациональные общения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1990. – № 2. – С. 108-118.

рии представляет третью особенность христианского восприятия времени: «Единое (перед Богом) человечество движется к спасению – смысл истории именно в этом и заключается. История не есть бессмысленная растянутость человечества на серии поколений, но в ней совершается во многом таинственный и закрытый, но подлинный процесс движения человечества (и космоса) к Царствию Божию» [9, с. 218].

То есть, направленность времени ограничена конечностью истории: с появлением Мессии мир будет спасен, но история прекратит свое существование. Спасение мира представляется как обновление, возрождение. Здесь также можно усмотреть связь с языческими, мифологическими, ритуалами ежегодного обновления. Но есть существенное отличие, по словам М. Элиаде, оно состоит в том, что «эта победа над силами мрака и хаоса не воспроизводится регулярно и ежегодно, а отнесена к будущему и мессианскому *illo tempore*» [26, с. 166]. Спасение возможно только однажды, после этого история должна перестать существовать.

Здесь необходимы некоторые уточнения. Во-первых, в христианстве сведения о Золотом веке существуют не только относительно будущего, но и прошлого (это – мир до грехопадения), поэтому декларируемые линейность и необратимость времени в определенной степени относительны: спасение человечества – его возвращение к той форме бытия, которая была утрачена вследствие первородного греха. Во-вторых, несмотря на то, что события, описанные в Евангелиях, уникальны, они «по отношению к последующей исторической эмпирии имеют характер начальных и сугубо сакральных и полностью сохраняют силу парадигмы (определяющей нравственные нормы и формы культа), то есть основную структуру мифа» [12, с. 224-225]. «Единожды умер Христос», – восклицает Августин; но каждый год в неизменной череде Пасха сменяла Страстную Пятницу» (С. Аверинцев) [1, с. 102].

Как видим, христианское мышление также антиисторично по своей сути, в чем проявляется его связь с архаической эпохой: «Мистический историзм эсхатологии – это такой историзм, которому легко перейти в отрицание историзма» (С. Аверинцев) [1, с. 98]. История уничтожается будущим, а не регулярным повторением мифических событий. В христианстве, по мнению А. Гуревича, «все отношения строятся по вертикали,

все существа располагаются на разных уровнях совершенства в зависимости от близости к божеству. <...> Дуализм средневековых представлений, резко расчленивший мир на полярные пары противоположностей, группировал эти противостоящие одна другой категории по вертикальной оси: небесное противопоставит земному, бог – дьяволу, хозяину преисподней, понятие верха сочетается с понятием благородства, чистоты, добра, тогда как понятие низа имеет оттенок неблагородства, грубости, нечистоты, зла. Контраст материи и духа, тела и души также содержит в себе антитезу низа и верха» [8, с. 82-83].

Христианская модель мира выстроена по вертикали, определяющими в ней являются координаты верха и низа. Пространственные понятия обусловлены религиозно-моральными: все положительное сосредоточено вверху, отрицательное – внизу: «Путь жизни мудрого вверх, чтобы уклониться от преисподней внизу» (Прит. 15:24). Земной мир, по средневековым христианским представлениям, неоднороден: «Культурным и благоустроенным миром, на который распространяется божье благословение, был лишь мир, украшенный христианской верою и подчиненный церкви. За его пределами пространство утрачивает свои позитивные качества, там начинались леса и пустоши варваров» [8, с. 87]. Следовательно, антитеза «сакрального» и «профанного» пространства остается актуальной и в христианстве.

Своеобразие карнавального времени определяется тем, что карнавалу присущи некоторые свойства архаического мировоззрения, в то же время он полемичен в отношении средневекового христианства. Карнавальное время, как и архаическое, также коллективно, оно одновременно умерщвляет и обновляет. Но череда событий – не возвращение к сакральному правремени, а *прогресс*, переход на более высокую ступень развития. «Движение всего человечества вперед, по горизонтали исторического времени становится основным критерием всех оценок», – пишет М. Бахтин [4, с. 439].

Линейность и движение вперед сближает карнавальное время с христианским. Но и здесь обнаруживается существенное отличие. В христианстве будущее абсолютизируется; это не просто обновление, а переход человечества к *принципиально иной форме бытия*. В карнавале же будущее относительно: оно также когда-нибудь станет прошлым и настоящим, усту-

Время же как четвертое измерение формирует вместе с пространством континуум. «При обсуждении вопроса о природе континуума и особенно о природе времени как одномерного и необратимого континуума эта антитеза бытия и становления играет важную роль. Что касается времени, то тут ситуация особенно наглядна: те, кто считают предметом науки бытие как начало устойчивости и постоянства, а потому ищут неизменную основу изменчивых явлений, склонны устранять фактор времени при изучении природы. Напротив, те, кто отождествляют понятия «природа» и «становление» и пытаются создать средства для познания самого изменения и движения, убеждены в том, что время есть ключевой фактор в жизни природы и соответственно играет ведущую роль в ее познании» (Гайденко, с. 2).

