

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

Редколегія: д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глущенко, д. філол. н. В.А. Гусев, д. філол. н. А.Р. Габідулліна, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін, д. філол. н. О.С. Киченко, д. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор), д. філол. н. Г.Ю. Мережинська, д. філол. н. П.В. Михед, д. філол. н. Т.М. Марченко, д. філол. н. С.С. Отін, д. філол. н. В.І. Теркулов, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філолою н. І.А. Герасименко.

*Друкується за рішенням вченої ради
Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний
педагогічний університет».
Протокол № 11 від 25.06.2014 р.*

Постановою президії ВАК України від 26.01.2011 р. № 1-05/1 збірник «Східнослов'янська філологія» внесено до переліку фахових наукових видань, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт.

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

Восточнославянская филология: сб. науч. тр. / Горловский ин-т иностр. языков; Донецкий нац. ун-т. Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Вып. 24. Ч. 2. Литературоведение. – Горловка: Изд-во ГИИЯ ГВУЗ «ДГПУ», 2014. – 280 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**

Східнослов'янська філологія: зб. наук. пр. / Горлівський ін-т інозем. мов; Донецький нац. ун-т. Редкол.: С.О. Кочетова та ін. – Вып. 24. Ч. 2. Літературознавство. – Горлівка: Вид-во ГПІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2014. – 280 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 ГПІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2014

*А.В. Александрова
(Симферополь)*

УДК 821.161.1.09

**КОМЕДИЯ А. А. ШАХОВСКОГО «УРОК КОКЕТКАМ,
ИЛИ ЛИПЕЦКИЕ ВОДЫ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ**

В исследованиях о творчестве А. А. Шаховского (1777-1846) (работы А. Л. Слонимского, А. А. Гозенпуда, Ю. В. Стенника, Д. А. Иванова и др.) неоднократно отмечалась его тесная связь с традициями сатирической комедии XVIII столетия. Действительно, в комедийных текстах писателя сохраняются многие темы, характерные для сатиры и комедии предыдущей эпохи: обличение судейского чиновничества, всевластия денег, французмании, осмеяние невежества, мотовства, лихоимства. Драматурга занимают проблемы дворянского воспитания, служения отечеству, развития национальной культуры. Достаточно известен и круг персонажей, изображаемых в его пьесах: пара влюбленных, служанка-субретка, «комическая старуха», петиметр, кокетка, плут, педант.

Однако преобладание по отношению к национальной традиции в комедиографии Шаховского наблюдается не только на проблемно-тематическом, сюжетном и персонажном уровнях. **Цель** данной статьи – выявить иные способы индивидуально-авторской художественной интерпретации традиционных комедийных форм. **Актуальность** поставленной проблемы определяется недостаточной изученностью путей освоения русской комедией 1800 – 1830-х годов национальной жанровой традиции, формировавшейся драматургами предшествующего столетия. В качестве объекта исследования избрана одна из самых известных комедий А. А. Шаховского – «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815).

Как убедительно доказано в работах О. Б. Лебедевой [2; 3, с. 211-236], в русской комедии XVIII века драматическое действие, помимо его привычных форм, может осуществляться в форме говорения. При этом важно, что его развертывание не связано с реализацией напряженной интриги или раскрытием характера. Продуктивность этого пути построения действия для национальной жанровой модели показана исследователем на примере «Бригадира» Д. И. Фонвизина – первого в русской литературе комедийного текста, базирующегося на говорном

действию. Последующее функционирование данной комедийной модели, подтверждающее ее актуальность для русской комедии нравов, можно наблюдать в пьесах первой трети XIX века: «Уроке кокеткам» А. А. Шаховского, «Сплетнях» П. А. Катенина, «Горе от ума» А. С. Грибоедова и др.

В названной комедии Шаховского говорное действие чрезвычайно значимо, хотя и не вытесняет до конца традиционную любовную интригу. Комедийный сюжет о разоблачении кокетки, вздумавшей покорить весь Липецк и увести жениха у добродетельной героини, оказывается способным вместить серьезную идеологическую проблематику. Поднятые драматургом вопросы воспитания, патриотизма, отношения к иностранной культуре, нравственного здоровья общества, истинного и ложного ума переводят эту пьесу из ряда «светских» комедий в иной разряд – «высокой», идеологически содержательной комедии.

На говорной принцип построения действия в «Уроке кокеткам» обратила внимание еще современная писателю критика, но сочла данное качество пьесы явным художественным просчетом Шаховского. В рецензии на комедию А. Бестужев отмечал, что положительные герои в ней не действуют в традиционном смысле слова: Пронский «размышляет, раздумывает и – ни на что не решается», а князь Холмский «выведен на сцену для того, чтоб сказать несколько нескладных и несправедливых комплиментов и форменных похвал русской молодежи» [1, с. 264, 265]. «Князь Холмский, лицо не действующее, усыпительный проповедник, надутый педант – и в Липецк приезжает только для того, чтобы пошептать на ухо своей тетке в конце пятого действия», – писал юный А. Пушкин в заметке «Мои мысли о Шаховском» [4, с. 15]. Однако обилие эпизодов, где, кроме разговоров, ничего не происходит, на фоне того особого внимания, которое уделяется в пьесе слову, переводит преобладание говорных сцен в структуре комедии в художественный прием.

Говорение как сообщение образа мыслей «принадлежит к высшим позициям в иерархии ценностей и реальности «века разума и просвещения», в лоне которого сформировался Шаховской-художник. «Услышанная и понята речь должна преобразовывать порочную реальность в соответствии с идеальными представлениями о ее должном облике» [2]. Поэтому в комедии Шаховского особую авторскую оценку вызывают цель и формы словесной активности каждого из основных действующих лиц.

Если речь выступает в качестве действия, то она непременно должна функционировать по законам развертывания действия, т. е. иметь свой «сюжет», приводить к тому или иному

результату. Говорение как действие, как игровой акт призвано демонстрировать самое себя. В этом смысле эквивалентом драматического действия в «Уроке кокеткам» не является речь служанки Саши и зрителя бань Семена, так как она информативна, описательна и не движет сюжета.

В качестве действия предстает говорение персонажей, которые группируются Шаховским в соответствии с тем, как и с какой целью они оперируют словом. На одном полюсе оказываются герои, говорение которых естественно и безыскусно, речевое поведение лишено позы и не связано с исполнением роли, – князь Холмский, его сестра Оленька, полковник Пронский. На другом – светская кокетка графиня Лелева, ее поклонники – престарелый волокита барон Вольмар, отставной гусарский поручик Угаров, сентиментальный поэт Фиалкин, пустозвон-галломан граф Ольгин, использующие слово в недостойных целях (это относится и к Фиалкину, «творчество» которого вызывает едкую насмешку автора). Расслоение персонажей осуществляется и смыслообразующая в этой комедии антитеза «жизнь – игра», реализуемая в ряде противопоставлений: «естественное – искусственное», «бесхитрое – расчетливое», «искренность – кокетство», «неопытность – искушенность», где первый элемент характеризует персонажей позитивного плана.

Речевая активность отрицательных персонажей охарактеризована выражениями в сниженном стилистическом ключе («Как станет всех ценить, шутить, пересмежать», «Всех пересудов их к душе не принимай», «с беспечной головой и с языком болтливый», «вздорное болтанье», «Трезвонить начала досужим языком» [5, с. 130, 133, 134, 143]), тогда как речевое действие персонажей противоположного лагеря – нейтральными «говорить», «сказать», «рассказывать» и их производными. Особенно явно такое противопоставление проступает в пассажах, где характеристика говорения одних и других действующих лиц соседствует:

Князь.

...заговори ж ему (Ольгину. – И. А.)

О наших древностях и о законах русских,

О пользах той земли, в которой он рожден,

Где родом он своим на службу присужден, –

Тотчас начнет зевать, и авторов французских

Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор –

Его единственный ученый разговор [5, с. 135].

Характеристика «ученый разговор» подчеркнута иронична, так как содержательная беседа подменяется пустой, легкомысленной болтовней, демонстрирующей нежелание графа Ольгина

обсуждать серьезные темы: служение отечеству, его славное историческое прошлое, основы законодательства и т. п.

В словесной сфере проявляется патриотизм героев, составляющих позитивный полюс комедии. Для них звучащее слово – это обязательное слово на русском языке, который они хорошо знают и ценят: «... прежде (до войны 1812 года. – И. А.) говорить по-русски в стыд вменяли»; «И наши женщины, того ж наполняясь духа, / Нам будут говорить родимым языком» [5, с. 135]. Говорение Пронского и Холмского осуществляется в их воспоминаниях о военных походах, в которых они участвовали, о победоносных сражениях русской армии под Лейпцигом и Краоном, о входе в Париж. Боевое прошлое двух офицеров – не только повод ввести в пьесу патриотические монологи, воспоминания о нем – еще и характерологический прием. Лишенное внешнего героизма поведение Пронского и князя Холмского на войне, в военном быту («бивак, / Где в зиму мерзли мы, и, промокая в осень, / Перехворали все»; «Все нужды, все труды, поход, морозы люты» [5, с. 132]) противостоит показному удалству Угарова, трусливо вышедшего в отставку при известии о начале войны («...чтобы доказать, что он служил не даром, / В полувоенственный одет всегда наряд, / И в шпорах, и в усах, ну, словом, суший хват» [5, с. 129]). Точно так же естественное, непоказное, бесхитрое поведение положительных героев в повседневном быту («без умысла, без всякого искусства», «сердце Пронского с сестрой соединило / Без всяких хитростей», «иди прямым путем, не дорожи молвою» [5, с. 130, 131, 133]) является антитезой словам-поступкам Лелевой, определенным как «искусство», «мастерство», «кокетские маневры», «хитрости», «прельщенье», «игра» [5, с. 130, 133, 138, 173].

Говорение-действие графини Лелевой составляет преимущественно игровое поведение, связанное с исполнением роли («бедным им играет, как мячом», «не боится Бога / Сердцами бедными, как пешками, играть» [5, с. 138, 201]). Так, в третьем действии она расточает похвалы весьма сомнительного свойства барону и Угарову, откровенно издеваясь над каждым, но облекая насмешку в безупречно комплиментарную фразу [5, с. 179-181]; аттестует Пронскому достоинства Оленьки, но за восхищением скрывается тонкая издѣвка («Мне хладнокровие ее всегда завидно», «Ни к чему в ней лишней страсти нет» [5, с. 192]). Лицемерие графини Лелевой охватывает и словесную сферу. Желая расположить к себе патриота Пронского, «Здесь в пользу бедных штраф она установила, / Коль по-французски мы меж нас заговорим» [5, с. 135]. «Как книга говорит», – иронично комментирует ее поведение служанка Саша. В устах светской кокетки слово служит недостойным целям,

корыстным планам («Графиня. <...> Мое имение расстроено долгами, / Но вырвет он его из рук ростовщиков» [5, с. 173]; «Ольгин. Так кредиторов с ним вам нечего страшиться, / И замужем ловчей с ханжами примириться» [5, с. 250]), поэтому становится обманчивым словом. В этом качестве оно используется и графом Ольгиным, известным клеветником и сплетником, губителем чужих репутаций («Ольгин. <...> Я с вами ж (с Лелевой. – И. А.) объявил красавицам войну; / И вместе больше мы народу положили, / Чем пало в Лейпциге» [5, с. 211]).

Слово, вынужденное обслуживать низменные потребности, становится сильным оружием: «Язык пустых людей всего на свете злее» [5, с. 260] (ср. в «Горе от ума»: «злые языки страшнее пистолета»). Так слово дискредитируется, из сферы высоких понятий перемещается в сферу корыстных материальных интересов, утрачивает свой сакральный смысл, низводится до уровня средства шантажа, сведения счетов, различного рода манипуляций.

Ориентация Шаховского на национальную комедийную модель ощущается и в природе художественной образности. В структуре русской комедии XVIII века наличествовали два семантических центра, персонифицированных в двух типах героев: связанных с бытовой сферой – и бытийной, героев-идеологов. При этом если первые по составу речи и поведению соотносились с жанром сатиры, то вторые – оды, то есть восходили к разным, но «в одинаковой мере односторонним и концептуальным по создаваемой ими модели действительности <...> традициям сатирической и одической образности» [2]. Формирование этой жанровой модели было начато комедиями А. П. Сумарокова, продолжено Д. И. Фонвизиним и следующими за ним драматургами.

В речи позитивных героев «Урока кокеткам» часты лексические средства, присущие трагедийно-одической стилистике, слова-понятия с абстрактной семантикой («честь», «долг», «ум», «гордость», «справедливость», «добродетель», «совесть», «чувства», «душа» и т. п.): «Пронский. И я не разделил нам Богом данну часть <...> Почтенье заслужить и выполнить свой долг»; «Князь. Согласен языком будь с совестью своею» [5, с. 133]; «Пронский. ...сыновья вельмож / Честь праотцев своих достойно поддержали» [423, с. 135]; «мой смятенный ум и чувства смущенны» [5, с. 134]; «Оленька. <...> столько гордости в душе моей имею...», «В ком сердце искренно и чувства благородны...» [5, с. 151, 233] и др. Такой речевой состав партий героев-протагонистов вполне соответствует национальной комедийной модели.

Реплики антагонистів базуються в «Уроке кокеткам» на других основах. Это языковые маски, за пределы которых характеристика данних персонажей практически не выходит: «бравый воин» (Угаров), «неистовый стихотворец»-сентименталист (Фиалкин), старый волокита (Вольмар), светская кокетка (Лелева) и вертопрах-петиметр (Ольгин). Например, лексический состав реплик последнего представлен галлицизмами, кальками, упоминанием реалий быта модника: «апрофондировать», «ридикюль», «папильоты», «войти в твой эрмитаж поправить туалет» [5, с. 207]. Такая организация речевого поведения персонажей-антагонистов свидетельствует об опоре на традиции жанра сатиры, ориентации на сатирическую образность. Часть речевых партий негативных персонажей составляют слова абстрактно-понятийного ряда, однако при этом утрачивают свой истинный смысл, сохраняя лишь внешнюю оболочку: «Князь (Ольгину). Я завтра вас прошу откусать без чинол. Ольгин. Я буду честь иметь, конечно» [5, с. 235]; «Угаров (подводя барона к графине). Позвольте честь отдать» [5, с. 258]; «Ольгин. Но дружба, искренность... Графиня. Попрошу вас, не порочьте / Священных этих чувств» [5, с. 212]. Таким образом, слово, не обеспеченное искренним чувством, глубокой мыслью, выхолащивается, перестает быть ценностью, а обозначаемое им понятие дискредитируется.

Расподобление героев осуществляется и на уровне сценической пластики. Эта художественная стратегия была опробована Фонвизиним в «Недоросле»: мобильность и динамизм Стародума и Милона обнажали их жизненную активность и стремление к обновлению коренных основ русской жизни, а инертность Простаковых и Скотинина связывалась с идеей застоя [3, с. 282]. У Шаховского этот прием получает своеобразное, «зеркальное» наполнение. Положительные герои «Липецких вод» статичны, их говорение не сопровождается активным действием, которое было бы зафиксировано ремарками или характеристиками других персонажей. Поведение антагонистов на сцене и за ее пределами отмечено активностью и суетливостью, какой-то чрезмерностью: Угаров «своей сам бодрости не рад» [5, с. 129]; «Княжна (вбегая и обнимая князя)» [5, с. 136]; «Княжна (бросаясь на стул)» [5, с. 149]; «Саша. <...> Графиня только встала, / Вскочила, в полчаса окончила наряд / И прямо понеслась к колодцу через сад» [5, с. 142]; «Графиня Лелева влетела соколóm»; «Графиня, как стрела, одним летком по зале / Промчалась сквозь толпу и князя обняла» [5, с. 143]; «вдруг вбежала / Племянница» (Лелева. – И. А.) [5, с. 149]; «Фиалкин (бежа за нею). Баллада вам...» [442, с. 168]; «Ольгин (суетливо). Мне должно самому всё

там распорядить»; «Угаров. В два мига / Примчался на лихих» [5, с. 177]. Положительные герои живут несуетно, держат себя с достоинством, говорят и думают о вещах важных, вечных, общечеловеческих, тогда как персонажи противоположного полюса озабочены лишь сиюминутным успехом, достижением преходящих ценностей. Статика персонажей-протагонистов сродни поведению трагических героев во время произнесения ими монологов.

Однако следует отметить, что традиционная для комедии строгая этическая поляризация героев – выразителей добрых и злых начал жизни – Шаховским выдерживается не до конца. Симптоматичной представляется амбивалентность авторского отношения к старой княжне Холмской. Определяющую роль в ее речевой партии играют грубые слова и просторечные выражения, обороты со сниженной стилистической окраской: «что за толк изрыскать целый свет», «Задохлась! силы нет!», «Ну что за общество! То харя, то урод!» [5, с. 138, 148, 149] и т. п. При всех ее чванстве, гневливости и страсти к злословию княжна, вместе с тем, привлекательна для автора своим патриотизмом, гордостью за Россию, победившую в войне с Наполеоном [5, с. 137], а также стремлением к правде: «Я правду говорю, и правду я люблю; / Неправды никакой ни в ком не потерплю» [5, с. 231]. Подобное восприятие характерной героини вряд ли было возможно в комедии XVIII века, где характерность была преимущественно знаком осмеяния, критического отношения. Пожилой княжне «доверены» важнейшие суждения о пагубности воспитания на французский манер для нравственности человека [5, с. 234, 261]. Такое неоднозначное авторское отношение к действующему лицу, использование для создания комедийного образа традиционных изобразительных средств в новых функциях свидетельствуют о трансформации персонажной системы, усложнении природы комического и появлении реалистических тенденций в художественном осмыслении характера.

Усвоение Шаховским национальной комедийной модели ощущается также в типологии финала. В «Липецких водах» неожиданная иллюминация в прямом смысле слова высвечивает лицемерие кокетки и недостойное поведение ее поклонников и рушит планы графини на выгодное замужество, надежды барона, поэта и отставного поручика на взаимность, окончательно роняет репутацию Ольгина. В координатах комедии из светской жизни такой финал воспринимается как катастрофа. Словесное оформление итоговой сцены в «Липецких водах» отчетливо корреспондирует с традиционным трагедийным финалом с присущими ему мотивами конца, поражения, Страшного суда,

наказання, смерті: «*Ольгин*. Всё кончено, мой друг»; «*Графиня*. Какой удар!» [5, с. 256]; «*Графиня*. Нет сил, с досады я умру»; «*Барон*. Гасите все огни! Они меня сжигают» [5, с. 261].

Таким образом, следование национальной комедийной традиции в комедии Шаховского проявляется на более глубоком уровне, нежели сюжетно-тематический или персонажный. Типология драматического действия «Липецких вод», поэтика финала, природа комедийной образности свидетельствуют об осязаемом наложении трагедийной матрицы, что является характерным свойством русской комедийной модели. Драматург творчески усваивает национальную жанровую традицию, приспособив ее к решению новых эстетических задач, стоящих перед комедией в начале XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бестужев, А. Липецкие воды, или Урок кокеткам. Комедия в 5 действиях в стихах, 1815 года [Текст] / А. Бестужев // *Сын Отечества*. – 1819. – Ч. 51. – № 6. – С. 252-273.
2. Лебедева, О. Б. История русской литературы XVIII века: Учебник [Электронный ресурс] / О. Б. Лебедева. – М. : Высш. школа: Изд. центр «Академия», 2000. – 415 с. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/420836/read>.
3. Лебедева, О. Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра [Текст] / О. Б. Лебедева. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1996. – 356 с.
4. Пушкин, А. С. Дневники [Текст] / А. С. Пушкин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. – Т. 8. Автобиографическая и историческая проза. История Пугачева. Записки Моро де Бразе. – 1978. – С. 7–47.
5. Шаховской, А. А. Комедии. Стихотворения [Текст] / А. А. Шаховской. – Л.: Сов. писатель, 1961. – 828 с.

АНОТАЦІЯ

Александрова І.В. Комедія О.О. Шаховського «Урок кокеткам, або Липецькі води»: інтерпретація національної жанрової традиції

Стаття присвячена дослідженню комедії О.О. Шаховського з погляду втілення в ній національної жанрової моделі. Драматург успадковує принципи конструювання комедійної дії, природу художньої образності, але вносить істотні корективи в комедійну характерологію.

Ключові слова: комедія, традиція, жанрова модель, художній образ, драматична дія.

АННОТАЦИЯ

Александрова И.В. Комедия А.А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды»: интерпретация национальной жанровой традиции

Статья посвящена исследованию комедии А.А. Шаховского с точки зрения воплощения в ней национальной жанровой модели. Драматург наследует принципы конструирования комедийного действия, природу художественной образности, но вносит существенные коррективы в комедийную характерологию.

Ключевые слова: комедия, традиция, жанровая модель, художественный образ, драматическое действие.

SUMMARY

Aleksandrova I.V. A.A. Shakhovskoy's comedy «The Lesson for Coquettes, or Lipetsk Waters»: the interpretation of national genre tradition

The article is devoted to the research of A.A. Shakhovskoy's comedy from the point of view of the national comedy genre model development. The playwright inherits the principles of the comedy acts constructing, the nature of the artistic imagery, but makes significant adjustments to the characterology of the comedy.

Key words: comedy, tradition, genre model, artistic image, dramatic action.

*Л.В. Дербенёва
(Ивано-Франковск)*

УДК 82.091

«РОМАН ШПИЛЬГАГЕНСКОГО ТИПА» В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПОИСКОВ РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУР 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА: КОМПАРАТИВНЫЙ АСПЕКТ

Осязаемая историческая дистанция и предлагаемый компаративистикой сравнительный анализ различных национальных и исторических типов ментальности создают условия духовно-научной ориентации в рамках гуманитарного знания новейшего периода. Переориентация с изучения литературы на исследование культурного сознания побуждает литературоведов к активному изучению культурных феноменов самого разного характера, чтобы путем их критического сопоставления попытаться выявить и зафиксировать основные закономерности культурной жизни эпохи.

На фоне достижений русского реализма второй половины XIX века заслуги немецких писателей-реалистов этого периода гораздо скромнее, их влияние на дальнейшее развитие европейской литературы относительно невелико. В этой связи заслуживает пристального внимания факт популярности у русского читателя в 60-70-х годах XIX в. творчества немецкого романиста Фридриха Шпильгагена (1829–1911). Популярность романов немецкого писателя его русский современник П.Д. Боборыкина объясняет «не только потребностью в том, чтобы роман занимался интересами, близкими тогда и у нас, и в Германии молодым поколениям, но чтобы он более трезво отзывался на правду действительности...» [1, с. 478]. Поэтому русский литератор и определяет «роман шпильгагенского типа» как значимый («веховый») в истории европейского реалистического романа.

Наиболее популярным у русского читателя произведением Шпильгагена был роман «Один в поле не воин» (1856). Эта популярность объясняется исторически обусловленной общностью идейных предпосылок развития русской и немецкой литератур этого периода, умением писателя оперативно откликаться на веяния времени, превращая роман в «очень сложный и доказательный документ» [1, с. 480]. Не менее важную роль в восприятии творчества немецкого романиста в России играли те контактные и генетические связи, которые сложились в русской и немецкой культурах в сфере эстетических и философских исканий к середине XIX века. С этой точки зрения 50-60-е годы представляют собой развитие и обогащение традиций, сложившихся в первую половину века. (В этой связи укажем на проблему рецепции Гёте в произведениях Тургенева, философии Канта в творчестве Толстого, восприятие некоторых идей Шопенгауэра Фетом и ряд других вопросов).

В русской литературе расцвет реализма связан с общим подъемом общественной жизни 50-60-х годов, приведшим к падению крепостного права. Осмысление опыта западных революций 1848 года, в том числе и революции в Германии, стало в России этого времени насущной задачей. Проблемы теории и практики, личности и народа – проблемы, которые занимали русскую общественную мысль – волновали русских писателей. Вместе с тем, все возрастающее значение приобретало изображение негативных сторон развивающегося капитализма, а «положительным» героем отраженной в литературе эпохи становится передовой интеллигент, разночинец-демократ.

В Германии, несмотря на поражение революции 1848 года, сходные идеи времени продолжали играть важную роль в духовной жизни страны. Немецкая литература по-своему откликнулась на

актуальные вопросы современной действительности, подобно русской литературе критиковала феодальное дворянство, капитализующуюся Германию и выдвигала на первый план нового демократического героя.

Как для русской, так и для немецкой литератур, в 50-60-е годы реалистический роман становится ведущим жанром. Отражившийся в классическом русском романе интерес к окружающей действительности, проблемам народного бытия, социально-нравственным исканиям личности и постижению «универсального смысла» жизни определил его особый характер и его место в истории европейской литературы.

Середина XIX века в Германии – время вызревания нового типа романа о современности. Наряду с традиционным национальным жанром – романом воспитания, претерпевающим значительную эволюцию, в немецкой литературе утверждается проблемный роман, связанный с европейской литературой критической реалистической направленности. В немецком романе этого периода преодолевается характерная для национальной прозы традиция субъективного повествования, сосредоточенного на духовных исканиях личности. Середина века отмечена движением к эпичности, к созданию романа, осмысляющего народную историю и современность как итог истории.

В период формирования и развития реализма как ведущего художественного метода типологическое сходство идейно-эстетических исканий в русской и немецкой литературах отражало закономерности развития и обогащения самого реалистического метода. Речь идет в первую очередь об историчности реализма, о стремлении к раскрытию идеологических и социальных процессов своего времени. Различие художественного уровня произведений немецких писателей-реалистов, например Ф. Шпильгагена, творчество которого рассматривают в аспекте проблем, связанных с поэтикой «художественно второстепенного» (И.А. Гурвич) и великих русских писателей-романистов не исключает возможности их сравнения. С точки зрения общественно-типологических сходжений и контактно-генетических связей писатели такого идейно-эстетического уровня («второго ряда»), как Шпильгаген, осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно. Они гораздо более показательны, чем первостепенные. В творческой манере Шпильгагена характерные черты развития реалистической литературы середины XIX в., общепризнанные нормы проявились гораздо более непосредственно, благодаря чему он пользовался значительно большей известностью и популярностью, чем его более талантливые современники (например, Раабе).

Д. Дюришин указывает на то, что влияние Шпильгагена на писателей из круга славянских литератур 60-70-х годов XIX в. было куда более значительным, чем его современника И.С. Тургенева [3, с. 100]. А П.Д. Бобрыкин прямо указывает на то, что «русская публика 60-70-х годов <...> сделала из этого немецкого романиста своего любимца» [1, с. 478]. Несмотря на существенные различия, продиктованные национальным своеобразием литератур и художественным качеством сравниваемых произведений, представляется возможным установить известную общность в постановке проблемы, особенности типажа в русском и немецком романе 50-60-х годов XIX в., а типологическая общность конфликта, составляющего основу структуры произведения, может служить исходным моментом при сравнении романов Шпильгагена и русских романов 50-60-х годов.

Известно, что Шпильгаген не создал своей поэтической системы, заимствовав многое из французского романа 30-40-х годов и европейского «физиологического очерка», этическая и эстетическая составляющие которого чрезвычайно были близки традициям русской натуральной школы. Начиная с первого романа «Проблематические натуры» (переведен как «Загадочные натуры»), Шпильгаген пользуется тем основным принципом построения романа, который сохранится во всех последующих его произведениях. М.Л. Тронская подчеркивает, что в романах Шпильгагена «политическая тема вращается в условную схему традиционного семейного романа, политически острый материал переплетается со сложной приключенческой интригой, избилующей мелодраматическими мотивами и ситуациями» [4, с. 164]. С.В. Тураев указывает на многонаселенность романов немецкого писателя, в которых «дан широкий срез немецкого общества, представлены разные его классы» [5, с. 377]. Последнее обстоятельство особенно импонировало традиции русского реалистического «физиологического очерка».

Риторический пафос, сентиментальная морализация, пышность метафор и сравнений характеризует глубоко эмоциональный стиль Шпильгагена, являются особенностями поэтики немецкого романиста. В романе «Проблематические натуры» прослеживается судьба Освальда Штейна, домашнего учителя в семье барона Гренвиц. В основе конфликта – столкновение романтически возвышенного характера, сочетающего в себе качества революционера и «лишнего человека», с миром аристократов, одновременно отталкивающего и притягивающего к себе героя романа. Во второй части произведения («От ночи к свету») Шпильгаген раскрывает психологическую подоплеку противоречивого

отношения Освальда Штейна к дворянскому сословию: герой оказывается побочным сыном старшего брата барона и законным наследником его поместья. В финале романа Освальд Штейн отказывается от наследства и умирает в 1848 г. на баррикадах. П.Д. Бобрыкин, ошущая типологическую общность русского романа и романа шпильгагенского, резюмирует: «Автор все-таки доводит его (Освальда Штейна. – Л.Д.) до полного жизненного банкротства и заставляет этого бурного неудачника кончить дни свои на мартовских баррикадах, совершенно так, как Тургенев покончил со своим Рудиным» [1, с. 479].

Шпильгаген изображает типичного представителя «лишних людей», доминирующего типа в русской литературе XIX века. «Лишний человек по сей день является наиболее часто употребительным типологическим определением центрального героя русской классической литературы» [6, с. 66]. Универсальность этого типа подтверждается «набором» общих черт. А.А. Фаустов выделяет несколько постоянных модусов значений этого типа: чужой в окружающей среде; «сверхштатный», лишенный места и замкнутый в себе; «отвлеченный человек»; «беспочвенный»; человек, лишенный на земле своего места [6, с. 66].

Центральный конфликт романа дан Шпильгагеном на социально-историческом фоне: здесь и борьба буржуазии с дворянством, разложение дворянства, нищета народа, движение пролетариата. Для всех произведений Шпильгагена характерна антифеодалная направленность, критика дворянства «изнутри» в лице лучших представителей этого сословия. В этом смысле конфликт романа «Проблематические натуры» отражает ситуацию, характерную для немецкой литературы 50-60-х годов и очень близкую русской литературе этого периода. Достаточно назвать роман Б. Ауэрбаха «Новая жизнь» (1852), в котором изображена судьба дворянина, участника событий 1848 года, отказавшегося от графского титула и посвятившего свою жизнь скромной профессии деревенского учителя.

Особый характер решения главного конфликта романа Шпильгагена «Проблематические натуры» определяет ту важную роль, которую это произведение играет в литературе второй половины XIX века. Рожденный переходной эпохой 30-40-х годов тип героя, носителя передовой идеологии, но обреченного на бездействие нашел отражение, в первую очередь, в творчестве писателей «Молодой Германии» и их последователей в 40-е годы. В 50-60-е годы этот традиционный герой, генетически восходящий к гётевскому Вертеру, осмысливается в новом свете. Шпильгаген изображает своего героя не только как носителя «разорванного

сознания» и бессильного протеста, но пытается указать реальный путь преодоления пассивности героя, делает его участником революционных событий 1848 года. В том же направлении решает проблему современного героя и русская литература конца 40-х и 50-х годов. Таковы, например, повесть Панаева «Родственники» (1847), повесть Михайлова «Изгоев» (1855). Нравственное перерождение, взрыв духовных и деятельных сил, обращенных на общую пользу, пересмотр пассивного, созерцательного отношения к жизни определяют пафос многих произведений как русской, так и немецкой литературы этого времени («Обломов» И. Гончарова, романы В. Раабе и др.). На революционной баррикаде в Париже 1848 года погибает герой романа И. Тургенева «Рудин», созданного в 1855 году, до выхода в свет «Проблематических натур». Пути духовного развития центрального героя этого романа И. Тургенева продиктованы в первую очередь русской действительностью и национальной культурно-исторической традицией. Однако трудно отрицать типологическую общность конфликта «Проблематических натур» и романа Тургенева «Рудин» (первоначальный вариант заглавия – «Гениальная натура»).

В рамках современного «частной жизни» И. Тургенев идет в глубь психологической проблемы «лишнего человека» 30-40-х годов и создает образ героя, живущего активной внутренней жизнью, для которого философские искания и споры, поиски высокого нравственного идеала составляют как бы основное содержание бытия. Идея преобразовательной, практической деятельности героя еще не получила в романе художественного воплощения. Герой Тургенева еще разъединен с миром. Подобно героям Шпильгагена, он впитал в себя немало черт романтического индивидуализма. Важно отметить, что философский источник, питающий «разорванное» сознание героев немецкой литературы 30-40-х годов и сознание «лишнего человека» Рудина, один и тот же – немецкая идеалистическая философия. Изображению дворянской интеллигенции 30-40-х годов, увлеченной немецкими идеалистическими настроениями, никак не обращенными к русской общественной практике, Тургенев посвятил целый ряд произведений и до создания своего романа, в частности рассказ «Гамлет Щигровского уезда». Как и герой этого рассказа, студент Рудин – воспитанник кружка Грановского и Станкевича, был «весь погружен в германский романтический и философский мир». Сочувственное, но вместе с тем и критическое отношение Тургенева к своему герою, отразившееся в романе, было связано, как известно, с исторической оценкой идей, формировавших сознание

русского интеллигента в 30-40-х годах. Критику абстрактно-теоретического, пассивно-созерцательного отношения к жизни, воспитанного на восприятии немецкой идеалистической философии, Тургенев продолжит и в следующем своем романе «Накануне», противопоставляя Берсенева с его отвлеченным умозрительным отношением к жизни, активному герою нового типа – Инсарову. Следует подчеркнуть, что решение проблемы современного героя, формирование идеала жизненной активности, отразившееся в русском и немецком реалистическом романе 50-60-х годов, – процесс сложный и противоречивый.

В 60-е годы отчетливо прослеживается влияние философии Шопенгауэра как на концепцию характера центральных героев, так и на идейные аспекты конфликта в немецком романе. Вопрос о влиянии идей Шопенгауэра на решение конфликта в ряде произведений Тургенева 60-х годов не столь однозначен. В критической литературе речь идет либо о поверхностном, неглубоком восприятии Тургеневым отдельных сторон философии Шопенгауэра, либо полностью отрицается сама возможность такого влияния. Однако некоторые наблюдения дают возможность проследить известную типологическую общность в философской трактовке конфликта в романах Шпильгагена и Тургенева указанного периода. Речь идет о трагическом исходе конфликта, пессимистической тональности финалов таких произведений, как «Отцы и дети», отчасти «Накануне» Тургенева и «Проблематические натуры», «Один в поле не воин» Шпильгагена. Мотив неизбежности смерти, безразличной и глухой ко всему вечности равно определяет пафос последних глав романа «Отцы и дети» и названных романов Шпильгагена. Как Тургенев, так и Шпильгаген вкладывают в сознание своих радикально мыслящих активных героев (Базаров, Инсаров, Освальд Штейн) черты, придающие им облик трагических одиночек в духе романтического индивидуализма.

Специфика изображения центральных характеров в романах Тургенева 50-60-х годов определяется, как известно, особенностями самого метода писателя, того «романтического реализма», который был типичен во многих отношениях и для немецкого реализма, преемственно связанного с эстетикой романтизма. Поставленная в романе Шпильгагена «Один в поле не воин» проблема современного героя, особенности ее идейно-художественного воплощения представляется нам чрезвычайно важной, поскольку она имеет прямое отношение к проблематике русского романа 60-х годов.

История Лео Гутмана, общественного деятеля кануна революции 1848 года, этапы его духовного развития и его

трагическая гибель составляют фабулу романа. В основу биографии Лео Гутмана легли некоторые факты из жизни Фердинанда Лассалю. Действие романа охватывает период кануна революции 1848 года. Отец Лео, мелкий служащий, умирает от чахотки, маленький Лео воспитывается в доме своего дяди, лесничего барона. С детских лет он мечтает стать папой римским или генералом ордена иезуитов. На дальнейшее развитие и судьбу героя оказывает сильное влияние учитель Туски, радикально настроенный молодой человек. Его пренебрежение к общепринятой морали, его непримиримость формирует в Лео убежденность в том, что цель оправдывает средства. Став политическим деятелем, Лео, одержимый идеей избранничества, не в состоянии действовать в народных интересах. Он привлекает к себе внимание «гуманного, мудрого» прусского короля и, подобно своему прообразу – Фердинанду Лассалю, пытается использовать авторитет короля в политической борьбе, однако все его надежды оказываются несостоятельными. Судьба героя складывается драматически: крах его цезаристских устремлений, осознание ложности избранного пути приводит его к гибели.

Авторская позиция беспристрастного наблюдателя в изображении радикального деятеля Лео и его противников отражала попытку автора создать диалогическую форму романа, затрагивавшего все аспекты идейной борьбы своего времени. С произведениями Тургенева Шпильгагена сближает именно это стремление зафиксировать тип современного героя, оставаясь объективным наблюдателем. Как и Тургенев, Шпильгаген отдает должное исторической правде, рисуя продиктованную жизнью закономерность появления на общественной арене героя-разночинца типа Базарова. Социальная обусловленность и оправданность протеста такого героя не подвергается Шпильгагеном сомнению, равно как и Тургеневым не подвергаются сомнению социальные права такой духовно богатой личности, как Базаров. Пафос романа – в развенчании идеологии бонапартизма, культы сильной личности. И в этом плане эпический конфликт романа во многом созвучен идейной направленности ряда произведений русской литературы 60-х годов, отражая актуальные для этого времени тенденции. Критический перелом культа Наполеона, «героя», стоящего над толпой, составляет один из наиболее важных этапов духовного развития центральных персонажей романа Толстого «Война и мир», определяет идейно-философское содержание «Преступления и наказания» Достоевского.

Вопрос о нравственном содержании человеческой деятельности, о границах нравственной свободы личности,

проблема столкновения бунтарского своеволия и жизненных прав другого человека приобрели особую остроту в России на почве исторического разочарования, пережитого молодым поколением в 60-е годы. Шпильгаген на материале недавнего исторического прошлого решает сходные вопросы средствами политического романа, как «изобличитель отживающего феодально-дворянского строя» (П.Д. Боборыкина), подтверждая тем самым их своевременность и для немецкой литературы.

Финал романа отчетливо проявляет сущность конфликта. Одержимый мыслью о своей исключительности, свободный от общественной морали, Лео Гутман наказан самим собой, собственной совестью. В отличие от героя романа Достоевского, любовь не может воскресить Лео Гутмана, но раскаяние предстает как неизбежный итог его прозрения. Подобно герою трагедии, он, как и Раскольников, «сам держит в руках свою судьбу и должен сам вынести свой приговор» (Г. М. Фридендер) [7, с. 176] – типологическая общность конфликта определила и эту особенность его воплощения.

Разумеется, индивидуальное своеобразие в решении проблемы определяется в первую очередь различием художественного уровня писателей, жанровой спецификой сравниваемых произведений, национальными традициями. Вместе с тем нельзя не отметить, что критическая направленность романов имеет тот общий источник, о котором говорит Г.М. Фридендер применительно к Достоевскому: гуманизм Шиллера, его неприятие аморализма, индивидуалистического титанизма, идеи «сверхчеловека» [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века / П.Д. Боборыкин. – СПб., 1900. – 668 с.
2. Дитце В. Шопенгауэр. История немецкой литературы / В. Дитце / АН СССР. Ин-т мир. лит. – М.: Наука, 1968. – Т. 4. – 586 с.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин. – М.: Наука, 1979. – 324 с.
4. Тронская М.Л. Шпильгаген. История немецкой литературы / М.Л. Тронская / АН СССР. Ин-т мир. лит. – М.: Наука, 1968. – Т. 4. – 586 с.
5. Тураев С.В. Немецкая литература / С.В. Тураев // История всемирной литературы: В 9-ти т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. – Т. 7. – М.: Наука, 1991. – С. 370–392.

6. Фаустов А.А. К литературному генезису термина “лишний человек”/ А.А. Фаустов // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Вып. 1. – Воронеж, 1993. – С. 64–72.
7. Фридендер Г. Достоевский и мировая литература / Г. Фридендер – М.: Худож. литература, 1979. – 424 с.

АНОТАЦІЯ

Дербеньова Л.В. «Роман шпильгагенського типу» в контексті ідейно-естетичних пошуків російської та німецької літератур 60-х років XIX ст.: компаративний аспект

У статті розглядається проблема типологічної єдності німецького й російського реалістичного романів середини XIX ст. на матеріалі творів Ф. Шпільгагена. Факт популярності творчості німецького письменника-реаліста у російського читача пояснюється загальними ідейними пошуками літературою 60-70-х років XIX ст.: умінням письменника оперативно реагувати на актуальні проблеми суспільного життя. Саме тому критичні й «натуралістичні» тенденції шпильгагенського роману були близькими російському читачеві. Давалися взнаки контактні та генетичні зв'язки, які склалися у німецькій і російській культурах у сфері естетичних і філософських пошуків середини століття.

Ключові слова: реалістичний роман, герой, конфлікт, тип.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л.В. «Роман шпильгагенского типа» в контексте идейно-эстетических поисков русской и немецкой литератур 60-х годов XIX ст.: компаративный аспект

В статье рассматривается проблема типологического единства немецкого и русского реалистических романов середины XIX века на материале произведений Ф. Шпильгагена. Факт популярности творчества немецкого писателя-реалиста у русского читателя объясняется общими идейными поисками, характерными для литературы 60-70-х годов XIX века: умением писателя оперативно откликаться на актуальные проблемы общественной жизни. Именно поэтому критические и «натуралистические» тенденции шпильгагенского романа были близки русскому читателю. Имели значение и контактные и генетические связи, которые сложились в немецкой и русской культурах в сфере эстетических и философских поисков середины века.

Ключевые слова: реалистический роман, герой, конфликт, тип.

SUMMARY

Derbeneva L.V. “Spielgagen’s novel” in the context of philosophical and aesthetic search of Russian and German literature of the 60’s of the 19th century: the comparative aspect

The article deals with the problem of typological commonness of the German and Russian realistic novel on the material of Spielgagen’s works. The fact of the German writer’s popularity among the Russian readers is explained by the common ideas’ search, characteristic to the literature of the 60-70 years of the 19th c., that is the ability of a writer to respond to the public life’s vital problems. This is the reason why Spielgagen’s “naturalistic” tendencies were so close to the Russian reader. Contact and hereditary ties, which appeared in the German and Russian cultures in the sphere of aesthetic and philosophical search, were also very important.

Key words: realistic novel, hero, conflict, type.

*А.В. Домащенко
(Донецк)*

УДК 801.73

ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ АКТУАЛЬНОСТЬ ФИЛОСОФИИ ШЕЛЛИНГА

*Человек есть тогда,
когда он принадлежит началу.*

“Учение о философской конструкции, – говорит Шеллинг в рецензии на книгу Б. Хейера, – составит в будущем одну из важнейших глав научной философии: невозможно отрицать, что отсутствие должного понятия конструкции препятствует многим участвовать в развитии философии” [17, с.4. Пер. М.И. Левиной и А.В. Михайлова]. Три направления современного теоретического литературоведения (“авторская” теория литературы, грамматический, персоналистский дискурсы), о которых я писал в опубликованных ранее работах [см.: 6, с.12-23; 7, с.381-389; 8, с.10-47, 9, с.11-65], могут быть поняты как попытки конструкции, которые, в силу неадекватности предмету исследования, либо вовсе не участвуют в развитии подлинной теории литературы, паразитируя на ней, либо принимают участие, скорее, косвенное, опосредованное, например, нравственно-философской проблематикой (персонализм).

Никто не отрицает, что в каждом из указанных направлений можно обнаружить отдельные истинные положения, но они не будут иметь никакого серьезного научного значения, пока не прояснится смысл целого, которому они принадлежат: “Чувство

истины в единичном при полной путанице в целом создаёт самую ограниченную самоуверенность и упрямое невежество..." [17, с.4-5].

Целое для теории литературы – поэтическое искусство, в пределах которого “конструируются идеи” [там же, с.12]. Названные направления суть конструкции в той мере, в какой они способны сконструировать идею поэтического искусства. Что есть поэтическое искусство в пределах каждого из этих направлений?

Зеркало, в котором интерпретатор видит свое собственное отражение и только опосредованно, сквозь это отражение, – само искусство.

Текст, то есть *res*. Уверенность, что в произведении как предмете научного изучения нет ничего, чего не было бы в тексте, является следствием конструирования целого как текста. Однако “the arithmetic memory” (Hamlet) всегда помнит не то, что следовало бы помнить в искусстве поэзии.

Межсубъектные отношения с их бесконечной диалогической канителью, ничего не желающей знать об эстетическом завершении.

Очевидно, что все эти направления сбились с пути, являя собой красноречивое подтверждение принадлежности нашего времени эпохе *homo ergans*.

Размышления об “авторской” теории литературы в связи с философией Шеллинга в какой-то момент приводят к “Евгению Онегину”:

Уж не пародия ли он(а)?

Этот вопрос, промелькнувший в сознании Татьяны, когда она внимательно вчитывалась в любимые книги главного героя романа, вспоминается при чтении следующего рассуждения Шеллинга: “...В соответствии со стремлением, которое в качестве ещё темной основы есть первое проявление божественного бытия, в самом Боге зарождается внутреннее рефлексивное представление, посредством которого, поскольку оно не может иметь никакого другого предмета, кроме Бога, Бог созерцает себя в своём подобии. Это представление есть первое, в чем Бог, рассматриваемый абсолютно, осуществлен, хотя только в себе самом; оно вначале у Бога и есть сам порожденный в Боге Бог” [18, с.110].

Не правда ли, похоже на то, что мы знаем об “авторской” теории литературы? На самом деле это сугубо формальное совпадение, которое оборачивается полной противоположностью, как противоположны “абсолютная простота” Бога (Николай Кузанский) и пустота индивида.

Бог созерцает “абсолютный максимум” [10, с.54 и др.], тогда как субъект “авторской” теории литературы может узреть лишь *infiniment petit*, то есть авторское “я”. В пустоте нет и не может быть довлеющего себе фундамента, отличного от божественного бытия, который мог бы стать прочной основой для осмысленного созидания, поэтому дальше “хаотического нагромождения мыслей” [18, с.110], если мысли всё же случайно появляются, дело не идет.

Человек, согласно Шеллингу, есть единораздельность “темной основы” и света, каковой порождается его самость (“своеволие твари”), стало быть, и “возможность добра и зла” [там же, с.112]. Подлинное бытие для человека, которое всегда есть полнота, а не пустота, – пребывание в центре, т.е. “в тождестве с универсальной волей (светом)”: “в центре воля (человека. – А.Д.) никогда не возвышается над светом, но остается под ним в основе как базис”. Зло есть “возвышение своеволия” “над светом” [там же, с.113], стало быть, противопоставление себя универсальной воле, то есть утрата центра. Пока воля человека “остается в единстве с универсальной волей”, все живые силы, присущие человеку, “пребывают в божественной мере и равновесии. Но едва только своеволие отклоняется от центра как от предназначенного ему места, разрывается и связь между силами; вместо неё теперь господствует лишь частная воля...”. Обособленная жизнь – не подлинная, а ложная: “порождение беспокойства и гибели” [там же, с.114]. Так осуществляется переход от личности к индивиду.

Личность, как я полагаю, – это человек, не просто поднятый “до духовной самости” [там же, с.118], но сохраняющий способность удерживать “отношение периферии к центру” [там же, с.114], не противопоставляя первую второй. В противном случае перед нами уже индивид с его частной волей и пустым “я”, и хотя “отдельный звук для себя никогда не образует дисгармонию”, но он никогда в своем “ложном единстве” не образует и музыку.

Переход от личности к индивиду сопровождается сдвигом слова, когда невозможным оказывается вопрошающее собеседование. Но ведь и вопрошание означает, что диалог онтологически невозможен: попытка диалога Понтия Пилата с Полнотой Истины, по отношению к которой полностью исключён какой бы то ни было смысловой избыток, предполагающий субъекта диалога.

“Зло возникает не из конечности самой по себе, а из конечности, возведенной до самобытия” [там же, с.118]. Обособление самости – болезнь, растление не душ, а духа. Даже ребенку не нужно объяснять, что это и есть краеугольный камень

плюралистического персонализма. Ну, и его побочного детища – “авторской” теории литературы.

Единство теории литературы – не данность, как полагают мои наивные оппоненты, а проблема. Разделенное должно быть помыслено из разделенного. Только после этого нам может открыться не механическое, а действительное единство, ибо лишь “при высшем разделении сил... открывается глубочайший внутренний центр” [там же, с.111], – уроки диалектики, которые преподал нам Шеллинг. Если бы эти уроки были в свое время теорией литературы усвоены, я писал бы сейчас другую статью.

Когда какой-нибудь воинствующий догматик (а это, конечно, синоним “бессилия созерцания”, о котором писал в свое время Плотин) утверждает, что онтология и теория литературы – две разделенные и не пересекающиеся области понимания, сразу же вспоминается символ, который вне онтологического контекста просто невозможно помыслить. Если попытаться продолжить догматическую бессмыслицу, неминуемо получится, что символ нужно разделить на части, эстетическое предоставив теории литературы, онтологическое – онтологии. Как это ни смешно, но упомянутый догматик именно из этого исходит, часть выдавая за целое. С такими, конечно, не спорят, и ещё вопрос, можно ли это вылечить. Такому, увы, никогда не откроется, что здесь, чтобы что-то понять, нужно смотреть семо и овамо: не только символ, но любой подлинный художественный образ эстетически убедителен именно потому, что он онтологически укоренен, как бы при этом ни понимали онтологию. Разделить онтологию и теорию литературы можно только одним способом: воспользоваться инструментом, о котором говорил в свое время В.Б. Шкловский, – само собой разумеется, без анестезии. К сожалению, очень многие в наше время только это и могут, и тот, кто режет, боли, конечно, не чувствует.

Николай Олейников в философской поэме “Пучина страстей” пишет:

*На кустах сидят сомненья
В виде галок и ворон,
В деревьях – столпотворенье
Чисел, символов, имен.*

[13, с.191]

Числа принадлежат области рассудка; символ, понятый метафизически, – области разума; имя – области вопрошания. Воинствующий пустоцвет этого не понимает, а столпотворение смыслов и значений пытается упорядочить единственным доступным ему способом – всё подчинив рассудку с его неизбежным “или-или”.

У раннего Шеллинга можно найти многое из того, о чем я уже писал в связи с “Феноменологией духа”: “Поскольку философия полностью находится в сфере *бесконечного* и над ней нет, как для математики, высшей рефлексии, она объединяет все рефлексии в самой себе, её должна все время сопровождать рефлексия её собственной сущности; она не только знание, но всегда и необходимо одновременно и знание этого знания...” [17, с.5-6] Это, по сути, мысль о феноменологической основе всякой философии, предвосхищающая отдельные положения “Феноменологии духа”. Опираясь на Шеллинга, можно сказать, что теория литературы, ставшая феноменологической, представляет собой уже не знание самого по себе поэтического искусства, но знание этого знания.

Однако нас, прежде всего, интересует его сочинение “Философские исследования о сущности человеческой свободы...” – вторая после “Феноменологии духа” важнейшая философская книга XIX века, вышедшая в 1809 году. Диалектико-феноменологический панлогизм Гегеля встречается в её лице с теомомно-диалектическим персонализмом, определив на столетия вперед главную коллизию последующей философии.

Напомню тем, кто с недоверием отнесется к сказанному, одно суждение из книги Шеллинга: “Страх самой жизни гонит человека из центра”. На эти слова обратил внимание слушателей “на семинаре по Шеллингу” М. Хайдеггер: “Назовите мне хоть одно предложение Гегеля, которое по глубине могло бы сравниться с этим!” [2, с.133. Пер. А.В. Лаврухина].

Таких предложений можно назвать сколько угодно, стоит лишь изменить угол зрения: посмотреть на философию Гегеля и Шеллинга не с точки зрения онтологии или персонализма, а, скажем, логики. Здесь, правда, сразу же готово возражение, что логика по определению не может быть глубже онтологии, – с этим я спорить не буду. Но в таком случае следует обосновывать, скорее, право не Шеллинга, а Гегеля на место в указанном противостоянии. Вот почему подготовленная мною к печати книга¹ вполне могла бы называться “Современная теория литературы в контексте “Философских исследований о сущности человеческой свободы...” Не думаю, что она утратила бы что-то существенное в содержательном отношении, хотя и была бы другой. Предлагаемая вашему вниманию статья – это, конечно, не книга, а её черновик.

Сказанное о главной философской коллизии двух последних столетий ни в коем случае не означает, что у Гегеля отсутствует теомомная проблематика и не дана хотя бы

¹ Современная теория литературы в контексте “Феноменологии духа”.

имплицитно персоналістська, точно так же как у Шеллінга – феноменологічна і т.д. Речь идет о философах, которые завершают историю онтологической мысли Запада, поэтому мы можем говорить только об акцентах и доминантах.

Эту границу, разделившую их, лучше других (в том числе и нас с вами) осознавали сами Гегель и Шеллинг. Именно с точки зрения персонализма Шеллинг оценивает гегелевскую философию: “Если бы Бог был для нас чисто логической абстракцией, то всё должно было бы следовать из него с логической необходимостью; он сам был бы только высшим законом, из которого всё вытекает, но не обладал бы сознанием этого и не был бы личностью” [18, с.139]. О том же в 1839 году Шеллинг говорил С.П. Шевыреву: “...К Гегелеву Богу нельзя принести молитвы: это лишнее, потому что Бог его, скованный логической необходимостью, был бы не в силах их исполнить” [16, с.96]¹.

С другой стороны, всем, кто хотя бы один раз в жизни прочитал знаменитое Предисловие к “Феноменологии духа”, памятен выпад Гегеля то ли против эпигонов Шеллінга, как сам Гегель утверждает в письме к нему, то ли против самого Шеллінга²: “Одно это знание, что в абсолютном всё одинаково, противопоставлять различающему и осуществленному познанию или познанию, ищущему и требующему осуществления, – или выдавать свое *абсолютное* за ночь, в которой, как говорится, все кошки серы, – есть наивность пустоты в познании” [5, с.8. Пер. Г.Г. Шпета].

Шеллинг, спустя два года, отмежевавшись от эпигонов, всё же дал ответ на выпад Гегеля. Указав, что причина неверных толкований разных систем “заключается в общем непонимании закона тождества или смысла связки в суждении”, Шеллинг довольно резко продолжает: “Ведь даже ребенку можно

¹ На это Гегель, если бы он был жив, мог бы ответить: философия не для того, чтобы молиться.

² Так склонны считать нынешние комментаторы, не очень церемонясь с великим философом и его свидетельствами и без обиняков рекомендуя его тем самым как беспринципного лицемера. Впрочем, в наше время вести себя запанибрата с гениями прошлого стало чуть ли не хорошим тоном. Сплошь и рядом встречаешь в работах авторов, которых никто, кроме членов их семей, не знает, снисходительно-небрежное “наш философ”, “наш поэт”. Это почему же они “ваши”? В письме Гегеля сказано: “В предисловии ты не обнаружил, что я слишком иду навстречу плоскому стилю, который особенно употребляет во зло твои формы и сводит твою науку к простому формализму. В остальном же мне нет необходимости говорить тебе, что для меня ценнее, чтобы ты одобрил хотя бы несколько строк всего целого, чем если другие останутся довольны или недовольны всем в целом” [4, с.271. Пер. Ц.Г. Арзаканьяна]. Из этого нужно исходить.

объяснить, что ни в одном предложении, в котором в соответствии с принятым толкованием высказывается тождество субъекта и предиката, тем самым не утверждается полное совпадение или даже непосредственная связь того и другого... Однако такое предположение, свидетельствующее о полном незнании того, в чем состоит сущность связки, постоянно делается в наше время, когда речь идет о высшем применении закона тождества. Если, например, выдвигается положение: “Совершенное есть несовершенное”, то смысл его таков: несовершенное есть не посредством того, что и в чем оно несовершенно, а посредством совершенного, которое в нем есть; в наше же время смысл этого положения таков: совершенное и несовершенное суть одно и то же, всё равно друг другу, наихудшее и наилучшее, глупость и мудрость” [18, с.92-93].

Рассуждение Шеллінга отсылает нас к онтологии Николая Кузанского с её обращенностью к абсолютному: именно он *de facto* оказывается здесь главной мишенью, хотя Гегель метил в кого-то ближайшего. У Николая Кузанского читаем: “...Ты, Господи, питание зрелых, дал мне мужество усилием преодолеть самого себя, поскольку невозможность совпадает в Тебе с необходимостью. Так я увидел, что место, где Ты обретаешься без покровов, опоясано совпадением противоположностей. Это стена рая, в котором Ты обитаешь; дверь туда стережет высочайший дух разума, который не дает войти, пока не одолеешь его. Тебя можно видеть только по ту сторону совпадения противоположностей, ни в коем случае не здесь” [11, с.53. Пер. В.В. Библихина]. Эта онтология для Гегеля оказывается “наивностью пустоты в познании”. Значит ли это, что Шеллинг пытается сохранить равновесие онтологии и гносеологии, поэтому он ближе к Николаю Кузанскому и, если говорить об онтологии, глубже Гегеля, тогда как последний делает решительный шаг в сторону гносеологии? Такой вывод был бы успешным, поскольку и познание у Гегеля проникнуто онтологией: “...На взгляд античности и средневековья (речь идет о христианском контексте. – А. Д.), всякое бытие есть мысленное бытие, мысль Абсолютного Духа. И наоборот, – поскольку всякое бытие есть мысль, всякое бытие есть смысл, “логос”, истина. <...> Но человек может следовать логосу, смыслу бытия, поскольку его собственный логос, его собственный разум, есть логос логоса, мысль первомысли, мысль творческого духа, пронизывающего всё бытие” [14, с.28]. На этом фундаменте утверждается гносеология Гегеля. Поэтому следует говорить о разных установках в пределах онтологии: у Гегеля – онтология познания, у Шеллінга – онтология человека. Об этом и пойдет речь, и прежде всего, необходимо сказать о том, какие важнейшие положения персонализма можно обнаружить в книге Шеллінга.

Персоналізм – це філософія людини дійсного, характер же дії може бути найрізнішим в залежності від того, в межах якого зони воно здійснюється. Таким чином, соціальна сфера – не єдина область, в межах якої людина дійсний може самоосуществитися, не така, в якій він, упрощаючись до елементарного активізму, приходив до самого себе і виснажує себе. Вже і у Ніколая Кузанського до найважливіших належать роздуми про абсолютну силу, абсолютну дію і їх зв'язок, ніхто не стане розглядати його в ряду соціальних доктринерів ХІХ століття, оскільки вказане триєдність представляє собою у нього “найвіддаленніше підґрунтя для істини св. Трійці” [15, с.439; см. також: 12, с.163-164 і др.]. В свою чергу у Фіхте “Я... єсть його власне дієння”, але масштаби дієння задані “абсолютною повнотою реальності” [18, с.131]. “Основою всього дійсного” для Шеллінга складають “дієльність, життя і свобода” [там же, с.101], три кита, на яких утверджується любов персоналізму. При цьому дійсна сфера, будучи конститутивною для людини, сама виявляється, згідно Шеллінгу, укоріненою в божественному бутті, тому він дуже далеко від того, що ми знаходимо в плюралістичному персоналізмі Бахтіна.

Обґрунтування зв'язку дієння і персоналізму знаходимо в наступному судженні Шеллінга: “Творення – не подія, а дієння. Діють не наслідки загальних законів; загальний закон є Бог, т.є. особа Бога, і все, що відбувається, відбувається за допомогою особи Бога, не в силу абстрактної необхідності, яку не вивели б в своєму дієванні ми, не говорячи вже про те, що її не вивели б Бог” [там же, 140]. К сутності світу, таким чином, належить те, що він з самого початку твориться як принципово персоналістичний. Про це Шеллінг говорить прямо: “Над словом виходить дух, і дух є перша сутність, яка з'єднує світ темряви і світ і підкоряє собі обидва початки для того, щоб здійснитися і стати особою” [там же, с.147]. Людина є тоді, коли він належить початку: в цьому заключена вся онтологія людини. При цьому у Шеллінга дійсне тождественно особі – від природи до Бога як “абсолютної особи” [см.: там же, с.140-143].

Дієння – ключ до розуміння сутності людини; його дії набувають автентичності, коли підтверджують його онтологічний статус: “За допомогою... дієння життя людини досягає початку творення; тому за допомогою його він також – поза створеному – вільний і сам є вічне початок” [там же, с.131]. Во всьому

світової антропології останніх двох століть нічого, що хоча б трохи наближалось до цього судження Шеллінга, “незначительного”, згідно Б. Расселу, філософа. Питання про те, хто більш значимий, залишимо для іншого розмови, хоча лорд Рассел ніхто, бо не примушував виносити оціночні судження про поведінку того, до чого він не сумів або не вважав потрібним вникнути.

Одною з суттєвих характеристик світу є також початкове тождество онтологічного і естетичного: “... По мірі того, як розум або встановлений в первісну природу світ збуджує прагнуче повернутися до самого себе прагнення до розділення сил (до відмови від темряви), але саме в цьому розділенні сприяє появі замкнутого в розділенні єдності, прихованої іскри світла, виникає перш за все щось досяжне і єдине, причому не за допомогою зовнішнього представлення, а за допомогою істинного во-ображення, бо виникаюче во-образується в природу – правильніше було б сказати – за допомогою пробудження, бо розум пробуджує до життя приховане в розділенні єдності світло або ідею” [там же, с.110-111]. Вою тому для Шеллінга мистецтво – “органон філософії” (Г.-Г. Гадамер).

Шеллінгіанському во-образуванню вже в наші дні (“здесь и теперь” і, розуміється, без всяких ссылок) суджено було зіграти роль онтологічного прищепки до плюралістичному дичку. І хоча багато утверждали, що в результаті вийшло, говорячи словами Гегеля, “ні риба, ні м'ясо, ні поезія, ні філософія”, ні мовознавство, ні теорія літератури, т.є. сапоги всмятку, я так не вважаю. Вийшло те, що і повинно було вийти: теомістичне шеллінгіанство, увиденне крізь бахтінський персоналізм, а це в наші теоретичне безчасся вже щось.¹

¹ См. також про “происхождении языка”: “Первоначально в творении есть стремление единого породить самого себя, или воля основы. Второе начало есть воля любви, посредством которой в природу изрекается слово и посредством которой Бог только и делает себя личностью” [там же, с.140]. В Евангелии от Иоанна сказано: “... Слово было Бог”. Когда онтологический контекст утрачен, нам, не ведая сомнений, как очевидную данность, сообщают, что Слово – это человечество, совершая тем самым подмену, отнюдь не такую безобидную, как может показаться. Беги лукавства их... В выражении “Слово-человечество” есть, конечно, смысл, но когда он раскроется, от бахтинского персонализма не останется и следа: не только туча, но даже “облака дыма” не потревожат небесную лазурь. “Верность и любовь, эта пара – закон всего, человечество есть всё сообща орган богов. Пoesия единит их, как и нас” (Новалис); [цит. по: 1, с.10]. Вою такое человечество – Слово. Поэтому “поэт прототип человека” [там же, с.11].

Своих эпигонов, искажавших его мысли, соединяя их с тем, что было ему чуждо, Шеллинг предпочитал называть рапсодами: “Уж лучше считать подобных рапсодов оригинальными писателями, в сущности ведь все они хотят ими быть, а многие из них в известном смысле таковыми и являются” [18, с.88]. Ни один бахтинист не застрахован от того, чтобы не стать, в конечном счете, рапсодом. Увы, в наши дни характерным становится, что грамматист, персоналист и тот, кто самоутверждается, самовыражаясь, “утратив прежний образ свой, все – безразличны, как стихия”, сливаются в лице рапсода в одно неразличимое пустое единство. В этом случае теория литературы идет в направлении, обратном должному. В никуда. Однако это “никуда” не мешает тому, чтобы на нем воздвигать, например, “школу”: синдром духовного провинциализма.

Думаю, нет необходимости множить примеры рапсодий. Любое некритическое смешение разных теоретико-литературных дискурсов – это рапсодия или, может быть, современная разновидность алхимии, надежда путем случайного соединения получить золото смысла.

“Сокровенная история сказывания не знает случайностей”, – говорит М. Хайдеггер. Стало быть, случайностям не дано проникнуть в сокровенное.

Персонализм предполагает реабилитацию мировоззрения, мировоззренческой философии; это мы тоже находим в книге Шеллинга: “...Установление связи между понятием свободы и мировоззрением в целом всегда останется необходимой задачей, без решения которой само понятие свободы останется неопределенным, а философия – лишенной какой бы то ни было ценности” [18, с.90]. Само собой разумеется, что это не то мировоззрение, с которым мы встречаемся в теории диалога.

Как и положено в персонализме, у Шеллинга не диалектическое понятие – средоточие всей философской проблематики, но проблема свободы. Эта проблема блестяще разрешается Шеллингом на основе закона тождества – исходного пункта и гегелевской диалектики: “Следование вещей из Бога есть самооткровение Бога. Но Бог может стать открытым себе лишь в том, что ему подобно, в свободных, действующих из самих себя существах, для бытия которых нет иного основания, кроме Бога, но которые суть так же, как есть Бог. Он говорит, и они суть. <...> По себе бытие есть лишь вечное, покоящееся на самом себе, воля, свобода. Понятие производной абсолютности или божественности настолько непротиворечиво, что служит центральным понятием всей философии. Подобная божественность присуща природе. Имманентность в Боге и свобода настолько не противоречат друг

другу, что именно только свободное, и поскольку оно свободно, есть в Боге; несвободное же, и поскольку оно несвободно, необходимо вне Бога” [там же, с.98].

Это одновременно и самое глубокое в XIX веке философское обоснование теонормного персонализма, сущность которого в теории диалога безвозвратно утрачена. Плюрализм для Шеллинга остается в пределах темного начала, это совокупность не просвещенных светом волевых порывов, тогда как восхождение к свету – это одновременно восхождение к единству и разуму: “Когда же, наконец, посредством поступательного преобразования и разделения всех сил сокровеннейшая и глубочайшая точка первоначальной тьмы в некоем существе полностью озаряется светом, то воля этого существа, которая, будучи единичной, по-прежнему есть частная воля, сама по себе или в качестве центра всех других частных волей становится единой с изначальной волей или с разумом, из обоих возникает единое целое” [там же, с.112].

Шеллинг помогает уяснить, что диалогический персонализм – это, скорее, нефихтеанство, нежели неокантианство: “Проще и убедительнее было бы отрицать наличие системы и в воле или в разуме изначального существа, утверждать, что существуют вообще только отдельные воли, каждая из которых является центром для себя и, согласно мнению Фихте, есть абсолютная субстанция каждого Я”. Впрочем, Шеллинг сразу же опровергает претензии такого персонализма на истинность, поскольку для него только монизм может претендовать на субстанциальность: “...Стремящийся к единству разум и чувство, утверждающее свободу и индивидуальность, всегда сдерживаются лишь насильственными требованиями, которые недолго сохраняют свою силу и в конце концов отвергаются. Так и Фихте вынужден был засвидетельствовать в своем учении признание единства, хотя и в убогом облике нравственного миропорядка, непосредственным следствием чего оказались противоположность и несообразность в этом учении” [там же, с. 89-90]. Поэтому и соотнесенное со свободой мировоззрение следует рассматривать здесь в границах теонормно-персоналистского, а не плюралистического (диалогического) понимания.

Далеко не все различия внутри персонализма осмыслены, и они далеко не всегда очевидны.

О неприемлемости диалогического персонализма с его попыткой обнаружить онтологию в противостоянии низкого имени высокому свидетельствует следующее суждение Шеллинга: “...Если свобода есть способность к злу, то корень её должен быть независим от Бога. А в этой связи может возникнуть искушение обратиться к дуализму. Система же дуализма, если

она действительно мыслится как учение о двух абсолютно различных и независимых друг от друга началах, есть лишь система разорванности и отчаяния разума” [там же, с.104], что вполне соответствует той духовной ситуации, в которой Бахтин в 1943 г. писал работу, названную редакторами “<Риторика, в меру своей лживости...>”.

Впрочем, Шеллинг предоставляет возможность помыслить теорию диалога как закономерный и необходимый этап в становлении свободы. Ложное единство должно быть разрушено тотальным разделением (плюралистический персонализм, кризис 1943 года), чтобы затем могло быть восстановлено подлинное единство: “Начало исцеления – состояние ясновидения, даруемое божественным провидением отдельным людям (как избранным для него органам), время знамений и чудес, когда божественные силы противодействуют повсюду выступающим демоническим силам, умиротворяющее единство – разделению сил” [там же, с.126]. Полагаю, только в этом случае открывается перспектива для адекватной оценки всего, что было сделано Бахтиным в области теории литературы и нравственной философии.

Говоря о книге Шеллинга, нельзя забывать об упомянутой выше и характерной для его философии в целом глубинной связи эстетической и онтологической проблематики.¹

Рассуждение Шеллинга об “умопостигаемой сущности человека” помогает понять, как должно быть помыслено отрицание Бахтиным благодати, приходящей извне: “Для того чтобы определить самоё себя, она (означенная сущность человека. – А.Д.) должна уже быть определена в себе, и не извне, что противоречит её природе, и не изнутри какой-либо случайной или эмпирической необходимостью, ибо всё это... ниже её; но определением для неё должна быть она сама в качестве своей сущности, т.е. своей собственной природы. Она ведь не есть некое неопределенное всеобщее, а определена как умопостигаемая сущность данного человека. <...> Поэтому умопостигаемая сущность, действуя совершенно свободно и абсолютно, может действовать лишь в соответствии со своей собственной внутренней природой, другими словами, действие может следовать из внутренней природы сущности только по закону тождества и с абсолютной необходимостью, которая только и есть абсолютная свобода; ибо свободно лишь то, что действует в соответствии с законами своей собственной сущности и не определено ничем ни в себе, ни вне себя” [там же, с.130]. Сущность

¹ См., например, о целостности и завершенности, которые суть конститутивные признаки всей области эстетического как онтологической основе, благодаря которой любое действие становится возможным [там же, с.129]. Об этом – чуть ниже.

человека, о которой идет речь, “находится вне всякой причинной связи, а также вне всякого времени или над ним. Поэтому она никогда не может быть определена чем-либо предшествующим ей, поскольку она сама предшествует всему, что в ней есть или становится... в качестве абсолютного единства, которое всегда должно быть уже целостным и завершенным, чтобы отдельное действие или определение было в нем возможно” [там же, с.129]¹.

Сущность человека вне времени, и в ней снимается абстрактное противостояние “извне” и “изнутри” потому, что она в Боге. Этой соотнесенностью измеряется масштаб “единичного действия”. Так что практически-действенная сфера здесь не всё целое, а только крайняя степень эмпирической данности целого, в пределах которой сама необходимость оказывается “замаскированной случайностью”, но ни в коем случае не тем, что тождественно свободе.

Речь у Шеллинга, разумеется, идет об обретенном подлинном единстве, а не о кризисе с его всеобщим разделением.

Что касается выпада против историчности в рассматриваемой книге, то он, как мне представляется, целиком обусловлен полемическим настроением Шеллинга против “Феноменологии духа”. Общеизвестно, что принцип историчности стал определяющим в его последующих трудах.

Осталось только сказать, на кого направлен критический выпад Гегеля в Предисловии к его книге. Об этом он сам рассказал в 1810 году в письме К.И.И. Виндишманну, занятому в то время работой над книгой о магии: “Поверьте мне, что в душевном состоянии, о котором Вы мне пишете, не повинна эта работа – это погружение в темные области, где ничто не оказывается достоверным, твердым и определенным, где всюду встречаются яркие вспышки света, которые, однако, на краю пропасти благодаря своему яркому сиянию становятся тем более мутными, обманчивыми из-за своего окружения и порождают ложные отношения, кажущиеся истинным светом; начало каждой тропы здесь обрывается, растворяется в чём-то неопределенном, увлекая нас в сторону от нашей цели и направления. Я по своему собственному опыту знаю это состояние души и даже разума, когда он со своими интересами и предчувствиями проникает в хаос явлений и, обладая ясным сознанием цели, все же ещё не достиг сердцевины, деталей и ясности целого. Я страдал такой ипохондрией пару лет, и притом в такой мере, что дошел до истощения. Такой переломный момент вообще бывает в жизни каждого человека – мрачный период подавленности,

¹ Отрицание завершения в теории диалога – это, стало быть, не только отрицание эстетически завершенного, но и целого.

через теснины которого он пробивается к уверенности в себе, к укреплению и утверждению самого себя, к уверенности в повседневной жизни... Идите уверенно вперед. Только наука, которая завела Вас в этот душевный лабиринт, способна вывести из него и исцелить Вас” [4, с.318].

Перед нами исповедь Гегеля. Речь идет о двух иенских годах наибольшего сближения с Шеллингом и о “Феноменологии духа” как освобождении и исцелении, когда Гегель приходит к самому себе и обретает свой путь в философии. Не нужно объяснять, что в Предисловии он говорит об эпигонах Шеллинга, но письмо свидетельствует, что частично он говорит и о себе, каким он был или, скорее, хотел быть в годы сотрудничества с Шеллингом.

Понимал ли это Шеллинг? У нас нет никаких оснований сомневаться в этом. Разумеется, ему хотелось видеть в Гегеле ближайшего соратника, и ему была дорога идея, так сказать, артельного сотрудничества в философии, когда объединяющим началом выступает не “сектантский дух”, а “дух совместных устремлений” к “обретению познаний и воззрений”, к полной разработке которых вплотную, по мнению Шеллинга, приблизились немецкие философы [см.: 18, с.88]. И чем, если не ответом Гегелю, являются следующие его слова: “Автор данной работы никогда не был склонен созданием секты лишать свободы других и тем более самого себя...” [там же, с.153].

Для Шеллинга в большей степени, чем для Гегеля, сразу же стало очевидно, что “Феноменологией духа” положен предел, который сделал философское примирение невозможным. Именно это констатировал Шеллинг в знаменитом письме Гегелю от 2 ноября 1807 года: “То, в чём мы действительно придерживаемся различных убеждений и точек зрения, следовало бы выявить и разрешить без всякого примирения. Ведь примирить можно, конечно, всё, кроме одного. Так, я признаю, что я не понимаю смысла того, почему ты противопоставляешь *понятие* интуиции (*Anschauung*). Не можешь ведь ты подразумевать под *понятием* нечто иное, чем то, что мы с тобой называем идеей, которая, с одной стороны, является *понятием*, а с другой – *интуицией*” [4, с.283]¹. Здесь в последний раз и на прощанье сказано: “мы с

¹ Шеллинг сразу же указал на главный пункт расхождений, и его слова о единстве понятия и интуиции не остались без ответа, правда, не в письме Гегеля, а в его лекциях по истории новейшей немецкой философии: “Это – ложный путь, так как, согласно выставляемому ими (последователями Шеллинга. – А.Д.) принципу, понятие и созерцание составляют единое единство, а на деле это единство, этот дух сам выступает непосредственно, следовательно, находится в области созерцания, а не в области мышления” [3, с.512. Пер. Б. Столпнера].

тобой”. С этого времени философия Гегеля навсегда останется для него абстракцией логической необходимости, тогда как для последнего философия Шеллинга – ненаучной. Об этом Гегель пишет в письме профессору Г.Ф. Крейцеру, известному филологу, от 28 июня 1808 года и в “Афоризмах” иенского периода. В последних Гегель полагает, что более поздний Шеллинг оказывается, в отличие от него, недостойным своей ранней философии, то есть их общего достояния. По этой же причине в 1830 году Гегель не преминул сделать замечание В. Кузену по поводу его несколько легковесных суждений о философии Шеллинга: “Я должен был сказать, что философия Шеллинга, которую вы упоминаете, содержит в своих основоположениях гораздо больше того, что приписываете ей Вы, и Вы сами, должно быть, отлично это знаете” [4, с.520].

Усомниться в этих основоположениях – значит усомниться в философии самого Гегеля.

Между тем человеческие отношения оставались теплыми. В 1812 году Шеллинг “дружески” навестил Гегеля в Нюрнберге. В начале сентября 1829 года они случайно увиделись в Карлсбаде. Об этой встрече Гегель написал жене так: “Мы оба были очень рады и встретились как старые и искренние друзья. Сегодня после обеда мы совершили совместную прогулку, а затем, в кафе, официально узнали о взятии Адрианополя... Мы провели вместе и вечер” [там же, с.518]. У автора письма не было никаких оснований для преувеличений.

Правда, они не говорили о философии. В такие дни они словно возвращались во времена своей молодости, когда философия ещё не разделяла их.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биbihин В.В. Грамматика поэзии. Новое русское слово / В.В. Биbihин. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – С. 6-266.
2. Гадамер Х.-Г. Пути Хайдеггера: исследования позднего творчества / Х.-Г. Гадамер. – Мн.: ПроPILEI, 2005. – 240 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Кн. 3 // Сочинения / Г.В.Ф. Гегель. – М.; Л.: Соцэкгиз, 1935. – Т. 11
4. Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: в 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Мысль, 1973. – Т. 2. – 630 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа // Сочинения / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Изд-во соц.-эконом. лит., 1959. – Т. 4. – 440 с.
6. Домашенко А.В. “Авторская” теория литературы как zufällige Vernunft / А.В. Домашенко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ: БДПУ, 2012. – Вип. XXVI. – Ч. 4. – С. 12-23.

7. Домашенко А.В. Можно ли защитить “авторскую” теорию литературы? / А.В. Домашенко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ: БДПУ, 2013. – Вип. XXVII. – Ч. 1. – С. 381-389.
8. Домашенко А.В. Об интерпретации и толковании: моногр. / А.В. Домашенко. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 277 с.
9. Домашенко А.В. Филология как проблема и реальность / А.В. Домашенко. – Донецк: БДПУ; ДонНУ, 2011. – 175 с.
10. Николай Кузанский. Об ученом незнании // Сочинения: в 2 т. / Николай Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 1. – С. 47-184.
11. Николай Кузанский. О видении Бога // Сочинения: в 2 т. / Николай Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 2. – С. 33-94.
12. Николай Кузанский. О возможности-бытии // Сочинения: в 2 т. / Николай Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 2. – С. 135-181.
13. Олейников Н.М. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы / Н.М. Олейников. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 272 с.
14. Радцигер Й. Введение в Христианство / Й. Радцигер. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1988. – 318 с.
15. Соловьев В.С. Николай Кузанский // Собрание сочинений: в 10 т. – 2-е изд. / В.С. Соловьев. – С.Пб.: Просвещение, 1914. – Т. 10. – С. 437-439.
16. Шевырев С.П. Из писем С.С. Уварову // Фридрих Шеллинг: pro et contra. Творчество Фридриха Шеллинга в оценке русских мыслителей и исследователей. – С.Пб.: РХГИ, 2001. – 691 с.
17. Шеллинг Ф.В.Й. О конструкции в философии // Сочинения: в 2 т. / Ф.В.Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 3-26.
18. Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с нею предметах // Сочинения: в 2 т. / Ф.В.Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 86-158.

АНОТАЦІЯ

Домашенко О.В. Теоретико-літературна актуальність філософії Шеллінга

Стаття присвячена розгляду окремих положень філософії Шеллінга, актуальних для сучасної теорії літератури. Автор статті вважає, що філософія Шеллінга, насамперед, є актуальною для теоретико-літературного персоналізму. Але, на відміну від М.М. Бахтіна, вона репрезентує не плюралістичний (діалогічний), а монічний персоналізм. Такий персоналізм, без сумніву, є більшою мірою вкоріненим в онтологічному смислового контексті.

Ключові слова: персоналізм, людина, свобода, діалог, онтологія.

АННОТАЦИЯ

Домашенко А.В. Теоретико-литературная актуальность философии Шеллинга

Статья посвящена рассмотрению отдельных положений философии Шеллинга, актуальных для современной теории литературы. Автор статьи считает, что философия Шеллинга, прежде всего, актуальна для теоретико-литературного персонализма. Но, в отличие от М.М. Бахтина, она являет собою не плюралистический (диалогический), а монический персонализм. Такой персонализм, без сомнения, в большей мере укоренен в онтологическом смысловом контексте.

Ключевые слова: персонализм, человек, свобода, диалог, онтология.

SUMMARY

Domashchenko A.V. Topicality of the philosophy by Shelling for Literary Criticism

The article deals with certain ideas of Shelling's philosophy, topical for modern literary criticism. In the author's opinion, the philosophy by Shelling is relevant for personalism as tendency of modern literary criticism first of all. It is monistic, but not Bakhtin's pluralistic (dialogic) personalism. Such personalism is more joint with ontological context of sense, certainly.

Key words: personalism, man, freedom, dialogue, ontology.

*С.А. Кочетова
(Горловка)*

УДК 82.0

«РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РАССКАЗ» В. НАБОКОВА: ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В творчестве русских модернистов жанр рождественского рассказа претерпевает некоторые изменения. Как отмечает исследователь жанра Х. Баран, писатели стали меньше учитывать уже сформированный жанровый канон, обратились к новым сюжетам, обновили традиционные схемы, использовали различные источники, в том числе и нехристианские [1, с. 18]. На рубеже XIX-XX веков жанры календарной литературы использовались авторами с целью выражения политических идей и, тем самым, способствовали актуализации социально-

политической проблематики в произведениях данного жанра.

Вспомним, что, как правило, рождественский рассказ выстраивается по своим законам: характеризуется преобладанием христианско-нравственной проблематики, направлен на осмысление судьбы и поведения, мыслей и поступков героев, ориентированных на евангельские заповеди. В традиционном рождественском рассказе обязательно наличие каких-либо чудесных событий, провоцирующих духовное прозрение и перерождение героя. Для традиционного рождественского рассказа характерна обязательная разработка образа ребёнка в контексте комплекса христианских мотивов, образов и символов.

Очевидно, что «Рождественский рассказ» В. Набокова отличается от жанрового канона. Так, в произведении нет чрезвычайных чудесных событий, предопределяющих таинственный характер Сочельника. Система персонажей рассказа не включает обязательный для жанрового канона образ ребенка. Кроме того, канва повествования не содержит имплицитных или эксплицитных аллюзий на религиозный характер мировосприятия героев. В то же время можно чётко определить, что событийный план повествования соответствует периоду празднования рождественских праздников: «Масса снегу навалило, – сказал критик, опустив шторы. – Сегодня, кстати, сочельник. <...> Во время оно, в сей день, ваша братия строчила рождественские фельетончики... – Со мной не случилось, – сказал Новодворцев. Критик усмехнулся: – Напрасно. Вот бы написал рождественский рассказ. По-новому...» [4, с. 532]. Основной идеей произведения становятся размышления о жизни, воспоминания, главным образом, навеянные именно рождественской атмосферой и мыслями об уже вечном символе праздника – ёлке. «Обновлённым» является канон жанра рождественского рассказа, если учитывать явно выраженную социально-политическую проблематику произведения.

Важно учитывать всю сложную структуру изображённого мира, поскольку «от его особенностей зачастую зависит стилевое, художественное своеобразие произведения; не разобравшись с особенностями изображённого мира, трудно выйти на анализ художественного содержания», – подчёркивает А.Б. Есин [2, с. 105]. Определённая временная последовательность размещения частей, художественных деталей и образов никогда не бывает случайной и всегда несёт в себе содержательную и смысловую нагрузку. Поэтому считаем специальное рассмотрение различных уровней поэтики произведения целесообразным для анализа соответствия / несоответствия набоковского «Рождественского рассказа» жанровому канону.

Известно, что все «детали изображенного мира и их словесные обозначения в литературном произведении располагаются определенным образом, с особым художественным смыслом» [2, с. 127], что собственно и составляет композиционную структуру художественного текста.

Постижение глубокого смысла авторского замысла расположения тех или иных структурных частей и элементов повествования в «Рождественском рассказе» В. Набокова является залогом интерпретации текста, адекватной идее писателя.

Уже в экспозиции мы знакомимся с действующими персонажами произведения. Их всего трое: уже опытный писатель Дмитрий Дмитриевич Новодворцев, молодой писатель Антон Голый и критик. Святой вечер начинается с визита к Новодворцеву молодого писателя, надеющегося получить от признанного в литературной среде мастера рецензию на своё произведение. Молодого писателя сопровождает критик, который исполняет роль мэтра, снисходительно благословляющего на трудное поприще юного прозаика.

Депрессивное состояние хозяина квартиры усугубляется размышлениями об откровенном плагиате Антона Голого: во время знакомства с произведением Голого, Новодворцева поражает, насколько явно проведена параллель с его собственным творчеством: «Уже не в первый раз к нему приводили вот таких угрюмых истовых сочинителей из крестьян. И уже не в первый раз ему брезжил в их неопытных повестях ответ – до сих пор критикой не отмеченный – его собственного двадцатипятилетнего творчества; ибо в рассказе Голого неловко повторялась его же тема, тема его повести „Грань“, написанной с волнением и надеждой, напечатанной в прошлом году и ничего не прибавившей к его прочной, но тусклой славе» [4, с. 531]. Призрачная надежда героя на то, что хоть на этот раз критик укажет начинающему писателю, что он украл идею своего произведения у Новодворцева, тает по окончании прочтения текста Антоном Голым. Новодворцева ждет разочарование – критик молчит: «Тогда Новодворцев, поняв, что и нынче желанных слов не услышит, и, стараясь сосредоточить мысль на том, что все-таки к нему, а не к Неверову привели начинающего писателя на суд, <...> стал тихо и гладко говорить» [4, с. 531]. Но о сходстве двух произведений он так и не решает помянуть.

Завязкой рассказа являются замечания критика о том, что на дворе уже Сочельник, и некогда «в сей день, ваша братия строчила рождественские фельетончики...» [4, с. 532]. Новодворцев напоминает, что ему никогда не приходилось писать нечто подобное, на что критик с сожалением отвечает: «Напрасно.

Вот бы написал рождественский рассказ. По-новому» [4, с. 532]. Все трое обсуждают идею написания нового рассказа. Но когда молодой писатель вспоминает о случае из жизни, критик считает его сюжет малоподходящим для будущего рассказа. Он предлагает более яркий замысел: «Можно острее поставить. Борьба двух миров. Все это на фоне снега» [4, с. 533].

Тщательное выстраивание автором длительных творческих поисков Новодворцева, его стараний и напряжённой работы над новым рассказом в новом стиле представляет собой новый этап композиционного построения произведения. Рождество как святой праздник, как грань между старым миром и рождающимся новым не представляет для героя никакого значения. Сакральность события утрачивается и наполняется содержанием только тогда, когда он начинает представлять свое будущее признание после написания именно этого рождественского рассказа. Воображение рисует ему день, когда критик будет вспоминать тот самый вечер, когда родилось это выдающееся произведение: «Потом будет сам вспоминать, печатно: захожу я к нему однажды и так, между прочим, говорю: „Изобразили бы вы, Дмитрий Дмитриевич, борьбу старого и нового на фоне рождественского, в кавычках, снега. Продолжали бы до конца ту линию, которую вы так замечательно провели в «Грани», – помните сон Туманова? Вот эту линию... И в эту ночь родилось то произведение, которое...”» [4, с. 533]. Именно эти мысли настраивают героя на борьбу за более яркую славу и признание, он подпитывает себя надеждой и новыми ожиданиями вдохновения.

Все попытки Новодворцева поймать «дуновение» вдохновения рушатся. «Щекочущая пустота» [4, с. 533], как правило, ранее сопровождающая желание писать, – не оказывается продуктивной. Герой смотрит в окно, но ни сияющий месяц, ни наблюдение за соседским домом не помогают в создании рассказа. «В этой пустоте что-то принимало образ, росло. Рождество, новое, особое. Этот старый снег и новый конфликт... <...> С чувством беспредельного упоения, сладкого ожидания, Новодворцев снова присел к столу. Настроение, краски зреющего произведения уже были. Оставалось только создать остов, – тему» [4, с. 534]. Вот, наконец, он чувствует, что нашел то главное, с чего следует начать – с описания праздничной ёлки. В. Набоков предлагает читателю ознакомиться и прочувствовать хрупкий мир творческого процесса – рождения нового литературного произведения. Процесс появления художественного творения смело уподобляется автором процессу рождения Всевышнего. Суть набоковской философии творческого процесса заключается в его неуправляемости, неподвластности земным желаниям и расчётам.

Мысли героя прерывает стук в дверь. Приход робкого соседа отвлекает писателя от уже почти созревшего художественного образа. Оставалось только дожидаться, когда этот образ сам попросится на бумагу, но вмешивающийся «мягкий, словно в сукопце обёрнутый стук» [4, с. 534] прерывает творческий порыв. Однако, «борьба миров» является контрастной для естественных добрых чувств, всплывающих в памяти («...И вдруг, ни с того ни с сего, вспомнил гостиную в одном купеческом доме, большую книгу статей и стихов с золотым обрезом <...>, как-то связанную с этим домом, и ёлку в гостиной, и женщину, которую он тогда любил, и то, как все огни ёлки хрустальным дрожанием отражались в её широко раскрытых глазах, когда она с высокой ветки отрывала мандарин» [4, с. 535]). Дар воспоминаний не востребован героем, поскольку приятные чувства не вписываются в актуальную тематику современности: «С досадой отвернулся он от этого воспоминания» [4, с. 535].

Высшей точкой идейного напряжения повествования стало решение героя отразить в своем повествовании не человеческие взаимоотношения, а идеологические убеждения, он чувствовал, «что он нашел нужное, единственное, – что напишет нечто изумительное, изобразит, как никто, столкновение двух классов, двух миров...» [4, с. 535]. Происходит подмена истинных ценностей ложными. Живые чувства не нужны, а надуманные классово обусловленные социально-политические «страдания» будут приняты редакторами: «Европейский город, сытые люди в шубах. Озарённая витрина. За стеклом огромная ёлка, обложенная по низу окороками; и на ветках дорогие фрукты. Символ довольствия. А перед витриной, на ледяном тротуаре...» [4, с. 535]. Измена своему творческому порыву снимает конфликт. Нет конфликта, нет противоречий, есть только конъюнктура, мертворождённая и потому приводящая к «тусклой славе, тусклой...» [4, с. 535]. Великий праздник Рождества не порождает творчества, так как побеждает сиюминутное, а не вечное. Праздничная атмосфера дарит герою надежду, но он сознательно от этой надежды отказывается. Герой обречён на противоестественный эксперимент насилия над чистыми душевными порывами – побеждают социально и политически значимые факторы: «Он писал о дородной елке в бесстыдно освещенной витрине и о голодном рабочем, жертве локаута, который на елку смотрел суровым и тяжелым взглядом» [4, с. 535]. В целом, предательство своих воспоминаний и своих чувств приводит героя к разочарованию и ощущению своей ненужности, несмотря на то, что было издано шесть томов полного собрания его сочинений, а его имя иногда попадало в

«такой перечень, например: Горький, Новодворцев, Чириков...» [4, с. 534]. Герой сам избирает свой политически и социально обусловленный путь, а не описание тихого семейного праздника.

Система персонажей набоковского произведения частично вписывается в жанровый канон рождественского рассказа. Центральный образ писателя Новодворцева представлен автором на фоне образа критика и образа молодого писателя Антона Голого. Именно фоновые образы делают центральный образ более ярким, противоречивым, и именно они способствуют его более глубокому раскрытию. Образ критика представляет собой метафорический символ рождественского подарка судьбы. У В. Набокова в рассказе нет образов ангелов, ребёнка, нет образа Иисуса Христа. Но при этом образ критика является катализирующим и провокативным для раскрытия образа Новодворцева. Критик подталкивает героя к выбору: быть как все или пойти против течения. Дуальность персоны в образе критика чувствуется даже в его описании, вытсроенном на контрасте: «Это был костлявый, расхлябанный, рыжий человек, страдающий, по слухам, чахоткой, но на самом деле, вероятно, здоровый как бык» [4, с. 532]. Напускное безразличие критика по отношению к Новодворцеву усугубляется воспоминаниями писателя о том, что «недавно он послал тому же критику письмо, в котором напоминал, что в январе исполняется двадцать пять лет его писательской деятельности, но что он убедительно просит никаких чествований не устраивать... <...> Он ответил, письмом же, что одобряет такое решение, и на этом дело и кончилось» [4, с. 531-532]. Но истинная роль этого персонажа представлена автором в эпизоде, когда критик подсказывает Новодворцеву возможные дальнейшие творческие шаги, которые могли бы способствовать продемонстрировать своё мастерство, освежить свою угасающую славу. Чувства Новодворцева по отношению к критику эволюционируют: от «издевательского тона» [4, с. 533] и сомнения в его, Новодворцева, оригинальности («А ведь этот скот нарочно сказал <...> Советует... Издевательский тон... Вероятно, думает, что оригинальности у меня больше нет...» [4, с. 533]) до невысказанной благодарности за подсказку идеи («Вот закачу в самом деле рождественский рассказ... <...> И, с торжественным волнением, чувствуя, что он нашёл нужное, единственное, – что напишет нечто изумительное, изобразит, как никто...» [4, с. 533-535]).

Традиционный рождественский рассказ, как было отмечено выше, должен содержать рассуждения о вечном и сиюминутном, о правильности избранного героем пути, соответствии мыслей и поступков героя христианским поведенческим канонам. В.

Набоков не даёт рецептов, он не настаивает на своём взгляде. Он, используя художественную деталь – ёлку, демонстрирует своё авторское понимание правдивости и истинности искусства, а также сущности контраста двух эпох. Герой вспоминает празднование Рождества в дореволюционные времена: «... Вспомнил гостиную в одном купеческом доме, <...> и ёлку в гостиной, и женщину, которую он тогда любил, и то, как все огни ёлки хрустальным дрожанием отражались в ее широко раскрытых глазах, когда она с высокой ветки срывала мандарин» [4, с. 535]. Полной противоположностью выглядит Рождество во времена Советской власти: «Он подумал о том, что, вероятно, в некоторых домах бывшие люди, запуганные, злобные, обреченные (он их представил себе так ясно...) украшают бумажками тайно срубленную в лесу елку. Этой мишуры теперь негде купить, елок не сваливают больше под тенью Исакия...» [4, с. 534]. Ёлка, как неотъемлемый атрибут рождественского праздника, хороша там, где есть душевность, любовь и вера, а там, где «*бывшие* люди, запуганные, злобные, обреченные» с бумажной мишурой воровито рубят в лесу ритуальное деревце, не может быть настоящей жизни и настоящего искусства. К сожалению, в борьбе добра и зла в жизни героя побеждает «дородная ёлка в бесстыдно освещённой витрине» [4, с. 535].

Впрочем, победа сиюминутного читателей не должна удивлять, поскольку автор «подготовил» заранее, спрогнозировал подобное восприятие. В. Набоков в начале рассказа представляет латентно существующий и вырывающийся порой эгоизм героя. Новодворцев амбициозен и спесив. Он недоволен своей репутацией и положением в литературных кругах: «В автобиографии, приложенной к полному собранию сочинений (шесть томов, с портретом), он описал, с каким трудом он, сын простых родителей, пробился в люди. На самом деле юность у него была счастливая. Хорошая такая бодрость, вера, успехи. Двадцать пять лет тому назад в толстом журнале появилась его первая повесть. Его любил Короленко. Он бывал арестован. Из-за него закрыли одну газету. Теперь его гражданские надежды сбылись. Среди молодых, среди новых он чувствовал себя легко, вольно. Новая жизнь была душе его впрок и впопу. Шесть томов. Его имя известно. Но тусклая слава, тусклая...» [4, с. 534-535]. Новодворцев тщательно заботится о своей угасающей славе. Однако, он еще способен к переживаниям воспоминаний о настоящих человеческих чувствах.

Образ молодого писателя Антона Голого отражает не только мировосприятие простого люда и его потребностей, он, вне сомнений, представляет в рассказе новое поколение. В канун

Рождества должен явиться новый человек. Но надежд этот образ начинающего писателя не оправдывает. Он нежизнеспособный, хотя и обладает неким характером для реализации амбиций. Автор актуализирует мысль о том, что «быть подающим надежды» недостаточно. Необходимо бороться за своё место в жизни. Ни благосклонность маститого писателя, ни протекция критика не смогут заменить собственных усилий Голого. Заявленный тезис отсветом с образа Антона Голого уходит на образ Новодворцева. Критик подсказывает Новодворцеву, как оживить литературное имя и репутацию. Но, в то же время, критик, приведя с собой Антона Голого, «напоминает» метру о необходимости действовать, предпринимать усилия, иначе... ему на смену придут новые поколения мастеров художественного слова, бесстыдно перепевающих чужие мотивы и темы. Новодворцев стоит перед выбором – либо написать что-то стоящее, либо сдать позиции, в результате чего героя ждёт дальнейшее угасание его и без того тусклой славы. Однако, как Антон Голый не смог стать новым человеком под Рождество, так и Новодворцев не способен переродиться в настоящего мастера. Чудо, как обязательного элемента рождественского рассказа, не произошло.

Интересен и тот факт, что идея неоправданного ожидания рождения нового человека в ночь на Рождество сопровождается в рассказе использованием такой фигуры речи, как градация. Усиление состояния ожидания выстраивается при помощи особенной организации синтагм, предложений, абзаца (в данном предложении – повторении определённых слов) или художественных деталей. Атмосфера напряжённого ожидания чувствуется в повисшем молчании в комнате: каждый герой погружён в свои раздумья. Антон Голый волнуется во время «смотрины», проходя ситуацию инициации, – от этого визита зависит его дальнейшая литературная жизнь: «Наступило молчанье. Антон Голый, <...> напряженно потупясь, стал собирать листы рукописи, которые он во время чтения откладывал, как попало» [4, с. 530-531]. Критик молчит: «Его пестун, критик из „Красной Яви“, смотрел в пол, хлопая себя по карманам. <...> Но критик, сгорбившись на краю кожаного дивана, как большая печальная птица, – безнадежно молчал» [4, с. 531]. Молчание Новодворцева таит в себе различные переживания, касающиеся и его собственной судьбы, и его угасающей тусклой славы, и недостаточно почтительно отмеченного двадцатипятилетия его писательской деятельности, и неприятно поразившего его плагиата из новодворцевской повести «Грань», и, наконец, разочарования из-за необходимости самому выносить вердикт. Состояние пессимизма и грусти усиливается при характеристике

Новодворцева образа интеллигента в произведении Антона Голого: «А вот интеллигент у вас не удался, – говорил он. – Не чувствуется настоящей обречённости...» [4, с. 532]. Градация достигает эмоциональной высоты в тот момент, когда «Новодворцеву стало вдруг так грустно, – не обидно, а просто грустно, – что он осекся и начал платком протирать стекла, и глаза у него оказались совсем добрыми» [4, с. 532]. Грусть и обречённость не приводит к продуктивному шагу. Большая часть рассказа характеризуется молчанием героев и отсутствием каких-либо звуковых образов. Только когда герой остается один, появляются звуки, своим появлением будто вызывают и появление вдохновения и непреодолимого желания писать. Однако, это желание попытаться создать необычайно сильное произведение «расплёскивается», не выдерживает испытания, растворяется. Стабильность, сквозящая в окружающей обстановке («Около чернильницы стояло нечто вроде квадратного стакана с тремя вставками, воткнутыми в синюю стеклянную икру. Этой вещи было лет десять, пятнадцать, – она прошла через все бури, миры вокруг нее растряхивались, – но ни одна стеклянная дробинка не потерялась» [4, с. 533]), и успокоенность побеждают амбициозные порывы Новодворцева. Ситуация Рождества не рождает новое. Рождественский рассказ превращается в рассказ о не-Рождестве.

Примечательным в рассказе становится обращение автора к использованию такого элемента поэтики, как звукопись (эвфония) повествования, который, в свою очередь, формирует несомненную индивидуальность стиля писателя. М.Л. Гаспаров, рассуждая о звуковой организации художественной речи, подчёркивает, что «речь художественная упорядочивает эти повторения, используя их для эстетического воздействия» [3, стлб. 1144]. Кроме того, сформировавшиеся фонические системы неизбежно приводят нас к их осмыслению. В случае «Рождественского рассказа» В. Набокова контаминация звука и смысла рождается через «звуковые ассоциации: аллитерирующие звуки напоминают о каком-то названном или неназванном „ключевом слове“» [3, стлб. 1144]. Определённый интерес, на наш взгляд, вызывает тот факт, что эпизоды, посвящённые описанию тягостного молчания Новодворцева, критика и молодого писателя, имеют свою инструментовку, сосредоточенную вокруг звуков -л- и -о-, сопровождаемых звуком -с-: «Писатель Новодворцев молчал тоже, но его молчанье было другое – маститое. В крупном пенсне, чрезвычайно лобастый, с двумя полосками тёмных редких волос, натянутых поперёк лысины, и с сединой на подстриженных висках, он сидел, прикрыв глаза, словно продолжал слушать, скрестив толстые ноги, защемиив руку между коленом одной ноги

и подколенной косточкой другой» [4, с. 531]. Важно подчеркнуть, что такое сочетание звуков приводит нас к восприятию «тусклой славы» [4, с. 531] писателя Новодворцева. Автор настоятельно культивирует упомянутые звуки с целью подчеркнуть ощущение невзрачности, тусклости, обыденности при существующей прочности [4, с. 531] данной славы. В этот контекст органично вписывается образ безнадёжно молчащего критика, который сидел, «сгорбившись на краю кожаного дивана, как большая печальная птица» [4, с. 531]. В целом, меняется звуковая тональность повествования тогда, когда герой, не контролируя воспоминания, погружается в памятные минуты встречи Рождества в далёком прошлом – хрустальном, сияющем, с раскрытыми глазами любимой когда-то женщины в чужой праздничной гостиной. Но всплеск воспоминаний потух, шанс воскресить прошлое и описать существовавшие искренние чувства не использован, и поэтому вновь Новодворцев, пребывающий в прочной, но тусклой славе, пытается писать о «дородной елке в бесстыдно освещенной витрине и о голодном рабочем, жертве локаута, который на елку смотрел суровым и тяжелым взглядом» [4, с. 535]. Благодаря умелому использованию художественных деталей и звуковых образов В. Набоков пытается подчеркнуть социальные противоречия двух миров и двух эпох: «Все это на фоне снега» [4, с. 533]. Побеждает, тем не менее, тусклая обыденность, не сохраняющая ощущения великого и светлого праздника: «Наглая ёлка <...> переливалась всеми огнями радуги» [4, с. 535]. «Наглая елка» – символ классового противостояния, борьбы двух миров. Эта борьба показана не прямо, а опосредованно через указанный символ. Исходя из того, что елка обычно является символом праздника, надежд на светлое будущее, а также символом возрождения, В. Набоков выбирает именно ее для искусного раскрытия социально-политических проблем того времени.

Таким образом, исследовав особенности «Рождественского рассказа» В. Набокова, мы можем прийти к выводу о том, что данный рассказ действительно отличается от традиционного жанрового канона, в первую очередь своей социально-политической направленностью. В рассказе в закодированном виде показаны социальные противоречия, существовавшие после установления Советской власти. В произведении раскрываются нравственные проблемы: В. Набоков отмечает быстротечность жизни, показывает тонкую внутреннюю природу творческого человека, вынужденного приспособляться к новым условиям и запросам общества. Немалую роль в этом играет дух соперничества двух поколений и, в первую очередь, собственные амбиции, которые вдохновляют героя на поиск новых идей.

Решению проблемных вопросов повествования способствует праздник Рождества, который дарит вдохновение главному герою и посредством сохранения идеи которого подчеркивается жанровая принадлежность произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и модернизм // Баран Х. Поэтика русской литературы XX века. – М., 1993. – С. 294–328.
2. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А.Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.Н. Николюкин; Ин-т науч. информ. по общественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стб.
4. Набоков В.В. Рождественский рассказ / В.В. Набоков // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. Русский период / В.В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 1999. – Т. 2. – С. 530–535.
5. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. «Рождественский рассказ» В. Набокова: жанровое своеобразие произведения

В статье предпринята попытка вписать рассказ В. Набокова в традицию рождественских рассказов в мировой литературе и выявить расхождение жанровой природы данного произведения с жанровым каноном. В статье рассматривается архитектурная структура рассказа, своеобразие его композиционного построения, определяется мотивный комплекс повествования. На материале рассказа демонстрируется поэтологическое разнообразие индивидуального стиля писателя, выявляемое при анализе разных уровней организации произведения.

Ключевые слова: жанр рождественского рассказа, система персонажей, композиция, архитектура, мотив, поэтика.

АНОТАЦІЯ

Кочетова С.О. «Різдвяне оповідання» В. Набокова: жанрова своєрідність твору

У статті зроблена спроба вписати оповідання В. Набокова в традицію різдвяних оповідань у світовій літературі та виявити розбіжність жанрової природи даного твору з жанровим каноном. У статті розглядається архітектонічна структура оповідання,

своєрідність його композиційної побудови, визначається мотивний комплекс розповіді. На матеріалі оповідання демонструється поетологічна різноманітність індивідуального стилю письменника, що виявляється при аналізі різних рівнів організації твору.

Ключові слова: жанр різдвяного оповідання, система персонажів, композиція, архітектоніка, мотив, поетика.

SUMMARY

Kochetova S.A. "The Christmas story" by V. Nabokov: genre specificity of the literary work

The article presents an attempt to introduce the story by V. Nabokov as a part of the world literature tradition of Christmas stories and to reveal divergence of the genre specificity of the work from the genre canons. The author considers the architectonical plot structure of the story, defines the complex of motifs in it. The text of the story serves as an illustration of poetological diversity of the writer's individual style; the latter becomes obvious while analyzing various levels of the text organization.

Key words: the genre of the Christmas story, system of images, composition, architectonics, motif, poetics.

*О.А. Кравченко
(Донецк)*

УДК 82.09

КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: АКТУАЛИЗАЦИЯ СИМВОЛИСТСКОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Осмысление закономерностей тематического развития в лирических жанрах принято относить к «Теории литературы» Б. Томашевского. Говоря об особенностях тематизма в лирическом творчестве, исследователь отмечает: «Фабульные мотивы редки в лирической поэзии. <...> Если в стихотворении говорится о каком-нибудь действии, поступке героя, событии, то мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного же разрешения <...>» [9, с. 181]. Такая характеристика, по сути, отрицает само право на существование лирической композиции, поскольку нивелирует ее динамическое («фабульное») развертывание.

Мы же полагаем, что в русской поэтологической традиции еще до появления работы Б. Томашевского в 1926 году сформировались основы продуктивной, но не оцененной до наших дней концепции

лирического развития, обогащенной к тому же специфически-символистской эстетической проблематикой. Речь идет о статье Вяч. Иванова «О существе трагедии» (1912 г.) с прилагаемым к ней экскурсом «О лирической теме». Цель настоящей статьи состоит в актуализации предложенной Вяч. Ивановым методологии анализа лирической композиции. Данная проблематика получила развитие в работах М. Л. Гаспарова [см.: 2, 3], однако собственно поэтический потенциал диады и триады как композиционных моделей до настоящего времени не получил должного осмысления. Исследовать его на материале поэзии В. Брюсова – такова наша главная задача

Говоря о выявлении аполлонического и дионисийского начал в трагедии, эпосе и лирике, Иванов соотносит их с двумя поэтическими принципами: монады и диады. Монадическое развитие характерно для эпоса с доминирующей в нем монологической установкой; поэзия диады «в собственном смысле» выявляет себя в трагедии, в лирике же осуществляется обогащение самих исходных параметров. Здесь реализуются не только монада и диада, но и триада: ситуация, в которой трехтемное развитие предполагает примирение противоположенных начал в некоем синтезирующем единстве. В лирической триаде преобладает аполлонический элемент, ее цель – гармония: так, в лермонтовском стихотворении «Горные вершины» «...можно различить три темы: 1) тему тишины в вечерней природе; 2) тему смятенной человеческой души ("подожди немного"); 3) тему таинственного обещания тишины душевой ("отдохнешь и ты")» [6, с. 203]. В двухтемных же стихотворениях отражены переживания диады: «раскол, противоречия и зияния». Дионисийский полюс лирики, представленный, к примеру, стихотворениями Лермонтова «Парус», Пушкина «Пока не требует поэта...», сообщает потрясенной душе слушателя «мятежное движение», усиливающее катарсическое воздействие.

Как полагает М. Л. Гаспаров, предложенный Ивановым подход «подхватил В. Брюсов в статьях "Синтетика поэзии" и «"Пророк": анализ стихотворения» [4, с. 163]. Более того, ивановская концепция лирической архитектоники была актуализирована М. Л. Гаспаровым в анализе сборника В. Брюсова «Дали» (1922 г.) [см.: 3].

Однако важно осознавать, что при явной перекличке брюсовской диалектической модели развития поэтической идеи с концепцией трехтемного лирического построения Вяч. Иванова, речь все же идет о различных теоретических перспективах. Брюсов говорит о родовых свойствах поэзии, Иванов – о принципах внутривидовых различий. Если у Брюсова поэзия и наука постулированы как два

типа познавательной деятельности, то у Иванова в пределах самой поэзии концептуализируются дионисийский и аполлонический эстетические полюса. В целом, Брюсов лишь по касательной развивает одно из положений ивановской статьи, придавая ему генеалогический, а не эстетический смысл.

Ставя своей целью выяснение композиционно-поэтического потенциала диады и триады, мы считаем необходимым актуализировать не столько диалектические, сколько архетипические смыслы единицы, двойки и тройки, обогащающие ивановскую концепцию лирики.

Диада, как ее характеризует Иванов, представляет собой не просто столкновение антагонистических тем. Заряженная внутренним конфликтом, диада в то же время устремлена к прояснению глубинного порождающего основания разнонаправленных сил: «Понятие диады предполагает первоначальное, коренное единство, в котором вскрывается внутренняя противоположность. Искусство диады не есть искусство просто антагонистическое, т.е. изображающее любую антагонизм, любую борьбу враждебных сил. Силы, которые она представляет враждующими, мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии» [6, с. 193].

Такая характеристика позволяет говорить о диаде как об антиномическом образовании. По мнению Л. А. Гогтишвили, антиномический принцип лежит в основе художественного мышления Иванова: «...весомость антиномической идеи в теоретических работах Иванова, где она в некотором смысле является единым сквозным принципом, позволяет предположить, что всепроникающее присутствие в ивановской поэзии антиномических конструкций не может быть расценено как просто количественное наращивание стандартных поэтических приемов...» [5, с. 213]. Действительно, за антиномией у Иванова стоит не «приём», а восходящая к мифу тенденция синтеза, роднящая в последней глубине диаду и триаду.

Нам представляется показательным обилие у Иванова стихотворений с заявленной в заглавии или в начальных строчках двойственностью: «Два художника», «Два взора», «Два голоса», «Между двух мерцаний бледных», «Пан и Психея», «Два жала есть у царственного змия...» (сонет «Transcende te ipsum»), «Мы – два грозой зажженные стволы» (сонет «Любовь») и др. Акцентированная подобным образом двойственность все же не обозначает того разрыва и катастрофического противопоставления, которые Иванов закрепляет за трагической дионисийской диадой. Главная особенность лирической диады Иванова в том, что она, вопреки авторским теоретическим постулатам, «хочет

стать триадою, <...> ищет восполнения и примирения в чем-то третьем» [6, с. 198]. Лирика Иванова обнаруживает тенденцию к разрешению антиномического напряжения: противопоставление оказывается по сути со-поставлением перед лицом некоего третьего, синтезирующего начала.

В поэтике же Валерия Брюсова, когнитивной по своим установкам, не гармония, а столкновение формируют исходную творческую ситуацию. Здесь реализуется антагонистический тип двойственности, заданный центробежным разрывом полюсов. Как отмечает Д. Е. Максимов, «поэзия Брюсова с ее экстенсивной, центробежной динамикой была распахнута для самых различных сфер: жизненных и книжных, современных и отдаленных во времени» [7, с. 62]. Брюсовская тенденция всеохватности выявляет полноту «всего» как комплекс открытых противостояний. При их тематическом разнообразии: искусство – жизнь, настоящее – грядущее, природа – культура, доминирующей парой является страсть, любовь – и все ценности мира, ради них отвергаемые.

Особенно ярко это выявлено в одном из значительных и характерных произведений позднего Брюсова – стихотворении «Антоний», датированном апрелем 1905 года.

Ты на закатном небосклоне
Былых, торжественных времен,
Как исполин стоишь, Антоний,
Как яркий незабвенный сон.

Боролись за народ трибуны
И императоры – за власть,
Но ты, прекрасный, вечно юный,
Один алтарь поставил – страсть!
Победный лавр и скиптр вселенной,
И ратей пролитую кровь
Ты бросил на весы, надменный. –
И перевесила любовь!

Когда вершились судьбы мира
Среди вспененных боем струй, –
Венец и пурпур триумвира
Ты променял на поцелуй.
Когда одна черта делила
В веках величье и позор, –
Ты повернул свое кормило,
Чтоб раз взглянуть в желанный взор.

Как нимб, Любовь, твое сиянье
Над всеми, кто погиб любя!
Блажен, кто ведал посмеянье,
И стыд, и гибель – за тебя!

О, дай мне жребий тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой!

[1, т. 1, с. 392]

Как отмечает М. М. Гиршман, стихотворение построено по принципу «всеобщего нагнетания – ритмического, синтаксического, звукового, – которое выступает <...> в качестве преобладающего пути интонационного и композиционного развития» [4, с. 235]. Динамика нагнетания предстает как наращивание силы отталкивания двух тематических линий, которые мы бы условно обозначили как «любовь» и «скиптр». При этом важно отметить, что противопоставление не приводит в итоге к синтетическому соположению, концептуализированному Брюсовым как родовое свойство поэзии. Напротив, мы наблюдаем реализацию архетипа двоичности в рамках описанной Ивановым диады. Это такая двойственность, которая ориентирует на единицу, на полярно организованное целое. В этой перспективе «любовь» и «скиптр» предстают как взаимодополняющие части монады, подобно небу и земле, дню и ночи, мужскому и женскому, они не есть просто враждующие силы, но силы, «исконно слитые в одном целостном бытии» [6, с. 193]. Общим источником поэтических центробежных лучей и предстает в стихотворении Антоний. Он – влюбленный полководец, что само по себе создает предпосылку внутреннего разрыва. Четвертая кульминационная строфа, святящая любовь («Как нимб, Любовь, твое сиянье...»), исполнена напряженного, катастрофического по своей сути пафоса, поскольку сияние любви оттенено «посмеяньем», «стыдом и гибелью». Герой же являет собою истину трагедии: в нем воплощено «живое начало непрестанного умирания во имя высшего бытия» [6, с. 201]. Финал стихотворения – утверждение героико-трагедийной экзистенции как нормы внутренне пограничного существования. В силу этого, извечная черта, делящая «величье и позор», проходит не во времени. Исполнительский образ Антония не растворяется на закате «торжественных времен», но как бы возрождается в новом лирическом «Я», жаждущем сходного жребия: гибельно претворить судьбу триумвира, возносящего скипетр над вселенной, и влюбленно спешащего вслед за «египетской кормой». Трагический катарсис стихотворения, осуществленный в восторженном принятии героической эстафеты, несколько нарушает концепцию Иванова, предполагающего, что диада переносит мятежное движение в душу слушателя. Однако, в данном случае, завершающая гармония не разрешает конфликт в рамках стихотворения, она

лишь перспективно намечена отсылкой к будущему, в котором выпадет чаемый жребий. В то же время, эта гипотетическая ситуация бегства с места боя вслед за возлюбленной формирует и ситуацию читательского выбора, ставит каждого на межу величья и позора. Все это позволяет говорить о том, что в данном стихотворении трагический потенциал диады обретает свое полное выражение.

Показательно то, что у Брюсова осуществляется реализация и иного типа двойственности, когда дуальность несет в себе идею инакости, парности, принципиальной членимости [10, с. 20]. Соположение неродственных начал, не будучи диадой, как ее трактует Вяч. Иванов, все же обнаруживает близость к ивановской концепции, проявляющейся в том, что и в этом композиционном типе разрешение вынесено за границы эстетического события стихотворения. Обратимся к одному из ранних произведений Брюсова – стихотворению цикла «Будни» из сборника «Chefs d'oeuvre»:

Подруги

Три женщины, грязные, пьяные,
Обнявшись, идут и шатаются.
Дрожат колокольни туманные,
Кресты у церкви наклоняются.

Заслышавши речи бессвязные,
На хриплые песни похожие,
Смеются извозчики праздные,
Сторонятся грубо прохожие.

Идут они, грязные, пьяные,
Поют свои песни, ругаются...
И горестно церкви туманные
Пред ними крестами склоняются

[1, т. 1, с. 78].

Здесь, несмотря на житейскую грубость описанной картины, мы также оказываемся в сфере действия трагической модальности, конституированной, однако, не внутренним личностным разрывом, как в «Антонии», но напряжением исконной поляризации мира на святое и греховное, высокое и низменное.

Однако можно предположить, что отрицательный полюс этой оппозиции как бы в искаженном отражении представляет дионисийский топос с его трагической женственностью. И тогда перед нами – мэнды городских будней, оргиастическая природа которых манифестирована буйством и пьяным пением. Запредельность подруг установленному течению жизни обнаруживается в неприятии их окружающими (извозчики

смеются, прохожие сторонятся). Но наряду с человеческой мерой явлена и иная перспектива отношений, заданная не горизонтально повседневности, а вертикально вечности. Воплощением этого сакрального императива предстают кресты церковей. Если в первой строфе они лишь оттеняют мрачную сцену, то в заключительной третьей строфе – выступают в качестве ее активного бытийного противовеса. Причем ракурс изображения церковей таков, что он как бы сдвигает земную ось и противоречит природным законам: церкви горестно склоняют свои кресты пред подругами. Это своеобразный пространственный жест, преодолевающий человеческую реакцию неприятия.

Оппозиция «пьяные женщины» – «склоненные церкви» подана Брюсовым как напряженное экзистенциальное противостояние, не находящее поэтического разрешения. В то же время катастрофичность стихотворения порождает онтологическое вопрошание и возможность катарсиса в сознании читателя. Сопряжение женщин и церковей на общей для них сакрально-мифологической основе позволяет трактовать эстетическую ситуацию данного стихотворения как оптимистический трагизм. Нам представляется, что его отголоски ощутимы и в позднем творчестве Брюсова. Как вариант указанного сопряжения можно рассматривать стихотворение «Парки в Москве». Уже первая его строфа преломляет в себе основные темы «Подруг»:

Ты постиг ли, ты почувствовал ли,
Что, как звезды на заре,
Парки древние присутствовали
В день крестильный, в Октябре?

[1, т. 3, с. 50]

Речь идет об открытости для адресата непрофанных аспектов событий, о чуткости его к «классическим» сюжетам бытия. Здесь воспроизведена та же, что и в «Подругах», онтологическая вертикаль, однако человек в ней – не греховный и опустившийся до ничтожества, а переживающий вместе со своей страной крещение между заревыми звездами и древними парками. Метаморфозы последних – жуткие «классические силуэты» трех старух, «народные пирожницы», «крестьянки в лаптях» – позволяют a-posteriori включить в этот ряд и образ городских подруг, а само стихотворение «Парки в Москве» рассматривать как отсроченную попытку гармонизации поэтического конфликта раннего стихотворения.

Образы «Подруг» находят и иное преломление в брюсовском творчестве. При дословном воспроизведении начальной поэтической формулы, мы имеем дело с принципиально отличной эстетической логикой в стихотворении «Три женщины...» 1912 года:

Три женщины – белая, черная, алая –
Стоят в моей жизни. Зачем и когда
Вы вторглись в мечту мою? Разве немало я
Любовь восславлял в молодые года?
Сгибается алая хищной пантерой
И смотрит обманчивой чарой зрачков,
Но в силу заклятий, знакомых мне, верую:
За мной побежит на свирельный мой зов.
Проходит в надменном величии черная
И требует знаком – идти за собой.
А, строгая тень! уклоняйся, упорная,
Но мне суждено для тебя быть судьбой.
Но клонится с тихой покорностью белая,
Глаза ее – грусть, безнадежность – уста.
И страшно застыла душа онемелая,
С душой онемелой безвольно слита.
Три женщины – белая, черная, алая –
Стоят в моей жизни. И кто-то поет,
Что нет, не довольно я плакал, что мало я
Любовь воспевал! Дни и миги – вперед!

[1, т. 3, с. 317]

Данное стихотворение, в отличие от проанализированного выше, самой сменой ритмического рисунка и тройственностью характеристик лирических героинь задает установку на развертывание триадической модели. Если женские образы «Подруг» даны как гомогенное единство, то здесь перед нами предстает некая типология страсти, окрашенной в тона поединка, надменного приказа, безвольного подчинения. Портреты женщин, «вторгшихся» в мечту лирического героя, воспроизводят не внешний облик возлюбленных, а их цветовую индивидуализацию (алая – хищная обманчивая чувственность, черная – величавая надменность, белая – смиренная безвольная грусть). Динамика трехступенного перехода от одного цвета к другому актуализирует логику триады. При этом очевидно, что в основе ее лежит не замкнутая модель поэтического синтеза, а открытое построение, как бы еще предполагающее восполнение до целостности.

Как отмечается в исследовании А. Я. Сыркина и В. Н. Топорова «О триаде и тетраде», «характерной чертой “открытой” триады является принципиальная возможность дополнения ее четвертым элементом. Этот элемент может выступать дополнительным выражением целостности триады или же ее антитезой <...>» [8, с. 113]. Таким образом, можно утверждать, что цветовая женская триада стихотворения включает в себя момент напряженного ожидания четвертого, стабилизирующего элемента.

Нестабильність открытой триады усилена в стихотворении вариативностью цветового ряда. Так, в начальной строфе контрастное сближение белого и черного как бы усилено и оттенено присутствием алого. Однако во второй строфе задается цветовой протivoход: последовательность «белая, черная, алая» сменяется на «алую», «черную», «белую». При этом заданный изначально контраст усиливается развернутым противопоставлением статики и динамики. Вначале три женщины «Стоят в моей жизни», затем цветовая индивидуальность каждой усилена типом ее движений и жестов: алая сгибается «черной пантерой», черная проходит и «требует знаком – идти за собой», белая «клонится с тихой покорностью». В финальной строфе возвращается образ стоящих женщин. Впечатление возврата в исходный пункт поэтического движения усилено начальным вариантом цветового ряда: «белая, черная, алая».

Все это позволяет говорить о сложно организованной тематической композиции стихотворения, основанной на совмещении двух архетипических моделей. Цветовая динамическая триада здесь обрамлена кольцом, в котором дословно дублируются начальные строчки первой и последней строфы. По отношению к ним триада в целом выступает как смысловая антитеза и вовлекается в диалектический тип развития. Таким образом, сам композиционный строй стихотворения передает внутреннее преобразование от старческой усталости («Разве немало я / Любовь воспевал в молодые года?») до возрожденного и неподвластного времени любовно-творческого порыва. Если первой строфой задан лирический тезис: тягостное вторжение былой любви в жизнь лирического героя, то последующие три «цветовые» строфы формируют антитезис: любовь многолика, неисчерпаема, она не в былом, а в настоящем и будущем. Цветовая триада, таким образом, предстает как протivoвес любовной пресыщенности. И потому возвращающаяся в финале статичная картина душевной стагнации на самом деле лишь готовит почву для окончательного прорыва-восклицания: «Дни и миги – вперед!». Здесь же происходит и окончательное восполнение триады до замкнутой целостности: в образный женский ряд включается «кто-то» поющий. Этот незримый голос, пророчащий новую любовь и ее творческое изжитие («нет, не довольно я плакал», «мало я любовь воспевал») гармонически уравнивает статичное прошлое и череду оживших воспоминаний. Именно в нем утверждается лирический синтез: прославление неумирающей силы любви.

В отличие от трагической модальности этого чувства, представляющей в «Антонии», здесь перед нами любовь жизнеутверждающая, осуществленная разрешением эстетического напряжения. Брюсовское стихотворение и его героя, готового

воспевать любовь в «днях и мигах» своей жизни, можно трактовать как модернистскую версию классического пушкинского шедевра «Я Вас любил...». В этой переключке через эпохи и культуры сохранена неизменной не собственно любовь, а гармонизирующее мир усилие к ее утверждению.

Таким образом, предложенная Вяч. Ивановым концепция диадического и триадического развития лирической темы позволяет актуализировать в композиционном анализе стихотворений В. Брюсова эстетическую проблематику дионисийского и аполлоновского начал, вскрыть в лирике потенциал трагедии, с одной стороны, и сферы гармонически-возвышенного – с другой. Идеи Вяч. Иванова, получившие разработку Брюсова-теоретика, могут обогатить и современное литературоведение в его тенденции к сопряжению эстетических, мифопоэтических, родо-жанровых аспектов анализа литературного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Собрание сочинений : в 7 т. / В. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1973 – 1975.
2. Гаспаров М. Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова. – М.: РГГУ, 1995.
3. Гаспаров М. Л. Композиция лирических стихотворений / М. Л. Гаспаров // Теория литературы. Т. II. Произведение. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – С. 160 – 182.
4. Гиршман М. М. Рационализм – Ораторство – Мастерство («Антоний» Брюсова) / Гиршман М. М. // Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Яз. слав. культуры, 2002. – С. 229 – 241.
5. Гогтишвили Л. А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова / Л. А. Гогтишвили // Europa orientalis 21, 2002.
6. Иванов Вяч. Собрание сочинений : в 4 т. / Вяч. Иванов. – Брюссель, 1979. – Т. II.
7. Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция / Д. Е. Максимов. – Л.: Сов. писатель, 1969.
8. Сыркин А. Я., Топоров В. Н. О триаде и тетраде / Сыркин А. Я., Топоров В. Н. // III-я Летняя школа по моделирующим системам. – Тарту, 1968. – С. 109 – 119.
9. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский. – М., Л.: Госиздат, 1927.
10. Топоров В. Н. О числовых моделях в архаических текстах / В. Н. Топоров // Структура текста. – М.: Наука, 1980. – С. 3 – 58.

АНОТАЦІЯ

Кравченко О.А. Композиція ліричного твору: актуалізація символістської теорії і практики

Статтю присвячено актуалізації запропонованих В. Івановим моделей діади і триади у композиційно-тематичному аналізі ліричного твору. На матеріалі лірики В. Брюсова демонструється інтерпретаційна продуктивність зазначеної методології.

Ключові слова: композиція ліричного твору, діада, триада.

АННОТАЦИЯ

Кравченко О. А. Композиция лирического произведения: актуализация символистской теории и практики

Статья посвящена актуализации предложенных В. Ивановым моделей диады и триады в композиционно-тематическом анализе лирического произведения. На материале лирики В. Брюсова демонстрируется продуктивность данной методологии.

Ключевые слова: композиция лирического произведения, диада, триада.

SUMMARY

Kravchenko O.A. Composition of a lyric work: actualization of symbolist's theory and practice

The article is devoted to revealing V. Ivanov's models of dyad and triad in compositional and thematic analysis of lyrics. Productivity of such methodology is demonstrated on the lyric works by V. Brusov.

Key words: composition of a lyric work, dyad, triad.

В.В. Лепяхин
(Сегед, Венгрия)

УДК 821.161.1:241.72

ОСОБЕННОСТИ ПОНИМАНИЯ ПИЩИ И ОТКАЗА ОТ НЕЕ В ПОСТНОЙ ТРИОДИ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Данная статья посвящена христианскому (прежде всего православному) отношению к пище, составной частью которого является пост. Нельзя не обратить внимания, что все религии в той или иной мере регулируют процесс приема пищи. Обычно в потребление пищи вводятся четыре параметра: а) деление пищи по принципу количества и качества, б) ритуальный способ потребления пищи, сакрализация процесса еды, в) введение временного параметра в потребление пищи, что создает определенную цикличность, смену скоромных и постных дней и

недель, г) наконец, целевое предназначение ограниченный в пище. Об этих особенностях скажу более подробно.

Ограничения в количестве пищи необходимы любому человеку. Врачи говорили об этом еще в античные времена, настаивают на этом и сейчас. То, что человек часто остается глух к советам врачей, о чем свидетельствует многомиллионная армия людей, страдающих ожирением, говорит только о том, как трудно бороться с перееданием. В настоящее время это особенно непросто, поскольку на помощь человеческой слабости пришла мощная и практически бесконтрольная реклама. Но человеку вредно не только объедение, но и нерегулируемый прием определенных видов пищи. И здесь можно говорить о качестве пищи: есть пища скоромная и пища постная. Постная пища исключает не только мясные продукты, но и все другие, имеющие животное происхождение, т.е. молоко, творог, сыр, яйца. Постная пища – это пища растительного происхождения. Отказ от скоромной по качеству пищи и ограничения в количестве пищи постной и составляет внешнюю сторону поста.

Введение ритуального, обрядового элемента в потребление пищи – один из наиболее характерных признаков религиозного отношения к ней. Потребление пищи начинается и заканчивается молитвой. В начинательной молитве человек благодарит Бога за дарованную пищу, поскольку Творец создал и человека, и пищу для него. Человек просит также освятить принимаемую пищу. У христиан перед едой принято читать *Отче наш*, а этот обычай вводит в прием пищи *духовный* элемент, поскольку в молитве имеется прошение об оставлении грехов и избавлении от искушений, что напоминает человеку о духовной жизни. «Хлеб насущный», о котором говорится в молитве, уже раннехристианские писатели понимали в двух смыслах: это и физическая пища, это и духовный хлеб, т.е. Слово Божие¹. После еды читается молитва благодарения за «земные блага» и прошение о ниспослании «небесных благ», т.е. человеку – потребителю пищи – еще раз напоминает о необходимости двух видов пищи: физической и духовной.

Теперь коротко скажу о временных параметрах в ограничениях относительно потребления пищи. Отказ от пищи животного происхождения имеет временный циклический характер: пост бывает каждую среду и пятницу (за исключением нескольких особо оговоренных в церковном календаре недель, которые называются сплошными). В течение года бывает также четыре длительных поста.

¹ Такое понимание «хлеба» опирается на Евангелие. Христос говорит о себе: «Я есмь хлеб жизни», «Я есмь хлеб, сшедший с небес», «Хлеб же, сходящий с небес, таков, что ядущий его не умрет» [Лк. 6: 35, 41, 50]. Здесь можно вспомнить также другой евангельский стих, касающийся пищи: « Не хлебом одним будет жить человек, но всяким Словом Божиим» [Лк. 4: 4].

Рожественский пост длится с 15 ноября по 25 января, Успенский – с 1 по 14 августа (все даты, здесь и далее, – по старому стилю). Начало и конец Великого поста зависят от даты Пасхи, но его продолжительность неизменна – сорок дней перед праздником, поэтому его называют «святой четырьдесятницей». Что касается Петровского поста, то его длительность зависит от Пасхи. Он всегда заканчивается 29 июня, в день празднования апостолов Петра и Павла, а начинается в понедельник через неделю после Пятидесятницы, и поскольку Пятидесятница, как и Пасха, является подвижным праздником, то длительность Петровского поста колеблется от одной до нескольких недель. Таким образом, в этом случае можно говорить не только о цикличности постов, но и о мягкой *динамичной* цикличности. В регуляции потребления скоромной пищи нет жестких рамок: внутри церковного годового богослужебного круга «движутся» посты (они могут начинаться раньше или позже), но, вместе с тем, они «движутся» внутри себя (могут быть короче или длиннее). Также и промежутки между постами (в просторечии его называют «мясоед») может увеличиваться или уменьшаться. Отмена в некоторых случаях поста по средам и пятницам вносит дополнительную динамику в функционирование поста внутри церковного календаря. Но, конечно, эта динамика строго регламентирована, и церковный календарь держится все же на статике, а не на динамике или, точнее, на симфонии статики и динамики.

Наконец, надо сказать о целевой составляющей поста. Далее об этом будет говориться подробно, здесь же лишь отмечу, что ограничение в пище не является самоцелью. Пост – это средство. Цель поста лишь косвенно связана с пищей, она выходит за рамки как пищи, так и процесса ее потребления. Главная цель поста не голодание, не похудение, а духовное возвышение к Богу. И если этого нет, то пост теряет смысл¹. Поэтому можно в тезисной

¹ Характерно, что Рабле в своих романах, описывая потребление пищи, «разрушает» именно эти четыре принципа. Во-первых, отрицается деление пищи на разные виды по ее качеству. При этом воспеваются чисто количественное поглощение пищи, поэтизируется качество скоромной пищи и с натуралистическими подробностями изображается акт ее приема. Во-вторых, герои Рабле подменяют освященную веками духовную ритуальность в приеме пищи новой ритуальностью, превращая прием пищи в новый секуляризованный ритуал, в котором нет места сакральному, но остается место для пародирования сакрального. Новый ритуал можно назвать пиршеством: прием пищи – это всегда пир, и именно в этом состоит его ритуальность. В-третьих, отрицается и необходимость временных параметров, некоей цикличности в потреблении пищи: есть можно беспорядочно, всё и всегда; жизнь есть потребление пищи. В-четвертых, цель приема пищи всегда посторонняя: чтобы жить. Здесь пища – не дар Творца, а нечто добытое собственным трудом человека. И для Бога не остается

форме уточнить следующее: пост – это не вегетарианство (здесь с постом совпадает отказ от пищи определенного качества), поскольку вегетарианец отказывается от мясной пищи или в медицинских целях (мясо вредно для организма), или же из сочувствия к животным, мясо которых идет в пищу. Пост – это не голодание, поскольку голодание предполагает отказ от всякой пищи в целях похудения или лечебно-профилактических целях, а пост есть отказ от определенных видов пищи. Пост – это не «разгрузочные дни» (хотя принцип цикличности здесь совпадает), поскольку разгрузочные дни имеют одну цель – регулярное очищение организма¹.

Можно говорить о двух дисциплинарных нормах в посте: пост бывает аскетический и совершенный. *Аскетический* пост – это тот, о котором шла речь до сих пор. Амплитуда колебаний в приеме пищи исключительно широка: от любой растительной пищи в умеренных количествах для мирян до употребления исключительно хлеба и воды и то не каждый день, а через день или реже. Некоторые известные аскеты древности пробовали принимать пищу даже один раз в неделю. *Совершенный* же пост предполагает полный отказ от пищи и воды. Он полагается, например, перед причастием, т.е. от конца всенощной или с 12-ти часов ночи и до причастия на Литургии следующего дня.