Принимая физический пространственно-временной континуум в качестве характеристики мира природы, следует вспомнить о «природе» самой поэзии, выявленной Г. Э. Лессингом в трактате «Лаокоон, или о Границах живописи и поэзии», в котором ученый сравнивает живопись и поэзию, относящиеся к изобразительным видам искусства. В живописи или скульптуре, по мнению философа, предметом изображения является пространство в статическом состоянии, поэзия же призвана отразить его движение, динамику, активность, что становится возможным благодаря введению пространственных образов во временное измерение. В «мире», представленном в виде «картины» перед «человеком-субъектом», актуализируются, в первую очередь, пространственно-временные формы, в которые сам же этот субъект и вовлечен.

Таким образом, если понятие мира как Универсума определяется его физическими параметрами – пространственными и временными, то и для мира, представленного субъектом в качестве картины, выбор этих определяющих характеристик имеет первоочередное значение. Подчеркнем, не столько сами по себе пространство и время значимы в картине мира, но их выбор, акцентуация субъектом восприятия – человеком. Кроме того, элементы природного мира, попадая в преобразованном виде в мир художественного произведения, выполняют различные функции. Они могут стать топографическими маркерами художественного пространства текста, деталями, формирующими художественный образ, могут приобретать

временных значений в литературе свидетельствует о духовной природе искусства.

Универсальность физических пространства и времени проецирует универсальность их как поэтологических категорий и обуславливает широкое привлечение к литературоведческому анализу. В нашем же случае обращение к пространственно-временному континууму объясняется его органической связью с центральными понятиями исследования – пейзажем, картиной мира, субъектом в лирическом тексте. Как известно, пейзаж в литературе современные исследователи трактуют как «изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства в словесно-художественном произведении, выражающее эстетическое отно» [10, с. 8].

Нас в первую очередь интересует в данном определении «природное окружение» и «человек». В исследовании уже показано, как в Новое время меняется содержание понятий «мир» и «человек» [16]: «мир» становится «картиной» в представлении человека-«субъекта». То есть, мир природы или природный мир становится «картиной» в глазах воспринимающего его «субъекта». Таким образом, пространство как один из «аспектов природы» [19, с. 230] будет представлено в картине мира субъектом восприятия. Именно пространство является первым элементом мира, с которым сталкивается человек при рождении. Более того, в науке не поставлена окончательная точка в споре, что является первичным – трехмерность пространства или троичная структура человеческого тела: «Не исключено, что самой фундаментальной основой связи пространства и тела (зависимости первого от последнего или наоборот) является проблема трехмерности пространства. При том, что решение этой проблемы остается неясным, – бесспорным (а в свете сказанного выше о зависимости образа пространства от структуры тела – и перспективным) является соответствие между трехмерностью пространства и тремя основными координатами, «разыгрываемыми» телом – верх : низ, правая сторона : левая сторона, передняя часть : задняя часть (или близкое : далекое). При этом характерно, что верх и низ, передняя часть и задняя часть отличаются внешне (т. е. они соответственно несимметричны), а правая сторона и левая сторона, будучи симметричными, принципиально отличны друг от друга внутренне (т. е. анатомически и физиологически)» [19, с. 255-253].

пит место новому будущему. С новой формой бытия в христианстве скорее связано понятие не времени, а вечности. Но поскольку человек своим земным сознанием не может осмыслить в полной мере такое преображенное бытие, то происходит некоторое наложение понятий, для которых еще нет определений в человеческой лексике. Интересны в этом плане размышления В. Зеньковского о времени и вечности: «Вечность связана с иным типом бытия – а время само себя уничтожает (каждое мгновение устраняет предыдущее, но и его уже нет, когда прошло данное мгновение). Само наше бытие, хотя и пронизывается лучами вечности, подчинено все же закону и необратимости времени... Вечность же есть как бы “всевременность” (по определению русского философа А.А. Козлова), и потому вечность не подчинена закону необратимости. <...> Поэтому слова ап. Павла о том, что после конца бытия в форме, в какой оно сейчас существует, “времени больше не будет”, означают, что бытие станет иным, преображенным – и, конечно, не застывшим, но сохранит динамичность, будет иметь “события”, но не будет необратимости потока бытия. Именно в этом смысле тогда “времени больше не будет, хотя будет жизнь, движение”» [9, с. 226]. То есть, по христианству смысл истории состоит в достижении человечеством Царствия Божия, а для карнавала важна не конечная цель, а сам процесс движения, смена старого новым, при этом такой процесс мыслится как бесконечный: «все впереди и всегда будет впереди» (М. Бахтин) [3, с. 187].