Теперь более подробно остановлюсь на том понимании поста, который находим в *Постной Триоди*. Эту богослужебную книгу можно назвать настоящей энциклопедией христианского православного понимания поста. *Постная Триодь* представляет собой сборник церковных песнопений, который наряду с другими богослужебными книгами используется во время Великого поста и подготовительных недель к посту; в общей сложности это около тысячи страниц в современном издании. Вместе с тем *Постная Триодь* представляет собой литературное произведение, собрание стихотворных текстов, посвященных посту, молитве, покаянию, которые должны подготавливать верующего человека к празднику Воскресения Христова, после которого богослужение совершается уже по *Цветной Триоди* (у греков она называется *Пендикостарион*). *Постная Триодь* составлена в основном в IX веке в Византии, среди ее авторов такие известные творцы церковных песнопений и святые, как Андрей

места. Поэтому пиршества у Рабле становятся проповедью материализма и атеизма. Об этом со ссылкой на современников Рабле (Кальвина, Шарля Сент-Марта и Вультеуса) говорит М.М. Бахтин [см. 1, с. 327]. Так пища и акт ее потребления приобрели мировоззренческое измерение.

¹ Некой пародией на пост стала попытка введения в свое время «рыбных дней» в Советском Союзе, поскольку в определенном смысле это было связано с нехваткой мяса.

Критский, Ефрем Сирий, Иоанн Дамаскин, Косма Маюмский, Феодор Студит, Иосиф Студит, Анатолий, патриарх Константинопольский и другие. *Постная Триодь* дополнена в XIV веке, по окончании исихастских споров, и в настоящее время второе воскресенье великого поста посвящено защитнику исихазма – свт. Григорию Паламе. Известный духовный писатель и богослов о. Александр Шмеман так характеризовал это древнее богослужбное произведение: «*Постная Триодь* – неизвестная, забытая книга! Если бы мы только знали, что в ней мы можем найти возрождение, приобрести вновь дух не только Великого поста, но и всего Православия, – «пасхального» образа жизни, смерти и вечности» [17, с. 63]¹.

В своем сообщении я хотел бы сосредоточить внимание не на художественных достоинствах *Триоди*, не на ее поэтике, а на содержании, на учении о пище и посте, которое в ней эксплицитно или имплицитно содержится. *Постная Триодь* в своем понимании поста опирается на *Ветхий Завет*, *Новый Завет*, на творения раннехристианских писателей и аскетов. Поэтому вначале надо сказать несколько слов о понимании поста в *Ветхом Завете* (имея в виду, прежде всего, то, что использовано в *Постной Триоди*).

Когда возникла заповедь о посте? Христианская традиция с давних пор рассматривает повеление Адаму и Еве не вкушать с древа познания добра и зла, как заповедь *и* о посте [см. 15: 69–69об.]. Конечно, эта заповедь имеет несколько измерений, ее следует называть, прежде всего, заповедью о послушании Богу. Однако в этом повелении, данном человеку Богом, уже просматривается простая идея, связанная с постом: не все виды пищи полезны человеку, даже если некоторые из них вкусны и красивы на вид. Определенные виды пищи могут принести человеку не только физический, но и духовный вред, что и случилось в раю. Поэтому в определенном смысле можно сказать, что прародители были изгнаны из рая за *нарушение поста* (и за непослушание, конечно). Естественно, если человек хочет вернуться в райские обители, ему надо вспомнить об отказе от определенных видов пищи. И об этом *Постная Триодь* напоминает неоднократно.

Другое, что надо отметить в *Ветхом Завете*, это более позднее – по сравнению с другими видами пищи – дозволение человеку употреблять в пищу мясо. Сотворив человека в шестой

¹ С одной стороны, в этом высказывании дается высокая оценка Постной Триоди, но, с другой стороны, вызывает недоумение такая характеристика, как «неизвестная, забытая», ведь в богослужение Великого поста Триодь входит как обязательная составляющая часть, и уже более тысячи лет в течение двух месяцев в году она определяет все особенности богослужения. Возможно, о. А. Шмеман имел в виду, что эту книгу не используют для домашнего чтения.

день, Бог сказал: «Вот, Я дал вам всякую траву, сеющую семя, какая есть на всей земле, и всякое дерево, у которого плод древесный, сеющий семя; – вам *сие* будет в пищу» [Быт. 1: 29]. Когда же человек начинает есть мясо? Ответ известен: только после всемирного потопа. Вот заповедь, данная Ною: «...Все движущееся, что живет, будет вам в пищу; как зелень травную даю вам все; только плоти с душою ее, с кровью ее, не ешьте» [Быт. 9: 3–4]. Итак, до потопа человек не ел мяса, но, с другой стороны, важно отметить, что род земной до потопа, как повествует Библия, погряз в грехах, за что и был жестоко наказан Богом. А это говорит о том, что отсутствие в рационе мясной пищи не дает каких-либо духовных результатов само по себе, автоматически. К посту необходимо добавить что-то еще. К этому вопросу я вернусь несколько ниже.

С точки зрения понимания смысла поста очень важной является *Книга пророка Исайи*, которую часто использует *Постная Триодь*. В творении Исайи содержится деление поста на телесный (физический) и духовный (душевный, нравственный). В 58-й главе от имени Бога говорится: ««Почему мы постимся, а Ты не видишь? смиряем души свои, а Ты не знаешь?» – Вот, в день поста вашего вы исполняете волю вашу и требуете тяжких трудов от других. Вот, вы поститесь для ссор и распрей и для того, чтобы дерзкою рукою бить других; вы не поститесь в это время так, чтобы голос ваш был услышан на высоте. Таков ли тот пост, который Я избрал, день, в который томит человек душу свою, когда гнет голову свою, как тростник, и подстилает под себя рубище и пепел? Это ли назовешь постом и днем, угодным Господу? Вот пост, который Я избрал: разреши оковы неправды, развяжи узы ярма, и угнетенных отпусти на свободу, и расторгни всякое ярмо; раздели с голодным хлеб твой, и скитающихся бедных введи в дом; когда увидишь нагого, одень его, и от единокровного твоего не укрывайся. Тогда откроется, как заря, свет твой, и исцеление твое скоро возрастет, и правда твоя пойдет пред тобою, и слава Господня будет сопровождать тебя» [Ис. 58: 3-11]¹. Более подробно о смысле духовного поста и его взаимосвязи с постом физическим скажу позже.

¹ Далее пророк продолжает: «Тогда ты воззовешь, и Господь услышит; возопиешь, и Он скажет: "вот Я!" Когда ты удалишь из среды твоей ярмо, перестанешь поднимать перст и говорить оскорбительное, и отдашь голодному душу твою и напитаешь душу страдальца: тогда свет твой взойдет во тьме, и мрак твой будет как полдень; и будет Господь вождем твоим всегда, и во время засухи будет насыщать душу твою и утучнять кости твои, и ты будешь, как напоенный водою сад и как источник, которого воды никогда не иссякают». Как видим, пророк говорит лишь о духовном измерении поста и ставит его исключительно высоко, при этом довольно подробно перечислены различные составляющие духовного поста.

В песнопениях *Постной Триоди* исключительно много словесных иллюстраций из Ветхого Завета, ее каноны и стихирь многократно напоминают о благочестивых ветхозаветных праведниках, которые прославились также постом. Приведем лишь несколько характерных примеров. Енох, благодаря воздержанию, восшел от земли на небо; Иосиф Прекрасный с помощью поста избежал блуда с женой Потифара [Быт. 39: 6–20]; Гедеон благодаря воздержанию и молитве с тремястами мужей победил мадианитян; пост явил Самуила пророком; пост воспитал силача Самсона; пост соделал совершенными ветхозаветных священников и пророков. И далее: очищенный постом Моисей сотворил множество чудес, он жезлом разделил Чермное море, он 40 лет питал избранный народ в пустыне. Благодаря посту на Синайской горе он очами души видел Бога, он стал собеседником Творца, удостоился принимать человеческим слухом голос Невидимого Бога. Именно после поста Моисей принял от Бога скрижали Завета. Иисус Навин, благодаря воздержанию, перешел с избранным народом через Иордан и обрел землю обетованную. Царь и пророк Давид с помощью поста победил Голиафа и приобрел царство. Пророк Илия, после поста, отверз небеса и напоил дождем высохшую землю. Пост просветил Илию и очистил его, так что на горе Хорив он удостоился видеть Бога в тихом ветре. Пост поддерживал в нем стремление всех привлечь к истинному Богу, пост вознес его на огненной колеснице в высоту неба. Ученик Илии, пророк Елисей, постился и воскресил умершего отрока жены Сонамитянки. К устам великого постника – пророка Исаии – таинственным углем с жертвенника Господня прикоснулся огненный Серафим и соделал его провозвестником воли Божией. Постившийся пророк Даниил укротил львов во рву, а трое хранителей поста, трое отроков в Вавилонской печи не опалились огнем. Пощение спасло пророка Иону во чреве китовом от гибели, а древних ниневитян – от гнева Божия [см. 15: 41об.–45]. И такие примеры можно умножить.

В завершение краткого экскурса относительно роли *Ветхого Завета* в *Постной Триоди* приведу еще некоторые данные, связанные с постом. Это скорее статистика. Итак, о посте говорится в книгах Неемии, Эсфири, 2-й книге Царств, в *Псалтыри*, в книгах пророков Исайи, Иеремии, Даниила, Иоили, Захарии. Если же говорить о *Библии* в целом, то этот список надо значительно дополнить и включить три *Евангелия* (за исключением *Евангелия от Иоанна*), *Деяния апостолов*, два послания к Коринфянам. Особенно часто упоминается пост в *Евангелии от Матфея* – семь раз. Можно сказать, что о посте говорится в самых авторитетных и известных книгах Священного Писания.

Теперь надо сказать о новозаветном понимании поста, к которому восходят многие песнопения *Постной Триоди*. Первое, чего нельзя не заметить, – это продолжающееся деление поста на два вида: физический и духовный. Другое, что подчеркивается в Новом Завете – это соединение поста и молитвы. Новый Завет говорит о посте, как правило, связывая его с молитвой. Напомню только один эпизод, когда ученики Христа не смогли исцелить одержимого, а Спаситель тотчас изгнал беса из больного, добавив при этом: «Сей же род изгоняется только молитвою и постом» [Мф. 17: 21; ср. Мк. 9: 29]. О том, что молитва и пост взаимно дополняют друг друга и одно является необходимым дополнением другого, говорится в *Деяниях апостолов*, в *Послании к Коринфянам* ап. Павла [Деян. 14: 23; 1Кор. 7: 5].

Надо сказать еще о нескольких особенностях понимания поста в *Новом Завете*, которые оказали влияние на *Постную Триодь*. Сам Христос, согласно *Евангелию*, показал пример поста: в течение сорока дней Он постился в пустыне в предвидении трех знаменитых искушений от дьявола [Мф. 4: 1–2; Мк. 1: 12–13; Лк. 4: 1–13]. Далее, Христос не только показал пример поста, но и предостерег постников от уныния и лицемерия, призвал их быть во время поста веселыми и не показывать другим, что они постятся, а также помнить, что они постятся перед Богом, а не перед людьми [Мф. 6: 16–18]. Наконец, Христос ясно сказал, что есть такие дни и целые периоды, когда нельзя поститься. Так не постились Его ученики, поскольку с ними был Жених, т.е. Спаситель. «А когда отнимется Жених, – говорит Христос, – будут поститься» [Мф. 9: 14–17; Мк. 2: 20; Лк. 5: 35].

Новозаветное понимание поста особенно ярко выражено в каноне субботы на утрне Сырной недели. Канон посвящен мученикам, подвижникам, святителям, которые прославились постом и воздержанием. Перечислить всех упоминаемых в каноне нет возможности, их более ста, поскольку канон состоит из девяти песен, в каждой же песни девять тропарей, и все они посвящены одному, двум, трем, а иногда даже семи святым [см. 15: 61об.–68].

Перечисленные особенности понимания поста встречаются в *Постной Триоди*, но поскольку они восходят к Священному Писанию, мы суммировали их не по *Триоди*, а по Библии. Теперь обратимся к богослужебной книге. Телесный пост имеет четыре аспекта: а) необходимо воздержание от мяса, яиц, молока, т.е. пищи животного происхождения; б) надо отказаться от сладких яств, приносящих особое наслаждение, а также от спиртного; в) рекомендуется ограничивать себя и в *количестве* постной пищи; даже растительную пищу рекомендуется употреблять умеренно, ведь только так можно победить телесные страсти и выйти из-под власти *демона чревоугодия*;

г) наконец, на время поста следует оставить телесное соитие с женой и другие плотские услаждения¹ [см. 2, с. 121–137].

Страсть чревоугодия, или объедения, в списке семи (иногда восьми) грехов всегда стоит на первом месте, поскольку она как бы подготавливает приход других страстей (в первую очередь – пьянства и блуда). Человек, поддавшийся страсти объедения, сравнивается в *Триоди* с Самсоном, который попал во власть филистимлянки Далилы. Цель телесного поста – освободиться от власти плоти, от «рабства чреву», от служения телу. Ограничение в спиртном объясняется тем, что *Триодь* связывает пьянство со страстью блуда, ведь первое часто ведет ко второму.

В понятие физического поста входит и отказ от сна, поскольку многоспание также является грехом. Отказ от сна может означать просто сокращение времени, отводимого на сон, например, до четырех-пяти часов в сутки, или же, как в аскетике у подвижников, полный отказ от сна на определенное время, иногда на очень длительное. Но это уже дело добровольное и не входит в правила Великого поста или поста для мирян. Кстати, здесь человек также предостерегается от крайностей: ему напоминают, что сам по себе отказ от сна (как и от еды) ничего не значит, поскольку бесы никогда не спят, однако воюют и против Бога, и против людей.

Итак, телесный пост – это не борьба *против* тела, как это нередко понимается в обыденном сознании, а борьба *за* тело. Пост не призывает *убивать* плоть и тело, но *преображать* их. Существует древнее изречение, ставшее правилом православных аскетов: «Мы воюем не против тела, а против страстей, которые сокрыты в теле». Тело, согласно ап. Павлу, должно стать храмом живущего в нем Духа [1Кор. 3: 16]. Это истинная цель поста. Постящийся как бы готовит себя к воскресению в новом «духовном теле», как называет его ап. Павел [1Кор. 15: 44–46].

Телесный пост направлен против трех страстей: чревоугодия, пьянства и блуда. Чтобы победить другие страсти, необходим

¹ Супружеские отношения не являются грехом, и человек телесной близостью не оскверняется. Ап. Павел призывал мужа и жену: «Не уклоняйтесь друг от друга, разве по согласию, на время, для упражнения в посте и молитве» (1Кор. 7: 5). Цикличность постных дней напоминает супругам, что брак – это не только взаимная любовь и деторождение, но и совместный духовный путь к Богу. Добродетель целомудрия существует прежде всего как девственность, в браке же предполагается своя форма целомудрия, которая проявляется, в частности, в плотском воздержании во время постов. Интересно, что супругов призывают отказаться от плотских утех также в дни, когда нет поста: это на Святках (от Рождества до Крещения) и на Светлой неделе (первая неделя после Пасхи). В этом случае отказ объясняется тем, что супружеская близость «окрадывает» духовную радость, которую приносят великие праздники.

духовный пост. Итак, духовный пост – это борьба против своих грехов: прежде всего против гордости, гнева, ярости, лукавства, презрения к другим, против лести, лжи, брани, клятвенного преступления, корысти, скупости, злости, зависти, против введения во грех других людей (эти грехи подробно перечислены в *Постной Триоди*). Цель духовного поста – очистить душу, вытеснить из нее греховные мысли, чувства и влечения.

Духовный пост более приятен Богу, чем телесный. Надо отметить, что пост души *Триодь* ставит выше телесного поста. *Триодь* предупреждает постящегося: тот, кто даже строго постится телесно, но вместе с тем не очищает душу от страстей, не очищает ум от плотского образа мыслей, не очищает чувства от греховных похотений, – напрасно постится и все радуется своему мнимому посту [15: 45об.]. И далее следует строгое предупреждение всем, кто сосредоточился лишь на телесном посте: такой человек уподобляется злым демонам богоборцам, которые никогда не едят (как и не спят, о чем говорилось выше)¹.

Человек, который постится духовно, стремится стать подобным Адаму до его грехопадения, тому Адаму, который в раю разговаривал с Богом. Духовно постящийся человек всегда в своих мыслях и чувствах предстоит Распятому Христу с теплой покаянной сердечной молитвой к Нему. Постящийся должен помнить, что физический пост должен, если говорить языком психологии, быть «сублимирован» в пост духовный. Кстати, в приведенной вначале цитате из пророка Исаяи видим именно такое понимание поста.

Каковым должно быть внутреннее состояние человека, постящегося духовно. *Триодь* следующим образом отвечает на этот вопрос: духовный пост – это облечение души в веселие и радость о Боге. В обыденной жизни считается, что постящийся человек должен выглядеть унылым, грустным или, по меньшей мере, серьезным. Однако в *Триоди*, как и в *Евангелии*, мы этого не находим. Постящийся человек – это веселый человек². Если

¹ Приведем только одну стихирку на эту тему из службы в среду Сырной недели: «Отъ брашень постящися, душе моя, и страстей не очистившися, всеу радуешися неядениемъ; аще бо не вина ти будеть ко исправлению, яко ложная возненавидена будещи отъ Бога, и злымъ демономъ уподобишися, николиже ядущимъ» [15: 45об.].

² Конечно, духовная радость, которую дает пост, не исключает покаяния, внутренней скорби и памяти о своей греховности. Только все это остается на уровне внутренней жизни постящегося и не должно быть заметным, тем более показным. Мотив покаяния звучит в *Постной Триоди* даже чаще, чем мотив радости. Постящемуся человеку древние аскеты предлагали найти золотую середину между скорбью и радостью. В греческой аскетике возник даже такой термин, как «*сартолупр*», который русские переводчики выразили словом «радостопечалие».

же он уныл, то, значит, он постится неправильно. Правильно постящийся человек становится чище, мягче, светлее, бодрее, он с большей любовью относится к людям, он оставляет осуждение других и злоречие. Для истинного постника отказ от некоторых видов пищи не бывает в тягость, он не унывает при воздержании от пищи, а воздержание от страстей наполняет его духом всепрощения. *Триодь* учит, что можно легко определить, правильно ли постится человек; критерий здесь такой: если в человеке возрастает любовь к Богу и к человеку, возрастает духовная радость во Святом Духе, то он правильно постится. Если постник становится раздражительным и унылым, то он голодает, а не постится¹.

Смысл поста не только в том, чтобы очистить тело и душу, но и в том, чтобы «заменить» страсти добродетелями [15: 100об.]. Такое понимание духовного поста восходит к *Евангелию от Луки*: «Когда нечистый дух выйдет из человека, – говорит Христос, – то ходит по безводным местам, ища покоя, и, не находя, говорит: возвращаюсь в дом мой, откуда вышел; и, придя, находит его выметенным и убранным; тогда идет и берет с собою семь других духов, злейших себя, и, войдя, живут там, – и бывает для человека того последнее хуже первого» [Лк. 11: 24–26]. Поэтому пост есть не только отрицательная деятельность, но и положительная. Мало того, сосредоточение только на отрицательной деятельности очищения души от грехов – очень опасно: изгнанный может вернуться, и человеку станет еще хуже, чем было. *Триодь* подчеркивает также важное отличие духовного поста от физического: физический пост предписывается в определенные недели и дни, а духовный пост должен быть всегда, у него нет перерывов, нет определенных сроков, нет цикличности.

Триодь вслед за *Новым Заветом* многократно говорит о соединении поста и молитвы. Молитва постящегося быстрее доходит до Бога, постящемуся Бог скорее прощает грехи. Молитва и пост нуждаются друг в друге: пост поддерживает молитву тем, что чувство голода напоминает человеку о Боге, напоминает о цели, ради которой он постится. И так чувство голода сублимируется в чувство духовной радости о Боге. С

¹ Это явление отметил Замятин в Уездном: «Постом великим все злющие ходят, кусаются – с пищи плохой: сазан да квас, квас да картошка. А придет Пасха – и все подберут сразу: от кусков жирных, от наливков, настоек, от колокольного звона» [5, с. 79]. И так, на бытовом уровне писателю больше всего бросилось в глаза раздражение, вызванное постной пищей. Кстати, Замятин назвал в качестве пищи сазана, но рыбу в Великий пост едят лишь дважды: на Благовещение и на Вербное воскресенье (на Воскрешение Лазаря дозволяется икра).

другой стороны, молящийся человек испытывает потребность в посте. Иногда в аскетических творениях можно найти такой пример: как курица не может летать, так и человек с полным желудком не может молиться. И наоборот: человек, истончивший тело постом, как орел, взмывает в молитве к Богу.

Но не только пост помогает молитве. Подвиг постящегося будет еще более действенным, если он соединится с делами милосердия, особенно по отношению к нищим и убогим. Тот, кто милует нищих, дает взаймы Богу, «собирает богатство на небесах», и Господь дает ему вместо земного – небесное, вместо розданного хлеба – пищу благодати; взамен тленной одежды, отданной нищим, – ризу благодатного света [15: 39об.]. Таким образом, здесь видим широкое понимание поста: в него включаются не только отказ от пищи и молитва, но и дела милосердия.

Приведем только одну стихирю из *Постной Триоди*. Она поется в воскресенье Сырной недели на вечерне, т.е. в самом преддверии Великого поста: «Постное время светло начнем, // к подвигом духовным себе подложивше, // очистим душу, очистим плоть, // постимся якоже в снадех от всякия страсти, // добродетельми наслаждающесе Духа: // в них же совершающесе любовию, // да сподобимся вси видети // всечестную страсть Христа Бога // и святую Пасху, духовно радующесе» [15: 77об.]. В этой стихире как бы суммируется все, о чем говорилось выше. Отметим два мотива, света и радости: первый открывает стихирю, второй – завершает ее. Пост – время *света*, просветления как телесного, так и духовного, а также время *радости*. Далее отметим, что сначала упоминаются духовные подвиги, очищение души и лишь затем очищение плоти. Так же, как человек постится в еде, он должен поститься духовно, т.е. бороться против страстей и насаждать в себе добродетели Духа, с помощью любви совершенствоваться в них. И все это (телесный и духовный пост) имеет целью обретение духовной радости при виде страстей Христовых и его воскресения.

Оказала ли влияние *Постная Триодь* на русскую литературу? Прежде всего можно вспомнить поэтическое переложение великопостной молитвы преп. Ефрема Сирина А.С. Пушкиным. Автор молитвословия – преподобный Ефрем (ум. 373) – один из самых известных и почитаемых святых. Духовное наследие его обширно и на русском языке издано в восьми томах. Но самое известное его творение – это краткая молитва, включенная в *Постную Триодь*; в течение Великого Поста ее ежедневно (за исключением суббот и воскресений) читают в храме и дома. Приведем ее канонический текст: «Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми. Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любве, даруй ми, рабу Твоему. Ей,

Господи Царю, даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков, аминь» [15: 77об.–78].

В позднем творчестве Пушкина особое место занимает стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны...», вторая часть которого восходит к молитве Ефрема Сирина. Приведем ее полностью: «Владыко дней моих! Дух праздности унылой, // Любоначалия, змеи сокрытой сей, // И празднословия не дай душе моей. // Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья, // Да брат мой от меня не примет осужденья, // И дух смирения, терпения, любви // И целомудрия мне в сердце оживи» [11, с. 3; 337].

Какие изменения вносит Пушкин в молитву преп. Ефрема при ее переложении? Прежде всего, поэт несколько меняет композицию оригинала¹, затем сужает содержание некоторых понятий, но вместе с тем расширяет смысл других, а третьи – объединяет в одно; кроме того, делает небольшое сокращение, переставляет, меняет местами отдельные слова, смещая тем самым смысловые акценты. На первый взгляд, изменения значительные, но, сравнивая молитву святого и стихотворения поэта, нельзя не признать творческой удаче Пушкина в передаче смысла и духа молитвы. Поэту удалось сделать эти изменения (чисто формальные, вызванные требованиями стихотворной техники) без какого-либо искажения сакрального текста. Для всех изменений, внесенных Пушкиным, всегда можно найти обоснование или оправдание у тех «отцов пустынников», о которых он пишет. И переложение самой молитвы, и своеобразное стихотворное «предисловие» к ней свидетельствуют о том, что поэт хорошо знал православное учение о молитве и посте, знал также и богослужебные тексты *Постной Триоди*. Величественная молитва приобрела у поэта большую стройность, законченность с точки зрения формы и поэтического совершенства, но все же стихотворение Пушкина, которое

¹ У преподобного Ефрема за четырема «отрицательными» прошениями (об отнятии праздности, уныния, любоначалия и празднословия) следуют четыре «положительных» (о даровании целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви), а заключают молитву прошения о даровании зрения своих грехов и неосуждения. Пушкин заключительные строки молитвы ставит между отрицательными и положительными прошениями, создавая таким образом числовую симметрию. У прп. Ефрема: праздность, уныние, любоначалие, празднословие, целомудрие, смиренномудрие, терпение, любовь, видеть свои грехи, не осуждать. У Пушкина: праздность, уныние, любоначалие, празднословие, видеть свои грехи, не осуждать, смирение, терпение, любовь, целомудрие. В цифровом изображении это выглядит так: у прп. Ефрема 4-4-2, у Пушкина 4-2-4 [см. подробно: 7, с. 89-106].

церковные люди не раз называли идеальным и гениальным, не имеет духоносной силы молитвы. Переложение Пушкина остается поэтическим произведением, в котором эстетическое начало преобладает над духовным, поэзия торжествует над молитвой, над простым, непосредственным, естественным выражением чувства человека к Богу, как сына к Отцу¹.

Постную Триодь знал Н.В. Гоголь. В разных произведениях у него встречаются отдельные замечания о посте, и заметно, что некоторая их часть прямо или косвенно восходит к *Постной Триоди*. Известно, что Гоголь делал выписки из творений св. отцов. В выписке, озаглавленной «О посте» [3, с. 524–525], писатель обращает внимание на следующие особенности понимания поста: пост – древнее самого христианства; первая заповедь в раю – это заповедь о воздержании; пост вместе с ослаблением тела ослабляет и страсти; пост освобождает человека из-под рабства у плоти; пост отвергает двери рая. Гоголь также ссылается на ветхозаветных и новозаветных праведников, которые прославились тем, что именно пост помог им совершить их подвиги. В выписке Гоголя встречаются имена пророков Моисея, Илии, Даниила, Иоилия, Исаяи (они же, как отмечалось, называются в канонах *Постной Триоди*). Кстати, Гоголь полностью выписал слова пророка Исаяи о духовной стороне поста, которые цитировались выше [Ис. 58: 6–9]. Для писателя пост был не просто авторитетным церковным установлением и учением, но и практикой. Известно, что Гоголь сам строго соблюдал посты, а скончался он на второй неделе Великого поста. Это дало повод некоторым исследователям биографии Гоголя и литературоведам выдвинуть предположение о замаскированном самоубийстве голодом. Однако отношение Гоголя к посту говорит о том, что у него было христианское понимание воздержания в пище, которое никак не могло вести к смерти². Не

¹ Имеются отдельные свидетельства, относящиеся к XIX веку, что в то время с наступлением Великого Поста вместо канонического текста молитвы преп. Ефрема дети читали дома переложение Пушкина. Стихотворная форма, безусловно, не «противопоказана» молитве: достаточно вспомнить, что поэтическую форму придавали своим молитвам и даже богословским сочинениям свт. Григорий Богослов, преп. Симеон Новый Богослов, преп. Симеон Метафраст, сам преп. Ефрем и другие св. отцы.

² Приведем еще несколько выписок Гоголя о посте. Из преп. Ефрема Сирина: «Обманывается тот, кто думает, что сущность поста состоит в уменьшении только телесной пищи. Ибо известно, нарушители правил истинной добродетели не получают от того никакой пользы. Изнурение тела бесполезно для тех, которые в сердце питают ненависть и в груди своей носят закоренелую злобу и мстительность, Бог не войдет в такое гнусное жилище. Не лишнее ли дело мучить тело голодом и жаждою, когда душа измучена и гибнет от пороков? И молитва и пост бесполезны для тебя, когда ты не украшен верою, надеждою и любовью» [3, с. 489–490]. Из свт. Василия Великого: «Чтобы пост был настоящий – одного

говоря уже, что самоубийство для Гоголя было страшным смертным грехом.

Как известно, Н.С. Лесков и П.И. Мельников-Печерский многие свои произведения посвятили церковной жизни и православному быту. В их произведениях многократно встречаются мотивы восходящие к *Постной Триоди*, к богослужениям периода Великого поста. И все же из их романов, повестей и рассказов читатель больше узнает о бытовых приметах и особенностях поста, а не о церковном учении, хотя домашний быт во времена, описываемые Лесковым и Мельниковым-Печерским, был продолжением церковной обрядовой жизни¹.

Ф.М. Достоевский не раз обращался к теме поста. Пожалуй, наиболее детально она разработана в главе *Ферапонт* из романа *Братья Карамазовы* [4, с. 208–213]. Монах Ферапонт слышит за «великого постника и молчальника». Он ест всего два фунта хлеба за три дня и пьет только воду. Писатель показал в этой главе, что строгий пост сам по себе – без поста духовного – опасен. Несмотря на строжайший пост, Ферапонт – груб, раздражителен, нетерпим, он осуждает братию, обзывает их непотребными словами, он видит бесов [4, с. 211–212], вместе с тем он открыто говорит о своих видениях Христа [4, с. 213], т.е. Ферапонт в романе совершает те ошибки, против которых предостерегают все христианские писатели-аскеты, а также *Постная Триодь*. В вере Ферапонта есть суеверия и даже ереси (например, он различает Святой Дух и Святоух). Ферапонт явно противопоставлен старцу Зосиме. О посте, которого придерживался старец Зосима, ничего не говорится, но его любовь к братии и посетителям, его доброта и терпение привлекают к нему людей, тогда как постничество Ферапонта порождает слухи и разговоры о его святости, но остается бесплодным.

В той же главе имеется еще один эпизод, который прямо связан с нашей темой. К отцу Ферапонту пришел монашек из другой обители. «Великий постник» спросил его о том, какое правило они держат Великим постом. И монашек рассказал, обращаясь к Ферапонту: «Трапезник наш по древнему скитскому

воздержания от пищи недостаточно. Будем поститься постом богоприятным. Истинный пост есть воздержание от пороков, обуздание языка, укрощение гнева и страстей, отложение злоречий, лжи, обмана, воздержание от сего есть истинный пост» (Гоголь 1994: 490). И последняя очень характерная выписка из блаж. Иеронима: «Принимай на себя столько поста, сколько нести можешь. И пощение твое должно быть чисто, просто, нелицемерно, умеренно и несуетливо» [3, с. 524–525].

¹ О взаимосвязи поста и церковного быта см. [17, с. 145–154].

такое устроен: о четырехдесятнице в понедельник, в среду и пяток трапезы не поставляют. Во вторник и четверток на братию хлеба белые, взвар с медом, ягода морошка или капуста соленая, да толокно мешано. В субботу шти белые, лапша гороховая, каша соковая, все с маслом. В неделю (в воскресенье. – В.Л.) ко штям сухая рыба да каша. В Страстную же седмицу от понедельника даже до субботнего вечера, дней шесть, хлеб с водою точною ясти и зелие не варено, и се с воздержанием; аще есть можно и не на всяк день приимати, но яко же речено бысть о первой седмице. Во святой же Великий пяток, ничесо же ясти, такожде и Великую субботу поститися нам до третьего часа и тогда вкусите мало хлеба с водой и по единой чаше вина испити. Во святой же Великий четверток ядим варения без масла, пием же вино и ино сухоядением. Ибо иже в Лаодикийи собор о Велице четвертке тако глаголет: «Яко не достоин в четырехдесятницу последней недели четверток разрешити и всю четырехдесятницу бесчестити». Вот как у нас. Но что сие сравнительно с вами, великий отче, – ободравшись, прибавил монашек, – ибо и круглый год, даже и во Святую Пасху, лишь хлебом с водою питаетесь, и что у нас хлеба на два дня, то у вас на всю седмицу идет. Воистину дивно таковое великое воздержание ваше» [4, с. 211].

Очевидно, Достоевский использовал в этой главе какой-либо русский монастырский устав. Как видим, в нем в соответствии с богослужениями *Постной Триоди* расписаны все недели и даже дни Великого поста. Во-первых, в течение всего поста соблюдается *совершенный* пост не только по средам и пятницам, но и по понедельникам¹. Во-вторых, особенно строгий пост полагается на Страстной неделе: в течение шести дней только хлеб и вода, а в пятницу и в субботу до чтения службы третьего часа – *совершенный* пост. Причем, монашек даже углубляется в богословско-исторические вопросы. В Великий четверг Страстной недели в церкви служат Литургию в память совершения Тайной вечери самим Спасителем. Поэтому еще в древние времена возник вопрос, не следует ли отменить пост в этот день. Согласно решению Лаодикийского собора, пост в этот день не отменяется². Писатель показал себя здесь сведущим

¹ Существует даже такой глагол «понедельничать», т.е. соблюдать пост в понедельник. Художественная литература свидетельствует о том, что на Руси было немало благочестивых людей, которые понедельник, а в некоторых старообрядческих толках это было обязательно.

² 50-е правило Лаодикийского собора гласит: «Въ четвертокъ последняя седмица четырехдесятницы не подобает разрешати постъ, и всю четырехдесятницу безчестовати: но должно во всю четырехдесятницу поститися съ сухоядениемъ» [6, с. 52].

человеком и в канонических вопросах. Монашек Достоевского хвалит Ферапонта за то, что тот строго постится даже в Пасху. И здесь у писателя видим еще один камушек в огород Ферапонта: православные аскеты считали пост в праздник, особенно же в пасхальный день, признаком *гордости*. Итак, Достоевский со знанием дела создал образ Ферапонта, используя при этом документальные данные, касающиеся Великого поста.

В XX веке особенно часто к описанию православного быта в период поста, а также великопостных богослужений обращались И.С. Шмелев и В.А. Никифоров-Волгин. У Шмелева можно найти произведения, композиция которых следует церковному календарю. Прежде всего это заметно по повести *Лето Господне. Праздники. Радости. Скорби*. Само название произведения (*Лето Господне*), представляющее собой евангельскую цитату, говорит о годичном церковном круге, о взаимосвязи церковных праздников, богослужений и быта. Первая часть книги *Праздники* начинается с описания начала Великого поста и заканчивается Масленицей, т.е. в ней представлен весь годовой круг православных праздников. Непосредственно великопостных богослужений и обычаев касаются следующие главы: *Великий пост*, *Чистый понедельник* (понедельник первой недели Великого поста)¹, *Ефимоны* (о чтении Великого канона преп. Андрея Критского, который входит в *Постную Триодь*)², *Постный рынок* (о постной пище), *Благовещение* (этот праздник бывает Великим постом и лишь изредка совпадает с Пасхой), *Пасха*, *Разговины* (день, в который впервые после Великого поста едят скоромное) [16, с. 19–70]. Во второй части повести *Радости* Шмелев опять возвращается к теме Великого поста в главах *Крестопоклонная* (третья неделя

¹ Рассказ с таким названием есть также у И.А. Бунина.

² Великий канон преп. Андрея Критского (конец VII – начало VIII в.) занимает особое место в богослужении и в русской культуре в целом. Об этом произведении писали Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов, Шмелев, Пастернак и многие другие. Достоевский, например, в записных тетрадях писал по поводу полемики о просвещении: «Прочтите "Канон" Андрея Критского и просветитесь. Народ много таких молитв знает, а не знает, так слушает». Как видим, знание канона преп. Андрея Критского было для Достоевского одной из примет истинного просвещения. Великий канон во время поста читается дважды: на первой неделе его читают по частям (в понедельник, вторник, среду и четверг), а на пятой неделе в четверг полностью. Поэтому в *Постной Триоди* он помещается дважды: разделенным на четыре части (первая неделя) и в полном виде (пятая неделя). Канон преп. Андрея Критского так же известен, как и молитва преп. Ефрема Сирина. Изучение их влияния на русскую литературу и культуру только начинается, о чем свидетельствует немалое число публикаций, прежде всего в Интернете.

Великого поста, когда на середину храма выносят для поклонения крест из алтаря), *Говение* (пост перед причастием)¹ и *Вербное воскресенье* (Вход в Иерусалим, празднуется за неделю до Пасхи) [16, с. 244–270].

Еще в большей мере следует церковному календарю (в частности, *Постной Триоди*) в композиции сборника рассказов *Земля именинница* Никифоров-Волгин [8, с. 161–207]². Здесь одна за другой следуют такие главы: *Великий пост* (начало поста), *Преждеосвященная* (Литургия Преждеосвященных Даров папы Григория Великого, которая служится только во время Великого поста), *Торжество Православия* (первое воскресенье Великого поста, когда, согласно *Постной Триоди*, празднуется восстановление иконопочитания в 843 г.), *Исповедь*, *Причащение* (исповедь и причастие часто совершаются именно Великим постом), *Двенадцать Евангелий* (чтение двенадцати отрывков из четырех Евангелий на утрне Страстной пятницы), *Плащаница* (вынос из алтаря плащаницы с изображением *Положения во гроб* на вечерне Страстной пятницы). Как видим, в данном случае *Постная Триодь* и богослужения Великого поста повлияли на композицию произведений.

Из других писателей XX века, обращавшихся к теме поста, можно назвать также А.М. Ремизова, Е.И. Замятина, Андрея Платонова. Ремизов, вслед за Лесковым и Мельниковым-Печерским, также обращался в основном к описанию постных обрядов, обычаев или домашнего быта в период поста. Приведем только один пример из знаменитого произведения – *Неумный бубен*. Вот что сообщается там о Стратилатове: «...Да еще хорошо, что строгий он постник, все четыре поста соблюдает: и Великий пост, и Петров, и Госпожинки, и Филипповки, все двенадцать пятниц³, и в среду, и в пятницу, и даже понедельник» [12,

¹ Шмелев посвящает отдельные главы (Петровки, Филипповки) также Петровскому и Рождественскому постам [16, с. 156–164; с. 217–225]. Пост перед праздником апостолов Петра и Павла называли «петровками», а рождественский пост – «филипповками», потому что он начинается в день памяти апостола Филиппа.

² Василий Акимович Никифоров (1900–1941), псевдоним Волгин. Малоизвестный и до последнего времени почти забытый писатель. Родился в Тверской губернии, большая часть творческого пути прошла в Нарве и Таллине, там он опубликовал свои главные произведения. Автор сборника рассказов *Земля именинница* (1937) и повести *Дорожный посох* (1938). После того, как Эстония отошла к СССР, арестован и расстрелян в 1941 году в Кирове как автор антисоветских произведений. В настоящее время его книги часто переиздаются.

³ Обычай поститься особенно строго по избранным пятницам возник на основе апокрифа. Создание произведения относят к первым векам

с. 299]. О выражении «понедельничать», о других постах и их обиходных названиях уже говорилось, но в этом отрывке Ремизов употребляет еще одно характерное словцо для именованного Успенского поста – Госпожинки. Госпожинки – это, прежде всего, двухнедельный пост перед праздником, но так же называли и весь последующий период от Успения Богородицы (15 августа)

христианства. Самая древняя славянская рукопись с апокрифом датируется XIV веком. Приведем в сокращении (сокращения отмечены многоточием) отрывок, в котором подробно говорится об этих двенадцати днях: «Первая пятница – в 6-й день марта, в которую Адам нарушил заповедь Божию и был изгнан из рая. Вторая пятница – перед праздником Благовещения, в которую Каин из зависти убил Авеля, брата своего, это был первый покойник на земле. Третья пятница – Страстная, в которую в 9 час дня предал себя на распятие Христос, Бог наш, по обетованию, чтобы спасти заблудших. Четвертая пятница – перед праздником Вознесения Господня, в которую затоплены были в один день Содом и Гоморра и другие три города. Пятая пятница – перед днем Сошествия Святого Духа, в которую агаряне захватили в плен многие земли и изгнали (жителей) их на остров Крит, и ели они верблюжье мясо, пили козью кровь, и там на острове расплодились. Шестая пятница перед мясопустом, в которую был захвачен во 2-й час Иерусалим халдеями во времена Иеремии пророка, и великое пленение; тогда стоял Иерусалим (пуст) 73 года... Седьмая пятница – перед Петровым днем, в которую Господь руками Моисея и Аарона послал на землю египтян десять казней, превратил их реки в кровь в 5-й час дня. Восьмая пятница – перед праздником Успения святой Богородицы, в которую появились над морем крылатые измаильтяне и захватили в плен множество народов и стран, владели (ими) до (границ) Великого Рима и западной страны 70 и 3 года, рассеялись они по лицу всей земли по повелению Божию. Девятая пятница – перед днем Усекновения главы Иоанна Предтечи, в которую убил Ирод Предтечу в 10-й час дня. Десятая пятница – после праздника Воздвиженья Честного Креста, в которую Моисей разделил жезлом море и провел (по нему) израильтян, а врагов его море покрыло в 1 час дня... Одиннадцатая пятница – перед днем апостола Андрея, которая ознаменована крестом пророка Иеремии, взятым ангелом из врат и поставленным между двумя столпами горными в 9 час дня, и его покрывает огненное облако до второго пришествия. Двенадцатая пятница – после Рождества Христова, в которую царь Ирод избил младенцев...». Этот текст, казалось бы, не имеет отношения к нашей теме, но в заключении апокрифа читаем: «Эти же двенадцать пятниц вот так подобает соблюдать: постом, и молитвой, и пением, единожды в день вкушать хлеб и воду. Сколько возможно, творить милостыню, воздерживаться от плотской похоти. Зачатое (дитя) будет нездорово: или слепым, или хромым, или как-либо еще. Сохраняйте себя в чистоте, и Господь сохранит вас в царствии своем. Сколь возможно, братья, не только грехи наши будут прощены, но получим и царство небесное от Христа Иисуса» [см. 13, II, с. 323–338]. Как видим, в эти двенадцать дней предлагается особенно строгий пост, как на первой неделе Великого поста в некоторых монастырях.

до Покрова Богородицы (1 октября). На середину Госпожинок приходилось Рождество Богородицы (8 сентября). Эти три богородичных праздника и дали название всему периоду.

Е. Замятин написал несколько рассказов, действие которых происходит в монастырях, и в них он затронул проблемы аскезы, поста, молитвы. В других произведениях Замятина (*Уездное, Русь* и др.) можно найти поэтическое описание «старинных дедовских кушаний» периода Великого поста [5, с. 408]. Отметим, что тема (или мотив) поста у трех названных писателей чаще всего возникает как простая примета времени и быта. Она не становится лейтмотивом, не играет сюжетообразующей или фабульной роли. Пост – это еще один дополнительный (часто не обязательный) мазок на мозаичной картине православного русского быта.

В творчестве Андрея Платонова проблемы голода и голодания занимают заметное место. Особенно интересно отношение к пище героев писателя и характер переживания чувства голода. В некотором смысле таких героев романа *Чевенгур*, как Копенкин, Чепурный, Гопнер, Дванов, можно назвать постниками: они довольствуются самой неприхотливой пищей, им достаточно самого малого ее количества, они совсем не думают о ней, наконец, когда они ее потребляют, то даже не чувствуют ее вкуса или же испытывают отвращение к ней [10, с. 128; 226; 352; 401]¹. Ханс Гюнтер в своем докладе совершенно справедливо назвал некоторых героев Платонова из романа *Чевенгур* «аскетами в миру» и выявил главное отличие этих «великомучеников», как их называет Захар Павлович, от христианских: «...Платоновские аскеты, несмотря на некоторую общность аскетического поведения, сильно отличаются от церковных. Принципиальная разница в том, что у Платонова практика аскезы переносится из сферы церкви в социальную сферу... Вера в Бога у этих аскетов в миру заменяется верой в будущее избавление голодающих»². Мы бы еще добавили, что у платоновских героев аскетизм является в некотором смысле вынужденным в силу нехватки пищи, в христианстве же происходит отказ от пищи, когда она имеется, иногда даже в избытке. Характерно, что отсутствие пищи и вынужденный «пост»

¹ Конечно, это наблюдение относится не только к роману *Чевенгур*. В других повестях и рассказах (например, *Река Потудань* или *Котлован*) герои Платонова, увлеченные своей идеей (не обязательно коммунистической, как в *Чевенгуре*), не обращают внимания на еду, а чувство голода переживают как необходимость, которая только помогает работать во имя будущего.

² О еде в *Чевенгуре* думает только Дванов, но о еде не для себя, а для других. Он хотел бы «обеспечить пищу для всех чевенгурцев». И мечты об этом составляют его собственную пищу: «...В *Чевенгуре* ему редко хотелось есть» [10, с. 375].

укрепляет веру платоновских героев в будущее, а всякого рода еда только мешает их вере в грядущую социальную гармонию так же, как христианских аскетов пища отвлекает от молитвы и веры. И это еще одно совпадение между двумя «аскетизмами».

В заключение коротко скажем о стихотворении Пастернака *На Страстной* [9, с. 388–389]. В ракурсе нашей темы надо обратить внимание на то, что строфы этого стихотворения Пастернака можно расположить по дням недели в соответствии с богослужениями Страстной недели, согласно *Постной Триоди*. Первая строфа – Страстной понедельник, вторая – вторник, третья – среда, четвертая – четверг (Страстной четверг в этой строфе и упоминается); в следующей строфе говорится о Страстях Христовых, а это Страстная пятница, и далее идут шесть строф, описывающих события пятницы. Две же заключительные строфы посвящены Страстной субботе.

Стихотворение Пастернака обращает на себя внимание несколькими другими особенностями. Во-первых, главная роль в произведении отведена природе. Это Страстная неделя в природе и для природы. Речь идет о Воскресении и воскрешении не столько человека, сколько природы, о значении этого события для природы и ее участии в подготовке к этому событию. Надо отметить, что *Постная Триодь* не раз подчеркивает участие природы в Страстях Христовых и Воскресении. Приведем только два примера, но уже из *Цветной Триоди*¹: «Небеса убо достойно да веселятся, земля же да радуется, да празднуетъ же миръ, видимый же весь и невидимый: Христосъ бо восста, веселие вечное» (второй тропарь первой песни пасхального канона); «Ныне вся исполнишася света, небо же и земля и преисподняя: да празднуетъ убо вся тварь восстание Христово...» (первый тропарь второй песни пасхального канона) – [15: 2об.]. Во-вторых, стихотворение Пастернака остановлено на полночи с субботы на воскресенье, ведь именно суббота заканчивает Страстную неделю и богослужебные песнопения, содержащиеся в *Постной Триоди*, а воскресенье начинает новую, уже пасхальную Светлую неделю² (тогда начинается богослужение по *Цветной Триоди*). Еще не пропели первый раз тропарь «Христос воскрес из мертвых», но всё (тварь и плоть) смолкло, все приготовились услышать эти слова. А пока и человек, и природа у Пастернака остаются в уверенности, что «смерть можно будет побороть». В-третьих, в этом стихотворении описаны особые отношения между временем, вечностью и пространством, в нем описаны события, которые мыслятся погруженными в вечность,

¹ Цветная Триодь начинается с богослужения Страстной субботы.

² Как известно, у многих народов первым днем недели является воскресенье.

они, как и все богослужение, происходят в вечности и каждый год воспроизводятся в храме, создавая особое единство вечности и сакрального топоса.

Русская художественная литература, а также мемуары и воспоминания сохранили свидетельства следующего рода: самой горячей порой для врачей и карет скорой помощи на Руси были две недели в году. Первая – Масленица¹, вторая – Светлая пасхальная неделя. Именно в эти периоды чаще всего фиксировались случаи переедания и даже смерти от объедения. Широко известна легенда о И.А. Крылове, который умер от того, что объелся блинами. В последнее время появились исследования и опровержения этой легенды, но в том, что переедание носило массовый характер, – сомневаться не приходится. Как относиться к этому явлению? На мой взгляд, оно говорит прежде всего о серьезном отношении народа к посту: на Масленице хотелось наестся как бы впрок, на 40 дней вперед, а на Пасху после строгого поста человек не мог удержаться, чтобы не позволить себе лишнего, что, конечно, после долгого воздержания было особенно вредно для организма. В любом случае русская литература не раз упоминает об этом явлении.

Я привел только несколько примеров разных форм влияния *Постной Триоди* на русскую поэзию и прозу XIX – XX веков. Конечно, такие примеры легко умножить. Но и на основе этих отрывков можно говорить о том, в какой форме представления о посте и пище нашли отражение в русской литературе. Во-первых, пост чаще всего выступает как примета православного календаря и русского быта, как время отказа от пищи или ограничения в ней. Во-вторых, русские писатели описывают сами постные блюда, которые характерны для этого периода, причем, как в миру, так и в монастырях. В-третьих, писатели могут передавать психологическое состояние постящегося человека, воздействие на него поста; могут показывать как «правильный» пост, при этом поэтизируя его, так и «неправильный». В-четвертых, писатели могут обращаться к главной книге Великого поста – к *Постной Триоди*, заимствуя и перелагая ее тексты, облакая их в художественную форму или цитируя их. Наконец, русские писатели используют церковный календарь Великого поста (очень редко и других постов) в качестве композиционной схемы для своего произведения и укладывают отдельные главы повести

¹ В церковной традиции ее называют Сырной неделей. Это последняя неделя перед Великим постом, когда уже нельзя есть мясо, но можно вволю наестся сыра, масла, сметаны, икры. Празднование Масленицы, которая входит в подготовительные недели к Великому посту, а также ее обычаев многократно изображались в русской литературе и живописи.

или сборника рассказов в постный календарь. При этом именно из *Постной Триоди* берутся те основные вехи (праздники, обычаи и памятные дни), которыми отмечены сюжетные повороты в произведении. Как мне кажется, эти наблюдения говорят о том, что тема поста в литературе заслуживает более детального исследования, во всяком случае не меньшего, чем тема пищи, голодания или объедения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Н.В. Гоголь. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Вениамин (Милов), епископ. Чтения по литургическому богословию/ Вениамин (Милов). – Брюссель: Жизнь с Богом, 1977. – 344 с.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений 9-ти томах / Н.В. Гоголь. – М.: Рус. кн., 1994. – Т.8. – 861 с.
4. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 10-ти томах/ Ф.М. Достоевский. – М.: Худож. лит., 1956–1958.
5. Замятин Е.И. Избранные произведения / Е.И. Замятин; сост. А.Ю. Галушкин. – М.: Сов. писатель, 1989. – 768 с.
6. Книга правилъ святыхъ апостолъ, святыхъ соборовъ Вселенскихъ и Поместныхъ и святыхъ Отець. – Изд. 2-е. – Монреаль: РПЗЦ, 1974. – 363 с.
7. Лепяхин В.В. «Отцы пустынники...» и православие Пушкина / В.В. Лепяхин // *The new review*, № 182, New-York, 1991.
8. Никифоров-Волгин В.А. Заутреня святителей. Избранное. Рассказы / В.А. Никифоров-Волгин. – М.: Паломник, 1998. – 527 с.
9. Пастернак Б. Доктор Живаго: роман / Б. Пастернак. – М.: Сов. писатель, 1989. – 408 с.
10. Платонов А. Чевенгур: роман / А. Платонов. – М.: Худож. лит., 1988. – 654 с.
11. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10-ти томах. – М., 1974-1978.
12. Ремизов А. Неумный бубен. Роман, повести, рассказы, сказки, воспоминания / А. Ремизов. – Кишинев: Литература артистикэ, 1988г. – 600 с.
13. Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы. Собраны и изданы Николаем Тихонравовым / Н. Тихонравов. – С.Пб.: Тип. Т-ва «Общественная Польза», 1863. – Т. II. – 313 с.
14. Триодь цветная. – М.: Моск. Патриархия, 1992. – 335 л.
15. Триодионъ, сиестъ Трипеснецъ, Триодь Постная. – М.: Моск. Патриархат, 2003. – Т. 2. – 596 с.

16. Шмелев И.С. Лето Господне: Праздники. Радости. Скорби / И.С. Шмелев. – М.: Сов. Россия, 1988. – 384 с.
17. Шмеман А., прот. Великий пост / Александр Шмеман ; [пер. с англ. матери Серафимы (Осоргиной)]. – 3-е изд. – Париж : YMCA-Press, 1990. – 154 с.

АНОТАЦІЯ

Лепяхін В.В. Особливості розуміння їжі та відмови від неї у *Пісній Триоді* та російській літературі

Стаття присвячена вивченню християнського розуміння посту як тимчасової відмови від окремих видів їжі. В основному тема досліджується на матеріалі відомої богослужбової книги *Пісна Триодь*. У статті показаний прямий та непрямий вплив *Триоди* на окремі твори деяких письменників XIX-XX сторіч, таких як Пушкін, Гоголь, Достоевський, Замятін, Платонов, Шмельов, Пастернак.

Ключові слова: піст, *Пісна Триодь*, каяття, цнотливість, аскетизм.

АННОТАЦИЯ

Лепяхин В.В. Особенности понимания пищи и отказа от нее в *Постной Триоди* и русской литературе

Статья посвящена изучению христианского понимания поста – временного отказа от определенных видов пищи. В основном тема исследуется на материале известной богослужбной книги *Постная Триодь*. В статье также показано прямое или косвенное влияние *Триоди* на отдельные произведения некоторых писателей XIX-XX веков, таких как Пушкин, Гоголь, Достоевский, Замятин, Платонов, Шмелев, Пастернак.

Ключевые слова: пост, *Постная Триодь*, покаяние, целомудрие, аскетизм.

SUMMARY

Lepakhin V.V. Particular understanding of food and its denying in *Postnaya Triod* and Russian literature

The paper considers Christian understanding of fasting as a temporary denying of certain food. The subject is primarily viewed through the well known church service book *Postnaya Triod*. The paper reveals direct and indirect influence of the *Triod* upon a number of literary works by some of the XIX-XX centuries Russian writers, such as Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Zamyatin, Platonov, Shmelev, Pasternak.

Key words: fasting, *Postnaya Triod*, confession, Christian virtues, asceticism.

А.Д. Михилёв
(Мелитополь)

УДК 82.0

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ ДЕФИНИЦИИ ПОЗДНИХ РОМАНОВ ГРЭМА ГРИНА

Установление жанра произведения – необходимый и очень важный этап поэтологического анализа, поскольку жанр, являя собой индивидуализированный художественный миробраз, создаваемый писателем, задает его основополагающие структурные элементы. Чем более точно определен жанр произведения, тем адекватнее может быть раскрыта его художественно-эстетическая специфика. Особенно это касается романного жанра XX века, в котором ярко проявилась тенденция к использованию в том или ином каноническом романе иных жанровых структур или их элементов, – явление, получившее целый ряд терминологических синонимов: синтез, гибридикация, симбиоз, контаминация, смешение, слияние.

Недостаточное внимание к этому феномену современного литературного процесса приводит зачастую к однолинейности жанровых дефиниций современного романа и, как следствие, – к неубедительности или ошибочности трактовки его смыслодержательной и эстетической сущности. Это в достаточной мере проявилось и в работах о романах Г. Грина, особенно относящихся к его послевоенному творчеству. Несмотря на почти полное единодушие исследователей в том, что касается наличия детективных структур в этих романах писателя, их жанровые дефиниции тем не менее образуют широкий диапазон противоречивых суждений.

Так, Г. В. Аникин, кладя в основу жанрово-тематический принцип, романы Грина 50-60-х годов («Тихий американец», «Наш человек в Гаване», «Ценой потери» и «Комедианты») относит к категории групп «антиколониалистских», ставя первый из них «в один ряд с книгами Джеймса Олдриджа, Бэзила Дэвидсона, Десмонда Стюарта, Нормана Льюиса» [1, с. 163]. Говоря об отличии гриновской позиции (осложненность скепсисом и пессимизмом), он указывает на типологическую общность антиколониалистского английского романа, заявившего о себе в 50-е годы: реалистический подход к изображению событий, связанных с нарастанием освободительной борьбы в действительных или вымышленных колониях, герой-англичанин в ситуации идейно-нравственного кризиса и необходимости выбора своего отношения к этой борьбе, «сочетание сатиры и трагизма, событийности и психологизма» [1, с. 165]. В целом,

романы этой группы Грина определяются исследователем как романы «сложной нравственно-психологической и социально-политической проблематики» [1, с. 166], а «роман “Комедианты” заключает в себе черты политического памфлета, направленного против фашистской диктатуры и против американского антикоммунизма и расизма» [1, с. 179], что в контексте романа представляется малоубедительным.

В свою очередь Н. Ю. Жлуктенко, автор монографического исследования «Английский психологический роман XX века», относит романы Грина к *жанровой модели конрадовского психологического романа* [см.: 8, с. 20], в которой выражение конфликта между трагическим одиночеством человека и его стремлением «к солидарности, требующей готовности к самопожертвованию, чувства ответственности, а подчас стоического мужества» «предполагает приоритет внутреннего, психологического исследования человека, динамики его характера» [8, с. 21]. По мнению исследовательницы, роднит Грина с Конрадом и тип конфликта, который фактически один и тот же как в довоенных, так и в послевоенных романах писателя – «испытание человека экстремальной ситуацией», «философско-психологический подход к изображению нравственных устоев личности» [8, с. 51].

В то же время для Д. В. Затонского послевоенные романы Грина являют собой «особую форму политического романа», а такие его произведения, как «Тихий американец», «Комедианты» и с известными оговорками – «Наш человек в Гаване», «Почетный консул», «являются чем-то вроде образцов политического жанра» [8, с. 382]. Он отмечает также, что в основе всех этих романов лежат приключенческие, даже детективные сюжеты, а события развиваются в экзотических местах (Вьетнам, Гаити, Куба, Южная Америка).

Украинская же исследовательница А. Н. Костенко тот же роман «Почетный консул», равно как и романы «Сила и слава» и «Конец одного романа», рассматривает в качестве «романа с религиозно-философской проблематикой как жанрового подвида философского романа» [15, с. 16], к которому она относит, в частности, ряд романов Ф. Мориака, И. Во, А. Мердок, М. Спарк, У. Голдинга, Дж. Фаулза.

Иной взгляд на жанровую специфику гриновских романов демонстрирует В. В. Ивашева, многочисленные и обстоятельные работы которой непосредственно связаны с исследованием английской литературы XX века. Определяя ранние романы Грина как «детективные по форме», она считает, что более поздние его произведения, такие как «Тихий американец» и «Комедианты»,

«подходят под самое строгое определение жанра социального, или, чтобы быть точнее, социально-психологического романа» [12, с. 96]. Что касается «Человеческого фактора», то в жанровом отношении, полагает В. В. Ивашева, это «остросюжетный политический детектив», с присущим Грину «глубоким исследованием человеческой психики».

Для Л. Г. Танажко, как и для Д. В. Затонского, романы Грина 50-60-х годов, то есть именно те, которые В. В. Ивашева именуется социальными и социально-психологическими, «уже не укладываются в рамки социально-психологического романа», поскольку «включают в себя все особенности политического романа» [20, с. 17], ибо здесь явно просматривается обращенность и злободневность политической проблематики, осуждение империалистической агрессии, поиск положительного героя-борца против этой агрессии и диктаторских режимов и изображение жизни с позиций активного гуманизма. Подобно другим исследователям, она также отмечает верность писателя «своей любви к увлекательным сюжетам» и наличие в них «элементов детектива» [20, с. 17].

Вдумчивый и авторитетный исследователь зарубежного литературного процесса XX века, неоднократно обращавшийся к творчеству Г. Грина, А. М. Зверев считает, что все романы писателя – это «та или иная разновидность диалога персонажей, стремительно перерастающего в спор ответственный и серьезный, касающийся фундаментальных основ человеческого существования» [11, с. 202-203]. То есть А. М. Зверев определяет романы Грина как *романы философские*, что подтверждают и дальнейшие его рассуждения. Говоря о насыщенности его романов множеством примет социально-политической ситуации, о документальной точности пространственно-временных координат создаваемого им художественного мира, он подчеркивает, что главное в романах Грина, отличающее лучшие из них, – это «прочный костяк философской конструкции» [11, с. 203]. Подобно другим исследователям, А. М. Зверев отмечает наличие жанров «серьезных» и «развлекательных» романов и использование в обеих категориях «повествовательных структур, заимствованных из популярных жанров (мелодрама, шпионский роман, детектив)» [10, с. 127].

Заметная противоречивость характерна и для жанровых дефиниций гриновских романов, в которых значительную роль в повествовании играет модус комического – «Наш человек в Гаване», «Комедианты», «Путешествия с моей тетушкой», «Доктор Фишер из Женевы, или Ужин с бомбой», «Монсеньор Кихот». Так, для А. М. Зверева, «Комедианты» – *трагифарс*,

чей сюжет «создан раздвоением персонажей» [11, с. 213], характерным для буржуазного сознания современной эпохи, и в то же время «Комедианты» – «не роман-репортаж, а скорее роман-размышление» [11, с. 215]. «Путешествия с моей тетушкой» он определяет как книгу о «скуке», о «путях бегства», «пропитанную мрачную юмором», которая на поверку оказывается «повествованием о близкой смерти и о ничтожестве стараний как-то отбросить, позабыть ее неотвратимость» [11, с. 221]. Этот же роман в другом месте он называет «комическим романом нравов», сохраняя в качестве основного мотива мотив смерти [10, с. 127], а «Монсеньор Кихот» оказывается «притчей с элементами трагедии и классического сюжета» [8, с. 127].

Для В. В. Ивашевой «Путешествия с моей тетушкой» – «грустный гротеск» или «гротескный фарс путешествий старой куртизанки», а «Монсеньор Кихот» – «роман-фарс», лейтмотивом которого является непреодолимое одиночество. Близкую к В. В. Ивашевой точку зрения на «Путешествия с моей тетушкой» высказывает и Г. Анджапаридзе, называя этот роман «фривольной и одновременно несколько зловецей историей похождения дамы легкого поведения» [1, с. 17], в которой «есть нечто жутко-противное в образе старухи, имеющей молодого любовника-негра» [1, с. 17-18]. К тому же, полагает он, данный роман есть объективное отражение тупика западноевропейского либерального сознания. Подобные суждения являются, с нашей точки зрения, не только результатом определенной идеологической тенденциозности, но в не меньшей мере и следствием игнорирования специфики повествовательного модуса (идейно-эмоционального пафоса) произведений, доминантой которых выступает комическое.

Сам писатель, кстати, обращал внимание критиков на сатирико-юмористическую специфику произведений, о которых идет речь. Так, в интервью Е. Стояновской, он назвал роман «Монсеньор Кихот» (который он вместе с «Силой и славой» и «Почетным консулом» относил к числу трех своих самых любимых книг [6, с. 221-223]) «чем-то вроде комедии, комедии грустной», в которой священник Кихот и мэр-коммунист Санчо, путешествуя по Испании, «попадают в разные переплеты – как Дон Кихот и Санчо Панса... Словом, отвлекся от своих неприятностей (имеется в виду борьба, которую в начале 80-х годов Грин вел с мафией Ниццы. – В. К.) – все-таки комедия» [19, с. 130]. Как видим из этого заявления писателя, он четко указывает, что в основе романа лежит комедийная интенция, соотношенная с определенным пратекстом (или, согласно Ж. Женетту, гипотексту) – «Дон Кихотом» Сервантеса, то есть роман

являет собой комически окрашенный гипертекст. Само же понятие «грустной комедии» ставит под сомнение такие определения этого произведения как «роман-фарс» (В. В. Ивашева) или «притча» (А. М. Зверев). А. Мень воспринял «Монсеньора Кихота» как «роман-раздумье о людях, исповедующих две веры, осевшие для нашей эпохи» [17, с. 210]. Мнение А. Менья практически разделяет Е. Гениева, рассматривающая данное произведение, как роман, смысл которого заключается в возможности достижения согласия и солидарности «людей разных политических и идейных убеждений» [4, с. 37].

«Фантастической комедией» [5, с. 131], которая родилась из первоначального замысла середины 1940-х годов высмеять работу разведки [5, с. 130] и к которому он относится «как к шутке» [5, с. 37], назвал Грин и «Нашего человека в Гаване», получившего в советской критике оценку как роман «ядовитой гротескности», в которой «чувствуется уже накапливающая ненависть» (И. Анисимов [3, с. 210]), и «причудливого сочетания трагедии с водевилем, драмы с фарсом» (В. Щербина [21, с. 215]). В последнем случае мнение критика в значительной мере совпадает с более поздним суждением Грина о «Нашем человеке в Гаване». Отвечая на мысль С. Бэлзы о том, что своеобразие его писательской манеры «нередко обусловлено сплавом несоединимых, казалось бы, элементов, таких, как комическое и трагическое», Грин заявил, что сочетание фарса и трагедии он больше всего любит в драматургии, поскольку полагает, что «именно фарс, а не комедия хорошо сочетается с трагедией» [5, с. 426]. Он согласен с собеседником в том, что подобное встречается у него и в прозе, в частности, в романе «Наш человек в Гаване», где «фарс служит увеличительным стеклом, помогающем лучше разглядеть некоторые трагические аспекты жизни» [5, с. 426].

В не меньшей мере Грин рассматривал комическое и как проявление светлых и жизнеутверждающих начал жизни. Замечательное подтверждение этому содержится в книге спутницы Грина последних тридцати лет его жизни Ивонны Клоэтта, озаглавленной «Моя жизнь с Грэмом Грином. В поисках начала». Она передает содержание письма, полученного писателем от одного американского читателя: «Дорогой господин Грин! Большое спасибо за прекрасную литературу, за каждую страницу ваших книг, ставших для меня богатейшим источником размышления и веселья, а также всего того, что я делал в перерыве между этими двумя занятиями. Больше всего я люблю «Путешествия с тетушкой», эту книгу я прочел раз двадцать. Много лет она побуждала меня меняться к лучшему, как Генри Пуллинга. Еще раз спасибо вам за это». Красноречива реакция

Грина на это письмо. Передавая его своей спутнице за полгода до смерти, он сказал ей: «Сохрани его и, когда будешь перечитывать, вспоминая, сколько радости оно мне доставило» [14, с. 196].

Не менее интересным с точки зрения понимания пафоса данного романа, его комедийно-юмористической доминанты является и мнение самого Грина в его авторском предисловии к изданию книги в 1978 году. «Путешествия с моей тетушкой», – писал он, – единственная из моих книг, – которую я написал, чтобы позабавиться. Несмотря на то, что темой ее является старость – сюжет, отлично подходящий для человека шестидесяти пяти лет, и несмотря на то, что один шведский критик оценил роман как “смех на краю пропасти”, это был смех, который, в данном случае, избавляет от головокружения в связи с ощущением этого края пропасти» [23, р. 8].

К различным формам комического Грин обращается и в других своих романах, созданных в 80-х годах. Так, жанр «Доктора Фишера из Женевы» он определил как «black entertainment», что, по словам О. Б. Метлиной, можно перевести «как “черный юмор”, ибо кульминация романа – забава скушающего швейцарского мультимиллионера “доктора Фишера”, заставившего своих “друзей”, самых богатых людей Женевы, ради приманки в два миллиона франков рискнуть своей жизнью» [17, с. 30].

Наличие структуры комического в повествовательной технике поздних романов Грина вызывает сложности с жанровыми дефинициями и в англо-американской критике. Р. Шеррок, например, определяет «Доктора Фишера из Женевы» «как роман, в котором сочетаются черты мелодрамы и “рождественской сказки”, которая по своей природе является волшебной, а «в волшебной сказке зло не может выжить» [24, с. 269]. Чуть раньше он говорит о саркастическом горьком смехе этого романа, конец которого «выглядит достаточно безжалостным» [24, с. 261]. «Монсеньора Кихота» он считает пародией на «Дон Кихота» и относит его, равно как и «Путешествия с моей тетушкой», к жанру «плутовских романов» [24, с. 261].

Для другого исследователя творчества Грина Д. Лоджа, «Монсеньор Кихот» – «книга довольно странная и не вполне удачная, напоминающая затянувшийся анекдот» [16, с. 210]. В отличие от Р. Шеррока и Д. Лоджа, для М. Куто романы «Доктор Фишер из Женевы» и «Монсеньор Кихот» оказываются «легкими, даже тенденциозными», «что не ослабляет силу их воздействия, так как их форма аллегорична», хотя она и усматривает в поздних романах Грина «отсутствие песни и сердечного смеха» [22, с. 198], что является достаточно спорным, учитывая добродушный юмор, легкую насмешку и веселый комизм многих сцен и в

«Путешествиях с моей тетушкой», и в «Монсеньоре Кихоте», и даже в романе «Капитан и враг».

Автор обстоятельного исследования о Грине Г. Смит считает «Монсеньора Кихота» «романом веры, который ставит суровые проблемы понимания и суждения» [26, с. 77]. К этой категории он относит все поздние романы писателя, которые, по его мнению, открывает «Почетный консул» (1973), хотя в другом месте добавляет к ним и «Комедиантов», говоря, что эти романы вместе с «Почетным консулом» и «Человеческим фактором» являются «кульминацией литературного творчества Грина» [26, с. 210]. Он же дает и наиболее детализированную классификацию и периодизацию романов Грина. Это *любовные романы* (1929-1931): «Человек внутри» и «Имя действия»; *развлекательные истории и ранние политические романы* (1932-1936): «Стамбульский экспресс», «Это поле боя», «Меня создала Англия», «Оружие на продажу»; *развлекательные и католические романы* (1939-1951): «Министерство (в некоторых переводах «Ведомство») страха», «Секретный агент» (другой вариант «Доверенное лицо»), «Сила и слава», «Суть дела», «Конец одного романа»; *политические романы* (1955-1966): «Тихий американец», «Наш человек в Гаване», «Ценой потери», «Комедианты». В отдельную группу, не обозначая ее жанровую разновидность, он выделяет романы «Брайтонский леденец» (1938), «Проигравший получает все» (1955) и «Путешествия с моей тетушкой» (1969).

В противоположность скрупулезной жанровой классификации гриновских романов Смита не менее авторитетный исследователь Ф. Стрэтфорд выделяет лишь «романы-преследования», которые «сосредоточены на преступниках», и «католические романы», которые «граничат с ересью» [27, р. IX]. В свою очередь Д. Лодж склонен рассматривать романы Грина как своего рода жанровый синтез (правда, употребляя слово «слияние»), в котором объединяются «воедино романтический приключенческий рассказ, современный детектив-триллер и французский католический роман о грехе, спасении души и “мистической сублимации”» [16, р. 211].

Последнее суждение о синтезирующей (гибридной) жанровой природе гриновских романов, хотя и далеко не полное, и порождает, думается нам, тот разнобой в их дефиниции, который наблюдается в критической литературе о Грине. В самом деле, как следует из представленного обзора, одни и те же его романы у разных исследователей обозначены то как социальные либо социально-политические, то как чисто психологические, то как нравственные, то как романы «веры» и т.д.

В этом свете становится понятным шуточное сравнение литературного критика и друга Грина Эдварда Саквилла Уэста, назвавшего писателя «электрическим зайцем, которого охотничьим собакам – критикам никогда не удастся поймать» [27, р. IX]. В данном случае имелась в виду присущая Грину способность к постоянному творческому обновлению, как в жанровом отношении, так и в отношении техники письма, что и ставило зачастую критиков в тупик.

Интересное наблюдение о сложной специфике гриновского стиля содержится в уже упоминаемой книге спутницы писателя Ивонны Клоэтта. В этой книге в разделе «Писательский труд» есть такой пассаж: «Стиль произведений Грэма Грина кажется простым и прозрачным. Однако у всех? кто пытался проникнуть в тайну этого стиля, неизбежно возникал головоломный вопрос: как утекающий сквозь пальцы словесный поток становится типично гриновским» [14, с. 190]. Далее приводится любопытный факт, подтверждающий уникальность гриновского стиля: когда журнал «Нью Стейтсмен» объявил конкурс на лучшую имитацию стиля Грина, то победителем оказался сам писатель, ибо никому не удалось передать специфику его авторской манеры. Это еще одно подтверждение «неуловимости» Грина в силу характерного для него стремления к обновлению своей повествовательной техники. На эту его особенность обратил внимание исследователь английской литературы Ж. Реймон, который в панорамном обзоре английского послевоенного романа, говоря о том, что этот жанр показал себя «более чем когда-либо меняющимся (*plus protéen que jamais*)», особо отметил обновление творческой манеры Г. Грина, «поскольку в «Комедиантах» (1966)», «Путешествиях с моей тетушкой» (1969), «Человеческом факторе» (1978), «Докторе Фишере из Женевы» (1980), «Монсеньоре Кихоте» (1982) комедийные сцены часто граничат с фарсом, богоискательство и тема милосердия уступают место встрече с человеком, изображению определенной нежности, раздумьям о жизни и о счастье здесь и сейчас» [24, р. 122].

В свое время о сложностях выявления жанровой типологии и даже о ее принципиальной возможности применительно к гриновским романам писала и Н. Ю. Жлуктенко, дискутируя, с одной стороны, с теми исследователями, которые сомневаются в целесообразности установления для «одного из крупнейших художников нашего времени» «прокрустового ложа некой условной жанровой модели» [8, с. 54], а с другой стороны, ссылаясь на самого писателя, неоднократно утверждавшего: «Герои моих книг не похожи друг на друга, так же, как и сами мои книги» [8, с. 54]. Сама же Н. Ю. Жлуктенко абсолютно убеждена в необходимости выявления жанровой разновидности

произведения как исходного момента для адекватного раскрытия его идейно-художественного содержания, и в качестве жанровой дефиниции гриновских романов предложила, как уже отмечалось ранее, «конрадовскую» «модель психологического романа» с уточнением, что стиль Грина «ближе философско-психологическому повествованию» Форстера [8, с. 20, 55-56]. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что при всей справедливости суждений исследовательницы о важности установления жанровой дефиниции романа для литературоведческого анализа, сама она предлагает для всего романного многообразия Грина лишь одну модель – «психологического романа».

Подобное разночтение в жанровых дефинициях одних и тех же романов является свидетельством явной противоречивости и нерешенности данной проблемы. Причина такого положения, думается, заключается в том, что при определении жанровой принадлежности гриновских романов в предшествующих исследованиях недостаточно внимания уделялось их полижанровой (синтетической) специфике. В силу этого выявлялась преимущественно лишь одна жанровая доминанта при полном или частичном игнорировании других жанровых структур, что и определяло дальнейшую исследовательскую стратегию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин Г.В. Современный английский роман: пособие к спецкурсу для студентов филологических специальностей / Г.В. Аникин. – Свердловск: Уральск. гос. ун-т им. А.М. Горького, 1971. – 310 с.
2. Анджапаридзе Г. [рец. на кн.: Greene G. Travels with my aunt. – London: Bodley Head, 1969] // Совр. худож. лит. за рубежом. – 1979. – №2. – С. 17-19.
3. Анисимов И. И. Роман Г. Грина / И. И. Анисимов // Иностран. лит. – 1964. – № 10. – С. 221-226.
4. Гениева Е. Грэм Грин. Мое знакомство с генералом. Рассказ о политической ангажированности: [Рец. на кн. Greene Graham. Getting to Know the General: the Story of an Involvement. – Lnd., Bodley Head, 1984. 224 p.] / Е. Гениева // Совр. худ. лит. за рубежом. – 1985. – №3. – С. 34-37.
5. Грин Г. Путешествие без карты / Грэм Грин. – Пер. с англ. / Сост. О. А. Алякринский; предисл. С. И. Белзы. – М.: Прогресс, 1989. – 455 с.
6. Грэм Грин в редакции журнала и новый взгляд на «Силу и славу» / Г. Грин // Иностран. лит. – 1987. – №11. – С. 220-225.

7. Грин Г. Беатрикс Поттер: критический очерк / Грэм Грин [пер. с англ. О. Исаевой] // Иностранная литература. – 2006. – №1. – С. 229-234.
8. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века / Н. Ю. Жлуктенко. – К.: Вища шк., 1988. – 160 с.
9. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века / Д. В. Затонский. – М.: Сов. писатель, 1988. – 415 с.
10. Зверев А. Грин (Генри) Грем / А. Зверев // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А. П. Саруханян; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – М.: Наука, 2005. – С. 125-127.
11. Зверев А. М. Парадоксы Грэма Грина // Дворец на острие иглы: Из художественного опыта XX века / А. М. Зверев. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 198-228.
12. Ивашева В. Повороты и остановки в пути / В. Ивашева // Лит. обозрение. – 1974. – №11. – С. 95-99.
13. Ивашева В. В. Парадоксы сознания: (Грэм Грин в свете его последних публикаций) / В. В. Ивашева // Вопр. лит. – 1979. – № 2. – С. 78-99.
14. Клоэтта И. Моя жизнь с Грэмом Грином. В поисках начала: фрагменты книги / Ивонна Клоэтта; [пер. с франц. Е. Клоковой] // Иностранная литература. – 2009. – №3. – С. 176-212.
15. Костенко Г. М. Релігійно-філософська проблематика та її художнє втілення в англійському романі 1950-1970 років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04. – література зарубіжних країн / Г. М. Костенко. – Дніпропетровськ, 2001. – 20 с.
16. Лодж Д. Разные жизни Грэма Грина / Д. Лодж; [Пер. с англ. О. Макаровой] // Иностранная литература. – 2001. – № 12. – С. 190-216.
17. Мень А. Трудный путь к диалогу: О романе Грэма Грина «Монсеньор Кихот» // Иностран. лит. – 1989. – №1. – С. 209-213.
18. Метлина С. М. Поздние романы Грэма Грина в зеркале англоязычной критики / С. М. Метлина // Вестник Московского университета, серия 9, Филология. – 1999. – № 6. – С. 29-33.
19. Стояновская Е. После ужина с бомбой. Грэм Грин / Евгения Стояновская // Иностранная лит. – 1982. – №9. – С. 230-235.
20. Танажко Л. Г. Эволюция творческого метода Грэма Грина: автореф. канд. дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук: 10.01.05 – литература Западной Европы, США и Австралии / Л. Г. Танажко. – Донецк: Донецк. гос. ун-т, 1972. – 21 с.

21. Щербина В. Человек и эпоха / В. Щербина // Знамя. – 1958. – № 11. – С. 191-222.
22. Couto M. Graham Greene: On the frontier / Maria Couto. – N. Y.: Palgrave Macmillan, 1990. – 249 p.
23. Graham Greene: Voyages avec ma tente / G. Greene. – P.: Robert Laffon, 2009. – 367 p.
24. Raimond J. La litterature anglaise. – 4-eme ed. corrigee / Jean Raimond. – P.: Presses Universitaires de France, 1997. – 127 p.
25. Sharrock R. Saints, sinners and comedians: The novels of Graham Greene / R. Sharrock. – Tunbridge Wells, Kent.: Burns a. Oates; Notre Dame, Ind.: Univ. Of Notre Dame press, 1984. – 298 p.
26. Smith G. The Achievement of Graham Greene / Graham Smith. – Brighton, Sussex: The Harvester Press Ltd.; Totowa, N.J.: Barnes a. Noble books, 1986. – 228 p.
27. Stratford Ph. Introduction / Philip Stratford // The Portable Graham Greene / edited by Philip Stratford. – L.: Penguin Books Ltd, 2005. – P. 9-15.

АННОТАЦІЯ

Михилёв А.Д. К проблеме жанровой дефиниции поздних романов Грэма Грина

Статья посвящена анализу причин существующих разночтений в определении жанровой принадлежности одних и тех же романов, относящихся к позднему периоду творчества писателя. Постулируется мысль о том, что такая ситуация является следствием игнорирования исследователями полижанровой природы гриновских романов.

Ключевые слова: жанровый синтез, гибридизация, симбиоз, жанровое смешение, жанровая доминанта, роман.

АНОТАЦІЯ

Михільов О.Д. До проблеми жанрової дефініції пізніх романів Грема Гріна

Стаття присвячена аналізу причин наявних різночитань у визначенні жанрової належності тих же романів, які відносяться до пізнього періоду творчості письменника. Постулюється думка про те, що така ситуація є наслідком ігнорування дослідниками поліжанрової природи грівнівських романів.

Ключові слова: жанровий синтез, гібридизація, симбіоз, суміш (змішання) жанрів, жанрова домінанта, роман.

SUMMARY

Mikhilev A.D. To the issue of the genre definition of Graham Greene's late novels

The article deals with the analysis of the reasons for the existing discrepancy in defining the proper genre of the same novels, which are referred to the author's late works. It is stated that such a situation is the result of disregarding the polygenre nature of G. Greene's novels.

Key words: genre synthesis, hybridization, symbiosis, genre blend, genre dominant, novel.

*М.А. Новикова
(Сімферополь)*

УДК 821.161.2.193.3(092)

**Г.КОЧУР – РЕДАКТОР ПЕРЕКЛАДІВ ІЗ М.ЗЕРОВА:
(СОNET “ЧИСТИЙ ЧЕТВЕР”)**

Перекладачі й перекладознавці України добре пам'ятають, яким прискіпливим редактором був Г.П. Кочур. Іноді його редагування було офіційне – у періоди соціально-політичних відлиг [1]. Інколи, і то незрідка, редагування це було напівофіційне – у часи регулярних заморозків. Про нього знали “підопічні” Г.П., перекладачі (часом вельми титуловані, наприклад, М.Бажан); знали й видавничі редактори тих книжок; знали навіть рецензенти та критики. Всі знали – але всі мовчали, бо легально запросити Г.П. на роль титульного редактора було неможливо: прізвище його було “небажане”. (Формула, яку вживали тоді у видавництвах майже відверто.)

Одначе були й випадки “незримої” редактури Г.П. з інших причин. Міг він читати й коментувати чийсь переклад “похатньому”: на власне прохання їхніх авторів. Автори теж могли бути різні: молоді або ні, професійні або ні, близько знайомі або ні. Важило тут дещо інше: якість оригіналів та ревність перекладачів. Коли те й те було Г.П. до вподоби, – він здатен був редагувати, не шкодуючи навіть свого особистого перекладацького часу. (Про що деякі підопічні не мали й думки, а деяких починало таки гризти сумління, але аж ніяк не одразу.)

Миколу Костевича Зерова я почала перекладати 1988 року. Почасти то були радощі для душі, а почасти – філологічні (ба навіть соціокультурні) хитрощі. Зеров-поет, – мабуть, краще за всіх поетів в українській літературі 1920-1930-х років, – знімав з отієї літератури щонайменшу тинь “малоросійськості” або “хуторянства”: тинь, яка тьмарила очі іншокультурних (і, перш за все, російськомовних) читачів. А такі читачі, з аналогічними стереотипами, існували в Україні ще десятиліття потому – гадаю, існують і досі. Росіянка за походженням, російськомовиця за

дитячим вихованням, я мріяла дати отим читачам тексти, що могли б наочно переконати: якими європейськими, а водночас якими органічними можуть бути українська мова, українська поетика, українська ментальність. Тому, не маючи жодної видавничої угоди чи пропозиції, я зайшлася перекладати Зерова, а Г.П. – редагувати мої переклади.

Аби обсяг тієї праці Г.П. належно поцінувати, наведу спочатку “суху цифру”. За 1988-1989 роки я переклала й віддала Г.П. “на критичний сніданок” (як він іронізував у таких випадках) 54 сонети М.З., 14 елегій-александрійців, 4 елегії-дистихи. Щодо віршів “оказіональних”, тобто експромтів-жартів (або, за висловом Г.П., віршів “хуліганських”), – нотатки й коментарі Г.П. встиг зробити лише до “Неокласичного маршу”: твору не одного тільки М.З., а “колективного”. (Що Г.П. педантично відкорегував у моєму машинопису.) Додаток із 4 сонетів, 1 елегій-александрійця, 1 елегій-дистиха, плюс мікроцикл “хуліганський” (всього 4 тексти), я завершувала вже 1994 року і Г.П. “на сніданок” не давала. Занадто ясно стало, що сил у Г.П. залишилися краплини, й витратити їх йому треба на власні творчі задуми.

Тож за два роки Г.П. отримав від мене близько 30 листів. Деякі з них були серіями перекладів, деякі скидалися на розлогі опитувальники, інші на трактати. У свою чергу, за моїми архівними підрахунками, Г.П. надіслав мені понад 20 листів. Найчастіше, у тій чи тій формі, всі вони тематично пов'язані з М.З. та перекладами з нього. Листи Г.П. були й коротенькі. (Тобто, на дві повні сторінки: посилаючись на втому, чи візити філологів або не-філологів, чи невідкладні газетно-журнальні справи: саме тоді Г.П. виходив “времен от вечной темноты” на публікаційний обшир.) Проте траплялися листи й на 4-5-6 сторінок ювелірного рукопису. В цілому епістолярна зеровіана (Г.П. і моя) містить – орієнтовно – 5 друкованих аркушів і могла би стати окремою “книжечкою” (за теплим словом ревного бібліофіла Г.П.) або ж додатком до білінгви М.З. “Ну, але це вже починається фантастика, навіть не наукова”, – або ж: “Ну, але це мрії”, – казав Г.П. із того приводу (листи від 19.08 та 12.10.1988).

Оскільки оприлюднити тут усі редакторські зауваження й пояснення Г.П. неможливо, – спробую їх якось підсумувати, а затим продемонструвати редакторню Г.П. на одному якомусь прикладі.

Склавши зеровський маргіналії та епістолярій Г.П. до купи, відкриваєш деякі безперечні закономірності. Більш за все М. З. і Г.П. цікавили (і в першотворах, і в перекладах) такі риси: 1) точні *реалії* – історичні, біографічні, топографічні тощо; 2) адекватний *загальностилістичний тон*; 3) *природне звучання* віршів: по-

перше, синтаксис без версифікаційних силувань, а, по-друге, фонетична “вимовлябельність”; 4) точне та *не штучне римування*. Що таке римова точність, пояснювати не треба. (Додам тільки від себе: дуже поважав Г.П. глибоку риму.) “Не штучність” означала, що римувати повинні не дописані й не малосуттєві слова, а ті, що ведуть увесь ліричний сюжет. (Як годиться поміж справжніми поетами.) Водночас зупинялися щонайменші спроби “покрассити” оригінал, а “перекрасити” – й поготів.

Цікаво було також: які вірші відбирав Г.П. для мого перекладу та супровідної публікації, – коли в Москві, у часописі “Литературное обозрение” Г.П. замовили таку статтю про Зерова (замовлення – 1988, друк – 1989, № 9, с. 62-63). Відібрані були відразу сонети (“Князь Ігор”, “Святослав на порогах”, “Куліш”, “Саломея”, “Навсикая”). Загалом, саме сонетів Г.П. вимагав від мене “всакчас і знов” (як казав П.Верлен у його ж українському перекладі). Враження залишилося таке, що Г.П. вважав саме сонетарій за ядро всієї поезії М.З.

Можна було побачити у виборі Г.П. і просвітянсько-антологічний принцип. З одного боку, такий принцип стимулювався жанром статті Г.П.: відкриттям М.З. для читачів Росії. З іншого боку, підсвідомо його навіював класичний інтелектуальний смак Г.П. (Протилежний був тоді мій смак: радше барочний та експресіоністичний.) Отже, “сніданок” для редакторських посмішок, навіть сарказмів Г.П. мав від мене неабиякий.

Звернуся тепер до окремих текстів М.З. Частина з них прокоментована Г.П. особливо ретельно. Деякі тексти – тому, що рясніють реаліями часу й місця (аж до майже абсолютної езотеричності): наприклад, той самий “Неокласичний марш”. Інші тексти – тому, що викликали в нашому листуванні жваві дискусії. На цьому, мабуть, варто зупинитися.

Найзапекліші суперечки точилися поміж нами навколо не так матеріальних, як духовних реалій у віршах М.З. Щиро дякуючи Г.П. за допомогу, без якої важко було зрозуміти тогочасні культурні події та фактичні подробиці, – я не завжди, далеко не завжди вбачала таку саму точність у тому, як поведився М.З. із духовною системою, що її він вважав своєю рідною, а саме з християнством. Адже будь-які духовні реалії – це те, що вчені сьогодні звать *словами-концептами*. За кожним із тих слів справді стоїть цілий духовний Всесвіт; вони – дороговкази його норм та цінностей.

Один такий текст М.З. я отримала у листі від 02.08.1988: п'ятому в зеровському епістолярному циклі Г.П. Лист загалом було віддано іншому сонетові, “Kosmos”, який Г.П. “боронив” від

моїх запитань. Наприкінці ж листа (аби мене, мабуть, потішити) Г.П. переписав один з великодніх сонетів Зерова, а саме “Чистий Четвер”. Замість утіхи, виникла нова дискусія, яка викликала новий лист Г.П., від 27.08.1988. (В зеровському циклі той лист був уже одинадцятим.) Цитую: “Мабуть, увесь цей лист буде присвячений “Чистому четвергові” (з маленької літери – М.Н.), що на нього Ви так жорстоко і несправедливо насипались. Ви до нього не з того боку підійшли, приписуєте йому те, чого там нема, ставите перед ним неслухні вимоги. Спробую його хоч частково оборонити від Вашого гніву. Почну здалека.

Коли написаний цей сонет? У ті роки, коли Київ справляв враження мертвого міста, в роки голоду, калейдоскопічної зміни урядів, боротьби ідей, партій, претензій і амбіцій (амбіцій часом дуже дрібненьких, що ті ідеї дискредитували). Яюсь на ту ситуацію реагували й інші поети: читаємо ж ми у Филиповича:

Місто, прокляте Богом,
Кинув тебе і чорт.

Тоді у Тичини виникла надзвичайна книжка “Замість сонетів і октав” (чи Ви знаєте її як слід?); тоді він писав:

Стоїть сторозтерзаний Київ

І двістарозіп'ятий я...
або жахався:

Як страшно: людське серце
До краю обідніло...

От на такому фоні й читайте сонет Зерова: він – про *ті* роки, він про *нас тодішніх* (виділено тут і далі Г.П. – М.Н.). Отже, не треба *нас* ототожнювати ні з Ним, ні з Його учнями. Зміст церковної відправи, трагічної (адже йдеться про розп'яття), поет транспонує в сучасність. Це загальні уваги. А тепер текстуальні дрібниці.

Чого Ви вважаєте, що *безнадія* личить більше надсонівському героєві? Якраз “друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат” у кращому становищі, – його всіляко потішають: “кто б ты ни был – не падай душой”. Його напучують, що

Пусть разбит и поруган святой идеал
И струится невинная кровь, –
Верь, настанет пора, и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь...

А тут становище складніше. Звичайно, офіційно вважалося, що Христос повинен бути розп'ятий, але то нічого, бо він (з малої літери. – М.Н.) конче воскресне. Але якесь недовір'я у раціоналістично настроєних учнів і послідовників було, і оплакували вони його (з малої літери. – М.Н.) в стилі “на кого ж ти нас покидаєш?!", і погребли як належить. А коли

Він (з великої літери. – М.Н.) таки воскрес, то зустріли його (з малої літери. – М.Н.) з недовірою, і не тільки Хома, що очам своїм навіть не повірив, а схотів ще помацати, ні, навіть жони-мироносиці трошки сумнівалися: чи той самий Він (малу літеру виправлено на велику. – М.Н.), чи хтось інший. Отже, безнадія, відчай у церковних співах цього циклу цілком природні”.

Перерву цитацію. Кожен воцерковлений християнин добре з цього уривку: так може розмовляти тільки людина, яка добре обізнана з євангельською “фабулою”, на власні вуха чула відправи Страсної Седмиці, але сприймає цю “фабулу” і ці відправи іронічно-“культурологічно”. А тому щиро не помічає, що не завжди дотримується навіть текстових першоджерел. Нема в Св. Письмі жодного натяку на фразу типу: “на кого ж Ти нас покидаєш?”. Вона неможлива принципово. Після Тайної Вечері Апостолам було чітко вказано: “на кого” їх “покидають” (на Св. Духа-Втішителя), а ще пообіцяно, що Христос взагалі їх не покине; Він їх тільки *випереджує*: готує для них “у домі Вітця” численні “обителі”. Також нема “безнадії”, ані “відчаю” (вербальних або емоційних) у церковних співах цієї Седмиці – нема й не може бути, за каноном. Навпаки, церковні тексти й мелодії підкреслюють канонічну ідею: всі події Страсних відправ є не тріумфом смерті, а її “попранням”. Христос “плотію уснув, яко мертв”, а смертну долю та природу людини Він перебрав на Себе до кінця саме для того, щоб оте первинне (“першородове”) людське прокляття подолати.

Продовжу цитування листа Г.П. “*Доля нашої смутний узор*”. Слово *узор* означає *взірець*, зразок, подоба, “подобие”. Наша доля така сумна, як ото в церкві співають. Це *нам* пересторогу півень піє. Для Петра спів півня був не пересторогою, а нагадуванням. А для *нас*, нинішніх, що знаємо вже цю ситуацію з Петром, це саме пересторога: не ставайте відступниками, – хоч усяких відступників було багато, бо часи були “підлі й скупі”. У якому розумінні? Скупо відміряна була для тих часів людяність”.

Знову перерву цитату. “*Доля*” Христа, по-перше, ніяка не доля: Бог Старого та Нового Заповіту перевищує будь-яку “долю” (категорію, генетично й онтологічно язичницьку). По-друге ж, “доля” не “*сумна*” ані в Сина Божого, ані в “нас”, якщо “ми” справжні християни. Бо Він виконує передвічний задум Отця і йде на страту за своєю волею та розумом. “Ми” ж у будь-яку епоху, за будь-яких урядів і партій, виконуємо своїм життям – і смертю теж – нашу місію: Його доручення. А воно може бути важким (та ніколи не над силу нашу), може здійснюватися за умов найдраматичніших (та ніколи не трагічних: трагічним є лише *невиконане* доручення).

Чим воно бути не може, це “сумним” або “смутиним”. Адже воно від Бога, а “той, хто із Богом, той не сумує”, – писала іспанська черниця-віршовниця, Св. Тереса Авільська.

Далі: спів півня є *пересторогою* і для Апостола Петра. Як співає той півень першого разу, Петро ще має час не зречтися свого Вчителя.

Що ж до “скупих і підлих” часів та дефіциту людяності, – із часами євангельськими будь-яку прийдешню підлоту незручно навіть порівнювати. Все ж таки Бога розпинали саме *тоді*. (Хоча дуже поширена в християнському Писанні така думка: кожне сучасне зло – це нове Розп'яття Бога.) Тому жоден поет не вільний проєктувати на себе *таке* – тодішнє – Розп'яття, оскільки поет, хоч і “двістарозіп'ятий”, не без гріха сам і не вмирає заради тих, хто його розпинає.

Повернуся до коментарів Г.П. “Темний (в розумінні *траурний*, темного кольору, сумний) ряд євангельських історій” – саме про це. “Низка тонких *алегорій*” – транспонування в наші часи й робить ці історії *алегоріями*”. А мене тут непокоїло те, що “євангельські історії” нібито скидаються на сучасно-політичну езопівську мову (підкреслену сумнівним для мене епітетом “тонкі *алегорії*”).

“При чому тут цвинтар? (Було й таке моє запитання. – М.Н.) *При церкві*. Коло кожної сільської церкви на церковному подвір'ї було декілька могил. Ховали там почесних парафіян: самого пан-отця, дяка, церковного старосту і т.д. Оце і був *цвинтар*. А *кладовище* загальне було десь в іншому місці. А потім уже ці слова стали синонімами, точнісінько так, як і російські *погост* і *кладбище*. “В свете вышеизложенного” *погосты* в множині (у першому варіанті мого переклада – М.Н.) треба знищити.

Как из притвора можно увидеть *зори*? (Ще одне моє запитання – М.Н.) Взагалі-то можна. Стань на виході, виглянь вгору і побачиш. А тут цього і не потрібно робити – поет виходить із церкви (бічним ходом, притвором), і у нього поєднується те, що в церкві, і те, що навколо. Дитячі голоси – це вже при виході з церкви”.

Подиву гідне це бачення картини оригіналу аж до найменших дрібничок...

І знову коментар Г.П. – до епіграфа. “А тепер іще кілька слів на тему: И абие кур възгласи (Мій варіант. – М.Н.)... По-перше, ъ – замість о – тут Ви переборщили в старослов'янському колориті: в такій позиції ъ не може бути. Далі: Ви, як 2x2, пам'ятаєте, що *кур* – це канонічний текст. Ні, мабуть, якийсь апокрифічний. Я знаю не тільки загальноновживаний – із тої Біблії, що постійно виходила по благословенію Святейшого Правительствующего Синода; знаю ще й інші вживані переклади. Це саме знав і Зеров. Та це ж стало

зрештою майже прислів'ям – “И абие пѣтель възгласи...” Не маю змоги перевірити, з якої хрестоматії Ви свого кура витягли (може, Каринського?), але там текст був не загальноновживаний. Доведеться відновити епіграф. У євангелії Матфія (так. – М.Н.) один раз навіть грецьке “алектор” вжито, а кура ніде нема”.

Отут уже скінчилися коментарі Г.П. та почалися мої поневіряння. Нема потреби розводитися про те, як мене відтоді переслідував отой бідолашний “кур”. Звідки він взявся? Зі студентської пам'яті. Перша моя кваліфікація була славистична. (Англо-американістика була вже друга.) Читали нам, звичайно, курс старослов'янської мови. До нього додавалася хрестоматія. (Прізвище укладача, звісно, студент у пам'яті не береже.) Одного разу отримали ми самостійне завдання: євангельський уривок, саме про зречення Петра. Той уривок нам належало прочитати, зробити лінгвістичний аналіз і перекласти. “Воцерковленість” тодішнього студентства була, м'яко кажучи, невисока. З діалогом Петра, на подвір'ї першосвященницькому, коли допитують його Вчителя, студіозуси якось впоралися. Але ж на завершення стояла та сама, сакраментальна фраза – про “кура”. Колеги мої ніяк не могли второпати: до чого тут “кур” і навіщо він “възгласил”?..

Хрестоматію згодом було замінено на нову. “Кур” зник. І лише багато років потому, коли вже й Г.П. не було на сьому світі, довелося мені прочитати статтю з наукової збірки Біблійної Комісії РАН (Санкт-Петербурзьке відділення). Автор статті, порівнюючи різні біблійні переклади (а також різні редакції перекладів), процитував і “мою” хрестоматію, і “мого” “кура”. Г.П. мав рацію: то була хрестоматія, що її він звав апокрифічною. Зізнаюся: в ту хвилину, трошки містично, я теж “възгласила”, підвівши очі горі: “– От бачите, Г.П., не вигадала я того “кура”!..”

То чого навчалися в Г.П. Кочура-редактора? І чого навчилася персонально я, редагуючи, під його рукою, свої переклади з Миколи Зерова?

1. Переклади вимагають знання величезного культурного фону, “background’у”, модерною мовою. Він грає роль, навіть вищу за мовну компетенцію.

2. Переклади вимагають дуже тісного знайомства з автором. Ніколи не передбачиш: яку життєву, або професійну, або просвітню, або інтимну (бува й таке) подробицю з авторської біографії підкине тобі оригінал. Добре, як підкине відкрито, експліцитно. А найчастіше він те зробить потаємно, не в прямому тексті, а десь по асоціативних кутах та закутках.

3. Переклади вимагають любові до оригіналу без “покращення” його позиції – світоглядної, духовної, мабуть, більше, ніж стилістичної або предметно-“оптичної”. Із зітханням,

проте без зайвого спротиву, переробляла я потім “свого Зерова”. (Тренуючи, до слова, таку християнську чесноту, як смирення, і здогадуючись, що переклад – дуже християнське мистецтво.) Результат читача може побачити у Додатку до статті. А роблячи це, відкривала для себе, крок за кроком, зеровську сором'язливу метафізику та делікатну конфесійність [3, 4].

Додаток. Микола Зеров (1980-1937). Чистый Четверг. [Эпиграф.] И абие петел возгласи...» Свечей тепло и дым. Гудит собор / Рыданьем о безвинно Виноватом. / А нас обстал синедреон с Пилатом, / С бичом палач и с Кесарем претор. // Таков и наш печальный приговор: / Для нас костёр исходит едким чадом, / Для нас петух поёт тревогу рядом / И полон слуг архиерейский двор. // И горький ряд евангельских историй / Звучит нам цепью тайных аллегорий / Про подлость и про скупость наших дней. // А за притвором – кладбище и свечи, / Звон колокола, голоса детей / И звёзд тепло и трепет издалече. 1921.26.06.

Микола Зеров. Страстная Пятница. [Эпиграф.] Благообразный Иосиф...» Почтенный судия Аримафеи / И тайный Иисусов ученик, / Запеленал он Плоть Его и Лик / И положил во гроб, благоговей. // И вот – под чёрным солнцем Иудеи / Видений рой передо мной возник: / Плывёт и зыблется над Книгой книг / Земной исход священной эпопеи. // Ночь осияла Гефсиманский сад: / И холм, и дол, и стражников отряд / Овеян сном за дымкой голубою. // А тени жён, закутавшись, несут / Прощальный дар, помазанья сосуд: / Елей и ладан, смирну и алоэ. 1921 [Без даты.] Перевод с українського Марини Новикової.

ЛІТЕРАТУРА

1. Григорій Кочур / Бібліографічний покажчик / Укладачі: Г.Домбровська, З.Домбровська; Наук. ред., автор передмови Р.Зорівчак; Редкол.: Б.Якимович (голова) та ін. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 1999. (Українська бібліографія. Нова серія; 4.2.) – Частина I. Розділ: Г.Кочур-упорядник, редактор, коментатор. – С. 126-129. Варто було б доповнити це надзвичайно цінне видання розділом: Г.Кочур-неофіційний упорядник, редактор, коментатор.
2. Листи Г.П. Кочура, які фіксують його участь у підготовці доповненого видання М.Зерова (Зеров М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990), були мною – у витягах – опубліковані та прокоментовані: Новикова Марина. Наставники // Collegium. – 1998. – № 1 / 2 (7-8). – С. 219-229. Тоді я свідомо виокремила нотатки Г.П. щодо самого Зерова. Перекладознавчі студії Г.П. навколо “мого Зерова” вийшли би за межі припустимого обсягу часописної публікації.

3. Почасті його відбито у статтях та книзі : Новикова М. Таврия Микола Зерова // Крым-90: Альманах. – Симферополь: Таврия, 1990. – С. 69-71; Новикова Марина. Микола Зеров: поезії // Ойкумена. – 1992. – № 1. – С. 103-104; Новикова, Марина. Г. Кочур-редактор перекладів із Зерова / Из власного досвіду. [Сонет “Kosmos”] // Дзвін. – 2005. – № 5-6. – С. 142-143.
4. Новикова Марина. Міфи та місія. – К.: ВД “Дух і літера”, 2005. – С. 57-60, 384-387.
5. Святое Евангелие. – М.: Сретенский монастырь, 1998. – (Мф. 26,74).

АННОТАЦІЯ

Новикова М.А. Гр. Кочур – редактор переводов из М. Зерова (сонет «Чистый Четверг»)

В статье впервые представлены письма выдающегося мастера украинского перевода Гр. Кочура (1911-1994), адресованные М. Новиковой, автору русских переводов М. Зерова. В письмах Гр. Кочур комментирует исторические реалии Украины начала 1920-х гг., которые отражены в сонете М. Зерова «Чистый Четверг».

Ключевые слова: Зеров, Гр. Кочур, М. Новикова, письма, Украина, начало 1920-х гг., исторические реалии, сонет «Чистый Четверг», перевод.

АНОТАЦІЯ

Новикова М.О. Гр. Кочур – редактор перекладів М. Зерова (сонет „Чистий Четверг”)

У статті вперше презентовано листи видатного майстра українського перекладу Гр. Кочура (1911-1994), що їх адресовано М. Новиковій, авторові російських перекладів із М. Зерова. В листах Гр. Кочур коментує історичні реалії України початку 1920-х рр., які відображено в сонеті М. Зерова „Чистий Четверг”.

Ключові слова: М. Зеров, Гр. Кочур, М. Новикова, листи, Україна, початок 1920-х рр., історичні реалії, сонет „Чистий Четверг”, переклад.

SUMMARY

Novikova M.A. G. Kochur, the editor of translations from M. Zerov's works (the sonnet “Maundy Thursday”)

The paper presents the unpublished letters by Gr. Kochur (1911-1994). Their addressee was M. Novikova, the Russian translator of M. Zerov's Lyrics. In his letters Gr. Kochur comments historical realia of the early 1920-ies on Ukraine, that were reflected in M. Zerov's sonnet “Holy Thursday”.

Key words: M. Zerov, Gr. Kochur, M. Novikova, Letters, Ukraine, the early 1920-ies, historical realia, sonnet, "Holy Thursday", translation.

*А.Е. Няму
(Черновцы)*

УДК 82.0

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В ТРАДИЦИОННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МОДЕЛЯХ

В процессе литературного функционирования классических образов 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. Своеобразие 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 инонациональных культурах. При этом абсолютно "чужое" 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 разнообразие, 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 “Зекамерон XX века”, Э.Радзинский “Наш Декамерон”, Ю.Вознесенская “Женский Декамерон”, Е.Гуцало “Блуд”, сборник рассказов “Украинский Декамерон”), “Сравнительных жизнеописаний” Плутарха (Д.Л. Андреев, В.В. Парин, Л.Л. Раков “Новейший Плутарх”), “Мыслей и афоризмов” Козьмы Прутков (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 “Дульсинея 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 традиционной 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. Изначальная 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 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.Лисарага “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 подчеркнутую национальные версии мифологической героини и мн. др. (смотри также: К.Такэси “Японская трехгрошевая опера”, Г.Хербурер “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 реальним проблемам и заботам обыкновеного 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 планов 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 интерпретациях 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 групп 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” самоценность 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 Бальгазар” 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, 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 возманился – 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 подробностях традиционных событий. Поэтому рассказ “от персонажа” часто использует такие внелитературные формы организации материала, как дневники, мемуары, записки, письма, мнимые рукописи, и даже включает элементы фантастической условности (машина времени, помощь инопланетян и т.п.).

Такая повествовательная организация текста ориентируется на сообщение и утверждение реалистического обоснования умолчаний или невероятных (фантастических, ирреальных) с точки зрения обыкновенного человека событий. Кроме того, подобные внелитературные формы позволяют выдвигать в центр повествования субъективную точку зрения отдельного человека, которая не просто удовлетворяет фабульный читательский интерес, но и воспринимается как более достоверная по сравнению с отвлеченной формой авторского рассказа. Так, в романе Д.Хеллера “Видит бог” библейская история царя Давида рассказывается им самим; роман В.Най “Фальстаф” является своеобразной “автобиографией” шекспировского персонажа, который в пародийной форме оценивает творчество великого драматурга; его же роман “Фауст” построен как записки ученика Вагнера, рассказывающего о своих похождениях с учителем (здесь явственно ощутимы традиции плутовского романа); наконец, в романе этого же автора “Мерлин” заглавный персонаж в шутовской форме “реанимирует” артуровские легенды и т.п.

Для подобных версий часто характерна “мозаичная” композиция, при которой ретроспектива жизни главного персонажа (его дневник, письма) усложняется различными стилизованными и реальными документами, а также повествованием о событиях времен опубликования документа (последнее имеет весьма разнообразную эмоциональную окраску: умиротворенность прожитым и сделанным, ощущение комфортности – или, наоборот, дискомфорта – своих отношений с окружающими людьми и социумом и т.п.). Наконец, такое изменение точки зрения на классический материал является не просто художественно-логическим экспериментом по испытанию “на прочность”. Это, прежде всего, включение в ее содержательный контекст другого мировидения, которое выдвигает новые концептуальные модели традиционализированной мировой культурой состояний и качеств общества и личности, их аксиологической и поведенческой реакции на какие-то экзистенциальные ситуации.

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.Эрдэг "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 провоцируют 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 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”, провокуючими постійне звернення літератури к загальнокультурним зразкам. Дані процеси, к жаль, дуже рідко враховуються дослідниками, хоча саме вони в значимій ступені передбачають характер функціонування традиційних структур в сучасну епоху.

Література ХХ в. послідовно руйнує декларативний поведінчий схематизм легендарно-міфологічних “злодіїв” і “злочинців”, утверджує амбівалентність онтологічних і ціннісних основ їх характерів і світоглядних позицій. Іншими словами, розробляючи традиційні структури, письменники прагнуть наповнити вихідну однорідність соціально-ідеологічних і інших устремлень драматичними суперечностями людських характерів з їх декларованою різницею, а іноді і полярністю мотиваційно-ціннісних підштовхувань. Таким чином утверджується співзвуччя, співучастність загальнолюдських структур культурно-історичної діяльності в сприймаючій епоху. Не є секретом, що моральна еволюція людства суттєво відстала від його науково-технічного прогресу, глибокі причини цієї дисгармонії в ряді випадків виявляються і пояснюються культурою через актуалізовану трансформацію давніх структур, по аналогії з якими в ХХ в. все частіше використовується сюжетно-образний матеріал класических літературних творів (Гамлет, Франкенштейн, Гуллівер, роботи К. Чапек і ін. др.). Крім того, суперечливість і екзистенціальний драматизм сучасних конфліктів передбачили і постійне розширення кола використовуваних літературою легендарно-міфологічних структур, які до цього збереглися в загальнокультурній пам'яті і зараз активно вилучаються з її “запасників”.

В змістовній структурі традиційного сюжету завжди є соціально-ідеологічна або морально-психологічна домінуюча, яка не тільки визначає характер його традиціоналізації в літературі, але і є вихідним моментом принципового переосмислення зразка в наступні епохи. Слід врахувати, що в сучасних варіантах традиційних сюжетів часто здійснюється з'єднання, накладення і асоціативно-символічне зближення декількох семантичних полів, кожне з яких, взяте окремо, значимо само по собі. В загальному ж літературному контексті в результаті такого змістового взаємодіяння відбувається ідейно-естетичне оновлення загальнолюдських констант, виникає додаткове смислове

напруження. Після певного періоду функціонування сюжет отримує стабільні формально-змістовні характеристики, які визначають характер його чительського сприйняття і намечують межі можливого інтерпретації в даній культурно-історичній період. Іншими словами, відбувається своєрідна “канонізація” подійних і семантичних домінуючих, збираються стереотипи їх сприйняття (Ахілл – доблесний герой, Пенелопа – вірна жінка, Марія Магдалина – розкаявшись блудниця і т.п.). При цьому змістовний обсяг традиційних сюжетів орієнтований на їх вихідні характеристики, і вони використовуються культурою в якості своєрідних художніх емблем і символів.

Крім домінуючих лейтмотивів во багатьох традиційних структурах є досить складна і часто жорстко детермінована система своєрідних “типических місць”, які функціонально активні при трансформації сюжетно-образного матеріалу в межах склалася в конкретну культурно-історичну епоху традиції сприйняття загальнолюдського матеріалу (ситуація народження Алкменної синами від бога і людини одночасно, взаємовідносини Дон Жуана з донною Анною і запрошення статуї Командора на вечерю, історія Фауста і Маргарити, повернення додому з троянської війни Одиссея Евірклеєю і т.п.). Структурно-семантична ідентифікація подібних “типических місць” в більшості випадків не представляє труднощів, так як в культурному контексті епохи або в межах одного “вітка” еволюційної спіралі сюжету вони несуть переважно знаківий характер і експлуатуються літературою відповідно до стереотипами психології масового свідомості і склалася в даній національній середі культурно-історичної традиції.

В ряді випадків відхід від канонічесеских версій настільки значимий і принциповий, що можна говорити про повне руйнування традиційного семантичного комплексу, його “апокрифізації”. Так, наприклад, Х.Л. Борхес запропонує наступну трактовку образу Ісуса Христа: “Бог став людиною повністю, але став людиною аж до жорстокості і бездушності. Щоб спасти нас, він міг вибрати будь-яку долю з тих, що плетуть складну мережу історії; він міг стати Александром або Піфагором, або Рюріком, або Ісусом; він вибрав найбруднішу долю: він став Іудеєм” (1, с.120). Письменник вважає, що в кінцевому рахунку за гріхи людські складає не в расп'ятті на хресті, а в жорстоких моральних стражданнях, на які після свого зради був обречений Іуда (дивись, наприклад, “Божественну комедію” Данте, в якій Іуда поміщений

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 приспосабливаются к требованиям инонациональной 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 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 сопровождаются 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Х. Л. Проза разных лет: Сборник / Х. Л. Борхес. – М. : Радуга, 1984. – 320 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – 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 / Эса де Кейрош. – 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 / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 328 с.
7. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
8. Нямцу А. Е. Легендарно-мифологическая традиция в славянских и западноевропейских литературах / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2001. – 208 с.
9. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
10. Нямцу А. Е. Легендарные образы в литературе / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2002. – 175 с.
11. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1 / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2002. – 240 с.
12. Филдинг Г. Дон Кихот в Англии / Г. Филдинг// Английская комедия XVII-XVIII веков : Антология. – М. : Высш. шк., 1989. – С. 576-631.
13. Эко У. Имя розы / У. Эко. – М. : Книжная палата, 1989. – 494 с.

АННОТАЦИЯ

Нямцу А.Е. Аксиологический контекст в традиционных художественных моделях

В статье анализируются теоретические аспекты функционирования мифологической и легендарной традиции в мировой литературе. Рассматриваются формы традиционных структур, интегральные и дифференциальные характеристики образов и мотивов.

Ключевые слова: легендарно-міфологічний матеріал, трансформація, апокриф, традиційні сюжети.

АНОТАЦІЯ

Нямцу А.С. Аксиологічний контекст у традиційних художніх моделях

У статті аналізуються теоретичні аспекти функціонування міфологічної та легендарної традиції у світовій літературі. Розглядаються форми традиційних структур, інтегральні та диференціальні характеристики образів та мотивів.

Ключові слова: легендарно-міфологічний матеріал, трансформація, апокриф, традиційні сюжети.

SUMMARY

Niamtsu A.E. Axiological context in traditional fiction models

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

Key words: the legendary and mythological material, the transformation, apocrypha, traditional plots.

Jeanette Roberts Shumaker
(San Diego, California, USA)

LOVE ADDICTS IN STORIES BY CLARE BOYLAN, EILIS NI DHUIBHNE, AND EDNA O'BRIEN

The visible other is beautiful because we project on him
all the affection that we feel for him.

Julia Kristeva, *Tales of Love* [6, p. 349]

Women willing to sacrifice all for love dominate Clare Boylan's *A Nail on the Head* (1983), Edna O'Brien's *A Fanatic Heart* (1984), and Eilis Ni Dhuibhne's *The Inland Ice* (1997). These collections of short stories by Irish writers portray women's unhappiness in love as a universal phenomenon, rather than as peculiarly Irish. Many of the women in Boylan's and O'Brien's stories are English, while Irish women in Ni Dhuibhne's stories are often married to Scandinavians, like the author herself. Female characters' obsessions with romantic relationships can be understood through situating them within the larger context of Western civilization. Denis De Rougemont and C.S. Lewis look at the ideology of romance from such a standpoint, explaining its development out of medieval notions about courtly

love. Another helpful lens for examining Boylan's, O'Brien's, and Ni Dhuibhne's love addicts is psychologist Jean Baker Miller's theory about women's affiliations.

Lewis's study of courtly love in medieval literature posits: "Whatever we have been, in some sort we are still" [7, p. 1]. The courtly lover regards love "as a despairing and tragical emotion" [7, p. 3], and even as "an erotic religion" [7, p. 32]. Like Lewis, De Rougemont believes that the ideals of courtly love shape contemporary notions about romance. Courtly love emerged in France during the twelfth century as an obsession with the Madonna that was recorded in songs. As time passed, married women worshipped from afar took the Madonna's place; by the late middle ages, affairs with married women became the subject of impassioned poetry. "The love of the lady became, as soon as it was no longer a symbol of union with uncreated Light, the symbol of an impossible union with woman . . . an exaltation of narcissism. It is intended to achieve not liberation from the senses, but a painful intensity of sentiment. Intoxication by the spirit" [3, p. 170]. De Rougemont suggests that although the lover may seem to be obsessed with the unattainable beloved, that appearance is misleading. Actually, the lover is absorbed by his or her own feelings.

In medieval society, marriages among the affluent were arranged for financial and lineal reasons. As a result, "Any idealization of sexual love, in a society where marriage is purely utilitarian, must begin by being an idealization of adultery" [7, p. 13]. The consequence of such glorification of adultery is that passion can only exist when barriers prevent its fulfillment: "Romance only comes in existence where love is fatal, frowned upon and doomed by life itself" [3, p. 15]. When romantic expectations are shaped by courtly love, marriage will be perceived as unsatisfying, as the barriers preventing union between the lovers have been removed. Consequently, modern lovers engage in adultery and divorce to create a situation in which barriers to passion are re-erected: "I must devise fresh obstructions if I am to go on desiring" [3, p. 284]. This eroticism of frustration supplants religious passion through "the more and more desperate attempts of Eros to take the place of mystical transcendence by means of emotional intensity" [3, p. 170]. Not only is love expected to be eternally exciting, but transcendent.

From the perspective of feminist psychology, the influence of courtly love leads contemporary women to center their lives upon romantic relationships. "[T]he only forms of affiliation that have been available to women are subservient affiliations" [10, p. 329]. Jean Baker Miller argues that women are taught to prioritize affiliation above all else, whereas men are trained to value autonomy above relationships. However, "Women are, in fact, being 'punished' for

making affiliations central in their lives" through a double bind [10, p. 327]. Though women who pursue autonomy may endanger their relationships, women who "have been willing to sacrifice whole parts of themselves" for affiliations are frequently considered "sick" [10, p. 329]. Suffering from depression when their relationships fail, such women may be labeled neurotic. Baker Miller explains that "All forms of oppression encourage people to enlist in their own enslavement. For women, especially, this enlistment inevitably takes psychological forms and often ends in being called neuroses and other such things" [10, p. 330]. Accepting the label of neurotic when they fail to preserve the love that they have been taught to overvalue, such women collude in their enslavement to subservient affiliations.

Addicted to Passion: Edna O'Brien's Stories

A Fanatic Heart, a selection of O'Brien's stories from several decades, contains many that focus upon women who are obsessed with unattainable men (Whereas I focus upon O'Brien's stories of adultery here, Rachel Jane Lynch's essay analyzes those stories in *A Fanatic Heart* that involve domestic violence against rural Irishwomen.). O'Brien has been criticized for making women's "romantic masochism" her primary subject [13, p. 132], when responding to female readers' demand for confessional writing [13, p. 133]. Actually, O'Brien's fiction about love deconstructs the confessional form. Whereas conventional romantic fiction valorizes women's masochism, O'Brien's stories criticize women's addiction to impossible passion. At the end of their steamy affairs, O'Brien's women often become suicidal, as Baker Miller might predict. Baker Miller points out that it is too easy to dismiss such women as neurotic without realizing that they are playing out feminine cultural scripts [10, p. 330]. O'Brien's achievement is to reveal the appeal and danger of such scripts, for only when women become aware of these scripts will there be hope of deviating from them.

"The Love Object" referred to by the story's title is a famous lawyer who is "Elderly. Blue eyes. Khaki hair" [12, p. 147]. That he is neither kind, nor handsome, nor young, nor single suggests the foolishness of the protagonist's preference. While Martha is a 30-year old, divorced television announcer with two young sons, her "love object" is married to his third wife, who is Martha's age. He has several children of various ages. His namelessness emphasizes the clandestine nature of their tie. That O'Brien does not divulge his name also suggests that his importance lies not in who he is, but in what he means to Martha as her love object. When he breaks up with her after she wins an award for her work as a television announcer, she takes refuge in pep pills and whiskey; he means much more to her than he should.

Is it merely a coincidence that Martha's lover dismisses her on the day of her award ceremony? Baker Miller suggests that when women behave autonomously, it often endangers their relationships [10, p. 331]. Perhaps the love object is threatened by Martha's accomplishments. Instead of being delighted about winning an award, Martha reports that "It reminded me of being back at school and always coming first in everything and feeling guilty about this but not disciplined enough to deliberately hold back" [12, p. 159]. Apparently, Martha has never enjoyed her achievements, but rather, worried about the damage they might cause to her friendships. Martha's lover increases her anxiety about achievement by timing their break-up to ruin any joy she might have gotten from her award. How inconsiderate can he be? Possibly to him her achievements are so minor as not to be worth his notice. Or perhaps he is deliberately sabotaging her happiness; he reminds her that he is all that matters, punishing her for focusing upon anything but him.

His behavior has the desired effect, for Martha can no longer concentrate upon her work. Desperate that her lover will not reply to her lengthy, impassioned letter, she stays home to contemplate suicide like a traditional, deserted heroine. When she asks her London plumber to help her kill herself, he shames her out of her plan by telling her she is the third woman on her road to want to kill herself when disappointed in love; the others succeeded, and he found them. Martha pities him, and them. Through the almost comically predictable doom of these lovelorn women, O'Brien suggests that Martha's problem is way too common.

Nursing her children when they are stricken by flu, Martha begins to heal. When she has forgiven the love object for leaving her, "It was then that I think that I really fell in love with him" [12, p. 170]. They meet occasionally for tea, but for Martha, the man is a shell of his former self. Still, she cherishes her memories to ward off her sense of nothingness, as "nothing is a dreadful thing to hold on to" [12, p. 172].

Like "The Love Object", O'Brien's "Paradise" depicts a woman in an unsatisfying relationship with an older man. Though the man in "Paradise" is not married like the one in "The Love Object", he is an inappropriate partner for other reasons: he is rich and jaded, while the female protagonist is neither. Like the heroine of "Love Object", this one learns to leave the false paradise of romance, returning to reality with fewer illusions. The protagonists' pattern of overvaluing the beloved male, then becoming dangerously depressed upon losing him is the same one that Baker Miller observes in actual women. What Baker Miller does not describe is the denouement of O'Brien's stories, which leave the women partially healed, though perhaps not cured: will each woman pursue another unattainable beloved in future, as De

Rougemont might expect? Certainly, changing a life path is difficult, when few other paths are valorized for women.

Echoing "Paradise", "Violets" plays upon the idea of a lost, romantic Eden. As in "The Love Object", it is hard to see what the woman values in her bland lover. Similar to the man in "The Love Object", this one is clearly in decline – desiccated physically and cold emotionally. Such a "frozen" man is unlikely to be able to create a paradise with the narrator. Unlike the other three stories, "Over" concerns a woman involved with a younger man; nevertheless, he is engaged, so nearly as unavailable as a married man. "The Return" offers another variation upon O'Brien's theme – a woman tries to break her addiction to her married lover by vacationing alone on a tropical island. Without the cues of the familiar rooms and streets where they met, she finds it easier not to think about her lover. She sees both herself and her lover as "prisoners – two cloistered people for whom each meeting is the only one they can count on" [12, p. 455]. The cloister suggests a spiritual dimension, as though the protagonist was an adherent to the religion of eroticism that De Rougemont describes. The protagonist of "The Call" seems more aware of her addiction to love than are most of O'Brien's women: "now she was talking to herself as to an addict" [12, p. 444], she thinks as she resists the urge to phone her married lover. Unlike most of the other protagonists, this one seems to realize that she is a status symbol for a man building a stable of former mistresses. In "The Plan", the protagonist is likewise aware of her addiction to doomed love: "I am falling in love with a ghost, just as always, and I saw in him shades of others – saw his disappearing tricks, saw his appearing tricks, his inability to give love, along with his restless pursuit of it" [12, p. 449]. The image of a ghost suggests that she invents this love object, as she has done before. She knows that her current lover is merely one in a series of inappropriate, absent partners.

Two of O'Brien's stories present adultery from the wife's point of view. Both focus upon the Reinhardts, who live in London, have a grown son in America, and an art gallery that the husband runs. "Number 10" portrays Mrs. Reinhardt's adulterous fantasies about her husband. These fantasies spring from her anxieties about her looks and their relationship. O'Brien explains, "She looked in the mirror. She was getting old" [12, p. 319]. Regarding their marriage, "A little rift had sprung up between them and was widening day by day" [12, p. 314]. To escape her worries, Mrs. Reinhardt repeatedly dreams of a cottage where the two of them rediscover their passion for each other. "Perhaps, she thought, he will come to me here, he will visit, and it will be like the old days and he won't be irritable and won't be tapping with his fingers or fiddling with the lever of his fountain pen" [12, p. 315].

When Mrs. Reinhardt discovers that the house she imagined is real, and is frequented by her husband, she speculates that "He went by day to keep his tryst with her, be unfaithful with her, just as she went by night" [12, p. 320]. Mrs. Reinhardt's fantasy integrates the novelty of adultery with the enduring quality of marriage. The challenge facing Mrs. Reinhardt is to keep passion alive within marriage.

The other story in the pair, "Mrs. Reinhardt", shows that the title character misunderstood her husband's activities at his secret house. Apparently, he was meeting his young lover there, as he asks to separate from Mrs. Reinhardt to be with Rita: "He knew he was wrecking [Mrs. Reinhardt's] life and his, but that he could not stop it, said maybe it was madness or the male menopause or anything she wanted to call it" [12, p. 409]. Mrs. Reinhardt had not wanted this split: "She was sentimental at home and used to do a million things for Mr. Reinhardt to please him, and to pander to him" [12, p. 413]. However, she is smart enough to get Mr. Reinhardt's precious jade necklace from him along with money for a vacation in France in exchange for agreeing to leave their house. At a fancy hotel, she trysts with a young man, feeling flattered. The aftermath of their fling is that he hits her, as well as charging an expensive jacket to her hotel bill. Since her jade necklace disappears after their encounter, she imagines he has stolen it, and feels chagrined.

Having transgressed the marriage vows and been humiliated, Mrs. Reinhardt can now understand why her husband seeks assurance of his attractiveness by sleeping with a mere girl. The Reinhardts and Rita are caught in the frustrating, triangulated passion that adultery creates, as described by De Rougemont. By contrast with the fleshed-out, slightly humorous picture of Mrs. Reinhardt, O'Brien chooses to leave many of her mistresses tetchy, unnamed, and sketchy. They remain archetypes that dramatize the self-destructiveness of adultery.

Love as Contortionism in Clare Boylan's *A Nail on the Head*

Several of the stories in *A Nail on the Head* involve women who are behavioral contortionists, willing to remake themselves to please the men they love, much as mistresses do in O'Brien's stories. However, Boylan's stories contain a darkly humorous view of women's addiction to love, while O'Brien's take a more serious view.

Boylan's "The Wronged Wife" depicts the comical consequences of Vanessa, Matthew's second wife, meeting Margaret, his first. Matthew had lied to Vanessa that Margaret was heartbroken by their divorce. He had also misled Vanessa into thinking that Margaret wanted to visit them to absolve them of their guilt over her loneliness; in fact, he wanted to see his two wives together. He smugly regrets that "there was only one of him" [2, p. 34]. For days before the dinner

with Margaret, Vanessa scrubs and polishes to show Margaret that her former home now belongs to Vanessa. Vanessa also creates a fancy meal for Margaret. Matthew urges Vanessa to perfect her appearance, also. To Vanessa's surprise, Margaret turns out to be happy, under-dressed, and unresentful. She tells Vanessa privately that "It's a great freedom to be released from the responsibility of a man" [2, p. 33]. In addition, Margaret reports to the new wife that Matthew is "a very hard man" [2, p. 31].

Vanessa does not agree with this until Margaret tells her that Matthew, not Margaret, had pasted lists of the contents of each kitchen cabinet inside its door. Before remarrying, he had even polished and arranged the cutlery: "The reverence with which each piece had been prepared reminded her [Vanessa] of a family mortuary" [2, p. 28]. Matthew had pretended to Vanessa that he knew nothing about housekeeping, but the spotlessness of the house that had awed Vanessa when she arrived turns out to have been his doing. Margaret was a sloppy housekeeper, not the fastidious one Matthew had pictured to stimulate Vanessa's competitive instincts: "He reminded her that Margaret had been keeping house for a dozen years, and that Rome wasn't built in a day" [2, p. 28]. Vanessa now understands what Margaret meant when she said, "You're weaving the loose threads back into the fabric, trying to make him into the man you promised yourself. It's only when he's gone you see him clearly" [2, p. 31]. While Matthew drives Margaret home, Vanessa takes his lists off of the cabinets. She then unpacks the rest of her clothes, moving his from the closet to make room for hers. When he gets back, Matthew is disappointed that Vanessa has not washed the dishes. Her days as a contortionist have ended, but Matthew does not realize it yet. He thought he had traded a wife who had grown resistant for a younger, more trainable model. The irony is that he fostered independence in Vanessa that he did not want by bringing his ex-wife home.

"Black Ice" also portrays a female contortionist – this time from a gothic perspective. Like Vanessa, Violet is abjectly grateful to her lover at the start of the story. Stephen, Violet's lover, deserts her for long periods while he presumably sees other women. Violet's friends tell her that she should leave him, but "she preferred having her bones turn to water when he was nice to her than to calcify with one of her own kind, grey on grey, safe and useful like the stones in a wall" [2, p. 127]. Violet's behavior reflects her culture's overvaluation of handsome, glamorous men. Michelle Masse points out that "the overvaluation of men that Freud implicitly accepts as real value . . . is itself a cultural construct. . . . my concern is what it means to be a woman who must define herself through such a system" [9, p. 92]. What it means for Violet is that "She had given him everything, allowed herself to be

consumed" [2, p. 128]. Violet regards herself as worthless compared to Stephen; her goal is merely to continue to be used by him.

But perhaps Violet has an ulterior motive for sacrificing herself to Stephen's needs. Psychologist Karen Horney writes that "in ideal love, as in other forms of masochism, acts of self-abnegation are in fact meant to secure access to the glory and power of the other" [9, p. 88]. Urged by her friends, Violet attempts to gain access to Stephen's glamorous world through asking him to take her with him on one of his trips. They go to a ski resort where Stephen spends much of his time with other women. Violet falls in love with her young, boyish ski instructor. As she becomes independent of Stephen, and gains command of herself on the slopes, Stephen becomes more interested in Violet: "Bronzed and tautened, released from self-pity, she did not hamper [Stephen]" [2, p. 140]. But now it is her elusive ski instructor who interests Violet; sado-masochistic relationships are the ones she prefers. Her dreams are dashed when she discovers the ski instructor in bed with Stephen. Ironically, in the past he had left her for men, not women, it seems.

Drinking heavily at a bar, she joins a photographer who had seemed repulsive when she met him: "There was something wrong with his handsome smile. It was twisted with the contempt of the professional ingrate" [2, p. 131]. Since, at the story's opening, the narrator reported that Violet never returned from her ski trip, the end of "Black Ice" implies that the photographer murders Violet after their drinking bout. As she had once imagined herself and the ski instructor as "two of a kind", she now sees herself and the photographer in the same light [2, p. 139, 144]. Violet knows she is not intelligent [2, p. 142], but her need to be with a man leads her to ignore her initial distrust of the photographer, with fatal consequences.

Like Violet in "Black Ice", the protagonist of "The Cage" abjectly waits for the man she loves to pay her scraps of attention. When they first met, they had had a joyous affair, but then he had dropped her, inexplicably. For years she survived on his weekly phone calls and her hopes that if she were faithful to him, he would someday return: "She learned to live with her injuries and was cheerful as a cripple" [2, p. 179]. As in some of O'Brien's stories, the characters' names are never revealed in Boylan's story, suggesting the commonness of the protagonist's plight. Her ex-lover visits her periodically. On one of his visits he touches her hand during a long drive, then leaves her alone overnight. The next day, he kisses her passionately, before confessing he is marrying someone else. Even after this incident she remains loyal to him, though she takes lovers occasionally, to keep in practice. But she never loves them. One of her former lovers becomes her friend. He tells her, "You are in a cage. You live your life through the bars of

a cage. He built you a cage and then tamed you and then he put you into it. Sometimes he will come and look at you and sometimes he will not bother" [2, p. 179].

She does not agree, but realizes, after many years have elapsed, that "the only man was no longer at the centre of her life" [2, p. 179]. It is then that he contacts her to tell her that he did not marry the other woman after all, and that he would like to marry her instead. Her dream has come true. But it is sullied when she goes to him, and finds him peculiarly undemonstrative. He then reveals that the marriage he has in mind is "of the hearts" [2, p. 184]. Theirs will be a permanent, Platonic connection; they will discreetly take lovers at the same time. Horrified, she leaves him, "his face, full of misery and terror, full of shadows as though he was being wiped out" [2, p. 184]. Like Vanessa, the protagonist escapes her cage at last.

"For Your Own Bad" investigates erotic revenge. Having regarded herself as unattractive all of her life, the narrator revises her opinion after a handsome stranger seduces her during her holiday. She had told him she was a virgin who meant to marry any man she slept with, but he persisted, nonetheless. After their encounter, he does not return. At a restaurant, she sees him with another, less attractive woman. When he finally returns to her on the last day of her holiday, he reveals that he is a gigolo, saying that she should be grateful that he did not charge her for his services. She stabs him to death, and ends up in a mental institution. Resentment of the beautiful, elusive lover leads to gothic violence rather than to the long-lasting abjection of the protagonist of "The Cage". Such violence can be seen as an almost political act of rebellion against the lover. Kenneth Graham points out that Sade linked the emergence of the Gothic to the rise of revolution during the eighteenth century [4, p. 260]. In twentieth-century fiction, however, gothic violence often points out the need for a mental revolution. The shocking extremity of the lovers' reactions to frustration in "Bad" highlights their mental problem for even the most obtuse reader. Through confronting fictive representations of obsessive love, readers may come to revolutionize their own attitudes.

Though contortionism is a problem for many women in Boylan's tales, "Housekeeper's Cut" reveals the opposite problem: both the female and male lover disregard the other's needs. Neither is willing to make any sacrifices, which causes the relationship to fail. Married Susan and single Edward had been lovers in the country until Edward moved to London. Susan had often complained of the demands of her husband and children: "It appeared that her whole life was dragged down by the weight of her husband's appetite" [2, p. 10]. But Susan tells Edward that when she cooks, "I always pretend it's for you" [2, p. 10]. After some months of separation, Susan phones Edward to tell

him that she will soon visit him in London. Edward imagines that "She had disposed, for a time, of all the open mouths that gaped at her for sustenance. . . She was coming to do her proper task" [2, p. 12]. Knowing nothing about cooking, he buys what he imagines that Susan might need to cook a delicious meal; actually, the roast he buys is the cheapest cut, so Susan regards it with contempt. When Susan arrives, Edward is disappointed because she wants to eat out. He is tired of restaurants; she is tired of cooking, and this is her first visit to London.