Таким образом, в карнавале формируется специфическая концепция времени, которая преодолевает цикличность и дихотомию мифического прошлого и статичность настоящего (основу архаической концепции времени), а также христианский эсхатологизм. Еще одна существенная черта карнавала – разрушение ценностной христианской вертикали: «Элементы ее переводились в одну плоскость; высота и низ становились относительными; вместо них акцент переходил на «вперед» и «назад». Этот перевод мира в одну плоскость, эта смена вертикали горизонталью (с параллельным усилением момента времени) осуществлялись вокруг человеческого тела, которое становилось относительным центром космоса. <...> В телесном человеке иерархия космоса опрокидывалась, отменялась; он утверждал свое значение вне ее» (М. Бахтин) [4, с. 395].

Более того, горизонтальное пространство утрачивает дифференциацию по степени сакральности. Карнавалу присуща «децентрализация вселенной»: «Центр ее вовсе не на небе – он повсюду, все места равны. Это в данном случае давало... право перенести относительный центр с неба под землю, то есть в то место, которое, по средневековым воззрениям, было максимально отдалено от Бога – в преисподнюю» (М. Бахтин) [4, с. 402]. Это формирует и новые отношения человека с миром и в мире с другими людьми. Смена аксиологических характеристик «своего» и «чужого» мира формирует и иные смыслы границы, порубежья. Во время карнавала «отменяется всякая дистанция между людьми и вступает в силу особая карнавальная категория – вольный фамильярный контакт между людьми. Это очень важный момент карнавального мироощущения. Люди, разделенные в жизни непроницаемыми иерархическими барьерами, вступают в вольный фамильярный контакт на карнавальной площади» [3, с. 138]. Эквивалентами карнавальной площади могут служить также улицы, дороги, таверны, лестница, порог, прихожая и т.д.

Таким образом, особенности карнавального пространства-времени связаны с противопоставлением карнавала христианской модели мира. Традиционные устои рушатся, предстают «вывернутыми наизнанку». Кульминации эти явления достигают с наступлением так называемого Нового времени, когда в результате нового осмысления и освоения мира наукой мир становится картиной, а человек – субъектом (М. Хайдеггер).

В научной концепции представления о пространстве и времени связаны с их физическими характеристиками. В физическом мире одна из главных черт пространства и времени – «универсальность». Пространство – это единая для всего мира эвклидова трехмерная протяженность; время – длительность, которая всюду протекает равномерно. И времени, и пространству присуще свойство «непрерывности»: пространство представляет собой континуум точек, составляющих бесконечное множество; время – континуум моментов, любой его промежутки делим до бесконечности.

Пространство и время органически связаны друг с другом: «Не может быть события в пространстве без того, чтобы оно не происходило во времени, и наоборот. <...> Всякое движение имеет свою пространственную и временную стороны», –

пишет Я.Ф. Аскин [2, с. 95]. То есть, время и пространство объединяются, в первую очередь, через категорию движения. Но здесь же проявляется и важное отличие данных категорий. Пространственные отношения – это отношения между явлениями, равнозначными с точки зрения их существования, то есть между тем, что существует в принципе. Временные отношения – это отношения между прошлым (тем, что существовало), настоящим (существующим) и будущим (тем, что будет существовать).

Еще одно отличие времени и пространства связано с таким свойством времени, как «необратимость». «Общим для времени и пространства является их однородность. Любая из точек пространства может быть выбрана за начало системы координат, и каждый из моментов времени может быть выбран за начало отсчета времени. Однако пространство является не только однородным, но и изотропным, т.е. не только все точки пространства, но и все направления в нем равноправны. Очевидна относительность таких направлений в пространстве, как «верх-низ», «вперед-назад», «правое-левое» и т.д. В силу одновременного существования точек пространства возможен переход от точки во всех направлениях, что выражается не только в трехмерности пространства, но и в многонаправленности каждого из измерений. <...> Что же касается времени, то оно не только одномерно, но и ... необратимо» [2, с. 147].

Таким образом, общими свойствами времени и пространства реального макромира являются: 1) универсальность; 2) непрерывность; 3) однородность. Отличительные свойства времени: 1) одномерность; 2) однонаправленность; 3) необратимость; пространства: 1) трехмерность; 2) многонаправленность; 3) изотропность.

Изучение названных категорий и их художественного отображения – одна из важнейших проблем как литературоведения, так и других видов науки и искусства. В мире реальном время представляет собой некую абстракцию, в художественном мире оно приобретает еще большую условность. Пространство реальной действительности, в отличие от времени, конкретно, существует оно объективно и может быть обозначено при помощи объективных характеристик. Преображенное в художественном произведении пространство становится условным, хотя и в меньшей степени, чем категория времени. Условность пространственно-