Planning her trip, Susan imagined that Edward would be happy to be seen with her in public at last, after their enforced secrecy in the country. Her disappointment comes from feeling that "Established in his own smart and secret life, he had been ashamed of her" [2, p. 25]. Of course, that is not the case. He merely wants her to give him the domestic comfort he has never known as a bachelor. He fails to realize that for her the visit is a holiday from domestic drudgery. Also, since she has never been to London, she wants to see it; he, on the other hand, is sick of the city. While Susan, reflecting on the weekend, misreads Edward as ashamed of her, he misreads her as selfish: "It was not him she desired. She wanted to snatch for herself some part of a glittering life she imagined he was hoarding" [2, p. 24]. Since neither empathizes with the other, nor accommodates her or his behavior to meet the other's needs, the weekend is a fiasco. "Housekeeper's Cut" balances Boylan's stories of female contortionism; one way to ruin a relationship is through embracing abjection, but another way is through self-absorption. Flexibility and empathy are needed for love to flourish.

Nevertheless, Edward, along with Matthew in "The Wronged Wife", is not the only man who regards domesticity as the proof of a successful relationship. In the title story of Boylan's collection, Benjamin regularly brings near-strangers home for dinner to prove that his marriage is a happy one. With a degree in medieval literature, Mirabel seems contented as a housewife. Benjamin believes that is because he stints her housekeeping money, which makes her put all of her intelligence into managing their domestic expenses. Mirabel's "passion is invested mainly in the stripping and re-covering of old furniture" [2, p. 111]. The motley group of drunken guests arrive to a living room that "look[s] like one in a magazine", with its "small fire in the grate and a dish of black olives gleaming on the black table" [2, p. 114]. "A Nail on the Head" comically describes the ill-assorted group's absurd comments and clumsy interactions. Nonetheless, there is joyousness in their conviviality.

At the high point of the dinner – before the guests mar Mirabel's fur rug, her dinner table, and her bed sheets – a perfect moment arrives: "Everything has been towards this moment. Their home, the offspring

of their endurance, has been kissed to life. They are accomplices, woven together with parental pride, aglow with reflected glamour ... who can be absolutely sure that this scene does not continue forever inside the house, without them” [2, p. 119]. Instead of raising children, Mirabel and Benjamin have built a home, the shrine to their marriage. To create the dinner’s sacred moment, Mirabel slaved for a week to prepare a meal for people who mean nothing to her or Benjamin. Though she feels some resentment about the toil that her husband foists upon her, Mirabel benefits from entertaining. Since the guests damage her furnishings, she will have an excuse to go to the sales: “As her fingers travel through matted trails of animal hair, her mind changes to a primitive hunting call. . . There advances on her ear the distant shrill and stampede of the sales” [2, p. 125]. Her passion and inventiveness will be expended there, since “She has to keep the place nice in case of visitors” [2, p. 126]. Boylan’s lighthearted story gives credit to the skill of the housewife who turns entertaining into an art.

“Not a Recommended Hobby for a Housewife” focuses upon the opposite sort of housewife from inventive Mirabel – slovenly Maria, whose friends think that she “had gone to seed” [2, p. 104]. Though she is plump and frumpy, Maria is happier than her friends. Unlike Boylan’s other stories about affairs, this one celebrates adultery, if humorously. With her handsome lover Harry, Maria discovers sensuality. She no longer cares about superficial traits like fat or wrinkles. Once, the two made love so passionately that they did not notice the roasted cheese sandwich between them. Sloppy Harry teaches Maria to feel wonder again, something foreign to the long married, who “were even irritated by wonder, like old folk blinking crossly in bright sunlight” [2, p. 105]. Maria appreciates “how he didn’t keep looking in ovens and fridges to check on what was there that had not been there before, like a husband” [2, p. 107]. Best of all, Harry makes Maria feel attractive even after her doctor tells her that she needs a hysterectomy, which makes her feel “old and disposable” [2, p. 108]. Boylan does recommend Maria’s hobby, as it makes her happier than her friends, who pursue such pastimes as origami and volunteer work. This story paints a brighter picture of love than most of the others. Maria is not abject, not a contortionist; Harry loves her for herself, “condemned womb” and all [2, p. 109].

Through “Hobby”, Boylan suggests that contortionism is not inevitable for women. Maria, along with Margaret and Vanessa from “The Wronged Wife”, and the protagonist of “The Cage”, learn to avoid abjection. In “Black Ice”, Violet never learns this, and, like the protagonist of “For Your Own Bad”, earns a gothic doom in consequence. Emotional disengagement from the lover takes non-violent forms in “Housekeeper’s Cut”. Susan and Edward avoid

altering their true selves for each other, but at the cost of empathy and intimacy. There are better ways to retain self-respect. Though Mirabel of “Nail on the Head” seems a stereotypically ideal housewife, she is happy in that role, preserving her dignity through being true to her passion for decorating. Maria also remains true to herself through different means in “Hobby”. In most of her stories, Boylan satirizes the aberrant forms that love can take when women twist themselves to fit their lovers’ desires. Boylan’s stories of love have a wider range of moods and styles than O’Brien’s disturbingly confessional stories. The most one can hope for an O’Brien protagonist is that she may finally break her addiction to love; however, in “Not a Recommended Hobby” and “Wronged Wife”, Boylan goes a step further, portraying women who learn to accept themselves and enjoy life while maintaining satisfying relationships with men.

Self-Defeating Women in Eilis Ni Dhuibhne’s *The Inland Ice*

A folklorist and librarian, Ni Dhuibhne interweaves episodes from her own version of an Irish folktale, “The Search for the Lost Husband”, with realistic stories of Irish women during the past 150 years. The folktale portrays the cultural archetypes that influence women to choose the wrong men, or to expect too much of the right men. Ni Dhuibhne changes the ending of the folktale so that the heroine finally stops pursuing an unobtainable partner. However, few of the women in Ni Dhuibhne’s realistic stories learn that lesson. Because of Ni Dhuibhne’s innovative use of a folktale to integrate her collection of stories that challenges gender norms, Christine St. Peter regards her as a feminist author of “brilliant experiments” [14, p. 156] (St. Peter calls Ni Dhuibhne’s collection “a revisionist folk tale” [14, p. 156]. The critic considers Ni Dhuibhne’s first novel, *The Bray House*, “historiographic metafiction” [14, p. 156]. The protagonist of *The Bray House* has a “hyper-masculinized gender within a female body”, and the novel “reveals how unnatural and damaging hierarchical gender is” [14, p. 156]). These experiments constitute a collection of appealing variety that remains unusually focused. Many of the stories in Ni Dhuibhne’s collection address the damaging consequences of being seduced by men.

In his famous study of seduction, Jean Baudrillard contends, “In its unreality, in the unreal defiance of its prostitution of signs, the sexual object moves beyond sex and attains seduction” [1, p. 92]. This is the case in “Gweedore Girl”, set at least eighty years ago, which describes a servant deceived and robbed by her suitor, the butcher’s delivery boy. With his golden hair that gives him the appearance of having a halo, Elliot seems angelic. Elliot uses his promises of marriage to talk the maid-of-all-work out of her small savings. In love with him,

the narrator writes: "It was as if the world stopped moving, and there was only one whole thing, me and Elliot, one whole, bright, perfect egg, with the light shining on it" [11, p. 15]. She is transfixed by this image of fertile union that does not describe Elliot's actual relation to her. A strong, large girl, she is used to having her petite mother, and, later, her small, delicate mistress argue that beauty and social superiority come from fragility: their husbands agree. It seems that Elliot agrees, too, since he abandons the narrator to marry a girl who looks just like her, only smaller. At the story's end, the narrator has a new suitor: "It is amazing that I know that Seamus is good and kind and honest and will never mistreat me; also I will never love him. . . Maybe those two knowings are the same" [11, p. 28]. The narrator is sensible enough to move on, but misses the drama of romantic sado-masochism. Resembling O'Brien's protagonists, the narrator longs for impossible partners, following the tradition of courtly love.

Like the narrator of "Gweedore Girl", Fiona, of "Love, Hate, and Friendship", is enthralled by the man who exploits her. Whereas the narrator of "Gweedore" could be excused for her naivete because she lacked formal education, money, and experience of city life, Fiona is well-educated, affluent, and experienced. Nevertheless, she falls for Edward, a married man. "Edward colonised her territory. Everywhere she looked in Ireland reminded her of him. He had taken over every place and every object in her life" [11, p. 36]. Whereas the Gweedore girl had enough self-regard to go to court to recover the money that Elliot stole from her, Fiona "has no self-respect where he [Edward] is concerned" [11, p. 39]. Like Elliot, Edward seduces women through showing interest in them at first; once they are hooked, however, he becomes indifferent. Clearly, neither Elliot nor Edward love the women they seduce; rather, they love themselves. Baudrillard writes that Narcissus is often a symbol of seduction [1, p. 67]. Elliot and Edward's narcissism appeals to the masochistic women who worship them. "It is hard to resist men like Edward, men who overwhelm you initially with the intensity of their need for you. It is hard to resist them even if you know from experience that such men will, and must, cool off just as abruptly, and almost as emphatically, and there will be nothing you can do about it" [11, p. 37]. Like the Gweedore girl, Fiona tries to resist her seducer. Fiona goes to a conference in France to forget him, and succeeds in doing so for a short while.

The narrator of "Lili Marlene" has gotten farther along in the process of forgetting her seducer than Fiona or the Gweedore girl have. Lili fell in love with John when they were teenagers working together in an Irish hotel. They were separated for decades after Lili's family moved to England. Their long separation made John into a perfect lover in Lili's eyes. As Baudrillard writes, "To seduce is to

die as reality and reconstitute oneself as illusion" [1, p. 69]. After they run into each other as middle-aged, married people, they fall in love again. Like her namesake, Lili reflects about adultery: "Life is like *Dr. Zhivago* up to a point – more like it than some would admit. People can have a great, passionate love. Probably you have. But it doesn't seem to survive. One way or another it gets done in, either because you stay together or because you don't" [11, p. 102]. Unlike the Gweedore girl and Fiona, Lili develops a mature view of her affair, escaping her thralldom to her lover.

"Spool of Thread" is the only story in Ni Dhuibhne's collection told from a male seducer's point of view. In fact, he is not just a seducer, but a serial killer who explains his methods of enticing victims at clubs. He says that the type of woman who responds to him is an exogamist, willing to take risks. He never reveals why he kills women, saying: "Imagine what I am. Imagine why I do it" [11, p. 137]. He does not kill the women who fall in love with him, but only the ones with whom he falls in love. Perhaps he fits Baudrillard's notion that those who fear seduction are the ones "relentlessly seducing the other in order not to be seduced . . . [or] pretending to be seduced in order to cut all seduction short" [11, p. 119]. Through killing, he avoids falling in love, losing control, and becoming prey himself. Like Boylan's "Black Ice", Ni Dhuibhne's "Spool of Thread" dramatizes the danger inherent in sado-masochistic heterosexuality.

Like Fiona and the Gweedore girl, Cliona in "Swiss Cheese" repeatedly tolerates being stood up. Finally, Cliona entertains fantasies of shooting her lover Paddy, feeling "as vengeful as Medea" [11, p. 148]. Because of her absorption with Paddy, Cliona neglects her beloved adopted daughter, Afric: "Cliona loves Afric more than she loves anyone in the world, more than she has ever loved anyone, and more than she ever will" [11, p. 152]. Still, maternal love is not enough to save Fiona from Paddy. As Baudrillard writes, "Seduction engages a fate; and in order for it to be realized, she must be completely free, but in her freedom she must reach out, as if somnambulistically, towards her own fall" [1, p. 108]. Fortunately, when Paddy calls and apologizes for forgetting their meeting, Cliona drops her plan to murder him. However, she does not drop him. "She is thinking of the crazy swing from hatred to love, from despair to happiness, rather than of the other dangers, cruel aspects of what is going on, rather than the madness of the addiction which has her in its grip" [11, p. 162]. Unlike Fiona, Lili, and the Gweedore girl, Cliona never resists her seducer. Ni Dhuibhne playfully draws on the gothic plot of the vengeful woman to suggest the ludicrousness of women's enslavement to passion. As Kenneth Graham says, "Gothic enigmas assault ideological conditionings: they undermine society at many levels of existence" [4, p. 262]. Alluding to

gothic conventions through Cliona's failed plot to murder her lover, Ni Dhuibhne undermines gender expectations for the passionate woman.

Recalling "Love, Hate, and Friendship", "The Woman with the Fish" concerns a practiced male seducer. However, Michael never sleeps with the women whom he attracts; he manages to enthrall women without technically betraying his marriage. Michael is a master of pacing – of paying attention to a woman, then ignoring her long enough to increase her interest in him. Baudrillard comments that "true seduction proceeds by absence . . . suspense. . . A moment of high intensity" [1, p. 108]. Michael feels contempt for the women he seduces: "[Women] fell in love with him, or with some ideal of him to which he could never measure up. . . And when he failed them, they continued to love him, like stupid goldfish" [11, p. 234]. A narcissist like Edward and Elliot, Michael continues to seduce women to assure himself that he is exceptional, as he had always hoped [11, p. 221]. When he seduces another university teacher, Anna, the woman with the fish, a woman finally seduces him. For after Michael breaks with Anna, she does not pester him with phone calls as he expects. Her silence makes him fall in love with her; he has never fallen in love before, not even with his wife. Comically, Ni Dhuibhne shows that even seducers can become enthralled if women imitate men's game of neglect.

Through being presented in segments interspersed throughout Ni Dhuibhne's collection, the folktale, "The Search for the Lost Husband", reinforces the theme of women devoting themselves to unattainable men. The mythical girl follows her husband, the little white goat, through many trials, including the loss of her children in order to remain his wife (The choice to put her beloved above her children is also seen in realistic stories like "Swiss Cheese"). Eventually, the girl breaks the spell, transforming the goat and his family into human form, and getting her children back. However, at this point the girl is tired of the pain she has endured for so long, so she leaves her husband. He is angry, saying she followed him relentlessly. She replies, "But you were the one who came to my doorstep, day after day, fawning all over me until I fell in love with you. And as soon as it happened, off you went!" [11, p. 261]. The mythical wife, unlike most of the women in the realistic stories, acknowledges the frustrating game of seduction that she has been playing with her lost husband for years.

Her lost husband tells her that she should not punish him for leaving her, as he could not help it – he was enchanted. The idea of enchantment evokes the somnambulistic behavior of many of the women in the realistic stories, who are under the spell of their seducers. But the mythical wife will not accept such a rationalization. Unlike all the protagonists except Lili, the mythical wife decides: "I am weary

of ardent ways. Passion is so time consuming, and it makes me so unhappy" [11, p. 261]. The girl marries a farmer, and they happily raise her children. Unlike the Gweedore girl, the mythical girl was able to love a decent man who did not play frustrating games. This conclusion to Ni Dhuibhne's collection suggests that even if women are not yet ready to act like the mythical girl, they could become so, in the future. The addiction to pain exposed in such stories as "Swiss Cheese", "Love, Hate, and Friendship", "The Woman with the Fish", and "Gweedore Girl" can be overcome. In writing a folktale for the future, Ni Dhuibhne reveals her optimism about women and romance.

Instead of focusing upon seduction, other stories in Ni Dhuibhne's collection concern troubled marriages. "Bill's New Wife" uses a gender reversal to comically portray quarrels between spouses about housework. Drowsing in bed on a Sunday morning, Catherine does not see "the dirty clothes basket flooding the dusty carpet with stained underpants, smelly pyjamas, old knickers, grey bras, muddy football shorts" [11, p. 63]. Catherine does not understand why Bill – washing laundry, mopping the kitchen, preparing lunch, and tending the children – is irritable and emotional. She attributes Bill's low spirits to the time of the month. Though she does not help Bill much with chores, Catherine realizes that "Life should have more to offer Bill" [11, p. 75]. It is only after retirement that the real Bill becomes the new wife, washing, ironing, cleaning, and cooking, while Catherine, a few years younger, still holds her job. "The best part of life was beginning. But how late it was, how late! How many years had been given over to the conflict! And how long would the best part last, how long, how long?" [11, p. 76].

Whereas a persistent, frustrating conflict over household tasks divides Catherine and Bill, it is ennuï that threatens Bernadette's and James's marriage in "Hot Earth". Their distance leads Bernadette into an unsatisfying affair. During their vacation in Italy, Bernadette and James see a photo of an Etruscan couple's tomb. Bernadette notices the expression on the wife's face: "Disappointment was etched into its many tight lines, disappointment or suppressed anger" [11, p. 117]. A few months later, Bernadette leaves James and returns to Italy. She "lives the life of a governess of slender means in a novel by Henry James" [11, p. 120]. The story closes with Bernadette imagining her lover with his wife: ". . . accusing, disdainful, proud, immutable, stone, marble. Married" [11, p. 121]. Bernadette dares to avoid the doom she saw in the Etruscan wife's face, and which she imagines for her lover and his wife. In doing so, Bernadette breaks the pattern of feminine masochism seen in many of the other stories in Ni Dhuibhne's collection. Though there is nothing wrong with James, who forgives her and remains her friend, Bernadette is

right to leave him. James is no seducer like the lost husband of the folktale, but, for whatever reason, he and Bernadette have lost their passion for each other.

The final realistic story in Ni Dhuibhne's collection, "How Lovely the Slopes Are" concerns a marriage that is decaying for no apparent reason, like the one in "Hot Earth". When she was a young Irish student studying Icelandic sagas in Sweden, Bronwyn seduced her professor, Erik. She gave up literary research to marry Erik and raise their children. Years later, "Her admiration for Erik was sometimes as great as it had ever been, and sometimes non-existent. He did not change" [11, p. 248]. Ni Dhuibhne stresses that Bronwyn's love created illusions about Erik; unchanging, he had nothing to do with the creation of those illusions, nor with their decline. Baudrillard points out that "Symbolic discredit is always much more serious than a real defect or misfortune" [1, p. 71]. Erik is a good husband in actuality; still, Bronwyn threatens to leave. Perhaps she gave up too much to marry Erik, in standard feminine fashion. She continues to be haunted by lines from Icelandic sagas, such as those in the story's title. Ni Dhuibhne alludes to these sagas to show the timeless universality of the marital disputes that perplex Bronwyn and Erik.

"The Inland Ice" depicts another kind of troubled marriage, the stormy variety. The husband is dying, and the wife regrets their decades of fighting. Polly has long been unhappy in her career of executive, but stayed with it for financial reasons. Many times, Frank encouraged her to take the risk to shift careers, while he pursued the career he loved. But Frank has long been ill, and she feared ruin for themselves and their children if she took chances. Polly recognizes that her unhappiness with her career has been the underlying cause of their marital disputes. Now, Polly wishes to die with Frank, because she cannot imagine living without him. Suttee would be a way to escape her painful sense that both her career and her marriage have failed.

The story's last paragraph begins: "Polly wishes to say I love you, and undo with that sentence all the millions of mean sentences, the betrayals, the stabs, of her life. . . There is no time" [11, p. 217]. More poignantly than "Bill's New Wife", "Inland Ice" portrays a woman's regret that it is almost too late to improve her marriage. Though the pain of the past cannot be eradicated, Frank responds to Polly's words of love as if it could. The story's setting, Greenland, is perfect for its theme of regret at coming death, for the Scandinavian Greenlanders mysteriously disappeared hundreds and hundreds of years ago. The story's closing image is of Greenland's inland ice portending death. But the ice is beautiful, as well as forbidding; "Underneath, however, the ice has formed shapes like stalagmites, and when you peer under

you see that they are blue and turquoise, silver, jade, and other subtle, shining, winking colors for which you have no name" [11, p. 217]. These colors suggest the beauty of Polly's life with Frank, despite its disappointments.

"Estonia" is the other story in Ni Dhuibhne's collection that concerns the death of a loved one. Neither purely the story of a seduction, nor of a troubled marriage, "Estonia" involves elements of both. A Dublin librarian, Emily, is married to a Swede. But Emily is happier with Lars than Bronwyn is with Erik. Though being a librarian is dull, Emily loves the library and has the solace of her hobby, writing poetry. A quietly successful poet, Emily falls in love with a second Scandinavian, Olaf, a children's writer whom she meets at a conference. Their brief, passionate affair surprises her, for, in middle age, "Her hair was bleached, her thighs looked like cold porridge" [11, p. 193]. She does not expect to see Olaf ever again, and is delighted when he phones her. Emily is shocked to read soon after that he drowned that night, with his wife, also a librarian. The ferry that they were on, the Estonia, sunk. Since he is in Scandinavia at the time, Lars reports the tragic story of the sunken ship for Irish television. Reeling from her news of Olaf, Emily greets Lars with unusual, genuine enthusiasm when they are reunited. Although Ni Dhuibhne does not spell out Emily's epiphany, she apparently has gained a sense of the preciousness of her life, including her marriage, at an earlier age than Polly's in "The Inland Ice".

Ni Dhuibhne shows the many ways women in love can frustrate themselves – becoming addicted to inappropriate partners; compromising their careers for men; staying in a passionless marriage; or wrecking their marriage with quarrels. A few stories, such as "Estonia" and "Lili Marlene", present women who grasp their dilemmas while there is still time to surmount them. But in most cases, Ni Dhuibhne's protagonists resemble those of Dubliners in remaining paralyzed by their narrow views. However, in Ni Dhuibhne's collection, paralysis stems from self-defeating feminine constructs more often than from the notions of propriety and piety that constrict Joyce's middle-class Catholic protagonists.

Like Ni Dhuibhne's passion addicts and Boylan's contortionists, O'Brien's mistresses are willing to do anything for the unattainable beloved. Their abjection involves being caught between the traditional feminine impetus to affiliate and the opposite one to become autonomous; for women, though not for men, independence often entails sacrificing the relationships women are expected to safeguard, according to Baker Miller. This double bind results in misery for many women who become enmeshed in the modern forms of courtly love described by De Rougemont.

Still, some stories by Ni Dhuibhne, Boylan, and O'Brien suggest that the situation of women in love is far from hopeless. Satisfying relationships can be forged when women pick available partners and break free of the unrealistic expectations about passion fostered by courtly love. In her study of women in Gothic fiction, Michelle Masse links addiction to love with sado-masochism. What Masse observes about Jane Eyre could be applied to Ni Dhuibhne's mythic wife of the elusive goat, Boylan's Maria and Vanessa, and O'Brien's Mrs. Reinhardt: "Jane . . . [Eyre's] testimony as spectator identifies what might overturn the Gothic economy: not eroticizing aggression against oneself and becoming the beaten, not repeating the cycle of violence by oppressing others as beater or accomplice, but rather persisting in the search for love and independence" [9, p. 238]. Boylan's, Ni Dhuibhne's and O'Brien's rare protagonists who elude sado-masochism suggest that women can quit their addiction to love.

WORKS CITED

1. Baudrillard Jean. *Seduction*. 1979 / Jean Baudrillard. – New York : St. Martin, 1990.
2. Boylan Clare. *A Nail on the Head*. 1983 / Clare Boylan. – London : Penguin, 1985.
3. De Rougemont Denis. *Love in the Western World* / Denis De Rougemont. Trans. Montgomery Belgion. – New York : Pantheon, 1956.
4. Graham Kenneth. *Gothic Fictions: Prohibition/ Transgression* / Kenneth Graham. – New York : AMS P, 1989.
5. Halberstam Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* / Judith Halberstam. – Durham : Duke UP, 1995.
6. Kristeva Julia. *Tales of Love* / Julia Kristeva. Trans. Leon Roudiez. – New York : Columbia UP, 1987.
7. Lewis C.S. 1936. *The Allegory of Love* / C.S. Lewis. – Oxford : Oxford UP, 1972.
8. Lynch Rachel Jane. «'A Land of Strange, Throttled, Sacrificial Women': Domestic Violence in the Short Fiction of Edna O'Brien» / Rachel Jane Lynch // *Canadian Journal of Irish Studies*. – 22.2. – 1996. – P. 37–48.
9. Masse Michelle. *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic* / Michelle Masse. – Ithaca : Cornell UP, 1992.
10. Miller Jean Baker. 1976. "Ties to Others" / Jean Baker Miller. Ed. Jennifer Radden // *The Nature of Melancholy*. – Oxford : Oxford UP, 2000. – P. 325–33.
11. Ni Dhuibhne Eilis. *The Inland Ice and Other Stories* / Eilis Ni Dhuibhne. – Belfast : Blackstaff, 1997.

12. O'Brien Edna. *A Fanatic Heart* / Edna O'Brien. – New York : Farrar, Strauss, and Giroux, 1984.
13. O'Faolain Nuala. "Irish Women and Writing in Modern Ireland" / Nuala O'Faolain. Eilean Ni Chuilleanain, ed. // *Irish Women: Image and Achievement*. – Dublin : Arlen House, 1985. – P. 127–135.
14. St. Peter Christine. *Changing Ireland: Strategies in Contemporary Women's Fiction* / Christine St. Peter. – New York : St. Martin's, 2000.

АНОТАЦІЯ

Шумаєр Дж.Р. Одержимі коханням в оповіданнях Клер Бойлан, Еліс Ні Дубні та Едні О'Брайєн

У статті розглядається одержимість любов'ю головних героїнь в збірках оповідань ірландських письменниць Клер Бойлан *A Nail on the Head* (1983), Едні О'Брайєн *Fanatic Heart* (1984) і Еліс Ні Дубні *The Inland Ice* (1997). Стверджується, що ця одержимість жінок романтичними відносинами може бути зрозуміла лише в більш широкому контексті західної цивілізації. Сучасна ідеологія романтичних відносин виникла з середньовічних уявлень про куртуазну любов.

Ключові слова: куртуазна любов, феміністська психологія, романтичний мазохізм.

АННОТАЦИЯ

Шумаєр Дж.Р. Одержимые любовью в рассказах Клэр Бойлан, Элис Ни Дубни и Эдны О'Брайен

В статье рассматривается одержимость любовью главных героинь в сборниках рассказов ирландских писательниц Клэр Бойлан *A Nail on the Head* (1983), Эдны О'Брайен *Fanatic Heart* (1984) и Элис Ни Дубни *The Inland Ice* (1997). Утверждается, что эта одержимость женщин романтическими отношениями может быть понята только в более широком контексте западной цивилизации. Современная идеология романтических отношений возникла из средневековых представлений о куртуазной любви.

Ключевые слова: куртуазная любовь, феминистская психология, романтический мазохизм.

SUMMARY

Shumaker J.R. Love addicts in stories by Clare Boylan, Eilis Ni Dhuibhne, and Edna O'Brien.

This essay will examine female protagonists' obsession with love in short story collections by Irish writers Clare Boylan's *A Nail on the Head* (1983), Edna O'Brien's *A Fanatic Heart* (1984), and Eilis Ni Dhuibhne's *The Inland Ice* (1997). It is stated that female characters'

obsessions with romantic relationships can be understood through situating them within the larger context of Western civilization. The modern ideology of romance was developed out of medieval notions about courtly love.

Key words: courtly love, feminist psychology, romantic masochism.

О.А. Барабанова
(Слов'янськ)

УДК 821. 161. 2: 2 – 42 “19”

ЗАСАДНИЧІ ОСНОВИ РЕЛІГІЙНОЇ МОРАЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Релігійно-моральна складова художнього тексту завжди викликала глибоке зацікавлення в істориків, етнографів, літературознавців, письменників, філософів тощо. Проте найбільшою мірою проблеми релігійно-морального наповнення в той чи інший час відображалися саме в літературних творах. Зазначена тема є **актуальною** для наукової розвідки, бо особливо яскраво й багатовекторно в українській літературі релігійно-моральна складова почала зображуватися й набувати нового звучання у ХХ ст.

Аналізуючи українське художнє слово ХХ ст., не можна не зазначити, що основним напрямком тяжіння української мистецької думки став екзистенціалізм. Оскільки на теренах української культури екзистенціалізм репрезентувався на тлі складної доби революційних звершень, значний інтерес становить специфічний показ українськими письменниками доби “розстріляного відродження” (В.Підмогильним, М.Хвильовим, Б.Антоненком-Давидовичем, Д.Фальківським, Є.Плужником та ін.) трагізму людського буття в десакралізованому світі. **Метою** пропонованої розвідки є висвітлення наслідків впровадження у суспільному бутті принципів нової моралі, яка, звільнившись від традиційних коренів, історичних догм, трансформується в дещо нове, інколи зовсім незрозуміле, подекуди аморальне.

Розв'язанню цієї проблеми приділяється увага у низці наукових досліджень щодо специфіки філософії екзистенціалізму. Так, П.Гайденко, М.Кіссель, М.Мамардашвілі, Л.Мітрохін, А.Огурцов, Е.Соловйов, Г.Тавризян, В.Швирьов та ін., а також представники вітчизняного філософського мислення – І.Бичко, С.Кримський, В.Лях, К.Райда, П.Саух, В.Табачковський, В.Токман, Н.Хамітов, В.Шинкарук та ін. – у своїх студіях констатують складність

раціоналістичного охоплення цієї філософської думки й водночас надзвичайну її укоріненість у соціально-духовній сфері сучасного буття.

У гуманітарних науках у цілому й у літературознавстві зокрема завжди досить гостро стоїть питання про первинне етимологічне значення базових категорій і понять, оскільки саме в них акумулюється їхній глибинний зміст. У Священному Писанні термін “релігія” і його похідні не зустрічаються, а весь комплекс релігійних переживань та ставлення людини до Бога називається вірою. Однак релігія не може обмежуватися однією вірою в існування вищих сил і виконанням певних обрядових дій, метою яких є забезпечення стійкості та безпеки, оскільки вона розуміється в цьому сенсі цілком егоцентрично [2].

Питання щодо визначення сутності релігії й досі залишається проблематичним, оскільки стосується внутрішнього стану індивіда і “...являє собою задоволення... трансцендентних потреб, не обумовлених соціально” [6, с.73]. А.Колодний, П.Яроцький, Л.Філіпович та ін. акцентують увагу на складності категорійного визначення поняття “релігія”, зокрема А. Колодний наголошує на особливості релігії, оскільки “...в ній відображаються не якісь зовнішні щодо людини природні чи суспільні сили..., а такий її стан, який можна назвати станом самовизначення у світі, станом здобуття людиною самої себе” [3, с.6]. Тобто розуміння феномена релігії, яке ще недавно було панівним у радянській науці як спотворене відображення дійсності, що супроводжується утворенням уявлень про надприродне і веде до визнання фантастичних осіб, набираючи форми відчуження людської сутності, не є однозначним щодо розуміння цього складного культурно-історичного явища. Адже для релігії, крім зовнішнього сприйняття, характерне глибинно-внутрішнє наповнення, базоване на безпосередньому досвіді. А.Осіпов, наприклад, зазначає, що поняття “релігія” являє собою синтез двох значень: “...поседнання і благоговіння, які свідчать про релігію, як про таємничий духовний союз живого благоговійного єднання людини з Богом” [5, с.16]. Оскільки релігія є особливим духовним життям індивіда, пов'язаним з усією безкінечністю багатоманітних переживань, і разом з тим містить у собі відповідний суспільно-практичний вираз, певну соціальну організацію, існує величезна кількість дефініцій релігії, що акцентують увагу на тому чи іншому почутті, правилі чи догмі.

Водночас, існує своєрідне коло проблем, базових для норм релігії та моралі, за межі яких екзистенціалісти не виходили: абсурд, свобода, вибір, відповідальність, відчай, відчуження, смерть, страх, складність міжлюдських стосунків

та ставлення людини до світу, самотність. Сучасні українські дослідники І.Бичко, В.Горський, О.Забужко, Н.Михайлівська, В.Табачковський, Ж.Ящук звертали увагу на причетність до екзистенціального мислення письменників доби “розстріляного відродження”. Ними встановлено, що екзистенційна течія формується в українській літературі на початку ХХ ст. і має дотичність як до європейського екзистенціалізму, так і до української морально-релігійної традиції.

Філософське мислення у спробі розгляду світоглядних проблем, зокрема орієнтації людини у світі й побудов певної проєкції на світ її переживань, прагнень, очікувань, тяжіє до вищого рівня рефлексії, теоретичного аналізу, використовуючи при цьому відповідні інструменти.

Художня література в Україні наприкінці ХІХ – початку ХХ століття репрезентує філософські спроби осмислення вічних проблем людського буття з акцентацією притаманних для “філософії існування” таких переживань індивіда, як страх, відчай, неспокій, покинутість, відчуження, абсурд, самотність, що дає привід зробити висновок про небезпідставні припущення розвитку екзистенціалізму на тлі української культури. Такий тип мислення якісно відмінний від науково-теоретичного і є іманентним для української національної традиції як певний процес “...наближення до художньо-образного мислення, до усвідомлення філософії не як об’єктивного вчення, а як специфічного способу діяльності” [1, с.198].

Екзистенційна філософія проникає в українську філософію в кінці ХІХ ст. і вже на початку ХХ ст. реалізується на теренах України у творчості багатьох письменників. Абсурдна дійсність нової соціальної системи як чужої та ворожої протиставлялася світу суб’єктивному з його переживаннями, болем, стражданнями. Українські письменники (В.Підмогильний, Б.Антоненко-Давидович, М.Хвильовий, Г.Косинка, Ю.Фальківський, М.Івченко, Т.Осьмачка, Є.Плужник та ін.) розкривали неповторну колізійність людської екзистенції, розмаїття психологічних типів, світоглядних орієнтацій і переживання людиною свого існування у світі на тлі тієї складної доби. Жах, відчай, безнадія, абсурд, відчуття покинутості і зайвості, підкреслюючи трагічне світосприйняття особистісного життя людини, проходить стрижневою лінією українських письменників, філософів, котрі талановито закладали фундамент національної культури, а нині повертаються поколінням “розстріляного відродження”, заповнюючи чорні й криваві плями скорботної історії України. Філософські ідеї творів українських майстрів

слова проникнуті глибоким песимізмом, адже усвідомлення безсилля та неможливості протистояння життєвим реаліям ставало детермінантом акумуляції в собі низки притаманних для екзистенціалізму положень абсурдності. Хоча у творчому доробку М.Хвильового, В.Підмогильного, Б.Антоненка-Давидовича та ін. релігійні засади не є домінуючими, однак досить чітко простежується душевний стан спустошеності та абсурдності атеїстичної епохи. У відтворенні екзистенційно-межових ситуацій вітчизняні письменники “...показали життя без віри, без Бога..., передали трагізм, породжений внутрішньо-психологічними суперечностями життя осіб, а також протиставленням соціального і індивідуального буття людей в жахливих умовах бездержавності, тоталітаризму...” [4, с.2], посилюючи в українській екзистенційній літературі відчуття морального спаду, розчарування, відчуження пореволюційного міжчасся, які у деяких аспектах були ідентичними європейському екзистенціалізму, хоча й мали чітко виражену національну специфіку. Адже екзистенціалізм на українських теренах на початку ХХ століття виходить не стільки з філософських трактатів, скільки з національної культурної традиції загалом з особливою глибиною складності існування людини в постреволюційний період.

Думка про обізнаність українських літераторів з теоретичними засадами європейського екзистенціалізму є досить дискусійною. Революційні зрушення ХХ ст. й суттєві зміни в духовному житті людини в контексті спотворення та ураження її індивідуальності сформували новий межовий підхід у творенні художнього тексту, де нова філософія буття, подекуди органічно, подекуди не зовсім, поєднувалася із традиційним українським світосприйняттям, демонструючи зовсім нову реальність.

І якщо християнство в ціннісному вимірі свободи акумулювало вищі прояви людського духу: милосердя, доброзичливість і любов, тобто ті чесноти, що становлять стрижень людяності, то атеїстичний екзистенціалізм констатував не насолоду від свободи, а невідсторонену стражданість людської екзистенції й наступ ери трагічної відчуженості та самотності. Крізь призму поєднання хаотичного існування в контексті європейського і вітчизняного екзистенціалізму здійснюється утвердження від супротивного необхідності цінностей релігійно-морального виміру та їх достеменно протистояння страхітливим реаліям пустого безмістовного буття, життєвого лабіринту абсурду. Однак саме філософія екзистенції демонструвала не лише релігійно-моральну нівеляцію, а різку суперечливість та конфліктування релігії та моралі. Релігійно-моральний дисонанс простежується

в екзистенційному світосприйнятті й на українських теренах. Важливим є те, що новопредставлені філософські категорії не склали основи ментального українського мислення, стрижень якого становили проблеми історіософії людини, її соціального буття та внутрішнього світу.

Українська літературна думка крізь призму усвідомлення недостатності абстрактно-спекулятивного теоретизування виробила своєрідний, відмінний від західного, тип мислення. Тобто філософія релігії й моралі у національній культурній традиції була тим типом духовної діяльності, де передусім з'ясовувалися межові ситуації людського буття, його найбільш важливі питання, що дає всі підстави для констатації екзистенційно-антропологічної спрямованості філософського буття. Враховуючи, що саме засадничі основи релігійної моралі в українській літературі ХХ ст. дали поштовх для подальшого формування та розвитку нової суто української літературної традиції, окреслена тема має досить широкі перспективи для подальшого студіювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горський В. Філософія в контексті історії української літератури / В. Горський // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. – К.: Фенікс, 1996. – С. 192-217.
2. Залужна А.Є. Трансформація релігійно-моральної проблематики в нігілістично орієнтованому екзистенціалізмі: Дис... канд. філос. наук: 09.00.11 / А.Є. Залужна; Рівненський держ. технічний ун-т. – Рівне, 2002. – 178 с.
3. Колодний А. Феномен релігії : природа, структура, функціональність, тенденції / А. Колодний. – К.: Світ знань, 1999. – 52 с.
4. Михайловська Н. Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності: Автореф. дис. д-ра філос. наук: 09.00.051. / Н.А. Михайловська; Львівський держ. ун-т ім. І. Франка. – Л., 1998. – 34 с.
5. Осипов А. Путь разума в поисках истины / А. Осипов. – М.: Даниловский благовестник, 1997. – 336 с.
6. Саух П. Проблемність буття східного християнства у політичному дискурсі та його деструктивні наслідки в умовах громадянського суспільства / П. Саух // Матеріали І-ї Міжнародної наукової конференції «Християнство у контексті історії і культури України». – К., 1997. – С. 73-74.

АНОТАЦІЯ

Барабанова О.А. Засадничі основи релігійної моралі в українській літературі ХХ століття

У статті звертається увага на формування релігійно-моральних основ української ментальності та їх використання в українському художньому тексті. Також автор акцентує увагу на філософії українського екзистенціалізму, яка набула нових рис саме на тлі формування української літератури ХХ ст.

Ключові слова: релігія, мораль, екзистенціалізм, філософія, ментальність.

АННОТАЦИЯ

Барабанова Е.А. Основополагающие принципы религиозной морали в украинской литературе ХХ века

В статье обращается внимание на формирование религиозно-нравственных основ украинской ментальности и их использование в украинском художественном тексте. Также автор акцентирует внимание на философии украинского экзистенциализма, которая приобрела новые черты именно на фоне формирования украинской литературы ХХ века.

Ключевые слова: религия, мораль, экзистенциализм, философия, ментальность.

SUMMARY

Barabanova O.A. Fundamental basics of religious morality in Ukrainian literature of the twentieth century

The article draws attention to the formation of religious and moral foundations of the Ukrainian mentality and their use in Ukrainian fiction. The author gives special regard to the philosophy of Ukrainian existentialism which acquired new features and outline against the background of Ukrainian literature of the twentieth century.

Key words: religion, morality, existentialism, philosophy, mentality.

*Г.Н. Бахматова
(Херсон)*

УДК 821.161.1-3.09 «19»

КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ СТИЛЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ (РАННИЕ РАССКАЗЫ Б. ЛАВРЕНЕВА)

Еще в 60-е годы прошлого века М.М. Бахтин отмечал определенное отставание эстетического познания от развития других наук: «Н а у ч н о е сознание» давно освоило

«эйнштейновский мир с его множественностью систем отсчета», не смущается никакими «неопределенностями», но в области художественного познания продолжают иногда требовать самой грубой, самой примитивной определенности, которая заведомо не может быть истиной» [3, с. 362]. С тех пор проблема не очень сдвинулась с места. В данной статье рассмотрим Бахтинскую методологию анализа романной поэтики (и поэтики прозы в целом) как способ выявления концептуальности художественной формы и принципов художественной целостности и применим этот подход к анализу ранней орнаментальной прозы Бориса Лавренева.

Известно, что общий смысл произведения не выговаривается устами одного из персонажей или отдельными авторскими рассуждениями, а живет в ритмически организованной системе движущегося изображения; подчиненность общему замыслу создает между ритмикой и лексикой структурную связь, а идея проводится в самом оформлении мысли. Необходимо так высветлить само устройство словесной художественной материи, чтобы оно предстало смыслоносным; и одновременно необходимо проследить идею от конкретного воплощения в слове до ее выражения в структуре художественного целого. Только понимание «идеи формы» поможет определить подлинную идею содержания литературного произведения.

Тема данной статьи предполагает такой анализ поэтики романа и прозы в целом, который даст возможность понять общую идею в самой художественной ткани произведения. На наш взгляд, для решения этой задачи наиболее эффективен метод, предложенный М.Бахтиным в его теории романа. Согласно Бахтинской поэтике романа, типично романным образом (в отличие от образов жанра поэзии и драмы) является «образ чужого языка», «стиля», «мировоззрения» [2, с. 411-412], то есть «образ чужого слова». Романский образ усложняет видение предмета тем, что последний в романе «раскрывает социально-разноречивое многообразие своих имен, определений и оценок» [2, с. 91]. Такой образ чужого слова может быть либо только изображенным, либо находиться в зоне «диалогического контакта» с автором, а значит, быть и изображенным, и изображающим одновременно. Определенные части романа могут быть даны в зоне образа языка персонажа, в нее могут вмешиваться голоса других персонажей и автора. Организация этих образов языков, стилей, мировоззрений в художественное единство и определяет романное целое, а установление главного принципа, по которому проводится это объединение, поможет понять авторскую позицию, главную идею произведения, его художественную сущность.

Теория романной образности Бахтина конкретна, ибо уходит своими корнями в глубины жанрообразования, раскрывает, что романное слово рождалось и развивалось не в узколитературном процессе борьбы направлений, стилей, отвлеченных мировоззрений, а в сложной многовековой борьбе культур и языков [2, с. 446].

Поскольку в романном образе «диалектика сплетается с социальным диалогом вокруг него, постольку главной проблемой стилистики романа является проблема разноречия, которое представлено в романе в большом разнообразии своих видов, или проблема художественного изображения языка, проблема образа языка. Даже если отвлечься от речи персонажей, то даже сама авторская речь представляет собой «стилистическую систему языков», «по ней рассеяны чужие слова, вовсе не заключенные в кавычки и формально принадлежащие авторской речи, но явно отодвинутые от уст автора иронической, полемической, пародийной или иной оговорочной интонацией» [2, с. 226].

Конкретные механизмы интонационной работы художественного слова в прозе впервые указаны М. Бахтиным. Эта гамма интонаций в романе конкретизируется в трех типах прозаического слова: 1) прямое авторское слово; 2) объектное слово героя; 3) двуголосое слово [3, с. 226]. Типично романский образ – образ чужого слова – создается посредством оформления различных мировоззрений в «художественные образы языков», подверженные «тончайшим оттенкам авторской акцентуации» [2, с. 227]. Структурная же функция различных интонаций в прозе реализуется в подчинении всех романских образов (конкретизированных интонаций) «высшему стилистическому единству целого» [2, с. 75], при этом все оркеструющие языки романа имеют различную степень отстояний от «последней смысловой инстанции произведения» [2, с. 227], которая и представляет собой авторскую позицию.

Разработанные М.Бахтиным методологические указания четко формулируют задачу анализа поэтики романа: раскрыть все наличные в романе оркеструющие языки, понять степени отстояния каждого языка от последней смысловой инстанции произведения и различные углы преломления интенций в них, понять их диалогические взаимоотношения [2, с. 227].

Художественная форма должна быть адекватна авторскому пониманию своей эпохи, а новое содержание жизни только тогда создает новые художественные формы, когда они уже предуготовлены в русле развития предыдущей поэтики, так как новое жизненное содержание не могло быть выявлено в новой художественной форме без предварительной подготовки в самом

искусстве новаторских приемов, в которых новое бытие человека могло бы найти свое литературное выражение. Поэтому новая эстетическая структура должны быть возможна как исторически, так и эстетически.

Орнаментальная, сказовая и поэтическая проза 1920-х годов вышли из таких художественных источников: поэтика символистского романа, обновленного реализма и «промежуточных явлений» на рубеже двух веков.

Явление орнаментальности в послереволюционной прозе было реакцией на вхождение масс в историю, которая заговорила народным языком. В 20-е годы характер человека, его «отдельность» формировалась в процессе ощущения себя частицей движущей силы истории.

А.Воронский писал о неслучайности подхода писателей 20-х годов к «вечным» и «проклятым» вопросам жизни, смерти, места человека в космосе, «весь вопрос в том, чтобы сочетать это личное с общественным» [5, с. 222].

Революционное мироощущение изменяло художественное видение мира; новое художественное мышление формирует новый стиль, новизна которого – это и эстетическая, и нравственная ценность. В поисках стиля, соответствующего эпохе, орнаментальность следует рассматривать как явление времени особого интереса к языку, семантической, эмоциональной, ритмической напряженности речи.

Поэма А.Блока «Двенадцать», написанная в феврале 1918 года, то есть на самом «лезвии» рубежа двух эпох, как бы балансирующая между ними, в значительной мере определила стилевые искания ранней советской прозы, особенно в русле орнаментальности и сказа. Определяя грандиозность задач революции («Переделать все»), говоря о неизбежности возмездия, «фальшивых нот» в музыке революции, Блок подчеркивал свою главную мысль: «Гул этот, все равно, всегда о в е л и к о м» [4, т. 6, с. 12]. Это понимание величия своего времени было характерно для многих писателей, чье творчество началось еще до революции: М.Волошин в своих крымских стихах 1917-1921 годов признавал, что «надо до алмазного закала прокалить всю толщу бытия», и после истления Россия «расцветет» «царством духа»; А.Ахматова, определяя объективную реальность революционной борьбы как неизбежность потери святынь мировой культуры, когда «все расхищено, предано, продано», здесь же передает ощущение высшей сферы бытия в свое страшное время, когда именно в тот момент «так близко подходит чудесное», «от века желанное нам».

Поэма «Двенадцать» проявила новаторский прием советской литературы, получивший дальнейшее развитие в орнаментальной прозе. Во-первых, в стилевом отношении впервые был введен в советскую литературу революционный язык времени, воспринятый многими художниками как «не только глубоко новый, но непререкаемый, императивный в этой новизне» [13, с. 24]. Во-вторых, в художественной концепции – положено начало перехода нового искусства 1920-х годов от вечности к истории, произведено распределение содержательного материала, при котором «фальшивые ноты» в «мировом оркестре» отражены в сюжетном повествовании, в его многоголосии, а вера в праведность революционной борьбы и ее жертв, гимн революции отражены в лейтмотивной структуре лирических авторских отступлений, которая вытесняла в орнаментальной прозе собственно сюжетные линии, закрывала собой фабульность повествования.

Революция в истории требовала и в искусстве «не реформы, а революции» [5, 7], так как «в старые формы новые настроения не укладываются» [5, 359].

Основные разработки теории орнаментальной прозы были сделаны Н.Кожевниковой и Л.Силард, частично ее стилевые признаки исследованы Д.Лихачевым, В.Жирмунским, Ю.Тыняновым, В.Забурдяевой.

Все приемы орнаментального стиля – не простые украшения, а рассчитаны на «приращение смысла» (Д.Лихачев). Орнаментальная проза всего XX века восходит прежде всего к четырем «Симфониям» А.Белого, создавшего в самом начале XX века орнаментализм в чистом виде, существующий для последующего развития данного типа прозы как возможный предел: именно в них был проведен опыт полной замены фабульности преобладающим эстетически значимым словом и глубокой связанностью всех моментов лейтмотивной структуры по принципу музыкальной симфонии [см. 12, с. 65-66].

В орнаментальной прозе слово – не только способ выражения, но и художественная цель, при которой, по словам В.Жирмунского, «композиционно-стилистические арабески... вытесняют элементы сюжета, от слов независимого» [6, с. 49].

Таким образом, все отличительные признаки орнаментальной прозы сводятся к ее двум отличиям от классической прозы: 1) особому, поэтическому словоупотреблению в прозе и 2) особому, лейтмотивному построению прозаического целого.

Признаки художественности слова в орнаментальной прозе предопределяются его поэтическим словоупотреблением и могут быть классифицированы:

1) слово выходит за границы языковой нормы и прозаической однозначности, информативности и приобретает смысловую «зыбкость», часто сочетаются прямое и метафорическое значения слова;

2) основной троп орнаментальной прозы – это реализация метафоры, овеществление абстрактных понятий и духовных ощущений [8, с. 65];

3) отстранение слова в минимальном контексте и распространение его влияния на большие фрагменты текста создает обилие сквозных деталей, мотивов [8, 59];

4) дополнительное напряжение создается за счет тяготения художественного слова к информативности и снятию многозначности как проявления его прозаического характера и противоположной направленности – тенденции к увеличению многозначности слова по законам поэтической речи как проявления его орнаментальности [12, с. 70];

5) используются синтаксические приемы ритмического орнамента: параллелизм, симметрия структур с синонимическим содержанием, перечисления и повторы, анафора, эпифора, обилие вводных конструкций и т.п. [7, с. 9].

Второй отличительный принцип орнаментальной прозы – поэтический, лейтмотивный характер ее структурирования также обладает рядом признаков:

1) основа организации целого в прозе данного типа – повтор и возникающие на его основе сквозная тема и лейтмотив [8, 56];

2) лейтмотивная структура содержит тенденцию вытеснения собственно прозаического повествования о персонажах и событиях, и эта противоположная устремленность прозаического произведения от начала к концу, от события к событию и устремленность лейтмотивной структуры от конца к началу создает напряженность орнаментальной прозы [12, с. 73].

Согласно многим исследователям, в литературе 1920-х годов поиски соответствия между космическим и социальным были главной проблемой литературных поисков. Революционное мироощущение изменяет художественное видение мира; новое художественное мышление формирует новый стиль, новизна которого – это и эстетическая, и нравственная ценность. Переходность художественной эпохи 20-х годов заключалась в поисках стиля, соответствующего историческому сдвигу времен. В поисках стиля, соответствующего эпохе, орнаментальность следует рассматривать как явление времени особого интереса к языку, семантической, эмоциональной, ритмической напряженности речи.

Прежде чем приступить к анализу орнаментальной прозы, необходимо определить общую концептуальную нагрузку двух ее основополагающих принципов как отражения революционной эпохи.

Первый принцип орнаментальной прозы – поэтическое словоупотребление – передавал ассоциативность, синтетичность, синкретизм восприятия всех реалий «взвихренного» революцией мира и внутренних перемен в человеческих чувствах и мыслях во время перестройки исторической формации.

Второй принцип орнаментальной прозы – подчиненность фабульно-повествовательной структуры лейтмотивному уровню построения художественного целого – определялся пониманием соотношения внешнего и внутреннего миров в мироощущении времени.

Таким образом, между лейтмотивным и событийным повествованием в орнаментальной прозе произошло своеобразное разделение содержательного материала – наглядная концептуальность стиля: на фабульно-сюжетном уровне раскрывался мир видимости, хаос, ошибки, диссонансы действительности, а на уровне лейтмотивном – представлялась внутренняя невидимая жизнь, ищущая гармонию внешнего и духовного миров, сущность бытия.

В орнаментальной прозе начала 20-х годов концептуальную нагрузку объективного отставания реальности от идеала несла на себе сюжетно-событийная структура, а идейную нагрузку долженствующего быть несмотря ни на что гимна революции нес на себе лейтмотив, становящийся конструктивным принципом и вытесняющий собственно прозаическое повествование о развитии действия.

Необходимость переустройства реализма «доброе старое времени» в период эпохальной ломки осознавалась в начале 20-х годов критиками и писателями: «Здесь нужна не реформа, а революция. Новый реализм должен восстановить нам мир во всей его независимости от нас, в его прочной данности, – но вместе с тем он должен уметь применить с успехом и заостренную манеру письма импрессионистов, модернистов и символистов... Значение А.Белого здесь очевидно», – писал в то время Воронский [5, с. 97]. Об этом же писали ведущие критики 1920-х годов: А.Лежнев, Ю.Тынянов, В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, М.Бахтин, В.Жирмунский, К.Локс и многие другие.

Поэтика символистского романа оказала определенное влияние и на раннее творчество Бориса Лавренева, становление которого пришлось на грань двух культурных эпох. Усиленное внимание к слову, элементы сказа, яркие и эмоциональные

эпитеты, повышение общей звучности речи – все эти черты, типичные для ранней прозы Лавренева, были проявлением литературного процесса начала 20-х годов. Первый рассказ Б.Лавренева «Гала-Петер» написан, по словам самого автора, под влиянием ритмической прозы Белого.

С началом войны для Лавренева-писателя мир обнажается. «Я увидел трагедию мировой бойни», – напишет он [11]. И уже через год после встречи с Первой мировой войной Лавренев пишет свой первый рассказ «Гала-Петер» (1916 г.), который всегда считал началом своего литературного пути. «Я до сих пор люблю этот рассказ даже с его детскими недостатками», – писал Борис Андреевич в 1957 году [11]. Заголовком рассказа стало название известной шоколадной фирмы «Гала-Петер». Шоколад очень любил главный герой рассказа – юный поручик Коля Григорьев, чья биография напоминает авторскую. Именно образ связывал всех персонажей рассказа и стал символом бессмысленности и безнадежности, абсурдности и смещения всех норм мирной жизни. Сюжет в рассказе построен так, что в нем надежно и цепко связаны все три плана повествования, и композиция полностью основана на принципах орнаментальной прозы. Получив командировку в Киев в 1916 году, Лавренев отнес рукопись в редакцию благотворительного альманаха «Огонь». Рассказ приняли к печати, но цензура наложила запрет, полиция конфисковала рукопись и рассыпала набор. Встреча начинающего прозаика с читателями не состоялась [11].

В 1923 году, в Средней Азии, Лавренев по черновым блокнотным записям, отчасти по памяти восстановил «Гала-Петер».

Четкая структура рассказа схематично делится на три плана повествования – три типа социально-индивидуального разноречия, три «образа чужого слова» (Бахтин). Все они объединены одной сквозной символической деталью, которая как лейтмотив становится ведущей в повествовании.

Первый план – это рассказ рассказчика: стилизует формы устного бытового повествования той интеллигентской среды, к которой принадлежит главный персонаж рассказа Коля Григорьев, поручик царской армии. Его мироощущение на войне передается самим характером образа его слова, рисуемого в форме несобственно-прямой речи внешнюю обстановку жизни на войне: «Холод, грязь (летом – жара и пыль), вши, снаряды, треск сатанинский, скука деревянная, смертная» [1, с. 75]. Пародийная интонация, с какой поручик Григорьев произносит когда-то вдохновившие его слова о войне («Война – прекрасная школа!»), создает в самом художественном слове образ человека, пережившего крушение иллюзий.

Кульминационная сцена атаки дана в зоне голоса Григорьева, в котором впервые появляется сквозная символическая деталь – образ шоколада «Гала-Петер»: «рыдал горько, жадно о трех с половиной фунтах шоколада, погибших в блиндаже, уничтоженном «бертой» [1, с. 95].

Второй план рассказа – повествование о Шныркине Жорже Арнольдовиче, представителе шоколадной фирмы «Гала-Петер» в России; здесь преобладает пародийное авторское повествование, подчеркивающее, что Шныркин – человек «родине необходимый. Армии нужен шоколад».

Третий план рассказа – это картина жизни в деревенском доме, из которого на войну ушел отец (денщик Коли Григорьева Нифонт). В нем преобладает объективное слово деревенского просторечия, образующее сказ. Сначала это письмо отца домой со всевозможными ошибками, потом – диалог ночью его детей, обсуждающих присланный отцом шоколад. В ночной атаке отца убивают, а дети этой же ночью ведут такой разговор: «Счастливого тятка-то!.. Почитай, кажен день по фунту шоколаду жрет!» «Знамо, дура! А на што ж и война!» [1, с. 96]. Этот образ народного просторечья с его наивностью и моментом ценностного непонимания наиболее сильно работает на антивоенную идею рассказа.

Итак, стиль первого рассказа Б.Лавренева – это система трех планов, переданных тремя типами прозаического слова (стилизация, пародия, сказ) с участием прямого авторского слова, объединенных одной темой и сквозной символической деталью. Художественно организованным **социальным разноречием**, пусть и несколько схематично, создается широкая картина многостороннего существования человека на войне, выражающая авторскую позицию: «О народе на войне и о подлинном лице этой подлой войны мне хотелось бы рассказать» [1, с. 69].

Рассказ Б.Лавренева «Марина» написан сразу после революции. Вся художественная речь этого поэтического рассказа построена как музыка моря и любви. При этом в рассказе четко проявляются оба признака орнаментальной прозы: и поэтическое словоупотребление, и лейтмотивная архитектуроника. Кольцевая композиция рассказа держится на лейтмотиве авторского самовыражения, вытесняющего собственно событийную канву сюжета: «Люблю небо, траву, лошадей, а всего больше – море» [1, с. 97].

Начало рассказа художественно сливает образы природы и героини – моря и Марины. Финал произведения возводит это единство к синтезу образов моря и революции: «Я всегда буду любить революцию», «Вам тишина и мир – мне свист урагана,

стада испуганных звезд над морской бездной и торжественный хорал беспокойных валов» [1, с. 126].

В рассказе «Марина» ярко проявилось продолжение традиций обновленного реализма начала XX века, а именно рассказа Горького «Макар Чудра»: на новой содержательной основе образ вольности моря как природной стихии и вольности любви как свободной стихии чувств сливается с общественной революционной борьбой за волю – за свободу всего народа.

О поэтике рассказа Б.Лавренева «Ветер» тоже можно говорить как об орнаментализме. Образ ветра предстает не только символом стихии, но и символом ее преодоления активными революционными действиями главного героя В. Гулявина [9, с. 29-30]. В рассказе поэтика «ветра» – ведущего образа в молодой послереволюционной прозе – развивает традиции А. Блока, Андрея Белого, Б. Пильняка. «Вечность» присутствует в истории революции посредством неизменных природных стихий, а образ героя мотивирован не личной биографией, а глобальной связанностью с природой (ветром) и с революционной борьбой. На основе общего героического пафоса повествования и финальной жертвы героя ради правды на земле в рассказе создается не биография главного героя, а своеобразное житие.

Таким образом, в раннем творчестве Б.Лавренева романтика революции воплощалась в поэтику орнаментализма, творчески использовались символические, романтические, импрессионистические образы. В орнаментальной прозе прием реализации метафоры, материализации духовных понятий стал ведущим тропом, традиции футуризма, экспрессионизма, поэтика кино усилили элементы наглядности и конкретики образной системы.

Читая ранние романтические рассказы Лавренева, как отмечает В.Огрызко, мы непременно услышим особую авторскую иронию, едкую наготу образов, умную чистую грусть, звонкую романтическую ноту рассказов, где внутренний мир художника такое же активное, действующее лицо [11].

Итак, в поэтике орнаментальной прозы начала 20-х годов это отразилось в приоритете лейтмотивной структуры над сюжетно-повествовательной линией. Исторически конкретная доминанта времени (события революции и гражданской войны) получала свое неприкрашенное и правдивое отражение в сюжетно-событийной структуре прозы. А духовная доминанта эпохи (революционная мечта о справедливости, вера в скорое построение счастливого общества) отражалась на уровне лейтмотивной структуры, несущей основную идейную нагрузку.

В большом труде С.Федорченко «Народ на войне» (Книга III. Гражданская война), собравшем многие высказывания простых людей, многоголосие в широкой панораме жизни и борьбы революционного народа, зафиксирована эта вера в высшую справедливость конечных целей революции: «Хоть клянися-крестися, что не так, а знаю я, – наша правда» [10, с. 29]. В орнаментальной прозе начала 20-х годов концептуальную нагрузку объективного отставания реальности от идеала несла на себе сюжетно-событийная структура, а идейную нагрузку долженствующего быть несмотря ни на что гимна революции нес на себе лейтмотив, становящийся конструктивным принципом и вытесняющий собственно прозаическое повествование о развитии действия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лавренев Б.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Гослитиздат, 1963. – Т. 1: Повести и рассказы. – 726 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: – Сов. писатель, 1963. – 364 с.
4. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – Л.: Гослитиздат, 1962. – Т. 5: Проза. – 799 с.; Т. 6: Проза. – 556 с.
5. Воронский А.К. Искусство видеть мир: Статьи, портреты. – М.: Сов. писатель, 1987. – 704 с.
6. Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. – Л.: Академия, 1928. – 358 с.
7. Забурдяева В.И. Ритм и синтаксис русской художественной прозы конца XIX – первой трети XX века (орнаментальная проза и сказовое повествование): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ташкент, 1985. – 24 с.
8. Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР, Серия лит. и яз. – Т. 35. – 1976. – С. 55-66.
9. Лавренев Б.А. Художник и время: Тезисы областной научно-практической конференции. – Херсон, 1986. – 75 с.
10. Литературное наследство. Из истории советской литературы 1920-1930-х годов. – М.: Наука, 1983. – Т. 93. – 760 с.
11. Огрызко В. Время невысказанности. Архив: №23. 04.06.2010 <http://litrossia.ru/2010/23/05307.html>
12. Силард Л. Орнаментальность / Орнаментализм // Russian Literature. – 1986. – XIX. – С. 65-78.
13. Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. – М.: Наука, 1979. – 200 с.

АНОТАЦІЯ

Бахматова Г.М. Концептуальність стилю і художня цілісність орнаментальної прози (ранні оповідання Б. Лавренєва)

У статті аналізуються теоретичні основи концептуальності стилю, художньої цілісності та орнаментального стилю першої чверті ХХ століття. Розглядається методологія аналізу поезики роману М. Бахтіна, згідно з якою типово романний образ – це «образ чужого слова». У пошуках стилю, відповідного своїй добі, змінювалося художнє мислення першої чверті ХХ століття. Орнаментальність розглядається в статті як явище часу особливого інтересу до мови, семантичної, емоційної та ритмічної напруженості оповіді. Запропонований у статті метод аналізу дозволяє визначити концептуальність різних рівнів поезики ранніх оповідань Б. Лавренєва.

Ключові слова: Б. Лавренєв, Гала-Петер, орнаментальність, концептуальний стиль, М. Бахтін, поезика роману, образ чужого слова.

АННОТАЦИЯ

Бахматова Г.Н. Концептуальность стиля и художественная целостность орнаментальной прозы (ранние рассказы Б. Лавренева)

В статье анализируются теоретические основы концептуальности стиля, художественной целостности и орнаментального стиля первой четверти ХХ века. Рассматривается методология анализа поэтики романа М. Бахтина, согласно которой типично романный образ – это «образ чужого слова». В поисках стиля, соответствующего эпохе, изменялось художественное мышление первой четверти ХХ века. Орнаментальность рассматривается в статье как явление времени особого интереса к языку, семантической, эмоциональной и ритмической напряженности речи. Предложенный в статье метод анализа позволяет определить концептуальность разных уровней поэтики ранних рассказов Б. Лавренева.

Ключевые слова: Б. Лавренев, Гала-Петер, орнаментальность, концептуальный стиль, М. Бахтин, поэтика романа, образ чужого слова.

SUMMARY

Bakhmatova G.N. Conceptual style and artistic integrity of ornamental prose (early stories of B. Lavrenev)

The paper analyzes the theoretical basis of the conceptual style, artistic integrity and ornamental style. The article considers the

methodology of analyzing the novel's poetics by M. Bakhtin, according to which the typical image of a novel is "the image of someone else's words". Looking for the style of the era preconditioned varied artistic thinking of the first quarter of the twentieth century. The author of the paper regards ornamentation as a temporary phenomenon of particular interest to the language, semantic, emotional tension and rhythmic speech. The method of analysis, introduced in the present paper, helps to determine the different levels of conceptual poetics in B. Lavrenev's early stories.

Key words: B. Lavrenev, Gala Peter, ornamentation, conceptual style, M. Bakhtin, the poetics of the novel, the image of someone else's words.

*Д.А. Грибовська
(Донецьк)*

УДК 821.161.2:2 – 42 «18»

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ЕТИЧНОЇ ДОГМИ В ПАРАДИГМІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ

Бурхлива постмодерна естетична хвиля з її вимогами ірреального та позаморального у періоді зламу століть вже ХХ – ХХІ кшталтів суто здала позиції перед новими тенденціями власників СЛОВА теперішнього гатунку. І в основі цієї вартісної зміни стане поворот до основи основ – питання духовності.

Досвід світових релігій, духовні традиції, які століттями та тисячоліттями вирощували найкращі представники людства, – цей безцінний досвід слугував культивативі в людині її духовного начала. Якщо ми зараз відкидатимемо це, то процеси, які почались вже в нас на очах, будуть миттєво, за зло віщим прискоренням розвиватися. Людина, пізнавши добро і зло, сьогодні вирішила міряти добро і зло своїми мірками. Добро стає тим, що вигідно окремій особі. Тут полягає початок кінця. Тому, проблема духовності – це не пересічна проблема культурного дозвілля, це життєво важлива проблема.

Проблему втілення засад християнської духовності буде розглянуто через призму інтерпретаційного поля відомого мислителя, богослова О.Меня на матеріалі фантастично-філософського, авантюрного роману Дари Корній «Зворотний бік світла». Авторка стала переможницею конкурсу романів, кіносценаріїв і пісенної лірики «Коронація слова» у 2010 році. Її творчі уподобання стали високо оцінними серед її колег, зокрема Галини Погутьяк, Люко Дашвар, Міли Іванцової тощо.

У книзі Дари Корній зникає «бунт проти системи правил, які не дають розвинути особистості, виявити себе і реалізувати...» [1, с. 6], «... проза Дари Корній пахне польовими квітами і полином, вітром свободи, для якого не існує перешкод у вигляді літературних канонів і штампів» [1, с. 7], «... найголовніше в новій книзі – материнська любов до всього Суцього, де навіть зло заслуговує на співчуття» [1, с. 7].

Особливості слов'янської ментальності, чії витoki занурено у світ язичницьких вірувань і одягнено у яскраві християнські канони, становили інтерес багатьох дослідників, серед яких сутнісно виокремлюються імена М.Костомарова, І.Огієнка, Ф.Вовка, М.Коцюбинського [3] тощо. Позаяк сучасна інтерпретація дуалістичної світоглядної концепції зокрема українця в царині художнього тексту зустрічається подекуди. Тому, прагненням дослідження стала необхідність з'ясувати наступні проблеми:

1. Феномен духовності у сучасному потреб колі, спроба переосмислення, надання життєвої потенції в умовах утилітарного, прагматичного світу, де техногенез перекрив і поглинув естетику етичного пізнання.

2. Стан духовного розвитку сучасного українського суспільства крізь призму роману Д.Корній «Зворотний бік світла».

3. Простеження гнучкого та пластичного поєднання в межах роману світів християнської та язичницької домінант.

4. Спроба вичленовування нового сучасного потрактування базових християнських релігійних концептів.

Перелицьовуючи слова відомого мислителя Ф.Ніцше про те, що наука має бути веселою, а отже, стати цікавою навіть для самого незацікавленого, почнемо з того, що духовність має стати першопричиною та першобажанням для життєвого втілення кожного свідомого члена суспільства. Варто відзначити, що це слово стало вживатися чи занадто пафосно, чи занадто науково заангажовано, що врешті зависло в свідомості як миляна кулька і, як мертва латина, не втратило своєї цінності, але й не набуло життєвості в умовах пересічного світу прагматиків та реалістів.

Духовність знаходиться в особливому стані буття, а людина є особливою істотою, яка стоїть на межі двох вимірів (матеріального та ідеального, духовного). Слушною є думка О.Меня, який зазначив, що процес втрати духовності почав свій відлік з моменту втрати людського фактора, який християнський мислитель увів у сферу індивідуального, суто особистісного і тому вартісного, бо, за Божим промислом, життя кожного – велике диво. Відбувся страшний процес, в якому масове, безлике й безвідповідальне

поглинуло Дух, втілений в кожному індивідуально, через призму соліптичного бачення Великого замислу буття людини в цьому світі. «Особистість перетворилася у засіб, засіб для досягнення якоїсь цілей. ...гасне людська духовність – в масі. Істинний людині притаманна проблема вибору, особистого рішення – в цьому її велич. Маси ж несе в один бік, як антилоп гну, які перелякані левом. Вони не розбирають дороги. О, як легко загнати такі маси будь-куди! І щастя, якщо загінник виявиться більш-менш гуманним, але, як правило, в історії такі загінники гуманними не були!» [2, с. 50]. Сучасна гуманітарна криза стала втіленням описуваного процесу, коли воля особистості була знівельована в сірості маси, коли чорне та біле набувало свого втілення в пропагандистських гаслах, а не у процесі виявлення свободи волі.

Відповіддю на питання конкретного втілення духовності, на думку Олександра Меня стала точка історичного перетину безкінечного та вічного, безсмертного і смертного. «Вона (ця точка. – Від авт.) називається радісною вістю, по-грецьки – Євангеліє. В цій точці мовчазна неописувана єдність Всесвіту заговорила з нами людською мовою. Христос лишив нам те, чого не можна відняти, він лишив нам себе. І з того часу відбулося зіткнення, зустріч необмеженого та обмеженого, нашого духу та Духу Безкінечного. І в цьому суть нашої християнської традиції» [2, с. 51].

Дара Корній, виступаючи у жанрі фентезі, достатньо специфічному запозиченню американського енгеїджменту на українському терені, пантеон язичницької образності розкриває, на нашу думку, суто в християнській духовності, сам в тому її аспекті, який було зазначено: в голосі одної особистості, яка поєднала світи у силі свого духовного світла. «І коли маленька семимісячна Мальвочка стиснула Горпинин палець своїм кулачком, вона раптом побачила те, чого досі досягнути не може. Та дитина була найбільшим світлом... І водночас дитина мала в собі стільки ж темного. Темрява була напрочуд глибока, що коли надто довго занурюватися в неї, то можна пропасти» [1, с. 134].

Діалектика темно-світлого у маленькій Мальві, яка за авторським задумом має велику силу бачити справжнє, розкриває велику гуманістичну цінність таких, які вміють відрізнити самостійно справжнє добро від абсолютного зла. Наголос робимо саме на атрибуті «самостійно», адже християнська духовність у колі суспільного, загального споживання набула фальшивого одноголосого заангажованого та прагматичного звучання, стала слугою матеріального, стала страшною ідеологічною зброєю, яка

замилула очі не одному поколінню, розвішуючи кольорові ярлики в залежності від «профпридатності».

Мальва – дитина світу язичницьких духів, з одного боку, незвичайна вихованка світу батьків-людей, з іншого, і носій великої християнської ідеї абсолютного світла – апріорно. Її здатність віддавати проявлено у ранньому дитинстві: «Янгол-жінка, що назвалася Птахою, ніжно посміхнулася, нахилилися над тобою, поцілувала лобик... Бог подарував нам дитину... Мальва підвелася та підійшла до матері. Міцно обійняла її, пригорнула до себе:

– Я люблю тебе, матусю. Тебе і татка. Дякую, що погодилися стати моїми батьками» [1, с. 77].

Дитина дякує батькам за батьківство. Дивна риса, якою може похизуватися тільки людина перетину світів.

На тлі фантастичних картин боротьби та співіснування в ній язичницьких істот реалізовує Дара Корній і свободу волі Мальви, яка стає даністю у процесі свободи вибору, де усі, хто ростив маленьке диво, були лише порадиниками, а не тягарем мученицького «Повинна!»: «І від неї (Горпини), бабусі малого янгола, і від батьків, і, можливо, від тих, хто приніс ту дитину в світ теперішній, також залежало багато, залежало те, на якому боці захоче залишитися Мальвочка» [1, с. 134].

Роман «Зворотний бік світла» цікавий ще й тим, що ментальність українця в царині високої духовності алузативно виринає в ряді художніх замальовок, зокрема: «Сонце зійшло. Горпина вклонилася йому. Тоді молитися йшла до хати, ... до Матері Марії. Хрестилася на образ Матінки Божої, складала перед собою побожно і покійно долоні, опускала долі голову і змовляла церковні молитви, і лиш тоді йшла до роботи. Так її навчила мати, а ту – її мама...» [1, с. 135]. Спадкова ритуальність у буденних, пересічних речах витримана в дуалістичному поєднанні потужної поганської традиції та християнської набожності. Авторка, прагнучи занурити читача у світ передхристиянський, поряд із втіленням цього задуму дуже витончено реалізовує велику таїну християнської духовності, де носієм останнього стає центральний персонаж твору – Мальва.

Отже, християнська традиція у романі-фентезі на язичницьку тематику «Зворотний бік світла» реалізувалася у декількох аспектах.

У першу чергу, Дара Корній привернула увагу читача до розуміння сутності високої духовності. Авторка повертає спостерігача подій твору до традиційних духовних цінностей: любові до батьків, шанування життя кожного, навіть

наймерзнішого, шанування свободи волі людини у будь-якому віці, особливо у дитинстві, підтримки та взаємодопомоги людей тощо. Через вуаль прозорого сюжету чітко видніється християнське розуміння Бога віруючим, який далекий від релігійного фанатика: «Бог – це свобода, дух – свобода, духовність – свобода, любов – свобода» [2, с. 52].

По-друге, через призму християнського милосердя інтерпретовано природу зла, порозуміти і прийняти яке з метою «вибілення» може тільки носій високої християнської духовності. Низка образів, особливу увагу серед яких заслуговують образи Люцини та баби Валі, зображено через призму дару бачення Мальви в їхній внутрішній порожнечі та «розхлюпаності криниці душі». Мальва не стає прощенням для таких випорожнених, але й не стає суддею, бо вибір кожного – право кожного, а значить, не може бути висвареним навіть світлим духом, який втілює центральний персонаж.

І по-третє, кожне слово тексту просякнуте глибокою непізнаною, але знайомою кожному Любов'ю Всевишньою: від подяки малої Мальви батькам за те, що вирішили стати її батьками, і до жертвовної до тих, хто, за баченням більшості, її, Любові, не заслуговує. Цей унікальний феномен найпрозоріше та найдоступніше передано, на нашу думку, саме в християнській традиції, де у Посланні до Коринфян (розділ 13, 4:7) розкрито усі її складові. І саме такою цю Любов можна простежити у романі «Зворотний бік світла».

ЛІТЕРАТУРА

1. Корній Д. Зворотний бік світла // Д.Корній. Зворотний бік світла. – Х.: Вид-во «Клуб сімейного дозвілля». – 317 с.
2. Отець Олександр Мень відповідає на питання / [Під ред. Р.Адамянц, Н.Вторушина, П.Мень]. – М.: Вид. дім «Життя з Богом», 2008. – 348 с.
3. Теоретичні проблеми сучасної етики: навч. посіб. / [А.М. Єрмоленко, Г.Д. Ємельяно, В.Малахов]. – Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2012. – 232 с.

АНОТАЦІЯ

Грибовська Д.А. Інтерпретація християнської етичної догми в парадигмі сучасної української прози

Стаття присвячена проблемі переосмислення християнських концептів у сучасній художній українській прозі. Предметом дослідження став феномен духовності в царині християнської традиції. Об'єктом дослідження став роман Д. Корній «Зворотний бік світла». В процесі дослідження витлумачено базові аспекти

поняття християнської духовності: свободи волі, вартісності духу особистості, духовної досконалості кожного, свободи вибору як прояву Божого замислу.

Ключові слова: християнська духовність, язичницька тематика, роман-фентезі, опозиція маса – особистість.

АННОТАЦІЯ

Грибовская Д. А. Интерпретация христианской этической догмы в парадигме современной украинской прозы

Статья посвящена проблеме переосмысления христианских концептов в современной художественной украинской прозе. Предметом исследования стал феномен духовности в сфере христианской традиции. Объектом исследования стал роман Д. Корний «Обратная сторона света». В процессе исследования истолкованы базовые понятия христианской духовности: свобода воли, ценность духа, духовного совершенства каждого, свобода выбора как проявление Божественного замысла.

Ключевые слова: христианская духовность, языческая тематика, роман-фэнтэзи, оппозиция масса – личность.

SUMMARY

Gribovskaia D.A. The interpretation of the Christian ethical dogmas in the paradigm of modern Ukrainian prose

The article is devoted to the problem of reconsideration of Christian dogmas in modern Ukrainian prose. The subject of investigation is the phenomenon of mentality in the Christian tradition. The object of investigation is the novel of D. Kornii "The other side of the light". In the course of investigation the author describes the basic truths of the Christian mentality: the freedom of will, valuation of spirit, spiritual perfectness of everybody, the freedom of choice as the willingness of God.

Key words: the Christian mentality, the pagan themes, the novel-fantasy, the opposition of mass and individuality.

*Т.В. Іванюха
(Запоріжжя)*

УДК 821. 163.41 В – 92. 09 : 242

НАЦІОНАЛЬНІ ТА ХРИСТІЯНСЬКІ ДУХОВНІ ЦІННОСТІ В ПУБЛІЦИСТИЦІ МИКОЛИ ВЕЛИМИРОВИЧА

XX ст. виявило найвищий ступінь розвитку публіцистичного мистецтва: максимально розширюється сфера охоплення різних

галузей життєдіяльності людини й суспільства, відбувається подальша жанрова диференціація, виникнення жанрових підвидів [1, с. 13], типологічне розшарування публіцистичного дискурсу. Адаже публіцист не просто описує чи констатує факти, як науковець, не лише повідомляє про сучасні проблеми, як журналіст-інформаційник, – він роз'яснює, переконує, полемізує, викриває, закликає до міркування та дії.

Саме таку роль для сербського народу протягом усього ХХ ст. відігравав Микола Велимирович (1880 – 1956 рр.). Владика Микола (Велимирович) – таке ім'я значиться на літературних творах святого Миколи Сербського, єпископа Охридського та Жичького, богослова, філософа, організатора народного богомольного руху, почесного доктора декількох світових університетів, близького й іншим слов'янським народам.

Найбільший серб ХХ ст., якого сучасники назвали «Новим Золотоустом», про чий проповіді співвітчизники казали, що вони сягають Неба, він мав вирішальну роль в житті сербського народу і Сербії – ще за життя його сміливо порівнювали зі Святим Саввою. Двадцятитомне видання розмаїтої спадщини М.Велимировича рясніє численними проповідями, промовами, молитвами, поетичними рядками, філософськими та історіософськими працями.

Мета роботи – виявити національні та християнські джерела духовної публіцистики М.Велимировича. Мета дослідження вимагає розв'язання наступних завдань: 1) окреслити типологічні риси духовної публіцистики; 2) розглянути національні та християнські передумови розвитку публіцистичної творчості Миколи Сербського; 3) дослідити втілення елементів сербської національної пам'яті та православного світогляду в збірках «Проповіді під горою», «Місіонерські листи» та «Скляні очі Індії».

Духовна публіцистика загалом і твори М.Сербського зокрема особливої ваги набувають на тлі суцільної кризи європейської цивілізації ХХ ст.: вони нагадують людям про одвічні цінності, допомагають зробити вибір між вічним і тимчасовим, духовним і матеріальним, громадським і егоїстичним, любов'ю та ненавистю, допомагають дати вірні відповіді на злободенні питання та виклики сучасності й залишитися Людиною.

На думку Д.Туманова, роль духовної публіцистики «полягає, по-перше, в утвердженні в масовій свідомості людинолюбства; по-друге, у формуванні релігійної ідеології; по-третє, в її призначенні бути провідником світських, соціально-політичних ідей, перш за все, державних. І головною метою духовної публіцистики є моральне перетворення як суспільства в цілому, так і кожного її члена окремо» [6].

Своєрідною є як тематична структура, так і жанрова модель духовної публіцистики: проповідь християнської любові, патріотизм, християнин як особистість – ці теми вкладаються миттями у жанри проповіді, послання, повчання, давні жанри апокрифа, агіографії тощо. У працях Т.Казакової, Й.Лося, Г.Прутцова, Д.Туманова, Т.Хоменко, М.Шлемкевича та інших дослідників розглядаються наріжні засади цього типу публіцистики, його спільні з іншими типами та своєрідні жанри – промова, проповідь, есе, памфлет, лист, сповідь у творчості наших попередників (Ісуса Христа й апостолів, Іоанна Золотоустого, Василя Великого, Володимира Мономаха, Івана Грозного, М.Лютера, Дж.Мільтона, Дж.Свіфта та багатьох інших) і сучасників (С.Сверстюка, М.Мариновича, І.Ортинського, С.Аверінцева, І.Снихова, О.Меня, А.Кураєва, Г.Честертон, К.Льюїса, Іоанна Павла II). Серед діячів ХХ ст. виділяється фігура Миколи Сербського, багатогранної особистості, духовну публіцистику якого розглянемо далі.

Проповіді, листи та есе М.Велимировича, написані в карколомний для сербів та всіх слов'янських народів період (середина ХХ ст.), мають особливий духовно-публіцистичний потенціал і вплив. Сербські корені й традиції, тверда віра, випробувана у вирі історичних катаклізмів ХХ ст. (війни, тюрми й концтабори), три європейські освіти і два докторські звання, найрізноманітніші роди занять (від учителя до дипломата), багате внутрішнє духовне життя й активна громадська діяльність – усе це позначилося на публіцистичних творах Миколи Сербського. Протягом усього життя він займався активно богословською, письменницькою, видавничою та редакторською діяльністю: видав більше 30 власних книг, друкувався у сербських журналах «Діло», «Християнська місія», «Християнський вісник» (редагував останнє видання, а також журнал «Теологічне рев'ю» під час навчання в Швейцарії).

Як визначає Й.Лось, «моральну та екологічну кризу людства породив матеріалізм» [3, с. 154]. Проблема розбіжності між технічним прогресом і духовним занепадом суспільства стоїть у центрі публіцистики М.Велимировича. Духовність та мораль, проблема вибору між добром і злом – основні проблеми, що порушуються в його творах, зокрема, у проповідях.

Проповідь як один із жанрів публіцистики має два визначення: богословське та світське. На думку Т.Казакової, дослідження проповіді як типу комунікації, що синтезує традиції християнства, та як прагматичного тексту – фіксатора сучасності (для якого характерні змістовність, насиченість наочними сценами, образність викладення, зв'язок із життям) є актуальним для

журналістикознавства взагалі й українського зокрема, у зв'язку з активізацією потреби збагатити власний досвід контекстом загальносвітських традицій і тенденцій [2].

Збірка найкращих проповідей святителі Миколи Сербського складається з двох частин і вміщує дев'ятнадцять проповідей. Перша – «Бесіди під горою» (1912) – присвячена значенню і суті людини, найвищим моральним цінностям, вічній боротьбі між добром та злом. Друга частина – «Нові бесіди під горою» (1922) – написана вже зрілим проповідником, «Охридським пустельником», наскрізну тему якої Лаврентій, єпископ Шабацько-Валевський, визначає як «надзвичайно цікаву», це богословські теми «що було на початку і що буде в кінці світу» та «таємниця втілення Сина Божого». Проповідник торкається одвічно актуальних насущних проблем, але збірку водночас характеризує тематична прозорість, сюжетна стрункість і дохідливість проповідей, котрі адресувалися простим людям.

Беручи за основу всім відомі біблійні сюжети, М.Велимирович наближає їх до сучасників, виводить читачів у надчасовий вимір. Так, для проповіді на день Усічення глави Іоанна Предтечі «Драма Іоанна Предтечі» сюжет взято з Нового Заповіту – це трагічне вбивство найбільшого пророка, «велика трагедія Іоанна Хрестителя та Іродіади... Помпезний мармуровий палац царя Ірода зник з лиця землі, каменя на камені від нього не залишилося, а драма, що відбулася в тому залі, людська..., живе і сьогодні» [4, с. 14]. Мотив страги пророка за примхою цариці Іродіади переростає в мотив совісті – безвинний голос Предтечі викривав розпусту цієї жінки й був голосом совісті й правди, який звучить у душі кожної людини й не завжди є почутим.

Тим самим порушується ще одна онтологічна проблема – свободи вибору. М.Велимирович нагадує, що людині дана можливість вільно обирати, однак людській природі переважно властива обтяжлива роздвоєність душі, що автор і доводить у проповіді: «Іродіада заради задоволень могла піти на будь-який крок, аби задовольнити свою примху, була готова все принести в жертву цьому ідолу та все поставити йому на службу», «насолод, та лише одних насолод!» – вигукнула Іродіада, «Правди, однієї тільки правди!» – не переставав говорити Іоанн» [4, с. 21]. Поєднуючи різні часопросторові площини, проповідник наголошує, що драма Іоанна Предтечі – проблема, не підвладна часу й співмірна з питанням: як виникає задум гріха, які його передумови, чи можливо зупинити гріх у зародку. Ця тема зазнає розвитку в наступних «словах», зокрема, у недільній проповіді «Про роздуми перед дзеркалом». Тут автор знову вдається до алегоричного образу дзеркала й риторичного запитання: «О, якби

існувало таке дзеркало! – дзеркало твоїх думок». За допомогою цього образу автор викриває сутність людини – вона така, що у своїх найсокровенніших помислах безпідставно звеличує себе, маючи безмежне поле свободи думок. Проповідник із запалом звертається до кожного із слухачів: «Все це я говорю для тих з вас, хто не сміє про свої нечисті думки нікому сказати і тим більше показати їх в дзеркалі. Мені соромно говорити про їх гріх. Я і їх закликаю брати участь у моєму соромі: хай їм теж стане соромно, бо сором омиває душу людини від брудних думок. Фарба сорому на обличчі – колір протестуючої совісті – єдина фарба, що личить грішнику. Вона говорить, що він не зовсім ще загинула людина і у нього ще залишається щось святе» [4, с. 104]. Отож, знову темою проповіді стає подвійна сутність людини.

Епістолярна спадщина складає суттєву частину писань М.Велимировича. Деякі з цих листів увійшли до збірки «Місіонерські листи». Вони вперше побачили світ у вигляді збірки на батьківщині автора лише у 1992 р., оскільки складається ця книга з відповідей єпископа Миколи на листи людей, з якими він листувався з 1920 р. на сторінках кількох періодичних видань як очільник Охридської єпархії. Слово Миколи Сербського було надзвичайно дієвим: під впливом усних та писемних проповідей, виголошених у 1920-х рр., у 1931 р. було створено «Народне православне християнське об'єднання».

Збірка місіонерських листів уміщує понад 300 листів, присвячених злободенним суспільним проблемам: світова криза («Священнику К. про світову кризу»), політичні проблеми і мораль («Пенсіонеру С.П., який за своїм розумінням пояснює японсько-китайську війну», «Політику Н.Н. про політичну мораль»), доля Росії («Неправославному священнику, на питання: «За що Бог карає Росію»), апокаліптичні явища у наш час («Братству святого апостола Іоанна, про апокаліптичні явища у наш час»), патріотизм («Російському ветерану, який оплакує свою розп'яту батьківщину», «Одному сербському патріоту, який стверджує, що важливіше бути чесним сербом, а віра – справа другорядна»), церковні традиції («Чиновнику, який вважає, що народ занадто багато святкує», «Братству Різдва Христового на питання про те, чому ми вітаємо один одного словами «Христос народився!»), «Одному священнику, про зовнішні «дрібниці»), добро та зло («Чиновнику Іоанну Ю. Про три великі речі»), про ересі та розколи («Книготорговцю Светолику М., про нових еретиків», «Уніату, про зміну віри»), тлумачення Святого Письма («Студенту, який питає, хто такі «вбогі духом», «Студенту І.К. про книгу Еклезіаста»), духовні поради у складних сімейних ситуаціях («Вдові, яка багато сумує і хвилюється», «Селянину С.І., який

скаржиться на напад біса страху», «Сестрі, яка сумує з приводу зіпсованості брата», «Ченцю Аввакуму про гріховні помисли», «Машиністу Стамену І., який скаржиться на нудну роботу») та багато інших.

У листах християнський публіцист відповідає на питання віруючих і невіруючих, праведних і тих, хто заблукав, але шукає вихід зі складної ситуації. Цінність і краса цих листів полягають у тому, що великий знавець людської душі, православної віри та всіх областей земного людського буття пояснював якнайглибші думки та істини просто і доступно, пояснював їх кожному правдошукачеві, не дивлячись на його вік та ступінь освіти.

Есе також посідає помітне місце в жанровій палітрі М.Велимировича як жанр, у якому вільно, не обов'язково вичерпно, але виразно індивідуально трактується певна подія, явище, проблема чи тема, а публіцистична суб'єктивність сягає апогею. Мабуть, саме тому й досі есе сербського публіциста є майже недослідженими.

Збірка «Скляні очі Індії» відбиває погляд автора на все зростаюче захоплення співвітчизників та європейців східними філософіями та релігіями. В аналізованій збірці мова йде, перш за все, про ставлення святителя до «зачарованої», «зі скляними очима» Індії, духовність якої він, будучи якнайглибшим знавцем індійської традиції, оцінює так само прямолінійно і жорстко, як і «грубі» і «поверхові» європейці, сини тієї самої Європи, яку святитель називав улюбленою дочкою Христа.

Головний образ есе – Теодул, або раб Божий, – православний сербський народ, якого автор закликає до повноцінного національного життя, адже це – одна з заповувань чистоти Віри. «По крові ми – арійці, по прізвищу – слов'яни, по імені – серби, а по серцю і духу – християни», – у цій знаменитій фразі М. Велимировича звучить нагадування про те, що саме арійський світ прийняв Христа та пішов за Ним, а також звучить і сподівання на покаяння європейців.

Основною ідеєю збірки є протиставлення людинолюбного християнства та індуїзму, у котрому принижується гідність людини. Найвразливішими пунктами індуїстського віросповідання проповідник та есеїст вважає такі – долю душі визначає карма, а не власне віра та справи людини (есе «Індія»); віруючі вклоняються тваринам: «обожнювання змії – явище загальне для всіх язичницьких народів. Той, що в зовнішності змія з'явився праматері Єві, зміг – при Божому попущенні – нав'язати себе роду людському як необхідне божество. Він навчив людей магії та чаклунству. Сам принижений, він робив усе, щоб принизити Бога та людей» [5, с. 489] («Люди та

боги як худоба»); відносність усіх цінностей та чеснот, добра і зла: «В індійських Ведах є і таке страшне вчення: «Істина та брехня відносні, і обидві необхідні як складові частини ілюзії». Дійсно страшно! Демон, отже, рівносильний Богові, Шива-руйнівник рівноправний з Вішну-творцем! У верхній тріаді індійській брехня сидить перед істиною, зло панує над добром. Але і те, і інше, говорять вони, ілюзія! Підведися ж, Теодуле, і перехрестися. Згадай Отця і Сина і Святого Духа, Трійцю єдиносущну і нероздільну, і животворящу, Бога істини і світла» [5, с. 526].

Інші есе являють собою публіцистичний виклад догматів християнства – божественне походження Христа та Його спасительна місія («Сім'я та сім'я», «Мовчання», «Лик Ісуса»), єдність іпостасей Святої Трійці («Свята Трійця», «Благословенне Царство»), милосердя Боже.

Отож, традиційний публіцистичний жанр, який деякі дослідники вважають «кабінетним», у Миколи Сербського відповідає на актуальні богословські, догматичні питання, розкриває істинну суть східних релігій, повертає сербів до національних коренів, сприяє утвердженню слов'ян у правій вірі. Донести свою ідею до читачів авторові допомагають численні риторичні фігури (звертання, анафори, паралелізми, антитези) та тропи. Мова есе цієї збірки найбільш метафорична та яскрава у порівнянні не тільки з його власними творами, але і з творами інших публіцистів.

У підсумку зазначимо, що автор «Місіонерських листів», «Проповідей під горою» та есе «Скляні очі Індії», орієнтуючись на християнські цінності та національний сербський світогляд, насичує свої твори злободенною духовною, національною, соціальною, політичною проблематикою – значення і сутність людини, роздвоєність людської душі, найвищі моральні та сімейні цінності, вічна боротьба між добром та злом, розбіжність між технічним прогресом і духовним занепадом, політичні колізії та мораль, війни та революції, апокаліптичні явища у наш час, вірність Батьківщині та вірі, ересі та розколи – розв'язання цих та багатьох інших проблемних вузлів і сьогодні допомагають дезорієнтованим сучасникам знайти себе та свій шлях у житті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буряк В. Д. Сучасний термінологічний дискурс теорії публіцистики як інтелектуальний фактор / В. Д. Буряк // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Шевченка. Філологічні науки. – 2008. – № 1. – С. 8 – 16.

2. Казакова Т. Специфіка журналістикознавчого вивчення середньовічної проповіді: постановка проблеми [Електронний ресурс] / Т. Казакова // Наукові записки історії журналістики. – Вип. 23. – Режим доступу: www.journalib.univ.kiev.ua
3. Лось Й. Публіцистика і тенденції розвитку світу : навчальний посібник для вищих навчальних закладів III – IV рівнів акредитації : у 2 ч. – Ч. 1 / Й. Д. Лось. – Львів : ПАІС, 2008. – 376 с.
4. Николай Сербский (Велимирович), святитель. Беседы под горой / пер. Н. Феофановой. – М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2002. – 256 с.
5. Николай Сербский, святитель. Избранное / Николай Сербский. – Мн. : Свято-Елисаветинский монастырь, 2004. – 624 с.
6. Туманов Д. Духовная публицистика как тип творчества [Электронный ресурс] / Д. Туманов. – Режим доступа : www.dmtumanov.narod.ru

АНОТАЦІЯ

Іванюха Т.В. Національні та християнські духовні цінності в публіцистиці Миколи Велимировича

У статті розглянуто проблематику та жанрову своєрідність проповідей, листів та есе сербського діяча М. Велимировича в контексті духовної публіцистики ХХ ст. на матеріалі «Проповідей під горою», «Місіонерських листів» та есе «Скляні очі Індії».

Ключові слова: духовність, духовна публіцистика, сербська національна ідея, проповідь, лист, есе.

АННОТАЦИЯ

Иванюха Т.В. Национальные и христианские духовные ценности в публицистике Николая Велимировича

В статье рассматривается проблематика и жанровое своеобразие проповедей, писем и эссе сербского деятеля Н. Велимировича в контексте духовной публицистики ХХ в. на материале «Проповедей под горой», «Миссионерских писем» и эссе «Стеклянные глаза Индии».

Ключевые слова: духовность, духовная публицистика, сербская национальная идея, проповедь, письмо, эссе.

SUMMARY

Ivaniukha T.V. National and Christian spiritual values in publicistic heritage of Nikola Velimirovich

In the article problems and genre peculiarities of sermons, letters and essays of the Serbian public figure Nikola Velimirovich

is considered in the context of spiritual journalism of the twentieth century on the material of "Sermons at the foot of the mountain", "Missionary letters" and the essays "Glass eyes of India".

Key words: spirituality, spiritual journalism, Serbian national idea, sermon, letter, essay.

*С.А. Комаров
(Горловка)*

УДК 821.161.1-3

ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ В РАССКАЗАХ И ФЕЛЬЕТОНАХ Е.Д. ЗОЗУЛИ

Вышедшая в 2012 году в одном одесском издательстве книга «Мастерская человек и другие гротескные, фантастические и сатирические произведения» возвращает в читательское и исследовательское пространство наследие Ефима Зозули (1891-1941), неординарного сатирика 1920-х годов, мастера малых повествовательных форм. Свою писательскую деятельность молодой автор начал в 1911 году в Одессе, где публиковал в периодике рассказы и фельетоны. С 1914 года он становится сотрудником «Нового Сатирикона». С приходом большевиков Е.Д. Зозуля переезжает в Москву. Он был в числе группы писателей и журналистов, по инициативе которых в 1923 году возник журнал «Огонек». Во второй половине 20-х выходит собрание его сочинений в 3-х томах, что свидетельствовало о популярности прозаика. В 1930-е годы, как и большинство сатириков, Зозулю перестают печатать, публикуются лишь отдельные фельетоны и статьи в журналах. Такова краткая канва его творческой биографии.

До сих пор творчество Е.Д. Зозули, автора фельетонов, рассказов, очерков, мемуаров, одного романа, не становилось предметом системного изучения. Фактически, корпус работ, посвященных прозаику, ограничивается двумя предисловиями и несколькими воспоминаниями его современников. Данный факт объясняется, прежде всего, долгим забвением (после гибели писателя на войне в советское время опубликован лишь один сборник его рассказов и фельетонов – в 1962 году), а не малозначительностью его наследия для истории русской литературы XX века. Безусловно, многие сатирико-юмористические тексты автора по своему художественному уровню уступают произведениям М. Зощенко и М. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова. Тем не менее, оригинальностью отличаются его фантастические и «гротескные» повести и рассказы – они,

в особенности, заслуживают на вдумчивое прочтение. Целью предлагаемой статьи является анализ реализации принципа обобщения, типичного для художественного метода Зозули, в его рассказах и фельетонах.

Комментаторы творчества Е.Д. Зозули указывают на необыкновенную наблюдательность, проявляющуюся в прозе писателя. Знаменитый карикатурист Б.Е. Ефимов, хорошо знавший сатирика, находит в литературной манере Зозули «вдумчивый и зоркий интерес ко всем бесконечно большим и бесконечно малым явлениям окружающего мира», позволяющей ему «с неиссякаемой писательской любознательностью» подходить «к сложной пуганице человеческого общества» [3]. Переводчик и критик А.И. Дейч говорит о свойственной автору психологической наблюдательности «чеховского типа»: «...когда из незначительных деталей создается целая психологическая картина, словно сложившаяся из мозаичных камешков, воспринимаемых не раздельно, а в сочетании, в синтезе» [2, с. 7]. Замечание, вне всякого сомнения, справедливое.

Многие рассказы и фельетоны Е. Зозули характеризует своего рода синкретизм психологических, философских и социальных обобщений. Жестокость и бесчеловечность революций и войн становится центральной проблемой ретро-фельетона «Знакомые мертвецы» (1922). Вспоминая о людях, с которыми встречался в переломные для России годы (1914 – 1921), Е. Зозуля размышляет о бессмысленности их смертей, напрасности «жертв истории» вообще. Фельетонист представляет различные человеческие и социальные типы: лавочник, «меланхолический еврей» Исаак Койлер, покончивший с собой вскоре после гибели на фронте единственного сына; петербургский рабочий Орлов, из которого война постепенно «выталкивала» силы и жизнь; конторщик типографии, «деловитейший человек», даже на смертном одре обеспокоенный своей пенсией; лакей, «несчастный грязный глупый человечико», забитый до смерти пьяными матросами; кузнец Гришкин, «здоровенный бодрый умный мужик» [4, с. 118-121], из-за своего критического настроения в отношении «местных нравов» ставший жертвой расправы крестьян и др. Во всех случаях писатель подчеркивает антигуманность исторического процесса и ожесточение, «звероподобие» людей, волею судеб ставших его движущей силой. В фельетоне заявляет о себе интерес Зозули к внутренним процессам, происходящим в душах людей в эпоху социальных катаклизмов.

Особый смысл несет история братьев Лазерсон, которых разделила и, в итоге, физически уничтожила революция: «...обоих отличала ласковая спокойная энергия, вежливо

улыбающаяся настойчивость. У одного только сидел в глазах упрямый честный огонек, а у другого огонька не было, а была водянистая «светская» ироничность. И вышло так, что тот, с честным огоньком, был противником революции и злобствовал, а другой вскоре после Октябрьской революции записался в коммунисты» [4, с. 122]. В данной характеристике отражено авторское отношение к сторонникам и оппонентам ленинской партии: почему-то на сторону большевиков, силы, выступающей за благо и счастье народа, стал брат, не склонный к заботе о других людях; а «честный» брат воевал в белой гвардии. В целом же, этот эпизод служит иллюстрацией раскола, произошедшего в русском обществе вследствие революции.

Значительную часть наследия Е. Зозули составляют «философско-фантастические» рассказы и фельетоны. В них продуктивно функционируют разнообразные приемы (гротеск, аллегория, метафора) и жанры (сказка, легенда, антиутопия), с одной стороны, уводящие от реалистического отражения действительности, с другой – способствующие большей глобализации философских и социально-политических обобщений. Ярким примером использования аллегории может служить рассказ «Живая мебель» (1918).

Сюжет произведения выстраивается вокруг образа господина Икая, использующего в качестве предметов мебели живых людей. В его распоряжении человек-кресло, человек-стол, человек-этажерка, человек-спица в колесе экипажа и т.д. Эти «люди» долгие годы безропотно служат своему хозяину, отвечающему им «мягкостью», «сердечностью» и «бережливостью» [5, с. 87]. Но постепенно у мебели проявляются случаи «дисфункции»: например, однажды испортились живые обои: «Смеются не вовремя. Смотрят издевательски» [5, с. 90]. В финале рассказа среди мебели происходит всеобщее возмущение: «В квартирах, подвалах, рудниках и мастерских забились трепетные комья сердец человеческих, восстали души, прозрели головы» [5, с. 94]. Смысл аллегории «живая мебель» заключается в постулировании внутреннего рабства, владеющего простыми людьми – именно это состояние, по мнению фельетониста, позволяет народу подчиняться «эксплуататорам». Фактически, Зозуля изображает взаимоотношения народа и правящих классов в России, разрешившиеся революцией в 1917 году. Здесь реализуется одна из функций аллегории в литературе XX века – социально-критическая. Аллегория как форма иносказания, в которой конкретный образ служит способом раскрытия отвлеченного понятия, и в XX веке остается ярким повествовательным приемом – «особенно когда скрытый «идеологический» уровень

выражается посредством иронической и сатирической интонации» [6, с. 27] – подразумеваются жанры, «ориентированные на четко сформулированную» или угадываемую в подтексте мораль – басня, притча, научная фантастика, утопия, антиутопия. Рассказ Е. Зозули определенно соответствует данному свойству: предполагает и дидактизм, и сатирическую тональность, направлен как в прошлое (аллегорически изображена русская история), так и в будущее (присутствует предостережение и, одновременно, утопическая вера в лучшее: «...и на этом пока кончается рассказ о живой мебели. Пока еще много осталось ее на свете, а когда ее не будет, кто-нибудь напишет о ней еще раз – и лучше» [5, с. 94], – таковы последние фразы рассказа).

В уста одного из персонажей («врага» господина Икая) автор вкладывает высказывания о неминуемом крушении образа жизни Икая, уничтожении его и подобных ему: «Вы гниете... Разлагаетесь! Нельзя на людях, на их телах и душах, на их унижении строить счастье. ...Будут платить презрением, а в конце концов и по физиономии дадут. ...Бунт нарастает. ...вся ваша живая мебель, в которую вы изволили превратить людей, поднимется и взорвет вас. Что бы там ни было, а человек – это все-таки не спица в колесе! Бедное существо, утонувшее в людской покорности! Как мне жаль вас!» [5, с. 92]. Так писатель напрямую, с гневным пафосом, судит «хозяев жизни», власть имущих, господство которых не вечно, так как чаша терпения «униженных и оскорбленных» в конце концов переполнится – это в итоге и происходит.

В этом рассказе, также, поднимается вопрос о механизации общества и дегуманизации человека вообще, не только привилегированных сословий. «Ваша интеллигентность не занимает меня. Для моих духовных потребностей у меня есть штат специальных служащих. У меня есть специалисты-справочники, ...специалисты-собеседники, специалисты-слушатели, спорщики, сочувствователи и ...особые специалисты-враги и специалисты-друзья. Я не люблю ни в чем дилетантизма» [5, с. 92], – рассказывает господин Икай о штате своих сотрудников, удовлетворяющих его жизненные запросы в интеллектуальном и моральном развитии. Центральный образ рассказа в данном ракурсе выступает аллегорией бесчувственности современного социума, в котором все искусственно, элементарные человеческие эмоции и переживания подвергнуты машинизации.

Социально-политический и философский подтекст особенно показательно проявляется в рассказах Зозули, близких к антиутопии: «Гибель Главного Города» (1918) и «Рассказ об Аке и человечестве» (1919). Сосредоточимся на последнем, посвященном изображению

государства, правительство которого взяло на себя право лишать жизни «ненужных» людей. Е.М. Голубовский, современный журналист и культуролог, редактор вышедшего недавно сборника зозулинских текстов, определяет жанр произведения как антиутопию, «издевательскую и точную в своем провидении» [1, с. 7]. Более того, исследователь утверждает, что рассказ Зозули послужил одним из претекстов «Мы» Е.И. Замятина.

Действительно, многое сближает эти тексты. Прежде всего – предмет изображения (тоталитарный режим) и угадываемый за ним объект критики (большевистское государство). «Коллегия Высшей Решимости», стоящая во главе страны, и ее председатель Ак ради всеобщего блага людей приходят к мысли об уничтожении «нежизнеспособных» («Человеческий хлам, мешающий переустройству жизни на началах справедливости и счастья, должен быть безжалостно уничтожен» [4, с. 11]) – таковых оказываются три четверти всего населения. Начинается «проверка права на жизнь». Критерии у новой власти самые разнообразные – это может быть внутренняя несвобода индивидуума, боязнь естественных проявлений чувств, лень, пессимизм, потребительское отношение к жизни, тщеславие, скука и т.д., отсюда выводятся новые «классы»: «посредственный», «разряд низших обывателей», «существо простейшее» [4, с. 18]. Ака и его подчиненных (в отличие от тех же большевиков) не волнует социальное происхождение, под ликвидацию может попасть кто угодно, главное требование – полезность обществу, трактуемое довольно субъективно. В процессе методичного истребления «ненужных» Ак начинает сомневаться в правильности этой меры, в нем пробуждается жалость. Тогда его рассуждения принимают философский характер: «Когда изучаешь живых людей, то приходишь к выводу, что три четверти из них надо вырезать, а когда изучаешь зарезанных, то не знаешь: не следовало ли любить их и жалеть? Вот где, по-моему, тупик человеческого вопроса, трагический тупик человеческой истории» [4, с. 20]. Но вскоре «машина уничтожения» вновь запускается в действие.

Рецензент недавнего издания произведений Зозули В. Муратханов обратил отдельное внимание на отношение рядовых граждан к происходящему: «Сильнее всего в этом рассказе бьет по воображению контраст между пафосом задачи, массовостью репрессий... – и реакцией на нее обывателей» [7, с. 190]. Каждый печется о собственной шкуре, пытается обелить себя перед другими, либо, вовсе, «помочь» ближнему стать жертвой режима. А когда воцаряется временное затишье, обыватели еще больше ожесточаются, сетуют на «слабость»

работы Коллегии Высшей Решимости, устраивают ссоры и драки на пустом месте и даже совершают убийства. Сатирик показывает процесс «расчеловечивания людей», акцентирует «абсурдную механистичность их искусственного отбора, помноженную на реальность происходящего за окном» [7, с. 190]. Тем не менее, в финале рассказа выражена надежда: Ак исчезает, а люди, «среди которых есть и настоящие, и прекрасные, и много хлама людского» [4, с. 26], продолжают жить, как будто никакого террора не происходило. Таким образом, в «Рассказе об Аке и человечестве» писатель отразил опыт первых лет советской власти, опыт, ставший основой фантастического по форме, но вполне реального по существу, обобщения – автор увидел возможные последствия антигуманной политики большевиков.

Обобщения социального и морально-этического характера являются неотъемлемой чертой идейно-художественного строя многих фельетонов Е. Зозули 1920-х годов. Довольно часто эти тексты представляют собой емкие жанровые сценки, свидетелем которых стал автор. Так, в фельетоне «Каплюшки» (1927) описывается ссора двух судомоек: одна обвиняет другую в недостаточном усердии. На вопрос рассказчика, как же нужно работать, недовольная женщина отвечает: «Чтобы каплюшки с носа капали, вот как надо работать!» [5, с. 203]. Фельетонист называет ее «подвальным кухонным рабом» и делает вывод о том, что таковым ее сделало общество – явно подразумевается царский режим: «В этих глазах была мука многолетнего трудового истязания, возведенного в закон» [5, с. 203]. Произнесенная судомойкой фраза возводится в формулу, в которой автору видится «что-то вековое, тяжелое, неотвратимое» [5, с. 203], дух внутреннего рабства – то, что не так просто искоренить новой властью.

Фельетон с глобальным названием «Личность и общество» (1929) изображает сапожника Кузьму Снеткова, в состоянии подпития регулярно практиковавшего обход соседских квартир, допытываясь у их жителей, не убил ли, не ограбил, не обидел ли он кого-нибудь. Получив на все вопросы отрицательный ответ, удовлетворенный, он удалялся восвояси. Рассказчик так определяет суть этих «смешных, наивных, анекдотических по форме» вопросов: «стремление индивидуума быть признанным со стороны коллектива. ...естественное стремление к чистке и самокритике» [5, с. 205]. Вполне в духе времени под незначительное, бытовое событие здесь подводится политическая и идеологическая база. Подобная установка проявляется и в фельетоне «Солидарность» (1928), в котором представлена

картинка, нарисованная с натуры: группа комсомольцев с песней шагает по улице, среди них есть горбун, ничем, кроме роста и фигуры, не выделяющийся в этом коллективе, так как увлечен общей идеей и не ощущает себя калекой. «...Немногим проходим, и мне в том числе, в этот поздний вечер на пустынной улице лишний раз посчастливилось увидеть силу, благородство и красоту человеческой солидарности» [5, с. 205], – с пафосом резюмирует писатель увиденное, воспевая коллективизм в ущерб индивидуальному началу в человеке.

В некоторых фельетонах Е. Зозуля прибегает к средствам животного эпоса, при этом придерживаясь реалистического способа изображения действительности. Фельетон «Собственность» (1929) описывает бездомную собаку, мучающуюся голодом и поэтому забредшую на мясной рынок. Здесь ее одолевает множество соблазнов («...идет откровенный, наглый, непростительный пир» [5, с. 212]), на которые она, все-таки, не поддается. Образу животного в произведении свойственен антропоморфизм – писатель наделяет его человеческими чувствами, эмоциями и мыслями: «Сколько выдержки! Сколько горестного хладнокровия у нее!» [5, с. 212], «Она безнадежно оглядывает... Она проникательна. Она знает, что никто ничего не даст» [5, с. 213]. Был момент, когда собака, «преисполненная решимости», уже готова стащить кусок мяса, но страх быть избитой ее останавливает. «Она подавлена и покорна. Она благоразумна. Этого нельзя. ...За это нет пощады. ...Это человеческая собственность» [5, с. 213], – так автор постулирует непримиримость человека по отношению ко всякому, кто посягнет на его имущество. Венчает фельетонный текст в целом пропагандистский вывод о необходимости бороться с собственностью, на что способен далеко не каждый: «Это под силу передовым слоям и классам человечества – да и то только при наличии определенных экономических и исторических предпосылок» [5, с. 214]. С другой стороны, при желании в этих словах можно усмотреть и сомнение в целесообразности революционных преобразований в России, особенно если вспомнить фельетоны Зозули периода Гражданской войны.

А в фельетоне «Кошка» (1929) автор живописует игру этого домашнего питомца с уже пойманной мышью. Из бытовой сцены автор выводит социально-политическое обобщение, касающееся основ советской идеологии: классовой борьбы и неизбежного противостояния большевистского государства и «стран империализма». На этот смысловой подтекст указывает, прежде всего, экспрессивная риторика, характерная для советских газет, обращающихся к вопросам внешней политики. «Две вонючие,

поганые, горячие и такие безнадежно каменные лапы держат ее. Сверху льется неописуемое по мерзости дыхание зверя. Видна адская машина белых безжалостных зубов» [5, с. 215], – аналогия вполне определенно угадывается. Те моменты, когда кошка ослабевает хватку и дает мыши шанс убежать, называются фельетонистом «провокациями» («Провокатору всегда нужно иметь оправдание кровавой своей победы. Ему, мерзавцу, мало душисть, надо еще дискредитировать жертву» [5, с. 216]), – вновь подразумеваются действия врагов Советов. Так аллегорически Зозуля раскрывает официальное мнение о непримиримости внешних и внутренних противников советской власти.

В целом, писатель подвергает обобщению различные социально-политические и моральные явления современного ему общества, психологические и философские вопросы человеческой жизни. При этом им используются приемы аллегории, гротеска, метафоры, внедряются в текст жанровые доминанты притчи, антиутопии, животного эпоса, очерка и фельетона. Особое место в малой прозе Е.Д. Зозули занимают рассказы, представляющие собой интерпретации библейских сюжетов (например, «Каин и Авель», «Исход») – в них автор актуализирует истории, давно ставшие архетипическими. Анализ их проблематики и поэтики является одной из перспектив дальнейшего исследования наследия прозаика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубовский Е.М. Много званых, но мало избранных / Е.М. Голубовский // Зозуля Е. Мастерская человек и другие гротескные, фантастические и сатирические произведения. – Одесса : ПЛАСКЕ, 2012. – С. 5-10.
2. Дейч А. Ефим Зозуля / А. Дейч // Зозуля Е. Я дома. – М. : Сов. писатель, 1962. – С. 3-13.
3. Ефимов Б. Человек мудрого юмора: [Электронный ресурс] / Б. Ефимов // Лехаим. – 1999. – № 6 (86). – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/86/efimov.htm>
4. Зозуля Е. Мастерская человек и другие гротескные, фантастические и сатирические произведения / Е. Зозуля. – Одесса : ПЛАСКЕ, 2012. – 456 с.
5. Зозуля Е. Я дома / Е. Зозуля. – М. : Советский писатель, 1962. – 251 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 799 с.
7. Муратханов В. Кровь и чернила антиутопии / В. Муратханов // Октябрь. – 2012. – № 5. – С. 189-191.

АНОТАЦІЯ

Комаров С.А. Принцип художнього узагальнення в оповіданнях та фейлетонах Ю.Д. Зозулі

У статті розглядається своєрідність принципу художнього узагальнення в оповіданнях та фейлетонах Ю.Д. Зозулі, видатного сатирика 1910-20-х років. Автор концентрує увагу на різних видах типізації: соціально-політичних, моральних, психологічних та філософських. Також, у ході аналізу акцентується різноманітність засобів, які використовуються письменником (алегорія, метафора, гротеск), факт включення у тексти жанрових домінант притчі, антиутопії, тваринного епосу, нарису та фейлетону.

Ключові слова: узагальнення, оповідання, фейлетон, алегорія, притча, антиутопія, тваринний епос.

АННОТАЦИЯ

Комаров С.А. Принцип художественного обобщения в рассказах и фельетонах Е.Д. Зозули

В статье рассматривается своеобразие принципа художественного обобщения в рассказах и фельетонах Е.Д. Зозули, выдающегося сатирика 1910-20-х годов. Автор сосредоточивает внимание на различных видах типизации: социально-политических, моральных, психологических и философских. Также, в ходе анализа акцентируется разнообразие приемов, используемых писателем (аллегория, гротеск, метафора), факт включения в тексты жанровых доминант притчи, антиутопии, животного эпоса, очерка и фельетона.

Ключевые слова: обобщение, рассказ, фельетон, аллегория, притча, антиутопия, животный эпос.

SUMMARY

Komarov S.A. The principle of artistic generalization in E.D. Zozulia's short stories and feuilletons

The article is dedicated to the investigation of the principle of generalization in E.D. Zozulia's short stories and feuilletons of 1910-20s. The author concentrates his attention on the different types of generalization: socio-political, moral, psychological and philosophical. Also, in the course of analysis the variety of stylistic devices used by the writer (allegory, grotesque, metaphor) is accentuated; the fact of including genre dominants of parable, anti-utopia, animal epos, essay and feuilleton into the texts.

Key words: generalization, short story, feuilleton, allegory, parable, anti-utopia, animal epos.

*Н.В. Кораблева
(Горловка)*

УДК 821.161.1.09

САМООБНАРУЖЕНИЕ АВТОРА (ОБ ЭТИЧЕСКИХ И РЕЛИГИОЗНЫХ СМЫСЛАХ В «ЗАПИСКАХ ИЗ-ЗА УГЛА» А.БИТОВА)

«Записки из-за угла» вместе с повестью «Жизнь в ветреную погоду» образуют прозаический диптих, или, по авторскому определению, «дубль» под названием «Дачная местность». В обоих произведениях описывается жизнь писателя вместе с семьей в деревне. Но «Записки» имеют вид писательского дневника, написаны от первого лица, т.е. в жанре прямого высказывания. И хотя на деле эта прямота оказывается условной, сам А.Битов причисляет «Записки» к своим автобиографическим текстам, а исследователи квалифицируют их как метапоэтическую прозу [1].

Цель работы состоит в том, чтобы выявить художественные способы самопроявления авторской позиции в «Записках из-за угла» А.Битова.

Название отсылает к традиции русских литературно-философских записок, вызывая в памяти читателя «Записки из подполья» Ф. Достоевского, «Переписку из двух углов» В. Иванова и М. Гершензона, «Записки на манжетах» М. Булгакова и др. Выражение «из-за угла» воспринимается как парафраз: «из подполья» – это такой же отстраненный угол зрения, такая же скрывающаяся и противопологаемая авторская позиция. В отличие от «Переписки из двух углов», здесь «угол» один, это монолог, а не диалог, хотя монолог «диалогический», обращенный к предполагаемым оппонентам. В отличие от «Записок на манжетах», здесь иной темп записи, не гротескно-телеграфный, передающий ритм послереволюционной и послевоенной жизни, а сознательно сдерживаемый, рефлексивный.

Повествование состоит из 12 дневниковых записей, первые две озаглавлены «Угол», остальные – «Из-за угла». Записи датированы и выстраиваются в проблемно-тематические звенья, проявляющие концептуально-смысловую связь всей цепи этого чрезвычайно значимого авторского высказывания.

В первом фрагменте описан некий сон – собрание писателей, где герой оказывается *в центре* и должен высказаться, т.е. явить свою позицию. Герою страшно, он хотел бы этого избежать, но вдруг он решается, выходит на «сцену», на «помост» (оба слова значимы – вызывают впечатление, что происходит театрализованная казнь) и выступает – «в трансе искренности и слепоты» [2, с. 130].

Ситуация напоминает реальное самообнаружение Битова в советской литературе, о чем впоследствии будет сказано так: «От строгого суда официозной критики Битова защищала, в частности, невыявленность авторской позиции в его первых напечатанных произведениях. В то же время такое нивелирование авторской точки зрения было органично для творческой манеры писателя» [3]. «Записки из-за угла» позволяют уточнить это в общем-то верное заключение. Действительно, вызывая к себе внимание официальной критики, он оставался для нее неуязвим, чем и заслуживал упреки в неопределенности или непроясненности своей позиции. Это была вынужденная самозащита, позволившая ему войти в литературный процесс. Однако нельзя сказать, что такие условия творческого существования были органичны для писателя. Потребностью прояснения своей позиции и были вызваны эти «Записки», причем потребностью далеко не сразу реализованной – опубликовано это доказательство наличия авторской позиции было только в 1986 году и в зарубежном издании.

Другая крайность – полагать, что «Записки из-за угла» – действительные дневниковые записи, а не специфическая дневниковая форма художественности. Прямая речь здесь обладает условной прямоотой, это имитация непосредственности, но лишь для того, чтобы яснее выразить подлинность и целеустремленность своих намерений, и от еще большей конкретности автора удерживает именно художественная форма. Представление о художественности задает уже сам «сон», которым начинается «дневник», – это притчеобразное введение в тему, нарративный мост между первой частью (собственно художественной, публичной, сценичной) и второй (как бы необработанной, личной, закулисной), это первое, предварительное объяснение с читателем, которое, в свою очередь, требует новых объяснений. Во сне автор, он же герой, соглашается с упреками в самоутаивании, сознается в своем страхе, хотя и преодолеваемом. Возможно, это страх экзистенциальный, страх самообнаружения, обнажения себя перед миром.

Автор высказывает принцип *литературной относительности*. Литературная смелость относительна, она зависит от состояния общества, от степени его свободы и толерантности. Писатель вынуждается быть смелым, такова его профессия, его миссия. Своей смелостью, даже если придется ради этого пожертвовать своей свободой или жизнью, он подтверждает, что он действительно писатель, в том высоком и ответственном значении этого слова, которое было передано современникам от классиков.

Автор взглядывает на обычную человеческую жизнь несколько остраненно, отвлеченно, «из-за угла», и она видится

ему запрограммированной, инстинктивно-рефлекторной, напоминающей *муравейник* или, если еще более от нее отстраниться, хаотичное *броуновское движение*.

Обрамляет это наблюдение рассуждение о словах: в начале – о «старых», в конце – о «новых». Подразумевается, что именно Слово – Логос – обладает способностью противодействия Хаосу. Хотя понятно, что не всякие слова обладают такой силой, а такие, которые аккумулируют в себе исконные, проверенные временем представления о мире, т.е. *старые слова*. Повидимому, сила противодействия Хаосу и определяет качество этих слов.

Первая фраза этого фрагмента – «Упрешься в старые слова» [2, с. 132]; в середине текста она повторится, чтобы перейти к рассуждениям о самих словах, но в начале речь идет не о словах, а о том, что они обозначают и как обозначают. Старое, хорошо известное, избитое сравнение жизни человеческой с жизнью насекомых («как муравьи... как муравьи...» [2, с. 133]) воспринимается вдруг как «озарение» [2, с. 133], потому что наполняется лично понятным смыслом.

Можно назвать жизненный хаос научным словом – «броуновским движением», но и это слово по сути *не новое*, а лишь обновленное, да и вообще, оказывается, не так уж важно, новое оно или старое, потому что *идея*, которую оно выражает, неизменна. В этом – фундаментальное онтологическое противоречие: мир – меняется, идеи – неизменны. Это не просто разные планы бытия, это разноприродные планы. Непонимание этого несоответствия становится источником самообмана – надежды, что «идея способна изменить мир» [2, с. 134]. Подобные философские абстракции – явная крамола, потому что прочитываются более конкретно, проецируясь на *коммунистическую идею*, которая, как надеялись ее адепты, должна *изменить мир*. В той же мере это полемика с идеологическими установками советского искусства – «социалистического реализма», задача которого, согласно уставу советских писателей, «идейная переделка и воспитание в духе социализма».

В противоположность классовой, национальной и т.п. *природным* дифференциациям, автор подразделяет человечество в отношении к *идеям* и выводит двойную классификацию.

Во-первых, человечество подразделяется на честных людей и нечестных: первые обманывают себя, вторые – других. Вторые – это «эксплуататоры и экспроприаторы, политики и властители дум, тираны и фанатики» [2, с. 134], т.е. те, кто использует идею для достижения своих целей, причем, как правило, для удобства применения, огрубляя и оглушая ее.

Во-вторых, человечество содержит в себе тех, кто не обманывает и не обманывается: это мудрецы и художники. Мудрец – тот, кто сознает неспособность идеи к действию; он и сам такой – ничем себя не обнаруживающий, «невидимый» [2, с. 134]. Художник – занимает промежуточное, пограничное положение: иногда он бывает мудр, потом снова глупеет – «чтобы продолжать свою жизнь и дело»: «...он живет и бросает в мир новые идеи, старые, как мир, и даже то, что немые, слепые и глухие люди вооружаются ими, губя одним своим дыханием, превращают их в дубины и всегда, всегда убивают его, потому что идея нужна им всего одна, а он может родить другую...» [2, с. 135].

Он сеятель, но его идеи не новы, и в этом суть творчества, смысл истории искусства, неизменной и ритмически повторяющейся: «Он приносит свои плоды и роняет их в землю, и они приносят новые плоды, не лучше и не хуже, одинаково прекрасные и неповторимые и отличающиеся лишь тем, что они существуют в настоящем времени, словно бы всего лишь «переведенные на язык современности», но это только – словно бы, потому что рождаются они всегда как впервые сказанное слово» [2, с. 135].

Старые слова и выражения: «суета», «тщета», «преодолел себя», «поборол себя», «справился с собой», «сила характера», «сила воли», «служение людям», «святое дело»... [2, с. 135-137]. Старые слова – опора для неустойчивого сознания, находящего себе оправдания для всех своих усилий, которые, если доверять старым словам, *суетны* и *тщетны*.

Старые и новые слова – проявления старого и нового языка: один обращен к вечному, другой предопределен временем. Два языка – и два вектора человеческих устремлений: «карабкание, осененное обманом цели, необходимым для жизни сознания в природе» [2, с. 139], и торжество природы, осознание тщетности этого «карабкания», этого мнимого доказательства «цели, смысла, прогресса» [2, с. 139]. Если пренебречь переходными формами, то в природе человеческого сознания, и отдельного человека, и всего человечества, различимы два сезона – «лето» и «зима», восхождение на пик «жизни» и переход к «смерти».

Даже на таком небольшом временном отрезке, как написание двухчастной «Дачной местности», авторское сознание тоже пережило два сезона: первая часть – «Жизнь в ветреную погоду» – обращена к жизни, а вторая – «Записки из-за угла» – к смерти и в некотором смысле деструктивна по отношению к первой.

Можно согласиться с утверждением П. Мейер, что эти две части, представляющие «круг жизни и смерти, художественного и божественного творчества», вызывают в целом позитивные

чувства, поскольку «их истины, дополняющие друг друга, сливаются в чувстве религиозной любви» [4, с. 80].

Заключительный фрагмент, соответствуя своей функции, заключает в одно связное, резюмирующее целое основные темы и мысли практически всех фрагментов: «Я писал о том жестоком, смертельном моменте, когда обольщения и утилитарные идеи вдруг начинают слетать, как шелуха, когда мир открывается тебе в своем извечном и неумолимом равновесии, когда всякое дело оказывается тебе бессмысленным и ненужным, относительность и преходящность идеи леденит сердце, опадают руки, как листья, и ты стоишь голый на осеннем ветру...» [2, с. 171].

Жанр дневника сам по себе предрасполагает к откровенности, поскольку рассчитан на одного читателя – себя, а в литературном дневнике откровенность используется как прием, как последовательное, концептуальное, фрагмент за фрагментом, *самообнажение*. Поэтому и возникает к концу повествования метафора бани, а в последнем фрагменте – образ голого на ветру.

Ветер – концептуальная, авторская метафора, это прежде всего ветер из «Жизни в ветреную погоду», которую комментирует «дневник». *Голой на ветру* – такая ироническая эмблема этого диптиха.

И то, что ветер – *осенний*, тоже знаменательно и концептуально. Описание осенней погоды и выражение надежд на новую весну – это, разумеется, социально-политические аллюзии на завершение периода «оттепели», которая, по многим признакам, завершилась как раз в эти последние месяцы 1963 года. В 1964 году в стране началась политическая «зима».

В дневнике герой самоопределяется относительно переживаемой им смены времен. Да, с *весной* он связывает свои надежды, но понимает, что после каждой «весны» неизбежно наступает «лето», а потом «осень» и «зима». Ему лично, пожалуй, осень милее, но признается в этом он в другом отрывке, где осень конкретна, не оснащена политическими аллюзиями: «Я посмотрел тогда еще раз на всю эту милую моему сердцу осеннюю погоду, окружившую меня на моем пути...» [2, с. 169]. Это скорее пушкинская аллюзия. Можно даже сказать, что весь этот битовский летне-осенний «дневник» – это вариации на темы и сюжеты пушкинской Болдинской осени 1830 года.

От времен года автор переходит к временам жизни. Время «Записок», по этим меркам, *ранняя весна* (всего пять лет писательской деятельности), но автор размышляет о *поздней зиме* – вспоминая, что «все великое рождалось при размышлении о смерти» [2, с. 173]. Тоже пушкинский (болдинский) мотив.

Время циклично, времена относительны, но жизнь конечна – что отсюда следует? Отсюда следует, что надо осмыслить жизнь с позиции ее конечности, и если окажется, что это невысказано, предположить иной взгляд, поднимающий над кругом темпоральной повторяемости, в котором кружит, стесненная, человеческая мысль. По-видимому, это и есть та «вершина», к которой ведут все тропы и на которую не решается ступить герой, потому что тропы основаны на чем-то прочном, достоверном – опыте, знании, а вершина требует *веры*. Вер-шина – вер-а.

«Ну ладно, когда тебе станет ясна и относительность относительности, что же останется тогда? Тогда окончательно мудрость, смерть, небытие? Какая поляна открывается за этим очередным и, кажется, последним холмиком на твоём пути? Что будет, когда ты уже не сможешь в очередной раз отбежать назад, чтобы снова пройти тот же отрезок и опять же не дойти до вершины, опасаясь, что там пропасть, небытие, и только ступишь на вершину, даже со всех сторон – пропасть?» [2, с. 172].

Вера имеет иную, неведомую и непонятную субстанцию – то ли это ничто, пустота, небытие, то ли, наоборот, это действительное, сверхпрочное основание, на котором, как заповедано, надлежит возводить постройку своего воззрения. И рефлектирующий герой приостанавливается, демонстрируя свою гамлетовскую нерешительность, прежде чем сделать шаг от знания к вере – который подобен шагу от жизни к смерти: «И все еще боязно сделать последний шаг, все еще хочется выгадать, все еще думается, а неужели никак не узнать, предварительно, перед тем, как сделать этот последний шаг, что же за этим, закрывающим тебе взгляд, холмиком, а узнав, может, и не делать шага... Это страшно, и никто тебе не подскажет: провалишься ты или полетишь? И действительно, кто подскажет тебе? Некому. Они либо провалились, либо летают, и не может быть сообщения между вами. Надо решиться, надо заносить ногу и ставить ее на вершину. Что же за поляна, что за простор, что за таинственный пейзаж откроется перед тобой, если откроется?» [2, с. 172].

Этот шаг не то чтобы переворачивает – преобразует мировоззрение. Внешне все остается по-прежнему, но изменяется смысл всех прежних взаимосвязей, и тогда становится видно, что главная взаимосвязь – человека и Бога. Приближение к Богу и удаление от Него – возможно, тоже подчинены некоему ритму, предопределяющему жизнь человека и человечества, человеческое самосознание и самобытие. Утраты необходимы для обретения, привыкания – для обновления, это природный ритм сознания, предопределяющий жизнь и творчество: «Бога обретешь, когда теряешь его. До поры я мог не думать о нем:

он был во мне. Я и не подозревал об этом. Его убила жизнь, его убила общение» [2, с. 173].

Бог умер, но не так и не в том смысле, как это представил Ницше. Его убили не варвары, не время, не пространства. *Его убила жизнь*. Автор уточняет, какая «жизнь» – социальная, *общение*. Общение, которое вне Бога, – разобщение. Человечество, отпавшее от объединявшего его центра, неотвратимо распадается, разлагается, распыляется. «Нет, не то что варвары люди напали на невинную душу и растоптали ее, и они не хотели этого, этого и не было. Просто много их попадалось на пути, и появился взгляд на себя, а не в себя, и сравнение с ними, а не связь. Соревнование, желание формального равенства, разобщение. И пропал твой Бог, которого ты не замечал. И такая возникла пустыня и смерть, что осталась лишь слабость...» [2, с. 173].

Но общение – социальная неизбежность, оно объединяет общество, чтобы преодолевать «слабость» каждого отдельного индивидуума перед враждебностью мира, который «пустыня и смерть», если в нем нет Бога. Еще одна пушкинская аллюзия («*Духовной жаждою томим...*»).

Общество – это и есть общение. Социум – это система, формализация отношений, сравнения, соревнования. Все естественно – и губительно в своей естественности.

И вот, никого не уча и не зовя за собой, а лишь для того, чтобы восстановить былую способность смотреть «в себя», герой уезжает из города, удаляется от общества, избегает общения, уединяется. И начинает понимать, что происходит с ним, с обществом, со всеми: *подмена сознания рефлексам*.

Подмена, о которой размышляет автор, важнейшее из проявлений современной культуры. Человеческое сознание – это дарованная способность *общения с Богом*, отличающая человека от животных: это со-знание, соединение двух знаний, человеческого и божественного, тогда как рефлекс – функции его природного существования. Подмена сознания рефлексам приводит в конечном счете к тотальной подмене подлинного, духовного человеческого бытия неподлинным, ограниченным природными возможностями и телесными отношениями. Подмена становится образом жизни и стилем искусства, и человеческая сила становится слабостью – «при которой общение – счеты, любовь – похоть, дружба – желание утвердить себя, творчество – потуги, и даже застрелить-то себя – можно разве из пальца» [2, с. 173].

Общение с Богом – это молитва. Автор объясняет, что это значит. Не обязательно в храме или в пустыне – герой молится в метро, а более многолюдного, суетного, неприспособленного места для такого таинства трудно вообразить. И не обязательно

произносит канонические тексты – герой произносит всего одну фразу. Но если молитва действительно состоялась, этого нельзя не ощутить, это подобно воскресению – когда умерший вновь обретает способность видеть и слышать: «Это было в метро, в новом храме. Я сказал: «Господи, помоги мне». Я говорил это и раньше, но это было вроде «черт возьми». Я сказал это по-настоящему. И вдруг мне стало легче. Раньше это называлось – Бог услышал меня. Я сам услышал себя, и меня не стало. Я вдруг почувствовал, что могу услышать соседа» [2, с. 173].

До этого момента, спускаясь на эскалаторе, *герой ощущал смерть*. На этот раз дантовская аллюзия обращает не только к inferнальной образности, но и к структурности. Спуск на эскалаторе обозначает «дно Ада», откуда герой взывает к Богу. Молитва героя из адской глубины – современная иллюстрация зауспокойного католического гимна «De profundis» («Из глубин»). Отсюда, из глубины, открывается весь путь нисхождения, от первых фрагментов до последнего. Первые два фрагмента, образующие «угол», получив inferнальную смысловую подсветку, обретают значение «конуса», «воронки», а 10 фрагментов – предстают как аналоги 10 дантовским песням «Ада» (включая вступление). Получается, что «Записки из-за угла» – это записки, присланные из Ада.

У Данте на дне Ада герои загадочным образом переворачиваются и далее их путь меняет вектор, становится восхождением. У Битова таким переворотом становится молитва героя.

Здесь можно было бы поставить вдохновенную точку, но автор считает необходимым добавить еще один абзац, достаточно объемный, предупреждающий о возможной, и достаточно распространенной, *иллюзии* свершившегося переворота. Человеку может казаться, что он верует, молится, обретает почву под ногами, возносящую его наверх, над другими, кто опускается вниз. Иллюзия спасения еще опаснее, потому что успокаивает человека, прекращая его усилия быть. Это не спасение, это спасательство: «Спасение – это берег, спасательство – поплавок в том же болоте» [2, с. 173].

Путь спасения – путь самопреодоления. Одинаково необходимый и для героя, и для автора. И для читателя. Для героя – чтобы обрести «жизнь вечную», для автора – чтобы создать «бессмертное» произведение. Для читателя – чтобы стать героем и автором собственной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тугушева Э. Ф. «Записки из-за угла» А. Г. Битова как метапоэтический текст / Э. Ф. Тугушева // Изв. Сарат. ун-та.

- Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – Саратов, 2011. – Т. 11. – Вып. 1. – С. 90-93.
2. Битов А. Г. Империя в четырех измерениях: В 4 т. – Т. 1. Петроградская сторона / А. Г. Битов. – Харьков : Фолио; Москва : ТК АСТ, 1996. – 382 с.
 3. Кормилова М. С. Творчество А. Битова в оценке российской и русской зарубежной критики : автореф. дисс. канд. филол. наук : 10.01.10 / Кормилова Мария Сергеевна. – Москва, 2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dslib.net/zhurnalistika/tvorchestvo-a-bitova-v-ocenke-rossijskoj-i-russkoj-zarubezhnoj-kritiki.html>
 4. Цит. по: Чансес Э. Андрей Битов: Экология вдохновения / Эллен Чансенс. – С.Пб. : Академ. проект, 2006. – 320 с.

АНОТАЦІЯ

Корабльова Н.В. Самовиявлення автора (про етичні і релігійні сенси в «Записках з-за рогу» А. Бітова)

Стаття присвячена «Запискам з-за рогу» А. Битова. Щоденникова форма твору розглядається як художній спосіб трансляції автором особових сенсів. Авторська позиція інтерпретується в етичному і релігійному аспектах.

Ключові слова: А. Битов, щоденник письменника, автор, авторська позиція.

АННОТАЦИЯ

Коралева Н.В. Самообнаружение автора (об этических и религиозных смыслах в «Записках из-за угла» А. Битова)

Статья посвящена «Запискам из-за угла» А. Битова. Дневниковая форма произведения рассматривается как художественный способ трансляции автором личностных смыслов. Авторская позиция интерпретируется в этическом и религиозном аспектах.

Ключевые слова: А. Битов, дневник писателя, автор, авторская позиция.

SUMMARY

Korableva N.V. Author's self revealing (on the ethical and religious meanings in the "Notes from behind the corner" by A. Bitov)

The paper is devoted to the "Notes from behind the Corner" by A. Bitov. The journal form of the work is viewed as an artistic way of translating personal meanings by the author. The author's position is interpreted in ethical and religious aspects.

Key words: A. Bitov, writer's journal, author, author's position.

М.О. Кульчицька
(Львів)

УДК 23(7.046.3):82-3/616.12(.000.7.01)

ХРИСТИЯНСЬКА СВИТОГЛЯДНА ПАРАДИГМА АНТИТОТАЛІТАРНИХ РОМАНІВ ВАСИЛЯ БАРКИ: ОБРАЗ СЕРЦЯ

Історичною та геополітичною закономірністю є те, що серце як найважливіший орган відчуття, пізнання та сприйняття дійсності стало однією із незаперечних доміант української культури. Культурологема, властиво український етносимвол, концепт національного стилю мислення – на такі та інші формульні окреслення можна натрапити у численних працях, присвячених як філософському осмисленню поняття «кордоцентризм», «філософія серця», так і дослідницьким інтерпретаціям значення образу серця у творчості письменників різних літературних епох.

Домінантний орган, що визначає життєдіяльність всього організму, центр емоційності та ймовірного осереддя душі, головна передумова сприйняття, оцінювання й пізнання як свого внутрішнього світу, так і специфіки всесвіту всього суцього – це ті народні уявлення про серце, що корелюють із засадничими принципами християнської та інших релігій. У цьому контексті серце тлумачать як універсальний загальнолюдський символ. Його біблійне змістове наповнення, про яке пише П. Юркевич [9], неодноразово підтверджувалося реальними відчуттями й переживаннями людей, які вони отримували під час важких випробувань, морально-почуттєвих та суспільно-історичних потрясінь і катастроф. Саме за надзвичайних обставин серце – “скарбниця і носій усіх тілесних сил людини” (П. Юркевич) – найбільше проявляє себе як фокус душевного та духовного життя людини. “Кожен має також неплотське серце: почуттєве, духовне; там, по слову Божому <...> покладено джерела життя”, – писав про цю амбівалентну властивість основи основ людського ества В. Барка [1, с. 109]. Тричі заглянувши в очі смерті (клінічна смерть у сім років, важке поранення під час Другої світової війни, дивовижний порятунок під час бомбардування Берліна), переживши жахливі перипетії підрадянського життя, перебування у таборах ДіПі й у післявоєнній закордонній дійсності, обравши шлях білого монаха, В. Барка глибоко усвідомлював важливість для кожного зокрема засад релігійно-світоглядної кордоцентричності. Із численних інтерв'ю та описів зустрічей із В. Баркою перед нами постає образ людини з незвично смиренно-шляхетним світобаченням, людини, яка була відсторонена від життєвого бруду та буденщини й усвідомлювала, розуміла, знала

про інші – справжні й істинні – життєві цінності, про які писала у всіх своїх творах. Саме тому критики констатують християнськість його письменницького світовідчуття, глибоку віру й релігійний месіанізм у житті та творчості. Однак конкретизації, дослідження перманентних складових прикметної релігійності авторського стилю, засадничих рис його образного світу і в діаспорному, і в українському літературознавстві відчутно бракує. Немає таких розвідок і щодо художніх світів антитоталітарної діалогії “романів-свідчень” «Рай» та «Жовтий князь», у яких тема серця органічно вписана в їхній художній наратив.

Духовне зачудування, глибоке підсвідоме інтерпретації світу як містерії оприявлення Божественного Абсолюту, притаманне Барці-письменнику, органічно підтверджують думку Л. Рудницького про вагомий роль релігії в українському письменстві [7, с. 10], зокрема її важливу національно-ідентифікаційну функцію в діаспорній літературі. У романах В. Барки прояв такої традиційної художньої релігійності – не поверхове, цитатне використання окремих біблійних мотивів і образів чи спорадичні підтекстові алюзії, а глибоко укорінена у народні уявлення світоглядна парадигма. Осмислюючи новітні дилеми повсякденного екзистенційного вибору, В. Барка пише про абсурдні, психічно складні, інколи невідкладні людському сприйняттю кризові ситуації буття у тоталітарній дійсності. Романіст надає перевагу відтворенню емпірично-достовірних внутрішніх переживань персонажів, спостереженню за їх відчуттями, відтворенню загальнолюдських етичних душевних колізій у світі, “що став інший, ніби в різкій поворот обернено його і обвалилися добрі поняття, а образ життя виглянув руйною” [3, с. 60]. Тож однією з центральних доміант, головним органом осягнення невідкладної розуму розбіжності між усталеним, традиційно зумовленим аксіологічним світопорядком та агресивно-винищувальною, насильницьки нав'язуваною новітньою системою бездушних координат, правдивим фільтром-індикатором, що дозволяв здійснити хоч якесь мінімальне внутрішнє порозуміння з “чужою” реальністю, пояснити й означити її, є якраз серце.

Психологічно достовірно зафіксований у «Раї» та «Жовтому князі» кордоцентризм українського світосприйняття можна визначити такими смисловими аспектами:

1) *релігійний* – серце як осереддя віри, центр “морального життя і духовності людини” [5, с. 85], що мотивує чинити душевний опір негуманному владному режиму, вирішувати питання віри в Бога, себе, людей у час зустрічі зі щоденними загрозами у “мурашнику збентеженої людської маси” (М. Солодка). При цьому кожен – і “свій”, і “чужий” – проходить внутрішній індивідуальний іспит

совісті щодо засадничих істин людського буття: збереження чи продажності душі, свободи самовизначення і ставлення до крові (що в непомірній кількості проливали на вітар комуністичної ідеї) як символу даного Богом життя тіла й духу, терпіння, любові, милосердя й людяності: *“Немає мудрості більшої, – читаємо у В. Барки, – ніж (...) мудрість милосердя (...) в страшиному, повному безперервного терпіння, щоденному житті”*; *“Так було споконвіку: кого обрано для провіщення, терпить іспит. Серце удосконалюється – з страждання зростає добрість”* [4, с. 42]. І та доброта проявляє себе, коли в найскрутніші моменти життя люди не втрачають людського обличчя (Катранники, батько і син, у найлютіший голод діляться їстівним із іншими; професор Споданейко розробляє цілу “тактику” допомоги, цієї тактики дотримується і Астряб тощо). Прикметно, що тему любові В. Барка розкриває суголосними сюжетними лініями шляхом змалювання життя багатьох героїв (зокрема, родини Катранників, Гонтарів; взаємини Ольги Білолан та Олександра Астряба, Маргарити Крат із загиблим чоловіком тощо). Характерно, що головний висновок таких притчеподібних життєвих історій – це потреба, необхідність і вміння зберігати, підтримувати та відчувати цінність кохання як найвищого духовно-емоційного зв'язку між людьми, як найміцнішої природної основи для створення сім'ї.

2) *внутрішньо-антропоцентричний* – визначальною тут є спорідненість із думкою Г. Сковороди про те, що саме серце є онтологічним центром малого всесвіту людини: *“Людиною є не зовнішня чи крайня її плоть, як люди вважають, але глибоке серце або думка його, вона-бо найточнішою є людиною та головою”* [8, с. 157]. Аналогічно герої романів В. Барки характеризують один одного або незнайомих чужинців: хлопець йде до важко хворого старшого чоловіка, *“... бо серце є ось тут! – Борзокінь стукнув кулаком себе в груди...”* [4, с. 18]; професор Споданейко: *“... людина з “сердечною загадкою”* [4, с. 23], *“в нього голубине серце”* [4, с. 20]; *“... жаліли тата дуже: був світлий словом і серцем до них, як при небі...”* [3, с. 219]. Критерієм серця, сердечністю характеризують і цілий етнос, зокрема, представників російської ментальності, про яких епізодичний герой «Жовтого князя» дядько Никифор, навчаючи малого Андрія визначати велич народу за серцем, міркує так: *“Ти подивись, яке там серце! Раз серце собаче, то і народ малий... А побачиш серце, повне добром, то знай – народ великий... І на півночі добрі душі є, та на дно серця десь зло собі поклали: як зміїний камінь. Поки все гаразд, вони такі добрі..., а прийдеться до чого, тоді вилазить з-під каменя жало!...”* [3, с. 242]. Як

орган, здатний вимірювати насиченість, глибину, змістовність, перебіг часу життя, серце приєднує людину, яка має, відчуває та розуміє його, до трансцендентної вічності на відміну від хвиливого, перманентного матеріалістично-прагматичного зацікавлення безсердечних партійців, життя яких – минущість, марнота та вислужування: *“Там серця нема – камінь під ребром. Сюди прислали своїх: цей страх робити”* [3, с. 134].

Разом з тим, цілком традиційно В. Барка репрезентує серце як “хранителя і носія всіх тілесних сил людини” [9, с. 73], передає через нього глибоке душевне і фізичне виснаження героїв від владної політики спустошливого страждання: *“Навколо серця Антона Никандровича в льодовому холоді заклубочилась отруйна неміч”* [4, с. 255]; *“Жінка однією рукою трималася за одвірок, а другою (...) показала на приміщення і зразу ж поклала її до грудей, мов би серце хотіла спинити...”* [3, с. 65]. Водночас серце виступає “осередям багатоманітних душевних почувань, хвилювань й пристрастей” [9, с. 76], на що вказують зафіксовані через сердечні почування героїв душевний біль, сум, скорбота, неспокій та відчай: *“І серце теж криється: в свій смуток”* [3, с. 65]; дзеркальце, що його підносила Дарія Олександрівна до обличчя свого чоловіка, від усвідомлення його смерті випало з жіночих рук і розбилося, *“так, мов світ серця її впав і розбився навіки”* [3, с. 216]; кожна нова смерть – свинцева краплина горя у чашу рідної душі: *“Тоді жаль з гіркотою за оце життя (...) поранив, дуже поранив серце”* [3, с. 95]; *“Настала така скорбота! (...) Без крику і стогону, без шепоту навіть, а з сльозами і судомою всіх грудей, мов воплем, якого людське серце вже не витримає”* [3, с. 218]; *“На серці тяжче було, ніж могла терпіти. (...) Підвелась і стояла, як з каменя січена, без мови і рухів, хоч вся душа її западала в незміренний морок...”* [3, с. 221] і т.д.

3) *іраціонально-гносеологічний*, де серце – більш правдивий, ніж розум, орган чуттєво-достовірної і проникливої оцінки явищ дійсності, її емоційного усвідомлення-відображення. У цій сфері можна розмежувати такі два відтінки значення: а) своєрідне вираження, виявлення і розуміння тих душевних станів, які “за своєю ніжністю, переважною духовністю й життєвістю неприступні для відстороненого знання розуму” [9, с. 93], наприклад: *“Серце чує, а думка не відає, не знає”* [4, с. 185]; *“Чомусь і в Дарії Олександрівни стрепенулося серце (...) вмить – мов розлігся сміх зловісний: “Лихо буде! Треба стерегтись...”* [3, с. 151]; б) “поняття й виразне знання розуму, позаяк воно стає нашим душевним станом, а не лишається абстрактним образом зовнішніх предметів, відкривається або

дає себе помічати не в голові, а в серці...” [9, с. 93]: “Схолонуло на серці і впало: “Братимуть!” [3, с. 125]; “Ії ніби вогнем в серці вдарило від тих слів...” [3, с. 154]; “... всім серцем противиться [3, с. 158]; “Ворушиться в грудях клубок огненних гадюк і починає гризти стінки серця, впорскувати краплі, гострі, як голки (...) почуття злости (яке відчуває Антон Никандрович до “ловеласа” Серпокрила – М.К.) ослаблює серце, валить з ніг” [4, с. 187]; “Материнське серце мудріше, ніж комсомольська програма” [4, с. 244].

Місткість образу серця у В. Барки підтверджує можливість здійснити завдяки йому масштабне соціальне узагальнення. Колективне – в інакомовній метафоризованій формі автор передає суть моделі душевного й духовного вбивства тих, хто залишився фізично живим та “потребує” профілактично-пропагандистського випрацювання. У такий спосіб уцілілі нонконформісти характеризують і діяльність, і саму особу партійного функціонера зрусифікованого ренегата Бісмурчака з промовистим прізвиськом “убийбога”, (читай – безсердечні кати, самопроголошені боги), що перетворює на пекло життя всіх довкола: “Великим свердельцем, в якому за вістря служить голова місцевому Іван Іванович, можна прокрутити дірку в народному серці, вживаючи профспілку як коловорот” [4, с. 161]. Індивідуальне, лейтмотивом якого стає внутрішній конфлікт митця із самим собою, зумовлений тотальними загрозами та політикою нещадного всеохопного терору. Ця одвічна боротьба “поверхні” й “глибини душевної” (П. Куліш) за умов нової соціалістичної дійсності однаково продовжує корелювати з відчуттями душі й серця, які з гострим, болісним трагізмом передано в містичній покальній розмові з портретом респектабельного радянського поета Туркота-Семидзвонника (авторська алюзія-метафора П. Тичини – М. К.): “...Так і сказали: ваше ім'я настільки відоме, що коли будете не з нами, то становитимете силу, ворожу для нас. І ми вас знищимо з усіма родичами. Якщо хочете врятувати їх, робіть вирішальний крок (...)! Я, щоб порятувати рідних, навіки занапастив свою душу. Тільки той, хто має ніжне серце, зважиться на мій страхітливий вчинок. Тонучи в пекельній воді, я, душа пропаща, знаю, що рятую найдорожчих...” [4, с. 34]. Таке внутрішнє, духовне самознищення, амбівалентність особистості стає найбільшим, убивчим злом для творчої індивідуальності, змушеної тотально приховувати справжнього себе, власне оригінальне бачення світу, яке підмінюється потрібною державі, суспільно-корисно-необхідною псевдотворчістю.

Супроти цієї внутрішньої дисгармонії виступає герой роману «Рай» професор Споданейко-Віконник. Самітник, людина високих моральних якостей, глибоко віруюча й відкрита до людей і життя, він перебуває у стані здивовано-розпачливого, дещо відстороненого споглядання за тим, що відбувається у відчуженому довкіллі. Його бентежить подієва сторона новобуття, але найбільше професор-гуманітарій переживає за душевний надлам людей та духовні катаклізми, що відбуваються в їх естві: “... Хочу побачити відродженими і оновленими святощі в людському серці, а навколишність, – звичайну “прозаїчну” дійсність, серед якої вікує свій вік кожна душа з народу, хочу побачити в неповторній цінності, бо тільки раз судилося прийти до неї з небуття ...” [4, с. 86]; “В серці Антона Никандровича було повно тривоги за майбутній стан: він передчував катастрофу, в якій, крім міст та сіл, обернеться в руїну також сфера морального життя” [4, с. 139]. Професора Споданейка-Віконника можна назвати характерним представником типу сковородинівської людини, адже його внутрішній світ увібрав у себе цілий спектр оприявлених у тоталітарному світі кордоцентричних значень: почуття без вини винуватого; екзистенційну тугу за втраченими цінностями духовного порядку і високим натхненним життям тощо. До того ж, як реакцію на стійку емотивну кризовість життя Антон Никандрович отримує незрозумілий для медицини, проте психосоматично закономірний серцевий розлад.

Викликана владними приписами суміш відчуттів і настроїв, пов'язаних із внутрішньою боротьбою вітального й онтологічного страхів, прихована і у причинно-наслідковій діалектиці сюжетних колізій «Жовтого князя»: “Над усім – пережиття кривди, без уявних мір: вона жалить жалом у кров серця, впорскуючи отруту, від якої біль, понад можливість терпіти, збирає при собі горючий неспокій...” [3, с. 82]. У цьому творі письменник масштабно відображає трагічний афективний стан людської психіки, зумовлений межовою ситуацією масового, планово спровокованого голоду, а також пов'язаних з ним екзистенціальні відчуття персонажів, відтворюючи кожен нюанс зміни їхнього світосприйняття під час голодування та кожен крок їхньої титанічної боротьби проти безглуздя неприродної смерті.

Цікавим є той факт, що споглядально-терплячий стоїцизм В. Барки, який ліг в основу філософсько-світоглядного художнього осягнення трагедії тоталітарної дійсності, став об'єктом активного заперечення П. Маляра. Критик висловив думку про цілком відруховий, хоч і не напускний і характерний для того часу християнізм В. Барки, який становить підґрунтя письменницького, буцімто невинуватого песимістичного

за тодішніх умов “філософування без філософії”, проявом сквородинівського варіанта космогонічної “філософії серця”. У зв’язку з цим П. Мальяр зробив висновок про обтяженість роману “середньовічними уявленнями про Добро і Зло”, що, на його думку, призводить до людинообразної “потворності спотвореного автором буття”. “Це спотворення, – наголошує критик, – стало найбільшою перешкодою до заперечення підрадянської дійсності, бо реальність замінена тут хворими уявами про неї” [6, с. 17]. Але, якщо керуватися змодельованою романною дійсністю «Раю» та «Жовтого князя», В. Барка зовсім не мав на меті просто заперечити радянську дійсність. Він швидше за все намагався викрити її антигуманний характер, а принципи християнської моралі тільки сприяли підсиленню цього розвінчування. Не варто забувати, що В. Барка, пишучи романи про тоталітарну дійсність, спирається передусім на власний безпосередній “душевний зір” (М. Жулинський), який скеровує духовно-психологічний напрямок його художнього мислення і посилюється глибоким усвідомленням премудрості та величі безмежної Божественної сили. Заглибившись свого часу в осягнення складного плетива метафоричного символізму книг Святого Письма, В. Барка (як і Г. Скворода) не міг оминати “багатозначного біблійного вчення про глибине серце” [9, с. 83]. Його збірний образ постає як лейтмотив романів «Рай» і «Жовтий князь», у яких окремими репліками, описами, характеристичними акцентами автор фіксує глибинний трагізм переживань персонажів за умов неможливості впливати на перебіг подій у тоталітарному суспільстві. Більше того, у контексті важких випробувань, духовних, моральних, суспільних потрясінь і катастроф кордоцентризм В. Барки набуває особливого значення, адже він стає своєрідним духовним кодом, який допомагає на загальнолюдському почуттєво-емоційному рівні передати жах та безвихідь підрадянського існування, ідентифікуючи аналогічні переживання людей різних етапів становлення суспільної організації співіснування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барка В. Віра і сучасний сумнів // Барка В. Вершник неба: Есе. – Львів: Свічадо, 1998. – С. 109-114.
2. Барка В. Друге серце // Барка В. Вершник неба: Есе. – Львів: Свічадо, 1998. – С. 91-96.
3. Барка В. Жовтий князь: Роман. – К.: Дніпро, 1991. – 266 с.
4. Барка В. Рай: Роман. – Джерзі Ситі – Нью-Йорк: Свобода, 1953. – 309 с.
5. Валявко І. Дмитро Чижевський – фундатор поняття “філософія серця” // Слово і час. – 1998. – № 8. – С. 83-85.

6. Мальяр П. “Мені в рай войти не дають...” // Нові дні. – 1954. – Ч. 59. – С. 15-17.
7. Рудницький Л. Література з місією // Слово і час. – 1999. – № 9. – С. 7-12.
8. Скворода Г. Наркіс. Розмова про те: пізнай себе // Скворода Г. Твори: У 2-х т. – К.: АТ “Обереги”, 1994. – Т. 1. – С. 150-195.
9. Юркевич П. Серце та його значення в духовному житті людини згідно вчення Слова Божого // Юркевич П. Вибране. Бібліотека часопису «Філософська і соціологічна думка» / Пер. з рос. В.П. Недашківського; упор., передмова і прим. А.Г. Тихолаза. – К.: Абрис, 1993. – С. 73-114.

АНОТАЦІЯ

Кульчицька М. Християнська світоглядна парадигма антитоталітарних романів Василя Барки: образ серця

У статті розглянуто проблему кордоцентризму художнього світу романів В. Барки «Рай» та «Жовтий князь». Окреслено художню реалізацію релігійного, внутрішньо-антропоцентричного, ірраціонально-гносеологічного смислових аспектів філософії серця в контексті авторського осмислення тоталітарної дійсності. Зазначено, що образ серця у В. Барки – своєрідний духовний код, який допомагає відтворити жах та безвихідне становище людини в радянському суспільстві.

Ключові слова: кордоцентризм, серце, домінанта, аспект, код, християнський світогляд, буття, тоталітарна дійсність, абсурд, трагізм, роман.

АННОТАЦІЯ

Кульчицкая М. Христианская мировоззренческая парадигма антитоталитарных романов Василия Барки: образ сердца

В статье рассмотрена проблема кордоцентризма художественного мира романов В. Барки «Рай» и «Желтый князь». Произведен анализ художественной реализации религиозного, внутренне-антропологического, иррационально-гносеологического аспектов философии сердца в контексте авторского осознания тоталитарной действительности. Определено, что образ сердца у В. Барки – своеобразный духовный код, при помощи которого писатель отображает ужас и безысходное положение человека в советском обществе.

Ключевые слова: кордоцентризм, сердце, доминанта, аспект, код, христианское мировоззрение, бытие, тоталитарная действительность, абсурд, трагизм, роман.

SUMMARY

Kulchytska M. Christian worldview paradigm in the anti-totalitarian novels by Vasyl Barka: the image of heart

The author concentrates on the topic of cordocentrism in V. Barka's novels "Rai" and "Zhovtyi kniaz". The artistic realization of religious, inner anthropocentric, irrational and gnosiological semantic aspects of the philosophy of heart is presented in the context of the author's view of totalitarian reality. The image of heart in Barka's writings is an original spiritual code that helps to recreate the horror and stalemate of Man in the Soviet society.

Key words: cordocentrism, heart, dominant, aspect, code, Christian worldview, existence, totalitarian reality, absurdity, tragedy, novel.

*М.И. Маслова
(Курск, Россия)*

УДК 82.091

**«РАЗГОВОР С МАЛЯРИЕЙ» МАНАНЫ И «ЛИХОРАДКА»
А.А. ФЕТА: ПОЭТИКА ДИАЛОГА И ФОЛЬКЛОРНЫЕ
ТРАДИЦИИ**

Речь пойдет о двух поэтических произведениях, объединенных апокрифическим мотивом встречи и беседы с лихорадкой, вошедшим в мировую литературу из национального фольклора. Вариации этого мотива известны нам по образцам немецкой (Ульрих фон Гуттен, XVI в.), грузинской (Манана, XVIII в.) и русской (Ап. Григорьев, А.А. Фет, XIX в.) литератур. Наиболее созвучными по характеру поэтики оказались произведения Мананы и Фета.

Стихотворение грузинской поэтессы известно нам в переводе В.Звягинцевой, опубликованном в «Антологии грузинской поэзии» (1958) [1]. Тот же перевод находим в «Поэзии народов СССР IV–XVIII вв.» (1972) [11]. В этих источниках произведение называется «Разговор Мананы с лихорадкой». Название «Разговор с малярией» встречаем в статье А.Барамидзе [3], где Манана упомянута в числе «заслуживающих большого внимания» поэтов Грузии конца XVIII в., без подробного комментария. В «Очерках истории грузинской культуры» А.Сургуладзе [12] стихотворение Мананы отнесено к жанру драматургии и называется «Спор женщины с горячкой». Развернутого историко-культурного комментария к данному тексту здесь также не имеется.

Таким образом, мы оперируем только тремя очевидностями: текст произведения, имя автора, бродячий сюжет (мотив). Все остальное, что касается поэтессы, – в области гипотез. Так, н-р,

А.Барамидзе предположительно указывает фамилию Мананы: Зедгенидзе либо Джавахишвили. Но пояснений на этот счет нам не удалось найти [16].

Имя поэтессы Мананы в истории грузинской литературы обычно стоит в одном ряду с именами таких выдающихся авторов, как Давид Гурамишвили (1705–1792), Александр Амилахвари (1750–1801), Давид Орбелиани (втор. пол. XVIII в.), Димитрий Саакадзе, Петр Ларадзе (конец XVIII в.) и др.

Судя по всему, в историю средневековой литературы Грузии Манана вошла с одним произведением. В изученных нами материалах упоминаний о каких-либо других ее сочинениях, кроме «Разговора с малярией» («Спор женщины с горячкой»), нет. Более того, в статье «Пути развития древнегрузинской литературы» А.Барамидзе, опубликованной в книге «Древнегрузинская литература IV–XVIII вв.» (изд-во Тбилисского ун-та, 1987) [см.: 3], отсутствует даже имя поэтессы, хотя все авторы, в окружении которых она упоминалась в других статьях Барамидзе, присутствуют и подробно прокомментированы. Это позволяет допустить, что информация по интересующему нас автору действительно до чрезвычайности скудна.

Таким образом, наш материал содержит только самые общие предварительные наблюдения и не претендует на исчерпывающие выводы. Отдельные положения даже даются тезисно. И вместе с тем – обилие цитат. Это обусловлено стремлением собрать воедино все имеющиеся в немногочисленных статьях грузинских исследователей советского периода (время наиболее активного развития грузинского литературоведения) краткие упоминания о Манане и тех авторах или явлениях, которые хотя бы косвенно относятся к нашей теме. Что касается фольклорного образа лихорадки, ставшей персонажем художественной литературы многих народов, в этом направлении нами рассмотрено несколько вопросов, освещенных в соответствующих статьях, пока находящихся в печати [опубл. см.: 9].

При необходимости определить, откуда у грузинской поэтессы конца XVIII в. мотив встречи с персонифицированной лихорадкой, представилось возможным обратиться к творчеству старшего современника Мананы – поэта Давида Гурамишвили, который, как показалось, несколько близок ей по духу, что позволяет уяснить некоторые особенности и ее поэтической манеры.

Д.Гурамишвили называют «величайшим представителем грузинской литературы XVIII века» (А.Сургуладзе) [12] и отмечают его огромный интерес к русскому и украинскому фольклору. Любопытно, что в 1729 г. поэт переезжает в Москву и, чуть позднее, принимает русское подданство. «Он был зачислен рядовым в

грузинский гусарский полк, получил земли на жительство в Миргороде и в селе Зубовка (Украина)» [там же]. К украинскому периоду жизни поэта относится и наиболее вдохновенный этап художественного творчества. Особенно важным для нас является факт, что именно с поэзией Гурамишвили связывается процесс «демократизации грузинской литературы»: «Поэт опирался, с одной стороны, на лучшие традиции грузинской поэзии, прежде всего Руставели, а с другой, – на фольклор, особенно на традиции русской и украинской народной песни» [там же]. Отсюда можно сделать вывод, что обращенность к фольклорным мотивам – характерная черта грузинской литературы XVIII века. Это подтверждает и А.Барамидзе, отмечая, что «значительная часть стихов Д.Гурамишвили воспроизводит музыкально-мелодические напевы грузинского, русского, украинского и, отчасти, польского фольклора» [3].

Манана и Давид Гурамишвили были, судя по всему, представителями разных поколений. И тем очевиднее, что творческие идеи старшего современника могли оказать влияние на ее собственную поэтическую манеру, если она была знакома с его произведениями. Гурамишвили жил на Украине, но принадлежал культуре Грузии. Сургуладзе в связи с этим пишет: «В возрождении грузинской культуры того времени видную роль сыграла московская грузинская колония, основанная царем Арчилом. С 1721 г., после переселения в Москву Вахтанга VI и его свиты, она превратилась в крупный очаг грузинской культуры. Деятели колонии интересовались также вопросами русской и европейской науки и литературы той эпохи и все лучшие произведения... переводили и посылали на родину» [12]. Так что Грузия знала тексты лучших своих поэтов, даже находящихся за ее пределами.

Единственно известное нам стихотворение Мананы могло быть написано как до 1792-го (год смерти Д.Гурамишвили), так и после этой даты. Даже если она скончалась раньше, вряд ли в более преклонном возрасте, чем поэт (87 лет!). Таким образом, традиции грузинской поэзии, сформированные к концу XVIII в., в том числе и Давидом Гурамишвили, должны быть знакомы более молодому автору.

Что сближает их? «Поэзию Гурамишвили пронизывает глубокое христианско-религиозное чувство... Поэт развивает своеобразную, явно идеалистическую историко-философскую концепцию, опирающуюся на христианскую заповедь...» [там же]. Подобные религиозные чувства характеризуют и произведение Мананы. Ее героиня – явно христианка, уповающая на божественную помощь. Вот как изображается эмоциональный

диалог (14 композиционных частей-строф с чередующимися репликами «Лихорадка сказала», «Манана сказала» и «Снова Манана сказала») лирической героини с навестившей ее лихорадкой:

Зубом на зуб не попасть мне,
Пламя сердце рвет, сжигая,
Но меня ты не загубишь,
Бог поможет мне, дурная!

(Здесь и далее перевод В.Звягинцевой)

В другом месте стихотворения мотив религиозного противостояния болезни еще более очевиден:

Что с тобою, лихорадка?
Ну, чего ты захотела?
Оттого ли ты глумишься,
Что с лица я подурнела?
Но дана мне власть от Бога:

Изгоню тебя из тела.
Песий лай – твои угрозы,
И до них мне нету дела.

Эти строки обнаруживают, на наш взгляд, фольклорное происхождение мотива, поскольку откровенно отсылают к народным поверьям о демоне горячки, обязательной составляющей которых был заговор от болезни, т.е. определенного свойства словесная формула, при произнесении которой бес изгонялся. Наличие идеи экзорцизма в тексте Мананы, с одной стороны, подтверждает христианское мировоззрение автора, с другой, – позволяет допустить известную степень суеверия, свойственного многим образчикам устного народного творчества и, соответственно, заимствованным из них религиозным идеям. Особенно это «двоеверие» характерно для романтического направления в литературе, где оно обнаруживает себя в неприятии реальности, тоске по поводу бренности всего земного. Вот, к примеру, строки «Плача о мгновенном мире» Давида Гурамишвили:

Худо ты устроен, жалости достоин,
О коварный мир! О мгновенный мир!
Горек ты и вреден, радостями беден,
О коварный мир! О мгновенный мир!

(Перевод Н.Заболоцкого)

Стихотворение Мананы таким романтическим пафосом не отличается, однако и ее героине свойственна тоска и безрадостность в видении бытия:

О, скажи мне, лихорадка,
Отчего ты рассердилась?

Разве ты не христианка?
 Кто же ты, скажи на милость?
 Словно Мурия собачка,
 Вишь, тебе я полюбилась.
 Коль убьешь, не стану плакать, –
 Я на жизнь не так уж льстилась.

Напомним, что интересующий нас мотив диалога с лихорадкой, хотя и окрашен в романтические тона, по сути своей сугубо религиозный. Он вошел в национальный фольклор и письменные памятники многих народов в эпоху их христианизации. А.Топорков указывает, что заговоры от лихорадки известны у коптов, армян, сирийцев, арабов, евреев и др. народов [13, с.12], причем с различным количеством демонов в женском обличье, приходящих к человеку, и с разными их именами. Н-р, в русской фольклорной традиции наиболее популярны семь, девять или двенадцать лихоманок-трясавиц, называемых «дочерьми Ирода» и носящих имена, обозначающие симптомы горячки: *Трясяя, Огнея, Знобя, Ледея, Сухота* и др. [4, с.110].

У Мананы олицетворенная болезнь имеет христианскую генеалогию («Разве ты не христианка?») и, в соответствии с восточнославянской традицией, именуется «гибельной огневицей» (славянские варианты: «*трясавица*», «*водяница*») с обрисовкой всех сопутствующих симптомов:

Лихорадка сказала:
 Что ты, что с тобой, Манана?
 Разве я была дурною,
 Разве я вослед ознобу
 Не давала места зною?
 Я бессонницей поила, –
 Не водою ледяною,
 Нет, тебя я не забуду,
 Навещу порой ночью...
Манана сказала:
 Для чего тебя мне видеть,
 Гибельная огневица,
 Чуть подступишь к изголовью,
 Все дрожат и всем не спится,
 На зуб зуб не попадает,
 Ноют кости, поясница,
 Нет больным тобой спасенья,
 Впору им в слезах топиться.

Особенное влияние на сложение этого типа заговора оказала легендарно-апокрифическая литература. Проследивая историю развития и распространения народных заговоров от лихорадки

(горячки, малярии), русские фольклористы и церковные историки (Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский, И.Д. Мансветов и др.) пришли к выводу о происхождении экзорцистских заклинаний из средневековой византийской легенды о св. Сисинии и ведьме Гилу, имеющей двенадцать с половиной имен. Эти имена необходимо было узнать и назвать, чтобы изгнать демона. Легенда о св. Сисинии в свою очередь восходит к иудейскому апокрифу II в. н.э. «Завещание Соломона», который попал в устно-поэтическую культуру и письменные памятники народов почти всех христианизированных территорий [см.: 9]. Помимо греческого перевода легенды известны болгарский, сербский, румынский, русский, армянский, эфиопский и мн. др. национальные варианты. Легендарно-апокрифический мотив «выпытывания» и названия имен антропоморфного демона болезни, от поцелуя которого случается горячечный недуг, закрепился, видимо, и в грузинском фольклоре, откуда затем попал и в древнегрузинскую литературу. Олицетворенная лихорадка упоминается в грузинских народных новеллах. Проф. А.А. Глonti опубликовал, н-р, новеллу «Смерть и лихорадка», записанную в 1930-е гг. в богатом национальной культурой и «передовыми умами» местечке Картли [7].

Грузинские ученые только намекают на апокриф «Завещание Соломона», видимо, принимая с осторожностью известные восточнославянской фольклористике научные выводы (работы И.Д. Мансветова [8], А.Н. Веселовского [5] и др.). В послесловии к книге «Грузинская народная новелла» проф. А.А. Глonti читаем: «Мотив вопросов и ответов популярен не только в грузинской народной прозе, он распространен по всему миру. Ученые полагают, что он проник в народный эпос в эпоху раннего средневековья. Исследователь мотива В.Андерсон зафиксировал 428 устных и 167 литературных вариантов мудрых ответов на различных языках. По его мнению, в основе их лежит литературный источник, сложившийся в одном из еврейских племен на Ближнем Востоке (возможно, в Египте). Гипотеза эта не лишена достоверности, поскольку мудрые ответы нередко связывались с царями и особенно с иудейским царем Соломоном. Однако одного этого недостаточно для решения проблемы генезиса мотива. Широко распространенные мотивы подчас встречаются и у народов, которые не могли их заимствовать литературным путем» [6].

Совершенно справедливо. Литературным не могли, а культурно-религиозным могли. В процессе христианизации и устного освоения церковных письменных источников, так сказать, на слух, в пересказе. Так, н-р, чрезвычайно распространенные в Абиссинии магические заговоры от лихорадки вовсе не предполагают знания

письменной культуры у их обладателя и пользователя. Тексты с заклинаниями заучивают наизусть, не понимая их содержания (важен звукоряд!), их кладут на больные части тела, носят на поясе, на лбу или просто в кармане [17]. Академик Н.Ф. Познанский считает, что основная идея восточного заговора типа Сисиниевой молитвы – произнесение или письменное начертание имени (имен) демона, который изгоняется подобным образом [10]. Кстати, у Мананы мотив выпытывания имени в процессе диалога с демоном присутствует. «Кто же ты, скажи на милость?» – ласково просит она лихорадку.

Народные новеллы занимают значительное место в устно-поэтическом наследии Грузии. «Древнейшие мотивы, выдержавшие испытание временем и оставшиеся в памяти народа, обнаруживаются в исторических, церковных и светских памятниках. Они нашли отражение в основном в произведениях эпического, повествовательного характера, куда проникли непосредственно из фольклора» (А.Глonti) [6]. «С течением времени народная, бытовая струя все сильнее пробивается в литературу, питая ее жизненными соками...» [там же].

Кажется, именно так могло родиться и стихотворение «Разговор с лихорадкой». Несмотря на драматическую напряженность диалога лирических персонажей – Мананы и олицетворенного демона, некоторые фрагменты по содержанию нередко приближены к бытовой беседе с повествовательными элементами (*Зуб на зуб не попадает, / Кости ноют, поясница; Впору биться мне о камень / Так бранилась ты бывало*).

Поэтика диалога характерна для многих литературных произведений Грузии конца XVIII в. Можно вспомнить, к примеру, современника Мананы, поэта Годердзи Пиралишвили и его «Беседу жаворонка с яблоком». У того же Давида Гурамишвили встречаем две поэмы с характерными названиями: «Спор человека с бранным миром» и «Спор человека со смертью». Напомним, что стихотворение Мананы иногда переводят как «Спор женщины с лихорадкой». Видимо, эта любовь к диалогической основе сюжета – следствие художественно-поэтического осмысления фольклорного вопросно-ответного мотива. Текст Мананы, как можно видеть, также построен в традициях жанра народной новеллы с ее системой вопросов и остроумных ответов.

Разлучились мы, Манана,
Как ты время коротала?

.....

Что с тобою, лихорадка?

Ну, чего ты захотела?

.....

О, скажи мне, лихорадка,
Отчего ты рассердилась?

.....

При этом ответ на поставленный вопрос иногда составляет внутренний монолог лирического героя, это как бы драматургическая «реплика в сторону»:

Снова Манана сказала:
Горе мне, Манане бедной,
Никну слабой головою.
Я не выживу, – умру я,
Свяну чахлою травою.
Я и так уж невесома.
Таю свечкой восковою.
Чем я так ей полюбилась,
Что не выпустит живую...

Отсюда понятно, почему А.Сургуладзе отнес стихотворение Мананы к «драматургическим произведениям». Он пишет: «В конце XVIII в. в Тбилиси был организован драматический кружок, который ставил спектакли на грузинском и русском языках... При дворце Ираклия II была актерская группа, устраивались театральные представления. Были написаны драматургические произведения («Действие в Астрахани» Ал. Амилахвари, «Спор женщины с горячкой» поэтессы Мананы, «Трехлицный рыцарь» Т. Багратиони и др.)» [12].

Из этих слов можно предположительно заключить, что Манана жила в Тбилиси, могла входить в актерскую группу при дворе Ираклия II или была одним из авторов, сочиняющих тексты для репертуара придворного театра. Однако не стоит забывать, что практически во всех обзорах древнегрузинской литературы Манана все-таки названа поэтессой, а не драматургом.

Что касается поэтики диалога, характерной для ее сочинения, то она, как уже сказано, имеет фольклорную, народно-новеллистическую этимологию.

Как замечает А.Глonti, «живые, остроумные диалоги... всегда были и продолжают быть свойственными грузинской народной новелле» [6]. И вывод филолога: «...мы можем утверждать, что грузинская редакция народного мотива была выработана параллельно с восточной и западными редакциями, и обе последние сыграли определенную роль в ее становлении» [там же].

К западноевропейской культуре Грузия XVIII в. приобщалась благодаря связям с Россией и Украиной. «В установлении и развитии непосредственных культурных взаимосвязей

исключительно большую роль сыграли грузинские колонии в Москве, Петербурге и на Украине» [18]. Особенно активно культурный обмен осуществлялся, как уже сказано, в творчестве Давида Гурамишвили, чье поэтическое наследие не могло не оказать влияния на младших современников, в числе которых была и поэтесса Манана.

Что касается восточнославянского варианта интересующего нас фольклорного мотива, то здесь можно остановиться на том факте, что наиболее яркое художественное воплощение он нашел в русской литературе XIX в., а именно: в поэзии Аполлона Григорьева и Афанасия Фета [см.: 9]. Стихотворение Ап. Григорьева «Доброй ночи» (1843) содержит только рассказ о ночных блужданиях девяти сестер-лихоманок. Для нас важнее баллада А.Фета «Лихорадка» (около 1847), поскольку именно здесь отражена ситуация встречи с воплощенным демоном в женском обличье.

Ст-е «Лихорадка» было включено Фетом в балладный цикл, большинство произведений которого созданы по мотивам славянского фольклора («Змей», «Тайна», «Легенда» и др.). В основе сюжета «Лихорадки» лежит мотив поцелуя женщины-демона, именуемой в русских народных заговорах «лихоманкой». Текст построен в форме диалога лирического героя с няней, которая и является носителем фольклорных традиций. Через этот образ вводится в контекст стихотворения мотив поцелуя демона горячки. Речь няни звучит в ответ на жалобы о недомогании влюбленного героя:

«Няня, что-то все не сладко,
Дай-ка сахар мне да ром.
Все как будто лихорадка,
Точно холоден наш дом.
.....
Ты бы шторку опустила...
Дай-ка книгу... Не хочу...
Ты наемни говорила:
Лихорадка... я шучу...» –
«Что за шутки спозаранок!
Уж поверь моим словам:
Сестры, девять лихоманок,
Часто ходят по ночам.
Вишь, нелегкая их носит
Сонных в губы целовать!
Всякой болести напросит
И пойдет тебя трепать».

[14, с. 95-96]

Романтическая тональность фетовской баллады предполагает, судя по всему, мотив эмоциональной «встречи», мысленной, а не реальной. Автор избегает конкретизации, предпочитая недоговоренность:

«Верю, няня!.. Нет ли шубы?..
Хоть всего не помню сна,
Целовала крепко в губы –
Лихорадка ли она?»

Здесь уже диалог с самим собою. Как и у Мананы: «*Чем я так ей полюбилась?*» В соответствии с романтическим жанром фетовский текст сохраняет дуплановость коллизии: во сне или наяву был поцелуй – неясно. Герой пребывает одновременно в двух реальностях. У Мананы, конечно, ситуация более реалистическая: конкретная болезнь, провоцирующая соответствующее эмоциональное состояние, вдохновляет поэтессу на отчаянный шаг – художественный анализ душевного и духовного отношения к болезни. Своего рода самопознание через диалог со своим же персонажем. И в этом акте самоанализа автор проходит несколько ступеней: от негодования и ярости (*Пусть тебя сжигает пламя, / Злая ведьма, лихорадка!*) через иронию примирения (*О, скажи мне, лихорадка, / Отчего ты рассердилась?*) к новой волне возмущения и обиды (*Пусть твои глазница слепнут / Что ты мучаешь, пугая?*). Последние фразы драматического противостояния несут на себе печать не то христианского смирения, не то отчаяния. Решающее слово отдано автором лихорадке:

Умертвив тебя, не буду
Я виновной, без сомненья.
Если у тебя осталось
Хоть немножечко имения,
Обменяй его на саван, –
Вот его употребление.
Ты уже мертва, Манана.
Ты уже добыча тленья.

Небезынтересно заметить, что имя поэтессы на арабском языке примерно означает «время», «судьба» (*манан*). То есть имя «Манана», включенное в заглавие стихотворения и его структурную схему, возможно, призвано акцентировать мотив судьбоносной встречи с болезнью. «Включаемые в текст заговора имена собственные служат важнейшим орудием влияния на силы магического мира...», – считают славянские фольклористы [19]. Украинская загадка «Що в людині не росте? (ім'я)» красноречиво показывает, что имя воспринималось фактически как часть человека [там же]. В этом смысле лихорадка, как духовно обусловленная физическая немощь (с точки зрения

народных поверий, попросту одержимость бесом, которого надо изгнать), в понимании самой поэтессы, видимо, несла в себе идею возмездия или очистительного испытания личности перед лицом смерти. Поэтому имя героини, вступившей в диалог с лихорадкой, совпадает с именем автора и постоянно произносится в стихотворении. При этом в уста противостоящего героине персонажа автор вкладывает слова личностной самокритики.

Лихорадка сказала:
Трое суток потеряла.
Что казнию тебя – не диво.
Омрачив твой век недолгий,
Я была лишь справедлива.
Почему тебя жалеть мне?
Ты упряма и кичлива,
Разговором ядовита
И обличьем некрасива.

Насколько эта нелицеприятная характеристика соответствует действительным нравственным качествам автора, рассуждать вряд ли уместно. Нет оснований быть уверенными в том, что Манана не придумала характер своей лирической героини. Начало поэтического диалога довольно оптимистично, Манана отвечает миролюбиво, словно пытаюсь заговорить, «заболтать» нежданную гостью. Поэтому вполне вероятно и то, что поэтесса пробует художественно реализовать функциональный (прагматический) принцип фольклорного заговора в структуре литературно-поэтического текста. Как Фет, например, сделал это в романтической балладе. Основной творческой задачей в обоих случаях было самопознание, взглядывание в глубины собственной души.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология грузинской поэзии. – М., 1958. – С. 229-230.
2. Барамидзе А. Грузинская литература XVIII в. / Фундаментальная электронная библиотека (ФЭБ) [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/iv1/v15/v15-5052.htm>
3. Барамидзе А. Пути развития древнегрузинской литературы / А. Барамидзе // Древнегрузинская литература IV–XVIII вв. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1987 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.dzeglbi.ge/rus/statieb/istoria/puti_razvitie_drevnogruzinskoi.html
4. Бенчев И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников / Пер. с нем. С.К. Дмитриева. – М.: Интербук-бизнес, 2005.
5. Веселовский А.Н. Заметки к истории апокрифов. I. Еще несколько данных для молитвы св. Сисиния от трясовиц/

6. А.Н. Веселовский // Журнал Министерства народного просвещения. – 1886. – №5. – С. 288–293.
6. Глонти А.А. Грузинские народные новеллы / А.А. Глонти. – Тбилиси: Мерани, 1974. [Электронный ресурс]. – URL: <http://coollib.com/b/252575/read>
7. Грузинские народные новеллы / Запись, исследование и примечания А.А. Глонти. – Госиздат Юго-Осетии, 1956. [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.rus/ec/b/449274/read>
8. Мансветов И.Д. Византийский материал для сказания о двенадцати трясавицах // Древности: Труды имп. Московского археологич. об-ва. – М., 1881. – Т. 9. Вып. 1. – С. 24–36.
9. Маслова М.И. Баллада А.А. Фета «Лихорадка» и средневековые апокрифы / М.И. Маслова // Курский текст в поле национальной культуры. Материалы спецкурса для студентов бакалавриата и магистратуры филологического факультета Курского государственного университета. Выпуск 5. – Курск: КГУ, 2013. – С. 114–124.
10. Познанский Н.Ф. Сисиниева молитва-оберег и сродные ей амулеты и заговоры / Н.Ф. Познанский // Живая старина. – 1912. – № 1. – С. 95–116.
11. Поэзия народов СССР IV–XVIII вв. – М.: Худож. лит., 1972. – 853 с.
12. Сургуладзе А. Очерки истории грузинской культуры [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.neizvestniy-geniy.ru/cat/literature/istor/219668.html>
13. Топорков А.Л. Русские заговоры из рукописных источников XVII – первой половины XIX в. / Составление, подг. текстов, статьи и комментарии А.Л. Топоркова. – М.: Индрик, 2010. – С. 12.
14. Фет А.А. Стихотворения. Проза / А.А. Фет. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжное изд-во, 1978. – 496 с. – С. 95-96.
15. Хаханов А.С. Очерки по истории грузинской словесности. – М., 1897.
16. Хронология грузинской средневековой литературы [Электронный ресурс]. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1183440>
17. Чернецов С.Б. Эфиопская магическая литература / С.Б. Чернецов // Советская этнография. – 1972. – № 6. – С. 139–144.
18. Электронный ресурс. URL: <http://bestdocs/index-39383.html?page=59>
19. Юдин А.В. Восточнославянский заговор: структура, семантика и прагматика текста / А.В. Юдин // Ономастикон

русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. – М., 1997. [Электронный ресурс]. – URL: http://svitk.ru/004_book_book/1b/229

АНОТАЦІЯ

Маслова М.І. «Розмова з малярією» Манани і «Лихоманка»

А.А. Фета: поетика діалогу та фольклорні традиції

У статті представлено творчість маловідомого автора грузинської літератури – поетеси XVIII століття Манани. На матеріалі одного твору здійснюється екскурс у поетику діалогу, що запозичена з фольклорного жанру – грузинської народної новели. Мотив зустрічі з уособленою лихоманкою у вірші Манани розглядається у зіставленні з баладою російського поета XIX століття.

Ключові слова: грузинська народна новела, апокриф, фольклор, діалог, лихоманка.

АННОТАЦИЯ

Маслова М.И. «Разговор с малярией» Мананы и «Лихорадка» А.А. Фета: поэтика диалога и фольклорные традиции

В статье представлено творчество малоизвестного автора грузинской литературы – поэтессы XVIII века Мананы. На материале одного произведения осуществляется экскурс в поэтику диалога, заимствованную из фольклорного жанра – грузинской народной новеллы. Мотив встречи с олицетворенной лихорадкой рассматривается в сопоставлении с балладой русского поэта XIX века.

Ключевые слова: грузинская народная новелла, апокриф, фольклор, диалог, лихорадка.

SUMMARY

Maslova M.I. “The conversation with malaria” by Manana and “Fever” by A.A. Fet: poetics of dialogue and folk traditions

The article presents works of a little-known author of Georgian literature – the poet of the 18th century Manana. On the material of one work the author of the article makes a digression into the poetics of dialogue borrowed from the folk genre – folk novels (the legend). The motive of the meeting with the impersonated fever in the poem by Manana is considered in comparison with the ballad of the Russian poet of the 19th century, A.A. Fet.

Key words: Georgian folk novella, apocrypha, folklore, dialogue, fever.

*S. Pukhnata
(Horlivka)*

УДК 821.133:82-343

STENDHAL'S “THE RED AND THE BLACK” AS A FRENCH VERSION OF BILDUNGSROMAN

The term “bildungsroman” has become popular among literary critics and theorists since the second part of the nineteenth century. This popularity is due to the German thinker Wilhelm Dilthey's biography of Friedrich Schleiermacher, a theologian and philosopher of the Enlightenment. Throughout his work, Dilthey stressed the importance of the idea of “bildung,” or self-formation for German philosophy and literature. In the twentieth century, the concept of bildungsroman was further developed by Mikhail Bakhtin who has examined spatial and temporal peculiarities of the genre. He considered J.-W. Goethe's “Wilhelm Meister” the ideal prototype of a bildungsroman. According to Bakhtin, Goethe's narrative form “possesses the richest sense of time and becoming in European history” [3, p. 408]. This sense is crucial, as exemplified by the inseparable relationship between Wilhelm Meister, the protagonist of two of Goethe's novels (“Wilhelm Meister's Apprenticeship” and “Wilhelm Meister's Journeyman Years”), and historical time. From Bakhtin's point of view, Goethe's bildungsroman became the grounds for development of a nineteenth century European genre about the formation of a young man.

Like Goethe's protagonist, Stendhal's Julien Sorel sets off on a self-searching journey throughout his native country and tries to find his own place in the outside world. The similarity of the two characters could definitely allow one to argue that Stendhal was following in Goethe's footsteps when he wrote “The Red and the Black”. Yet, it must also be mentioned that the French novelist drew inspiration for Sorel from the visions and styles of a variety of other writers as well. One such example comes at the start of the novel, when Julien Sorel refers to himself as a “foundling” [4, p. 32]. Here, this reference reminds the reader of Henry Fielding's character, Tom Jones, who is also a foundling. The Stendhalian narrative also calls for the reader to make comparisons between Stendhal's ironic narrator and Fielding's talkative one.

On the other hand, the French literary tradition is much more powerful in Stendhal's work than is the English or German one. There are numerous French literary traces and allusions in the novel, starting from Blaise Pascal and ending with Jean-Jacque Rousseau. Nevertheless, the majority of French writers of his own time, such as Francois-Rene de Chateaubriand and Victor Hugo, were disliked by Stendhal because of their over-decorated style. In terms of style, the

Stendhalian novel is filled with multiple quotations (both authentic and invented by the author), as well as commentary on and descriptions of literature, philosophy, music, and architecture. With all this in mind, it seems that the French author has a great deal of common with his protagonist, Julien Sorel, for both of them are in a state of ceaseless quest. The French novelist searches for a new generic form, and the Goethian “Wilhelm Meister” is just one of many models both emulated and reinterpreted by Stendhal.

In “The Red and the Black”, the author strives to create a precise and impartial picture of a young Frenchman at the time of the Bourbon Restoration. Stendhal proves to be successful at doing this because of his employment of fictional time and space. In “Speech Genres and other Late Essays”, Bakhtin underscores that chronotope (fictional time-space) is the main indicator of a particular genre. Chronotope in “The Red and the Black” undoubtedly reveals the novel as a bildungsroman. Julien Sorel, the protagonist of the novel, possesses a keen sense of time. His sense is heightened because his fate depends on a particular historical time which plays a significant role in shaping and defining his personality. Despite the fact that from the beginning Julien is conscious that the time of the Restoration is not an appropriate one for his fiery and rebellious soul, he strives to adjust to it accordingly and prosper in life.

Stendhal, in order to underline his intention to introduce the reader not only to the protagonist’s fate but also to a French society at the time of the Restoration, alternately labeled “The Red and the Black”, “A Chronicle of the 19th century,” and even more specifically, “A Chronicle of 1830”. The novel is embedded in the contemporary time and provides the reader with an insightful observation of French societal, economic, and political development in the last years of Charles X’s reign. Main events occur at the end of this epoch when the French king, Charles X, triggered by ultraconservatives, is inclined to annul the Charter and repress the freedom of the press. Memories of the terror of the French Revolution are still vivid in the provincial town of Verrieres described at the beginning of the novel, and Napoleon, whose star has risen thanks to the revolution, is forbidden to be mentioned. This fear serves to highlight the main obsession of the epoch as terror at the thought of a new revolution along with the greed for money and profit. These concepts are manifested into Valenod, the most frightful character of the novel. This noisy and vulgar character multiplied his fortune thanks to his post “as “the fortunate governor of the Verrieres poorhouse” [4, p. 7]. He steals money from the poor and later buys the title of baron turning himself into the Baron de Valenod. Valenod becomes an object of irony as the narrator subjects him to a play on words: fortune and fortunate. His hatred for Julien Sorel is

quite understandable, for he cannot stand Julien not only because of their rivalry in love, but primarily because of Julien’s lofty soul and talents.

It is quite symbolic that at the end of the novel the Baron de Valenod reads the verdict of death to Julien Sorel. This holds even more symbolic weight when coupled with Baron de Thaler (the son of a wealthy Jew whose last name indicates French money) who kills in a duel Marquise de Croisenois, the young aristocrat. Stedhal uses these scenes to foreshadow the fact that the entire French nobility is doomed. Marquise de la Mole, one of the most intelligent characters in the novel, does not realize that supporting such a monster as the Baron de Valenod he unwittingly undermines the power of his own class. Julien even struggles to tell him about Valenod’s criminal activity in Verrieres. Unfortunately, the Marquise does not pay attention to his words because the so-called baron has turned from a liberal into an ultraroyalist, proving to be very instrumental in supporting the party. Valenod epitomizes the new power, the unscrupulous, ruthless and soulless power of the French bourgeoisie.

Similar to Goethe’s Wilhelm Meister, Julien Sorel does not accept the stifling atmosphere of his native provincial town and longs to leave it by setting off on a journey. A self-searching journey is one of the most important motifs of the classical bildungsroman. Moving to Besancon and later to Paris, Julien reveals that big cities do not differ a lot from the town of Verrieres. This shows that French society everywhere is a large vanity fair, where a person’s value depends not on personal merit, but on income and a title. Thanks to this journey Julien becomes educated on life and advances to his secret goal – to overcome the misfortune of his obscure birth and to conquer the hostile world. The author makes it clear that Napoleon is the one who has awakened the dreams of the French to glory and power. These dreams continued to echo in European literature during the entire nineteenth century inspiring youth even in such a country as Russia. Another youth affected by these dreams is Rodion Raskolnikov (of Fyodor Dostoevsky’s “Crime and Punishment”), who strikingly resembles Julien in being one of Napoleon’s admirers.

The Stendhalian hero, despite his hatred for the time and environment where he is destined to live, plots to outsmart the highly hierarchic and rigid French society of the Restoration with his mask of a pious young man. The little Napoleon starts playing a role of Tartuffe calling the latter his master. This ties to the metaphor of the mirror, which is applicable not only to the novel’s narrative but also to its character. Julien, affected by the mirror, constantly plays, enjoying his new societal roles along with his new outfits. He goes so far as to stage an excellent, albeit extravagant, performance in front of the mirror

of public opinion. Incessantly analyzing, comparing, calculating and planning, he arrives at the conclusion that the art of life is the art of deception, in which the best facade wins. One of his famous mottos is that "everyone is for himself in this desert of selfishness which is called life" [4, p. 287]. As Julien develops in his ideas, a great distance grows separating Julien, a timid peasant boy in clean white shorts who could not summon up courage to ring the bell on the door of M. de Renal's house, from M. le Chevalier Julien Sorel de la Vernaye, the cold, reserved, and refined Lieutenant of Hussars. This breach raises a large number of questions and makes the reader's comprehension of Julien difficult. Was this game all worth it? And where is the real Julien Sorel? What happened to this peasant boy, this ambitious social climber during the process of climbing to the upper rank of the social ladder? And what does life have in store for him?

Death and nothingness that wait for him at the end emerge as a subtle undertone at the beginning of the novel. However, they never go away and become more and more powerful. In "A Small Town," the first chapter of "The Red and the Black", the beautiful landscape of South-East France is described. The reader is introduced to M. de Renal's nail factory and its "noisy machine of terrifying aspect" [4, p. 4]. This monstrous contraption consists of a wheel and huge hammers. The wheel moves incessantly, and the weighty hammers lift up and fall down with ferocious energy. Undoubtedly, this scene stirs up harsh imagery within the reader, foreshadowing the idea that something else lurks behind the scene, purposefully concealing itself. The machinery is akin to a monster that demands new victims, and the pretty girls who work at the factory are subjected to its inhuman power. Such vivid description in the first chapter sets the tone for the continuation of the novel. This morbid theme is continued in chapter four, "Father and Son". There Stendhal's audience is exposed to the imagery of cold machines once again. The reader travels to the old Sorel's sawmill where, "one sees a saw which moves up and down, while an extremely simple mechanism thrusts forward against this saw a piece of wood" [4, p. 15]. Similar to the nail factory, a wheel plays an important role in the machinery of a sawmill: it drives both parts of the machine; that of the saw which moves up and down, and the other which "pushes the pieces of wood gently toward the saw, which slices it into planks" [4, p. 15]. It is worth noting that Julien Sorel, who was sitting "astride upon one of the beams," was "about to fall from a height of twelve or fifteen feet" [4, p. 16] into the moving parts of the machinery and an assured peril. At the very last moment, Julien's ruthless father catches him. Julien's execution is postponed but is still waiting there for him. The main

word, the word "guillotine," which has horrified the French since the Reign of Terror, is not uttered yet. However, a motif of blood-thirsty machines is present in these chapters and will reverberate throughout the novel. It seems that the shadow of the guillotine hovers over the text and is encrypted in numerous scenes including the famous episode in the Verrieres church. Here, the author not only again implies the protagonist's inevitable death, but even hints at the method of his execution. Stendhal does this by naming the young man who was executed in Besancon Louis Jernel. While some critics noticed that the name itself is an anagram of Julien Sorel's name, it also alludes to the name of Louis XVI who was guillotined in 1793, clearly foreshadowing Julien's unfortunate fate.

The novel continues to seep with foreshadowing of Julien's death. Even Julien's brothers with horrifying axes in their hands look like merciless giants waiting for their prey. The theme is continued by the trees in Verrieres which are cruelly lopped twice a year (Julien is associated with a chestnut tree because of his chestnut hair). Through these images the author implies that in this society only those who fit into its mold and prescribed standards have a chance to survive. Julien's main problem is that even hiding and repressing his fiery spirit he never fits into the societal mold. In spite of his masquerade, he is still too bright and too rebellious, and these traits ultimately doom him to perish in this kingdom of mediocrities.

Although Julien is consumed with his own success, he does not surrender his capacity of noticing other people's suffering. This causes him to reflect more and more on global problems: what is good, what is bad, and what is the truth about all these great people he admires (Napoleon, Robespierre, Danton, etc...) ? As he listened to the Conte Altamira's story about the failed conspiracy against the King of Piedmont, Julien sincerely exclaimed, "the end justify the means; if, instead of being a mere atom, I had any power, I would hang three men to save the lives of four" [4, p. 263]. But simultaneously Julien doubts that such decisive actions are just and has trouble discerning whether the deeds of his heroes were actually great, "... for after all the great Danton did steal. Mirabeau, too, sold himself. Napoleon stole millions in Italy, otherwise he would have been brought to a standstill by poverty... Must one steal, must one sell oneself?" [4, p. 264]. He is totally lost, and the reader (who is lost too because of this seemingly ceaseless struggle between different intentions in Julien's soul) hears the hero's outcry, "Who can guide me? What is to become of me?" [4, p. 311]. Julien is akin to a journeyman who instead of traveling on the road that was supposed to lead him to a happy destination, finds himself in a labyrinth with

multiple mirrors which reflect his numerous masks. His soul is lost; in order to free himself, he has to shatter the mirrors and destroy his own plans to succeed in the world he abhors so much.

Notably, the narrator who tends to make comments (very often extremely ironic) on Julien's deeds, does not say anything about the protagonist's fatal shot in the Verrieres church. This absence is extremely obvious and leads to the question, why did he do this? What forced him to rush to the same church where a long time ago he found a scrap of paper about Louis Jernel's execution? This act seems irrational and cannot be explained by Madame de Renal's compromising letter only (if Julien was a really prudent and hypocritical man, he would find a loop-hole in this situation). Moreover, he had become rich, turned into the Chevalier de La Vernaye, and was to be married to Mathilde de la Mole. At this point the classical bildungsroman would end: Julien would marry Mathilde and reconcile with society. The French author does not stop there, but surprises the audience and totally destroys their expectations, with the blatant fact that Julien will be neither a happy husband nor father. In France, where the fates both of Louis XV's and Napoleon's sons were horrifying, such an ideal scenario was absolutely impossible (besides, in Stendhalian novels loving fathers and sons do not exist). Julien will also never have a home and hearth, the most likable scenario in a Victorian novel where the happy ending of classical bildungsroman has had a tendency to be copied. The carpenter's son will never turn into Marquise de la Mole's son-in-law. Mathilde herself questions whether or not her love affair with Julien will have a happy ending. She feels inexplicable terror looking at him: knowing his pride, she is afraid that sooner or later he will blow up and everything will be ruined. Of course, one of the possible explanations of Julien's insane actions is that his honor is at stake (he is accused of ill intentions). But there is something else in his inexplicable behavior: he gives an exit to long repressed energy and seething hatred not only for the world of Valenod and de Renal but also for the part of his own soul that wished to succeed in this world. Firing into Louise de Renal, he fires into his own absurd dream to gain success in the world where such an unscrupulous parvenu as Valenod acquires unbelievable power.

Stendhal saves the protagonist from such a deplorable fate. Julien will never be in the same boat as the Baron de Valenod. Julien, the man, who used to cry "To Arms" (it is words of "La Marseillaise, a song of the French revolution: "To arms, citizens, form your battalions, let's march, let's march! May a tainted blood drench our furrows") is ready to sacrifice his own life and shed his own blood rather than reconcile

himself with so-called high society. Instead of this reconciliation he goes directly to a prison cell and the guillotine, and the novel plot unexpectedly turns into an invitation to a beheading (the last chapter is entitled "Exit Julien").

Stendhal does not cease the development of his character or his plot. Something incredible happens to Julien in the prison cell: he sets off on a journey to secret hidden rooms of his soul and rejects his own vanity. In "Deceit, Desire, and the Novel", Rene Girard compares the endings of famous novels – Cervantes' "Don Quixote", Stendhal's "The Red and the Black", and Dostoevsky's "Crime and Punishment" – and makes the observation that in all of them there is a description of a similar process of a conversion in death. What this means is that, "all the heroes, in the conclusion, utter words which clearly contradict their former ideas... Don Quixote renounces his knights, Julien Sorel his revolt, and Raskolnikov his super humanity. Each time the hero denies the fantasy inspired by his pride" [2, p. 293]. Only after landing in a prison cell, does Julien realize that there is a great amount of truth in the words of his rigorous teacher, Father Chelan: "We have to make our fortune in this world or in the next, there is no middle way" [4, p. 40]. His stern advisor also gave him the warning of, "If you think of paying court to the men in power, your eternal ruin is assured" [4, p. 40]. However, favorite Stendhalian characters are never prudent and pious, at least at a young age. Only through immersing himself in a societal web and paying tribute to all its temptations Julien is able to comprehend that he cannot be happy in the outside world. It seems that being free he was indeed imprisoned, and only by becoming a prisoner does he gain his inner freedom. At least, public opinion does not bother him as much as in the past: "What do I care for other people? My relations with other people are soon to be cut short" [4, p. 419].

Stephen Gilman makes an insightful observation about Stendhal's major characters, "... on numerous occasions he describes his characters as souls hidden or immured in their bodies" [1, p. 81]. They want to overcome the gravitation of the outside world and to elevate themselves over earth. The catastrophe that occurred at the Verrieres church is full of hidden mysterious implications. It is not accidental that "the young cleric who was serving mass rang the bell for the Elevation" [4, p. 399]. The crime of passion committed by Julien has a cathartic impact on his soul: Julien restores its loftiness and rejects previous temptations.

In his previous life Julien was in a state of war with French society: his selfish and proud soul did not know peace and rest but was full of hatred and ambition. In the prison cell, waiting for his execution, Julien realizes that real happiness is in his love for the

unselfish and unpretentious Madame de Renal and recalls how he was happy with her in the remote village of Verdy. The fictional time in the last chapters of "The Red and the Black" suddenly acquires a new quality. Julien simultaneously is here and somewhere else, and his story transcends that of a mere carpenter's son. The narrator stresses all the time that the prison of Besancon is a gothic castle and Julien is incarcerated on the upper floor of a gothic dungeon. He dates its architecture to the fourteenth century. The court in Besancon where Julien will be sentenced to death also strikes him by the elegance of its gothic architecture. All these gothic castles are staged by the author on purpose: they remind the reader of the gothic architecture of the village of Verdy where Julien and Louise de Renal were so happy. The narrator accentuates that the village of Verdy was rendered famous by the tragic adventure of Gabrielle, a heroine of medieval romance, a young noble lady whose husband killed her lover and forced his wife to eat his heart. At one point Madame de Renal envisions how her husband kills Julien during the chase and makes "her eat his heart" [4, p. 114]. In the fictional world of Stendhalian novel, a timeless medieval chivalric romance about love and readiness to die for love is juxtaposed with the world of France at the time of the Restoration, where real love and passion were something rare, almost impossible. Flinging himself at Madame de Renal's feet in the prison of Besancon and totally immersing himself in love for her, Julien reminds us of a medieval knight who worships his beautiful Dame and sees the only meaning of his life in his love for her (she owns his heart, while Mathilde de la Mole was able to reign only in his head). It seems that the carpenter's son is the only noble man at the end of the novel. He is also the only one deserving of his title – the chevalier de La Vernay, because of the chivalric and noble qualities of his soul. The fact that his remains are covered with "a great blue cloak" functions a double code. On one hand, it is full of bitter irony – the blue cloak is the last outfit, the last costume which was put on the protagonist's lifeless body by the merciless hand of destiny. On the other hand, Julien deserves this symbol of nobility because of his soul's nobility.

In the scene of his funeral the narrative suddenly moves to an even higher level. It's again one of the numerous Stendhalian paradoxes. The author, who always presented himself as an atheist and an Epicurean, fills the last episode of the novel with some esoteric and mysterious symbolism. The "little cave magnificently illuminated with countless candles" [4, p. 450] strongly resembles the little chapel where Julien was exposed to the relic of Saint Clement, "the statue of the saint has in its throat a large wound from which the blood seemed to be flowing" [4, p. 98]. The theme of martyrdom,

God's clemency and religious exaltation is not a Stendhalian theme, but a Chateaubriandian one. Stendhal disliked the latter's religious mysticism and Chateaubriand's "Rene" is subjected to the narrator's irony in the "Red and the Black". However, there is something incredibly mysterious, solemn, and even macabre in the episode of Julien's funeral. St Clement, a Christian martyr, became a victim of human bigotry and cruelty. Julien Sorel, despite all his errors and delusions, is a martyr too, a martyr of the new epoch, the epoch where such a monster as Valenod obtains the power to seal Julien's fate. The scene of the protagonist's funeral has subtle undertones of the hagiographic narrative, for it is not accidental that Julien's name is similar to the name of Saint Julian, whose cult has been widespread in France since the Middle Ages.

Interweaving the narrative of bildungsroman with the narrative of chivalric romance and hagiography, Stendhal elevates his protagonist over his particular time and space. In the French version of bildungsroman the protagonist chooses death over reconciliation with society and eventually denies the time and space where he is destined to live.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gilman, Stephen. "The Tower as Emblem in "The Charterhouse of Parma" / Stephen Gilman // *Modern Critical Views. Stendhal*. Ed. and with an introduction by Harold Bloom. – New York: Chelsea House Publishers, 1989. – P. 85-117.
2. Girard, Rene. *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure* / Rene Girard. – Baltimore: John Hopkins Press, 1965. – 318 pp.
3. Morson, Gary Saul and Caryl Emerson. *Michail Bakhtin. Creation of a Prosaics* / Gary Saul Morson and Caryl Emerson. – Stanford: Stanford University Press, 1990. – 530 pp.
4. Stendhal. *The Red and the Black* / Stendhal. – New York: The Heritage Press, 1964. – 450 pp.

АНОТАЦІЯ

Пухната С.А. Роман Стендаля «Червоне та чорне» як французька версія роману виховання

У статті розглядається жанрова своєрідність роману Стендаля «Червоне та чорне» як роману виховання. Концепції роману виховання, розроблені Вільгельмом Дільтеєм та Михайлом Бахтіним, допомагають зрозуміти інтенції Стендаля як водночас наслідувальні і ревізійні. Ці концепції висвітлюють також складну взаємодію між романом виховання, лицарським романом та агіографією в «Червоному та чорному». Завдяки

використанню двох останніх жанрових форм Стендаль руйнує жанрові межі роману виховання, долає простір і час і підіймає свого героя понад конкретною історичною та географічною реальністю.

Ключові слова: bildungsroman, лицарський роман, агіографія.

АННОТАЦІЯ

Пухнатая С.А. Роман Стендаля «Красное и черное» как французская версия романа воспитания

В статье рассматривается жанровое своеобразие романа Стендаля «Красное и черное» как романа воспитания. Концепции романа воспитания, разработанные Вильгельмом Дильтеем и Михаилом Бахтиным, помогают понять интенции Стендаля как одновременно подражательные и ревизионистские. Эти концепции также проливают свет на сложное взаимодействие между романом воспитания, рыцарским романом и агиографией в «Красном и черном». Благодаря использованию двух последних жанровых форм Стендаль разрушает жанровые границы романа воспитания, преодолевает пространство и время и поднимает своего героя над конкретной исторической и географической реальностью.

Ключевые слова: bildungsroman, рыцарский роман, агиографія.

SUMMARY

Pukhnata S.A. Stendhal's novel "The Red and the Black" as the French version of bildungsroman

This essay examines the generic peculiarities of Stendhal's "The Red and the Black" as a bildungsroman. Wilhelm Dilthey's and Mikhail Bakhtin's concepts of bildungsroman are essential in the process of revealing Stendhal's intentions as simultaneously emulative and revisionist. These concepts also bring to light a complex interplay between bildungsroman, chivalric romance, and hagiographic narrative in "The Red and the Black". The last two generic forms are used by Stendhal in order to shatter the conventions of bildungsroman, tearing down the spatial and temporal boundaries of the text, and lifting up the protagonist over fixed historical and geographic realms.

Key words: bildungsroman, chivalric romance, hagiographic narrative.

К.Г. Сардарян
(Харків)

УДК 821.161.2 Жил(045)

**ДУХОВНІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО
(НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ СПОГАДІВ
«НОМО FERIENS»)**

*Мій Боже, коли твоя ласка –
Дай раду зболілим серцям.
І дай нам повірити в казку
Хоча би за крок до кінця [2, с.773].*

Ірина Володимирівна Жиленко – геніальна поетеса, чії твори доводять, що навіть у складних умовах можна створити свій, особливий, внутрішній світ і гідно існувати в ньому. За будь-яких обставин поетеса бачила світ феєричним, світлим, святковим.

Доля у мисткині була щаслива, оскільки творчість вона вдало поєднувала з родинним затишком та вихованням дітей, які також діють в українській культурі, а саме, донька Ірина є істориком із світовим ім'ям, відомим дослідником Києво-Печерської Лаври.

І. В. Жиленко є жінкою, яка доклала багато зусиль для відродження сучасної України, утвердження рідної мови на рідній землі, їй боліло національне питання, доля рідного народу. Письменниця своїм словом виконувала громадсько-виховну роль, сприяючи духовно-моральному та інтелектуальному розвитку молоді. Вона є Великою Українкою, її роль у житті нації переоцінити неможливо.

Ірина Жиленко залишила вагомий слід в українській літературі другої половини ХХ ст. – першої половини ХХІ ст., збагативши її високомистецькими творами.

Актуальність нашої статті полягає в тому, що творчість І. В. Жиленко в цілому на сучасному етапі розвитку літературознавства залишається поза увагою науковців. Тим часом пильне вивчення спадку письменниці виявляє немало додаткових рис творчої індивідуальності І. Жиленко.

Літературна творчість І. Жиленко є важливою складовою літературного процесу ХХ – ХХІ ст. і являє собою перспективний матеріал для літературознавчих студій, насамперед з огляду на її місце в системі явищ літератури ХХІ ст., тому **наукова новизна** нашої розвідки обумовлена необхідністю вивчення літературного спадку письменниці.

Мета дослідження. На основі дослідження твору мисткині «Номо feriens» визначити духовні домінанти творчості І. В. Жиленко. Відповідно у статті вирішуються такі **завдання**: з'ясувати формування моральних пріоритетів письменниці;

визначити основні духовні домінанти творчості Ірини Жиленко; дати уявлення про рецепцію творчості мисткині; осмислити проблему внутрішнього світу авторки крізь призму її естетичних та філософських шувань.

Об'єктом нашої студії є твір І. Жиленко «Спогади: «Номо feriens». **Предметом** дослідження є духовні домінанти твору, що визначають особливості світосприйняття мисткині.

Творчий спадок І. Жиленко ще не був предметом системних досліджень вітчизняного літературознавства, а серед невеликої кількості розвідок учених, які звертались до творчості письменниці, є наукові студії М. Жулинського [3], Д. Дроздовського [1], М. Коцюбинської [5], Д. Кишинівського [4], Г. Штоня, М. Штолько [7].

Ім'я І. В. Жиленко ще й досі не повністю означене для сучасників. Твори письменниці переконливо підтверджують, що І. Жиленко належить до когорти цілком сформованих, самостійних авторів, який володіє чіткою системою поглядів та тверджень. Проблематика християнської моралі проходить через філософську спадщину Григорія Сковороди, який розглядав зовнішній стан моральних якостей світу в цілому крізь призму внутрішнього світу людини, проблематику добра і зла. Зрозуміло, що філософська позиція Г. Сковороди не могла не здобути послідовників на теренах розвою наукових поглядів у подальшому часі. Такою послідовницею, а в багатьох позиціях і новатором системи духовних поглядів стала видатна українська письменниця Ірина Володимирівна Жиленко.

Аналізуючи книгу спогадів письменниці, що пояснює всю її поетичну спадщину, ми переконуємося в тому, як високо ставить мисткиня саме поняття моральності.

Центральною проблемою художньої літератури є проблема внутрішнього світу людини. Це вихідна точка, від якої тягнуться всі без винятку лінії і моменти відображення реальної дійсності. Своєрідність культур різних епох, своєрідність творчості будь-якого письменника визначається особливостями розуміння сутності людини. Для І. В. Жиленко розуміння сутності людини визначалося визнанням обов'язкового вибору між добром і злом. Духовна краса для юної мисткині постає в безперервній внутрішній боротьбі думок і почуттів, в безперервних пошуках сенсу життя, в мріях про діяльність, яка принесла б користь усьому народу. Її життєвий шлях – це шлях постійних шувань, який неодмінно веде до правди і добра. На думку І. Жиленко, все людство має бути пов'язане духовними устремліннями до добра, справедливості. Авторка вважає, що справедливість може бути забезпечена тільки єдністю моральних людей. Усередині подібної

єдності не може виникнути і думки про насильство.

На сторінках «Номо feriens» лунають слова захоплення світом Божим, поцінування життя (11. П. 62 р.): «Кажуть, що люди цінують молоді роки, тільки проживши їх. Але в мене не так. Я насолоджуюсь кожним прожитим днем, розміюючи, що другого такого ніколи не буде. Але й сподіваюсь завжди, що другий буде ще красивіший, і це дає мені радість і любов до життя» [2, с. 109].

Цікавими є роздуми поетеси над питаннями буття та небуття, життя та смерті, віри в Бога: «Я не боюся смерті. Там, за тією гранню, – стільки нас... Обидва Василики (Симоненко і Стус), Льоня Кисельов, Аллочка Горська, Вітя Зарецький, Іван Світличний, Григорій Тютюнник. Там – Євген Плужник і Константин Ідельфонс Галчинський – всі рідні за духом і поетичною кров'ю. Там і мама моя. А отже, смерть – не чужина. Та тему смерті облишу. Не люблю містики, вишуканого патякання про потойбічність. Господь не для того створив завісу тайни між буттям і небуттям, щоб ми зухвало смикали за неї. Поки живі – живімо і дякуймо Богові, а помремо – будемо знати все.

Я вдячний поціновувач творчості Господа нашого. І думаю, що йому, як і кожному творцеві, лютіші мої зачаровані красою світу і вдячні очі, ніж стерті в молитвах коліна нетерпимого церковного догматика. А втім, і про це більше – ні слова. Пояснювати Бога – гріх. І щоб більше не вертатися до цієї теми, скажу одне: я маю в душі своїй благоговійну віру в Бога, але не маю ні на гріш страху Божого. Якщо Бог благ, то і мені буде благо. Аби не творити злого і безчесного» [2, с. 24].

Ірина Жиленко зауважує, що для неї не є страшною смерть, боїться вона незвіданого, незнаного. Розуміння дріб'язковості людини перед Богом неодноразово лунало на сторінках твору, поетеса визнає: «Ми на його долоні, як горіх у шкаралущі» [2, с. 768].

Поетеса впевнена, що долі людські записані на небесах. І Господь ретельно продумує кожну. На її думку, є люди, які не здатні бути старими і благополучними: «Є великі люди, яким вульгарність буття нестерпна, життя їм тісне, і вони рвуть його на собі, як гамівну сорочку, як пута, рвуть аж до смерті. ...Умови не міняють і не нищать особистості (як її задумав Бог), вони лише загострюють її на головному в собі, відкидаючи другорядне» [2, с.131].

Міркування над власним призначенням також пов'язане із задумом Вишнього: «Я ж, задумана Богом як самітниця (завжди цвіла досередини, в закритому бутоні), в умовах державного тиску стала камерною не тільки генетично, а й принципово. Скойки замкнулись на довгі роки. І там, у тому замкнутому світі

власного дому і власної душі, мені ніколи не було тісно. Світ був мені велетенським, загублена в його зелених хвилях, мов коник у траві, я сюрчала і сюрчала свою вдячність Господу, покірливо приймаючи життя з усім його добром і злом. Такі натури приємлюють спокійно і старість, і навіть смерть. Не можу твердити, що я була обережною або боягузливою. Куди там! Молодечий холодок безстрашного екстазу, бунтівничості, спротиву, гніву, коли кидаєшся в недозволенність, мов у крижану воду, і серце аж заходиться, тріумфуючи, – все це мені знайоме. Все це було» [2, с. 131].

Ще у далекому 65 році до поетеси прийшло розуміння, «що ніщо в житті порівняно з народженням людини, не має ні сенсу, ні ваги. Що всі людські пристрасті, метушня, боротьба, – ізми, принципи, догми поряд зі Справжньою Материнською творчістю (найвищою із форм творчості) – це просто сміховинна купа дріб'язку» [2, с. 575]. Без дітей мисткиня не уявляє собі життя, **материнство для неї – найвища духовна цінність.**

Справжніми чеснотами людини І. Жиленко вважає працьовитість, потяг до знань: «Людині притаманне бажання прагнути найголовнішого знання: хто ми, звідки ми, куди ми йдемо? Філософія, як мистецтво, сама по собі – «мета», а не засіб для здійснення якихось практичних цілей» [2, с. 584].

У спогадах присутні роздуми поетеси над причиною страждань, та відповідь на це питання мисткиня подає у Вербну Неділю – свято, яке поетеса відчуває як найніжніше та найгіркіше водночас: «Бо не було б пекла – не було б і раю. Високого, духовного раю, вознесення над сплетеним клубком гадів земних. Тому – тривожна гіркота Вербної Неділі й урочисте торжество Великодня. В усьому символ, натяк (формула?) якоїсь незбагненної для наших смертних умів істини...» [2, с. 254].

Людські трагедії та страждання мисткиня вважає надто великою платою за крихітне життя, яку виділено людині. Людські чекання, надії, цікавість та інше, що відбувається у житті, на її думку, є тим найкращим, що є в «життєвській грі». Все це справляє враження гри за сценарієм, Ірина Володимирівна не заперечує вірогідність того, що всі ми актори: «Бог пише безкінечні сценарії і смиче за ниточки. І яким би смішним, безцільним не було наше дійство – бездіяльність ще страшніша. Варто спинитися, зійти з кону – тебе засипле пилом часу і забуття» [2, с. 774].

Крім того, поетесу бентежить процес «глобалізації»: бруд, нахабність, агресивність, жага до наживи того прошарку людства, що володіє половиною фінансів усієї планети. І. Жиленко прогнозує, що такий стан суспільства може скінчитися «Апокаліпсисом для людства»: «Людина – невдача Творця.

Коли гроші стають іконою – вони пожирають усе, аби все це перетворити на гроші: науку, мистецтво, спорт, релігію – все!» [2, с. 770].

Але попри всі негативні споглядання у книзі спогадів переважають оптимістичні мотиви. Мисткиню протягом усього її багатоскладного життя не залишила віра в добropорядність людей: «Із усіляких ЗМІ люди повстають монстрами. Але не з тих підлх джерел треба судити про людей. Довкола нас – нормальні, чесні, великодушні люди...» [2, с. 771]. Ірина Володимирівна, не заощаджуючи щирих слів, згадує чесність, порядність, великодушність та шляхетність багатьох сучасників. Над усякі розумові й ідеологічні чесноти Ірина Володимирівна цінувала в людях елементарну людську доброту і тепло. **Духовність для неї – це не що інше, як талант доброти в людській душі.**

Тема чистоти і краси людської душі завжди була і є актуальною. І. Жиленко турбують проблеми духовності суспільства, оскільки похитнулися моральні підвалини суспільства, коли духовне, чисто людське відступає на задній план, а вперед виступають такі почуття, як жадібність, безпринципність, цинізм і т. п. Але у письменниці залишається надія, що свідомих людей набагато більше, і вони зможуть правильно вибрати свій життєвий шлях.

Саме завдяки обґрунтованій своєрідності поглядів літературна спадщина І. В. Жиленко ще довго буде цариною глибинності ідей, з яких живитимуться нові течії та напрями духовних пошуків.

Книга спогадів «Homo feriens» І. Жиленко є непересічним явищем української літератури, вагомим внеском в українську культуру. Дослідження українського літературного процесу неможливе без детального опрацювання багатой літературної спадщини такої знакової постаті, як письменниця, поетеса, літературний критик – Ірина Володимирівна Жиленко, тому вважаємо перспективним подальше дослідження творчого спадку І. В. Жиленко.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дроздовський Д. Поезія казкових сновидінь [Електронний ресурс] / Д. Дроздовський // ЛітАкцент. – 2001. – 11 трав. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/05/11/poezija-kazkovyh-snovyudin/>
2. Жиленко І. Homo feriens : Спогади / Ірина Жиленко; передм. М. Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
3. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: вибр. твори. – 2-е вид. – К. : Пульсари, 2006. – С. 4 – 30.

4. Кишинівський Д. Миновали Святого Ілью... (Из Ирины Жиленко) / Д. Кишинівський. – Режим доступу : <http://www.poetryclub.com.ua/getpoem.php?id=1931>
5. Коцюбинська М. Вікно у сад : «Вибране» Ірини Жиленко // Мої обрії : У 2 т. – Т. 1. – С. 106 – 122.
6. Сардарян К. Г. Епістолярії Ірини Жиленко в біографічному та історико-культурному контексті / К. Г. Сардарян // Донецьк : Вид-во «Ноулідж», 2014. – 216 с.
7. Штолько М. А. Фемінність поезії Ірини Жиленко / М. А. Штолько // Поетичний клуб. – Режим доступу: <http://www.poetryclub.com.ua/metsr.php?id=61&type=critiques>

АНОТАЦІЯ

Сардарян К.Г. Духовні доміанти творчості І.В. Жиленко (на матеріалі книги спогадів «Homoferiens»)

У статті аналізується книга спогадів видатної української письменниці Ірини Володимирівни Жиленко з метою виявлення в ній загальнолюдських пріоритетів. Досліджуються духовні доміанти творчості мисткині як фундатора українського національного виховання, однією зі складових якого є християнська мораль. Поетесу цікавили, перш за все, проблеми моральні, загальнолюдські, понадчасові, питання родинних стосунків. Для неї найдорожчими категоріями в житті людини і людства загалом є категорії духовності, добра, краси, людяності, які вона оспівує у своїй творчості. Ірина Жиленко відчуває творчість як спосіб освідчення у любові всьому найдорожчому. Культурно-історичну місію митця поетеса вбачає у зображенні позитивних сторін життя.

Ключові слова: духовні цінності, материнство, доброта, християнська мораль, віра, краса світу, духовна краса.

АННОТАЦІЯ

Сардарян К.Г. Духовные доминанты творчества И.В. Жиленко (по материалам книги воспоминаний «Homoferiens»)

В статье анализируется книга воспоминаний великой украинской писательницы Ирины Владимировны Жиленко с целью выявления в ней общечеловеческих приоритетов. Исследуются духовные доминанты творчества писательницы, одной из составляющих которых является христианская мораль. Поэтессе интересовали, прежде всего, проблемы нравственные, общечеловеческие, вневременные, вопрос семейных отношений. Для нее наиболее дорогими категориями в жизни человека и человечества в целом являются категории духовности, добра,

красоты, человечности, которые она воспеваает в своем творчестве. Ирина Жиленко чувствует творчество как способ признания в любви всему дорогому. Культурно-историческую миссию творца поэтесса видит в изображении положительных сторон жизни.

Ключевые слова: духовные ценности, материнство, доброта, христианская мораль, вера, красота мира, духовная красота.

SUMMARY

Sardarian K.G. Spiritual dominants in the creative works by I.V. Zhilenko (based on the book of memories “Homoferiens”)

The article analyzes the book of memories of a great Ukrainian writer Irina Vladimirovna Zhilenko in order to identify universal priorities in it. We investigate spiritual dominants of the writer's creative works, one of the components of which is Christian morality. The poet is primarily interested in moral, universal problems, the timeless question of family relations. For her, the most valuable categories in the life of every human being and humankind as a whole are the categories of spirituality, goodness, beauty, humanity, which she sings in her works. Irina Zhilenko feels creativity as a way of expressing love to all. Cultural-historical mission of the creator for the poetess is to show the positive in the image of life.

Key words: spiritual values, motherhood, kindness, Christian morality, faith, beauty of the world, spiritual beauty.

*Ю.В. Бабич
(Горлівка)*

УДК 82.0

РЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ Л. УЛІЦЬКОЇ СУЧАСНОЮ КРИТИКОЮ

Очевидна нестандартність прози Л. Уліцької не дозволяє дослідникам упевнено співвіднести її поезику з тією чи тією «школою» або «напрямом». Труднощі, з якими стикаються дослідники її прози, зумовлені насамперед невиразністю теоретичних орієнтирів. Так, досі не було запропоновано переконливе обґрунтування жанрових пріоритетів письменниці, концепції людини тощо. Можна спостерігати, що значна більшість інтерпретацій як малої прози, так і романів Л. Уліцької тягнє до соціально-філософських медитацій більшою мірою, ніж до суворого теоретизування. Мета нашого дослідження – узагальнити та систематизувати критичні відгуки літературознавців та визначити творчий метод Л. Уліцької.

На сьогодні актуальним у теоретичному аспекті залишається питання про те, до якого літературного методу або напрямку можна віднести творчість Л. Уліцької. Дослідницькі підходи щодо цього вельми різноманітні.

Своєрідним підтвердженням масштабу феномена Л. Уліцької є той факт, що пошук точного розв'язання цієї проблеми здійснюється в теоретичному просторі між двома крайнощами. Наприклад, О. Рижова впевнено відносить прозу Л. Уліцької до масової літератури, стверджує, що її романи тримаються на наборі клішованих сюжетів, зорієнтованих здебільшого на сімейно-любовну мелодраматичну проблематику, що залучає в усі часи саме масового читача [7, с. 87]. Ця думка знаходить опонента в особі М. Кучерської, яка вважає, що творчість Л. Уліцької спочатку була адресована досить вузькому колу читачів і лише поступово, без будь-яких навмисних зусиль з боку автора завоювала широку аудиторію, яка виявила в новому голосі близькі та знайомі кожному ноти [3, с. 87]. Н. Лейдерману і М. Липовецькому також не вдалося окреслити внутрішньо несуперечливе ставлення до творчості Л. Уліцької в цілому. Її різножанрові твори вони відносять до різних напрямів. Так, «Казус Кукоцького» вони схильні вважати чи не класичним романом сімейного типу. Водночас її повісті й оповідання, на думку цих авторів, являють собою зразки жіночої неосентиментальної прози.

Саме неосентименталізм, як видається, виявився тим точним словом, з яким схильні асоціювати творчість Л. Уліцької багато відомих дослідників сучасної російської літератури. Особливого інтересу в цьому контексті заслуговує чітке протиставлення неосентименталізму постмодернізму, що пропонується Н. Лейдерманом: «Те, що робить «неосентименталізм» в 80-90-ті роки, – пише Н. Лейдерман, – прямо протилежне тому, чим займається постмодернізм. Якщо останній дискредитує не лише фантоми культури, він перетворює в «симулякри» навіть об'єктивну реальність, яка заломлена в культурному досвіді, то «новий сентименталізм» уже звертається до романтичного міфу як до онтологічної реальності. У творах «нового сентименталізму» актуалізується пам'ять культурних архетипів, наповнених високим духовним змістом...» [4, с. 234].

Судження Н. Лейдермана націлює на оцінку творчості Л. Уліцької – у межах «нової сентиментальності» – як реакцію на постмодерністський ціннісний нігілізм. Відзначимо, що, на думку Н. Лейдермана, цьому нігілізму Л. Уліцька протиставляє нетрадиційну систему цінностей і не утопічний проект, а неоміфологію.

Визначення прози Л. Уліцької як неосентиментальної зумовило відповідні гіпотези про своєрідність героя цих творів. М. В. Межиєва і Н. А. Конрадова також відносять її творчість до російського неосентименталізму [5, с. 104], аргументуючи це особливим, підкреслено чуттєвим героєм, утіленням інтимних переживань, переважанням щоденникових і епістолярних форм описів. Г. Нефагіна теж дотримується такої думки: «Продуктивним моментом у збагаченні реалістичної парадигми є дифузія в традиційну прозу деяких стилеутворювальних елементів інших напрямків <...> Так, характерна для психологічного типу неокласичної прози увага до мотивації вчинків і зовнішніх проявів почуттів, внутрішніх станів героя може переростати в підвищений культ почуття, набувати таких рис, як моральний максималізм, віра, духовність» [6, с. 74].

Г. Нефагіна послідовно дотримується тієї точки зору, згідно з якою пріоритетним жанром романів Л. Уліцької слід вважати сентиментальний роман. При цьому аргументи на користь своєї гіпотези дослідниця відобуває детальним аналізом нових аспектів сентиментальності, відкритих, на її думку, Л. Уліцькою. Це відкриття полягає в здатності героїв та оповідачів письменниці відкривати моральний ресурс, ресурс відповідального вчинку й подальшої відповідальності там, де традиційний реаліст і сентименталіст бачать скам'янілі умовності, нейтральні соціальні імперативи тощо.

У контексті аналізу особливої, так би мовити, неочуттєвості з'являються і перші спроби визначити своєрідність концепції людини. Варто зазначити, що перші відповіді на це питання, швидше, репрезентують етичну оцінку, не ґрунтовану в концепції власне персонажності. У багатьох рецензіях та статтях простежується ідея однозначно «позитивного» героя. Проте, майже в центрі наукової уваги залишається міфопоетична проблематика в тісному зв'язку з традиційною, для досліджень жіночої прози, сімейною (родовою) тематикою. Для нас важливо відзначити, що саме в такому контексті формується проблема системи персонажів Л. Уліцької. Так, наприклад, Т. Казаріна в рецензії на збірку «Бідні родичі» тематизує «тіло роду» як джерело енергії та сакрального знання. Доречними й органічними в даному контексті виглядають спроби конципувати персонажну суб'єктність, що поєднує в собі казково-міфологічну умовність і реалістичну прагматику (образ Генеле). Вельми плідним нам здається вказівка Т. Казаріної на ритуальність як принцип прози Л. Уліцької [2].

Масштабна робота М. Болотової претендує на синтез одразу кількох проблем інтерпретації романістики Л. Уліцької. Вона

шукає комплексного рішення, цілісного концепту, здатного поєднати в чіткій перспективі міфопоетики, композицію і типологію образів, що особливо цікаво в контексті нашої роботи. «Улюблена структура Л. Уліцької, – пише М. О. Болотова, – кільцева, закріплюється все, що можна й на всіх рівнях – композиції, мотивики, читацького сприйняття» [1, с. 136]. Мотив кільця – сюжетний вузол історій двох поколінь у романі «Медея та її діти»: «Кільце втрачається й знаходиться на місці зачаття Ніки, у мить його знаходження з'являється герой-коханець, що став причиною смерті Маші» [1, с. 141]. Саме циклічність, повторюваність, чреватість будь-якого уривку оповідання відновленням того або того мотиву або сюжетної ситуації на іншому (не більше високому або глибокому, а просто – іншому) рівні надає текстам Л. Уліцької тієї якості, яку занадто часто називають «міфологізмом». Щоправда, тексти письменниці дають багато приводів для таких міфологічних міркувань.

Наполеглива міфологізація творчості Л. Уліцької, взята в методологічному аспекті, свідчить про одну важливу обставину: дослідникам не вдається описати ієрархію цінностей, у межах якої формуються світи творів письменниці, у тих термінах, які пропонує їм поточна, тут-і-тепер рухлива сучасність. Саме тому підстава поетики Л. Уліцької наче виноситься за межі повсякденності – при очевидній буденності багатьох її сюжетів і нею самою декларованим інтересом до «життя сірих людей» [8, с. 118].

Ми вважаємо, що найбільш близькою до мети на сьогоднішній день є інтуїція Б. Саткліфа. Персонаж Л. Уліцької – це саме суб'єкт не задалегідь визначеного вибору. Ця глобальна неготовність персонажа обумовлює майже всі наслідки, зазвичай пов'язані з «неоміфологізмом». Саме цією неготовністю пояснюється готовність прийняти будь-який вибір іншої людини: та сама толерантність, про яку пише Саткліф [9, с. 496].

Отже, можна вважати, що саме в персонажі, особливо унікально зрозумілій суб'єктивності криється можливість цілісного переосмислення поетики Л. Уліцької і, можливо, деяких рис поетики жіночого письма загалом.

Найбільш часто виділяються риси/характеристики прози Л. Уліцької в контексті спроб знайти її «місце» в спектрі методів і напрямів, з одного боку, пов'язаних із загальною оцінкою постмодернізму як мегаметоду нашого часу, а з іншого, з проблемою т. зв. жіночого письма, яка породила цілий новий напрям у літературній теорії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болотова М. А. Рождение лирики из духа пародии. Л. Улицкая «Весёлые похороны» & «Медея и её дети», «Сонечка» & «Казус Кукоцкого» / М. А. Болотова // Пародия в русской литературе XX века. – Барнаул : Изд-во АГУ, 2002. – С. 135-149.
2. Казарина Т. Рецензия на сборник Л. Улицкой [Электронный ресурс] / Т. Казарина. – Режим доступа : <http://www.a-z.ru/women-cdl/html/preobrazh41996e.htm>
3. Кучерская М. Пазл сложится в картинку / М. Кучерская // Рос. газ. – 2005. – 12 авг. – С. 7.
4. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература : в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Кн. 3 : В конце века (1986-1990-е годы). – М. : 2001. – 386 с.
5. Межиева М. В. Окно в мир: современная русская литература / М. В. Межиева, Н. А. Конрадова. – М., Рус. яз., 2006. – 191 с.
6. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х XX в. / Г. Л. Нефагина. – Мн. : Экономпресс, 1998. – 231 с.
7. Рыжова О. Казус Кукоцкого / О. Рыжова // Лит. газ. – 2004. – № 37. – С. 11.
8. Улицкая Л. Я пишу в шкаф : [Беседа с писательницей Л. Улицкой] / Л. Улицкая ; записала Е. Гущина // Столица. – 1991. – № 46/47. – С. 118-119.
9. Sutcliffe B. M. Ludmila Ulitskaias literature of tolerance / B. M. Sutcliffe // Russ. rev. – Syracuse (N.Y.), 2009. – Vol. 68, No. 3. – P. 495-509.

АНОТАЦІЯ

Бабич Ю.В. Реценція прози Л. Уліцької сучасною критикою

У статті йдеться про нестандартність прози Л. Уліцької та визначення «школи» або «напрямку», до якого можна її віднести. Деякі відносять прозу Л. Уліцької до масової літератури, інші схильні вважати її твори зразком жіночої неосентиментальної прози. Тексти письменниці дають також багато приводів і для міфологічних міркувань. Міфологізація творчості свідчить про одну важливу обставину: дослідникам не вдається описати ієрархію цінностей, у межах якої формуються світи творів Л. Уліцької.

Ключові слова: творчість, проза, роман, ієрархія, цінність, міфологізація, напрям, неосентименталізм.

АННОТАЦІЯ

Бабич Ю.В. Реценция прозы Л. Улицкой современной критикой

В статье говорится о нестандартности прозы Л. Улицкой и определении «школы» или «направления», к которому можно ее отнести. Исследовательские подходы в этом разнообразны. Некоторые относят прозу Л. Улицкой к массовой литературе, другие склонны считать ее произведения образцом женской неосентиментальной прозы. Тексты писательницы дают также много поводов и для мифологических рассуждений. Мифологизация творчества свидетельствует об одном важном обстоятельстве: исследователям не удастся описать иерархию ценностей, в рамках которой формируются миры произведений Л. Улицкой.

Ключевые слова: творчество, проза, роман, иерархия, ценность, мифологизация, направление, неосентиментализм.

SUMMARY

Babich Yu.V. Ulitskaia L. as perceived by contemporary critics

The article looks at L. Ulitskaia's non-standard prose and the definition of "school" or "direction" to which it can be attributed. Research approaches to this are different. Some believe the prose by L. Ulitskaia to be popular literature, others tend to treat it as a model of female neosentimental prose. Her prose also gives many reasons for mythological discussions, which shows one important fact: researchers cannot describe a hierarchy of values in which the created worlds are formed.

Key words: art, prose, novel, hierarchy, value, mythologizing, direction, neosentimentalism.

*О.С. Дудник
(Горловка)*

УДК 82.994

АНТИУТОПИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

В литературе XX-XXI столетий появилось ощущение какой-то завершенности и в то же время ожидание кардинальных перемен. Русская литература, как и другие литературы рубежа веков, отражает смену культурных парадигм, кризисный этап поиска новых мировоззренческих, ценностных, художественных ориентиров. Кроме того, она и сама находится в точке перелома и в выборе пути, к ней трудно приложить критерии целостных, уже устоявшихся систем. В новой литературе на рубеже веков (конец XX – начало XXI) очень ярко проявилась переоценка привычных ценностей, – и в этой новой мировоззренческой системе она не

могла функционировать. Система ценностей, ранее утвержденная классической русской литературой, рухнула. Но, тем не менее, уже к 2000 году существенно меняются общие оценки состояния литературы, ее перспективы и общественный статус. А. Немзер называет 1990-е годы замечательным десятилетием, которое доказало, что «литература не умерла и умирать не собирается». Наоборот, она развивалась по своим внутренним законам, и, наконец, произошла смена стратегии – «от компенсаторной», целью которой было «догонять, возвращать, ликвидировать лакуны», к какой-то иной, смысл которой еще предстоит разгадать» [1, с. 6]. Он также считает удачным и то, что из состояния накопления она переходит к активному продуцированию нового. От первой фазы кризиса – отрицания и деконструкции – ко второй – поиску цельности. А это свидетельствует о новой фазе развития литературы. Но специфику литературы последних десятилетий определяет отказ от старых парадигм и поиски новых концепций человека, модели мира и художественных средств, которые могли бы отразить современное мировосприятие.

На рубеже XX-XXI столетий литературный постмодернизм понимается уже несколько иначе, чем в 80-90 годы. «Постмодернизм – понятие, используемое для обозначения характерного для культуры сегодняшнего дня типа философствования, содержательно-аксиологически дистанцирующегося не только от классической, но и неоклассической традиции и конструирующего себя как пост-современная, т.е. неоклассическая философия» [1, с. 4].

По утверждению М.Р. Жбанкова, в современном литературном процессе постмодернизм «присутствует не как ярко выраженное философское направление или завершенная эстетическая концепция, но, скорее, как констатация исчерпанности творческих потенциалов культуры Запада, способной лишь тиражировать уже однажды сказанное» [1, с. 5]. Таким образом, подчеркивается переходный характер этого процесса, возможность его развития и незавершенность, а, следовательно, и различные возможности его развития и трансформации. Наступило время осознания кризиса постмодернизма. И тогда такие исследователи, как В. Курицын, М. Липовецкий, М. Эпштейн, предпринимают первые попытки осмысления данного явления именно на русском материале. Естественно, что создание новой теоретической модели русского постмодернизма в период его кризиса требует глубокого анализа большого количества текстов. Творчество русских писателей как раз и отражает отказ от «крайностей» постмодернизма, независимость от власти теории, а с другой – поиск нового с учетом опыта разочарования в тотальной иронии и деконструкции. Во-

первых, это «осознание» крайностей стиля и «расшатывание» его художественных установок. А во-вторых, это поиски новых художественных принципов. С действием первого механизма чаще всего мы сталкиваемся в художественных текстах самих писателей-постмодернистов. И одно из этих проявлений – это мифологизация и эстетизация самого постмодернизма. То есть писателями и читателями постмодернизм воспринимается не только как целостная система, а и как материал для иронической игры, самопародии на себя.

Одним из проявлений иронической саморефлексии постмодернизма становится и буквализация его стратегий и доведение их до абсурда. Это явление можно наблюдать в произведении «Кысь» Т. Толстой. По мнению О. Калашниковой, здесь пародируются по крайней мере три ведущие постмодернистские стратегии: интертекстуальность, смерть автора и децентрация. Как отмечает в своем исследовании А.Ю. Мережинская, важно еще и то, что постмодернистскому художественному коду писатели находят эффективный противовес. Например, Т. Толстая противопоставляет константы национальной культуры («литература», «Пушкин», «интеллигенция», «духовное странничество»).

Можно отметить присутствие в жанре антиутопии иронического взгляда на жанр и пародирование его основных жанрообразующих принципов, и эстетическую игру с ними. Мы думаем, что это не означает гибели жанра, а наоборот, дает новый импульс его развитию. Роман «Кысь» был начат в 1986 году, что позволяет соотносить события произведения с Чернобыльской катастрофой. И действительно, антиутопия повествует о некоем Взрыве и его Последствиях, о гибели цивилизации, одичании человека и его духовном обнищании. В условно-фантастической форме автор рисует картину возможного будущего, в которой легко узнаваемы черты нашей истории и сегодняшней реальности. Но связь с действительностью несколько ослаблена по сравнению с другими образцами данного жанра. Но в романе можно уловить отдельные моменты, связанные с реальными событиями (революция, переименование географических объектов, рыночные отношения и др.), но главное – это не только их обнаружение, но и воссоздание всеобщего абсурда мира. Где современный человек оказался в условиях тотального насилия.

Время в романе распадается на два отрезка: до Взрыва и после Взрыва, а население поделено на Прежних и Рожденных после Взрыва. И у последних проявляются те или иные Последствия: гребни как у Варвары Лукинишны, то хвостик как у Бенедикта, то когти, как у Оленьки и ее родителей. В данном случае физическое

уродство персонажей подчеркивает процесс нивелирования человека, утрату в нем человеческого. Мир, населенный такими страшными и уродливыми персонажами, – это предупреждение писательницы всему человечеству об опасности, опасности не только внешней, но и внутренней деградации.

Одна из важнейших тем произведения – это тема утраты. Герои постоянно вспоминают, что и как было раньше до взрыва, и как стало теперь. Они с тоской вспоминают о старых книгах, о деталях быта, о семейных отношениях. Но трагизм повествования еще и в том, что воспоминаний осталось мало. Из памяти человечества, по мнению писательницы, практически стерты сами основы человеческого существования – нравственность, культура, свобода. Тема утраты генетической памяти доведена до абсурда в образах перерожденцев: «Страшные они, и не поймешь, то ли люди, то ли нет: лицо вроде как у человека, туловище шерстью покрыто и на четвереньках бегают...» [3, с. 6]. Власть прилагает все усилия, чтобы предать прошлое забвению. Как и в классических антиутопиях Е. Замятина «Мы», Дж. Оруэлла «1984», О. Хаксли «О, прекрасный новый мир», в романе «Кысь» также уничтожается история, книги переписываются, что характерно для этого жанра.

Мир романа «Кысь» – это мир, созданный на обломках бывшей человеческой цивилизации. В принципе он и не создан, это просто то, что осталось от него после страшной катастрофы. Новаторство Толстой проявляется в том, что она показывает человечество не у последней черты, а уже за чертой и на краю пропасти (и прежде всего духовной). Так как здесь утрачено все главное и самое ценное, то иерархия ценностей тоже оказывается перевернутой. Катастрофа изменила не только человеческие отношения, но и быт. Художественная модель в антиутопии «Кысь» доведена до абсурда. В романе сохраняется иерархическая структура социума, но в самой этой структуре заложена двойная пародия: и на власть, и на жанровое содержание антиутопии. Самое угнетаемое сословие Федора-Кузьмичевска – голубчики, а Большие мурзы, Санитары, Главный Санитар – средство устрашения. Поскольку общество находится на примитивном уровне развития, то это облегчает управление Наибольшему Мурзе, стоящему во главе государства. Этот гротескный образ является своеобразной пародией на образы Благотетеля в романе «Мы», Старшего Брата в романе «1984». В отличие от них наибольший Мурза Федор Кузьмич маленького роста, но с большими руками («ручищи как печные заслонки»). Описание «вождя» доводит до абсурда саму идею неограниченной власти и тем самым содержит протест против нее.

Одна из черт антиутопии – замкнутое пространство своеобразно реализовано в романе. Замкнутый со всех сторон мир живет только иллюзией счастья. В романе О. Хаксли это безоблачное принудительное счастье достигается при помощи наркотика («сомы»), а у Т. Толстой таким наркотиком является ржавь.

Как и других героев антиутопий (Д – 503 или Уинстона Смита), у Бенедикта нет выхода. Он боится своих мыслей, открытий: «И тревога холодком, маленькой лапкой тронет сердце, и вздрогнешь, глянешь вокруг зорко, словно ты сам себе чужой: что это? Кто я?» [3, с. 59].

Но, по мнению автора, выход у человека есть всегда – это выход в духовный мир. А дверь эта открывается через книги, через культуру. Бенедикт не смог бороться с «системой», выбор сделал в пользу искусства и книг: «Он понял. Понял. Это выбор. Ну-с, кого спасем из горящего дома? Он выбрал, сразу» [3, с. 317]. Писательница также считает, что в русском народе нельзя уничтожить способность мыслить, мечтать, быть счастливым. Чего стоит мечта народа о другой, красивой жизни: «... тянет словно уйти куда, летом, без дорог, без путей, туда, на восход солнца, где травы светлые по плечи, где синие реки играют, а над реками мухи золотые толкутся, неведомы деревья ветви до воды свесили, а на тех ветвях слышь, белым-белая Князья Птица Паулин» [3, с. 67].

В связи с темой утраченного и вновь обретенного особое значение приобретает в романе образ Пушкина. Духовная эволюция Бенедикта проходит под знаком Пушкина и в связи с Пушкиным. Герой не только ищет ответы у Пушкина, а главное духовной защиты в мире, где человек ограблен, унижен, несвободен. Это символично, по мнению Т. Толстой, только культура может возродить мир, потерявший свои основы. В жанре антиутопии в данном произведении отношение к Пушкину является критерием оценки социального устройства и нравственного состояния человека. Если в антиутопиях прежних лет такими критериями были отношение к любви, к истории, к семье, то в романе Т. Толстой акцент смещается в сторону искусства. По мнению писательницы, без книг, без искусства невозможно ни развитие цивилизации, ни свобода, ни счастье отдельного человека. Но ведь находит же Бенедикт свою дорогу к Пушкину, понял, что книги надо спасать, и осознает, что он человек! В романе «Кысь» существенно трансформируется художественный конфликт антиутопии. Если раньше конфликт выражался в столкновении личности и государства, то здесь в конфликт вступает только Никита Иванович, а главный герой не

решается на открытый протест. Основной конфликт перенесен в нравственную, внутреннюю сферу. Больше всего Бенедикт боится остаться «кысью», «не-человеком». Центральная проблема, которую поднимает Т. Толстая в своем произведении, – это самоидентификация человека и обретение им человеческой сущности посредством культуры. В произведении утверждается огромное значение культуры в современном мире, которая должна помочь возрождению человеческого в человеке. Вывести общество из хаоса и беспамятства на путь гармонии.

Оформившиеся в XX веке специфические черты русской антиутопии – путешествие героя по замкнутому пространству, внимание к судьбе «маленького человека», философичность – соединяются с новыми признаками, обусловленными закономерностями современной литературы и особенностями мировидения писательницы. Художественный конфликт в романе «Кысь» перенесен в психологическую плоскость. И впервые в жанре антиутопии герой находит выход из этого пространства в сферу духовную. Можно сказать, что Т. Толстая не только кардинально обновляет жанр антиутопии, но и преодолевает стратегии постмодернизма. Автор создает антиутопический роман нового типа. Используя классические сюжеты, Т. Толстая создает пародию на антиутопическую литературу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм: [учебн. пособие] / Анна Юрьевна Мережинская. – К.: Логос, 2004. – 234 с.
2. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография/ Анна Юрьевна Мережинская. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433с.
3. Толстая Т.Н. Кысь [роман] / Татьяна Никитична Толстая. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 368 с.

АННОТАЦИЯ

Дудник О.С. Антиутопические традиции в романе Т. Толстой «Кысь»

В статье рассматривается развитие эпохи постмодернизма в русской литературе XX-XXI веков, наличие элементов антиутопии в современных постмодернистских художественных текстах, в частности на материале романа Т. Толстой «Кысь». В романе можно проследить иронический взгляд на сам жанр антиутопии и на парадигмы его основных жанрообразующих принципов, а также эстетическую игру с жанром.

Ключевые слова: антиутопія, постмодернізм, деконструкція, іронія, децентрація, інтертекстуальність.

АНОТАЦІЯ

Дудник О.С. Антиутопічні традиції в романі Т. Толстої «Кись»

У статті розглядається питання про розвиток епохи постмодернізму в російській літературі ХХ-ХХІ століть, наявність елементів антиутопії в сучасних постмодерністських художніх текстах, частково на матеріалі роману Т. Толстої «Кись». У романі можна прослідкувати іронічний погляд на жанр антиутопії та на парадигми його основних жанроскладових принципів, а також естетичну гру з жанром.

Ключові слова: антиутопія, постмодернізм, деконструкція, іронія, децентрація, інтертекстуальність.

SUMMARY

Dudnik O.S. Antiutopian features in the novel "Kyss" by T. Tolstaya

In this article the question of the development of postmodernism in Russian literature is under discussion. Also we tried to point out some elements of such genre as antiutopia in modern literary texts, partly on the basis of the novel by T. Tolstaya. In the novel we can trace an ironical point of view on the Russian antiutopia and its paradigms, and also its aesthetic game with the genre.

Key words: antiutopia, postmodernism, deconstruction, irony, decenration, intertextuality.

*В.Я. Йовдій
(Ужгород)*

УДК 82.091

СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ ПАНАЙТА ІСТРАТІ У РОМАНІ «КІРА КІРАЛІНА»

Актуалізація досліджень наративних стратегій вивела на перший план проблему авторства й усього комплексу питань у сучасному вітчизняному та зарубіжному літературознавстві, пов'язаних з особливостями авторської свідомості, а багаторівневий аналіз художнього тексту із урахуванням особливостей представлення авторської «точки зору» значно розширив уявлення про семантику і поетику літературного тексту.

Проблема автора, вивченню якої присвячено наукові розвідки М. Бахтіна, В. Виноградова, Г. Гуковського, Л. Гінзбург,

Б. Кормана та інших, належить у сучасній літературознавчій науці до кардинальних. Вона нині активно розробляється як у теоретичній, так і в історико-літературній площинах на різноманітному історичному та національному матеріалах. У цьому аспекті надзвичайно складним, проте і перспективним є дослідження «авторської теми» у творчості письменників-білінгвів.

Літературні контакти, як відомо, є найпотужнішим зовнішнім чинником розвитку культури. Вони зумовлюють не тільки запозичення на всіх рівнях мовної і текстової структури, але й сприяють індивідуальній та загальнокультурній еволюції. Потенціальні оновлювально-перетворюючі ресурси акумулюються у численних архетипах певної культури, яка залежить передусім від рівня інтелектуального розвитку її носіїв. З феноменом білінгвізму пов'язані перш за все проблеми культурного характеру. Адже в умовах міжнародних контактів дедалі актуальнішою стає потреба забезпечення ефективності міжмовного та міжкультурного спілкування, яке, безумовно, збагачує на загал культуру різних народів. У цьому аспекті дослідження творчості двомовних представників різних національних літератур є завданням перспективним, складним і актуальним.

Одним із таких яскравих і, на жаль, зовсім не вивчених двомовних феноменів є постать франкомовного письменника румунського походження Панаїта Істраті, творчість якого дає привід для з'ясування, з одного боку, загальної проблеми впливу культур і літератур, з другого ж, – багатьох проблем автора-білінгва, співвідношення в його поезиці культурних елементів як на мотивному і образному рівнях, так і на рівні проблем сюжетобудови, жанрової і стилістичної своєрідності.

Історія появи першого видрукованого твору письменника пов'язана з його драматичними життєвими обставинами, що їх допоміг П. Істраті подолати Ромен Роллан. Критики називали автора «Жан-Крістофа» «хрещеним батьком» Істраті, бо ж він зберіг для Європи непересічну особистість і оригінальність майстра слова.

Після трагічних подій особистого життя Панаїт Істраті у жовтні 1922 року вперше зустрівся з Р. Ролланом. Ця зустріч для румунського письменника стала доленосною. Лауреат Нобелівської премії 1916 року побачив у Істраті талановитого оповідача і порадив використати факти його складної біографії, «опоетизувавши їх» у художній творчості.

За дієвої підтримки Роллана, працюючи маляром, Істраті пише у Парижі, у підвалі свого співвітчизника-румуна Ж. Іонеско, свій головний твір – «Кіра Кіраліна» (1924). Цей роман засвідчив

появу в Європі талановитого франкомовного письменника румунського походження.

Успіх «Кіри Кіраліни», як і наступних творів Істраті, серед читачів пояснюється не тільки новизною сюжету і стилю, але й передовсім своєрідністю нарративних стратегій, близьких до сказового типу розповіді, характерною ознакою якої постає художній образ фіктивного автора-наратора (оповідача).

Прикметно, що проза румунського письменника виходила за межі традицій реалістичного і натуралістичного романів XIX ст., для яких іманентною була стильова система із узагальненням від «я»-автора; власне і створювала оповідь на інших принципах, у контексті нових нарративних пошуків європейських прозаїків.

Оригінальна манера сказового типу, унікальна в його архітектоніці роль образу героя-оповідача є художнім відкриттям російського письменника-реаліста М. Лескова, який успішно актуалізував у своїй творчості поетичні знахідки давньоруської літератури. Особливе місце у його прозі належить оповіді у формі сказань як «національному образу думки», де оповідач – автор – народ являють собою єдине ціле [3, с. 27].

Для творчості Панайта Істраті притаманна також оповідь від першої особи, проте й тут Істраті виступає як оригінальний митець.

Проблема типу оповіді, що нагадує сказання, виникла, як відомо, в літературознавстві та лінгвістиці у середині XX століття у зв'язку з питанням про роль оповідача у системі літературної художньої практики (дослідження В. Виноградова, М. Бахтіна). Сюжетна динаміка сказової розповіді, за В. Виноградовим, є «переламною в цілому творі або в окремих його частинах через призму свідомості та стилістичного оформлення посередника-оповідача. Тоді художній світ автора уявляється не як об'єктивно втілений у слові, а як своєрідно віддзеркалений у площині суб'єктивного сприйняття оповідача <...>».

У форматі так званої оповіді-сказання Істраті автор ніби залишається за межами оповідної манери, проте його роль не мінімізується, а навіть збільшується. У прозі П. Істраті виникає парадоксальна ситуація «відсутності – присутності» (визначення Л.М. Цилевича щодо прози А. Чехова). Цей нарративний принцип створює ефект, коли об'єктивізована розповідь від імені героя-оповідача за відсутності прямого авторського втручання не приховує авторської позиції, а навпаки, свідчить про об'єктивність, ба навіть створює ілюзію документальності, достовірності. У Істраті домінує відбір життєвого матеріалу, який подається у своєрідному ракурсі. Герой-наратор стає структурно-оповідальним центром, що організує художню цілісність

твору. Фундаментом такого типу оповіді є гармонійна єдність між автором і предметом зображення. Ця думка вперше була висловлена в 1884 році Г. Джеймсом у його статті «Мистецтво прози», в основі якої є положення про залежність твору від позиції автора, ступеня і способу його присутності в художньому тексті. Ця думка буде домінувати у вітчизняних «авторських» теоріях протягом усього XX століття.

Підкреслимо, що теоретичні розробки авторської теми Джеймсом збігаються з практичним втіленням цих ідей у творах Істраті, що свідчить про певні типологічні паралелі в пошуках нових художніх форм у європейській літературі першої третини XX століття.

Істратівський принцип авторської «відсутності-присутності» максимально об'єктивізує розповідь. Тут, по-перше, відсутні ієрархічні відношення між оповідачем і героєм, які були типовими для реалістичної літератури другої половини XIX століття. Ці взаємовідносини перебувають принципово в одній оповідальній площині (типова риса істратівської прози). Проте точка зору героя, яка організує оповідь, завжди корегується самим оповідачем, що свідчить про певний розрив між автором і героєм. Структура самої оповіді при цьому виявляє відношення між ними.

По-друге, тенденція нового типу авторської позиції передбачає повну об'єктивність, що дає читачеві максимальний простір для самостійних роздумів. Ця тенденція спостерігається в європейській літературі наприкінці XIX століття (наприклад, у творчості письменників-натуралістів). У літературі декларувався принцип об'єктивності, який розумівся як принцип оперативного, безпристрасного відображення дійсності.

Установка на об'єктивність крізь призму власного авторського бачення проблеми, особистісної позиції автора дозволяла пояснити «загальне життя», у якому відтворювалася «загальна правда». Синтез об'єктивного зображення фактів, явищ та суб'єктивне їх бачення в прозі П. Істраті формує особливу стилістичну єдність, що створює неповторну художньо-естетичну палітру прози румунського письменника.

Книга «Кіра Кіраліна» складається з трьох частин: «Ставро», «Кіра Кіраліна», «Драгомир». Сюжет – історія Кіри, доля жінки з Браїли, занедбаного куточка Оттоманської імперії, до якої входила Румунія.

Перша книга має автобіографічний характер. Географія блукань, атмосфера розповіді, багатий життєвий досвід письменник «опоетизував», як йому радив Р. Роллан, у своєму творі. Під іменем Андрієна, як і у всьому циклі, приховується

автор. Події роману відбуваються в Ізраїлі, багатонаціональному регіоні, де основне заняття населення – праця на землі, де звучить мовна поліфонія – румунська, грецька, турецька, циганська, і де селянство будь-якої національності бідне і беззахисне перед владою.

Розповідь Ставро – передісторія долі Кіри, його сестри. Герой вказує на час дії: «До 1876 року, після повернення принца Шарля в князівство я також повернувся на свою батьківщину, але не як він, принц, а повернувся розбитий пошуками своєї старшої сестри і прогнилий від свого розбещеного життя за дванадцять років пошуків у Анатолії, Вірменії, Туреччині».

У своєму монолозі Ставро обіцяє повідати історію, яка передувала його драматичним блуканням. Сповідальність героя ґрунтовна, з анекдотичними ситуаціями, з описом життя турецьких ремісників, сліпих стариків і п'ятирічних дітей, які вручну виготовляли килими і мідні вироби. Розповідаючи, він звертається до слухачів Адрієна і Михайла, закликає їх бути свідками, як це традиційно робили оповідачі, що виконували старовинні балади. Використовуючи кумулятивний спосіб, Істраті «нанизує» деталі, чіпляючи один за одним епізоди, переконуючи в правдивості своєї історії.

Сказовий тип розповіді набув тої семантико-стилістичної форми, де відбувається зміщення функцій автора «реального» і автора-героя, який бере на себе роль не тільки оповідача, що передає «чуже» мовлення, але й творця, героя оповіди. Наратор стає фіктивним «заступником» автора, він не тільки «оповідає», але й імпровізує, відтворює події, учасником яких він був, у власному неповторному викладі, окреслюючи їх під кутом власного світобачення і культурного рівня.

П. Істраті передає специфічні особливості усного мовлення героя-наратора, створюючи таку мовленнєву маску оповідача, яка стає своєрідною авторською маскою, необхідною автору «реальному» для конструювання образу оповідача, принципово іншого, аніж він сам, з іншою системою цінностей, іншою світоглядною і мовленнєвою позицією. Художня трансляція «голосів» від автора до наратора і навпаки у структурі роману Панаїта Істраті є не тільки маркером зміни наративних інстанцій, але й важливим засобом «взаємовідношень» між автором і наратором.

Експозиція роману починається розповіддю від третьої особи, відтак розповідає автор, згодом оповідачем стає Ставро. Автор і оповідач «зливаються», проте автор нагадує читачеві: «як ви вже пам'ятаєте, це була історія Ставро». Неявна віддаленість позицій автора, оповідача і героїв, їх тісна взаємодія – все це має глибинні змісти смисли і є характерною рисою істратівської прози.

Засоби оповіди властиві усній традиції, мелодія усної мови передається розірваним синтаксисом, репризами, які звучать як рефрен, повтори, сентенції. Істраті використовує в мові оповідача традиційні в румунській народній поезії і прозі форми зачину й кінцівки оповідання. Ці засоби створюють особливий ритм прози, властиву народній мові мелодію і емоційну насиченість мови оповідача, що визначає своєрідність стилю прози П. Істраті, близького до фольклору у виконанні співців, розповідачів билин.

Отже, істратівський метод організації оповіди можна охарактеризувати в термінологічному ключі американського дослідника авторської позиції П. Лаббока («Мистецтво роману» 1921) як «сценічний», на відміну від «панорамного» методу традиційного реалістичного роману другої половини XIX століття, який ґрунтується на привнесенні у текст прямої авторської оцінки описаних подій. У П. Істраті автор «розчиняється» в «куті зору» персонажа, який завжди є свідком «сцени». Звідси й завдання автора: простежити формування цілого з фрагментів, виявити функціональність деталі, яка несе в собі «надзнання», виявити органічну структуру твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. А. Писатели о писателях / Лев Александрович Аннинский. – М. : Книга, 1988. – 352 с.
2. Барт Г. Текстовый анализ / Г. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Наука, 1980. – С. 46-53.
3. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Михаил Михайлович Бахтин. – М., 1986.
4. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1959. – 65 с.
5. Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике / Виктор Владимирович Виноградов // О языке художественной прозы. Избранные труды. – М. : Наука, 1980. – С. 42-54.
6. Гинзбург В. В. Литературное произведение. Теория и практика анализа / В. В. Гинзбург. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.
7. История французской литературы / [под общ. ред. Козлова Н.П., Андреева Л.Г., Косикова Г.К. и др.]. – М. : Высш. шк., 1987. – 637 с.
8. Истрати П. Кира Киралина / П. Истрати : [пер. с франц. И. Шерешевской]. – Л. : Время, 1935. – 198 с.
9. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева; редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др.]. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 752 с.

10. Літературознавчий словник-довідник. – К. : Академія, 1997. – 138 с.
11. Ревнівцева О. В. Психологічний аналіз як засіб вивчення художнього твору / О. В. Ревнівцева // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. – К. : Академія, 2003. – № 12. – С. 15-30.
12. Istrati P. Chardons du Baragan / P. Istrati. – Paris : Gallimard, 1980. – 120 p.

АННОТАЦІЯ

Йовдий В.Я. Своєобразие нарративних стратегій Панаита Істрати в романе «Кира Кираліна»

В статті аналізується своєобразие нарративних стратегій в творчестві франкоязычного письменника румунського походження Панаита Істрати в контексті нарративних пошуків європейських прозаїків першої третини ХХ в. Увага акцентується на «авторській» темі, котра розглядається в площині досліджень сказового типу розповіді, де відбувається зміщення функцій автора «реального» і автора-героя, який бере на себе роль розповідача, героя і творця.

Ключевые слова: наратор, автор, документалізм, реалізм, об'єктивність.

АНОТАЦІЯ

Йовдий В.Я. Своєрідність нарративних стратегій Панаїта Істрати в романі «Кира Кираліна»

У статті аналізується своєрідність нарративних стратегій у творчості франкомовного письменника румунського походження Панаїта Істрати в контексті нарративних пошуків європейських прозаїків першої третини ХХ ст. Увага акцентується на «авторській» темі, яка розглядається в площині досліджень сказового типу розповіді, де відбувається зміщення функцій автора «реального» і автора-героя, який бере на себе роль оповідача, героя оповіді та її творця.

Ключові слова: наратор, автор, документалізм, реалізм, об'єктивність.

SUMMARY

Yovdiy V.Y. The originality of the narrative strategies of Panait Istrati's novel "Kira Kiralina".

The article considers the originality of narrative strategies in the works of the French-speaking writer of Romanian origin Panait Istrati in the context of narrative quest of European prose writers in the first third of the twentieth century. The attention is focused on

the "author's" theme, which is viewed in the plane of research of the narrative type of narration, where there is a replacement of functions of the "real" author and the author-hero, who takes on the role of the narrator, the hero and the creator.

Key words: the narrator, the author, documentalism, realism, objectivity.

*М.С. Мележик
(Луганськ)*

УДК 821.161.2-3.09+929Щербак ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ЮРІЯ ЩЕРБАКА

Творчість Юрія Щербака завжди виділялася на тлі ровесників-„шістдесятників”. Народжений у Києві, він не мусив, як його сільські однолітки, болісно „вростати” в чужий і незрозумілий мегаполіс. Він почав писати нетиповою для того часу мовою, адже його твори не оспівували „рідної хати” й „босоногого дитинства”. У нього склалася успішна кар'єра науковця-епідеміолога, шанованого доктора медичних наук – саме ці теми і стануть провідними у творчості митця.

Доля цієї непересічної особистості сама по собі гідна великої книги, так багато подій сталося в його житті. Ми цікавимося минулим і сьогоденням, прагнемо якнайкраще пізнати людину, а що може розповісти краще про митця, як не його твір. Юрій Щербак – це людина, яка кілька разів круто змінювала своє життя, починала займатися новою для себе справою і кожного разу хотіла своєю діяльністю послужити батьківщині – Україні, яку завжди так любила і любить.

Мета розвідки – визначити жанрові модифікації у творчому доробку Юрія Щербака. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання наступних завдань:

- осмислити теоретичні аспекти функціонування жанрових різновидів;
- проаналізувати тематично-змістові доміанти прози Ю. Щербака;
- з'ясувати взаємозв'язок жанрів творчості письменника.

Предмет дослідження – художні твори письменника.

Усього ж творів у прозаїка, публіциста й драматурга Юрія Щербака набереться томів на п'ять, не менше: кілька книг оповідань і поезій, романи „Бар'єр несумісності” та „Причини і наслідки”, п'єси „Відкриття”, „Розслідування”, „Наближення”, „Стіна”, „Маленька футбольна команда” тощо. Однак перш ніж

перейти безпосередньо до визначення жанрової різноманітності творів, спробуємо розтлумачити поняття жанру.

За визначенням Р. Гром'яка, Ю. Коваліва у літературознавчому словнику-довіднику, літературний жанр – це тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу, що класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури. Типологія жанрів була чітко визначена в класицизмі [3, с. 406 – 407].

Романтизм порушив класицистичну „чистоту” жанрів. У XIX ст. стало поширеним поєднання літературних родів у жанрі. Коли ж у жанровім виді виступають елементи двох чи трьох родів, говоримо про змішаний жанр (поема, балада – змішані ліро-епічні жанри). Іноді виділяють пограничні літературні жанри, котрі містять у собі літературні елементи з науковим стилем викладу (літературу й публіцистику поєднують художній нарис, есе, фейлетон, репортаж). Літературні жанри і жанрові системи – категорії історично змінні. В одну історичну епоху висуваються на передній план одні жанри, відсуваються на задній план або зовсім занепадають інші. Першим підкреслив культурно-історичний характер літературного жанру французький учений Ф. Брюнетьер у книзі „Еволюція жанрів в історії літератури”. Деякі літературознавці отожднюють поняття „літературний вид” і „жанр”, вживаючи ці слова як синоніми [3, с. 406 – 407].

У підручнику О. Галича бачимо наступне визначення: „Жанр – це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується” [1, с. 111].

Творчість Юрія Щербака доволі багата та розгалужена, у його доробку є прозові твори, публіцистичні, драматичні, оповідання, романи. А на початку свого літературного сходження Юрій Щербак починав з поезії.

Однак автор не зупиняється у часі, він постійно крокує вперед, прагне до саморозвитку. Разом з ним видозмінюється і його манера письма, жанри, у яких він працює, також зазнають суттєвих змін. Ми не можемо чітко визначити жанр того чи іншого твору, адже їм наявне змішування, яке притаманне багатьом галузям мистецтва, і літературі зокрема.

Юрій Щербак писав прозу, п'єси, кіносценарії, наукові розвідки, однак його шлях у літературі почався саме з поезії та публіцистики. Перші помітні публікації припадають на початок 60-х рр. XX ст.: десятиліття, яке є знаменним для нашої літератури, коли дебютувала ціла хвиля талановитих українських поетів, прозаїків.

Першою ластівкою є повість „Як на війні”, потім – „Хроніка міста Ярополя”, таким чином, проза на тривалий час стає головним жанром у творчості Юрія Щербака. На цьому етапі автор пише повісті, адже, по-перше, як уже зазначалося, це було нав'язано часом, а по-друге, писати у великих жанрових формах письменникові було ще важко, він набирався досвіду, поступово стверджуючись у літературних колах. Тож повість – це епічний твір середньої жанрової форми [1, с. 127]. У повістях Юрія Щербака розкриваються людські долі, сюжет будується на кількох конфліктах, простір розгортання подій необмежений, особливо це стосується „Хроніки міста Ярополя”. Як зазначає О. Галич, повість, як і роман, може мати жанрові різновиди: історична, соціально-побутова, політична, пригодницька, фантастична, детективна, психологічна, експериментальна, хронікальна тощо [1, с. 129]. Таким чином, „Як на війні” – це історична повість про життя лікарів, а „Хроніка міста Ярополя” – хронікальна повість, її ще класифікують як роман-хроніка. Щодо жанру „Хроніки”, то тут виникає питання. Досі немає чіткої відповіді: це роман-хроніка чи повість. Дослідники не дійшли спільної думки, адже сам автор називає один раз роман, другий – повість. Пізніше Юрій Щербак напише ще одну повість, яка буде знаковою для його творчості – це документальна повість „Чорнобиль”. Чорнобиль у творі – це не тільки техногенна катастрофа, це тест для суспільства. Це виклик тверезому глуздові й совісті вчених, це сигнал про те, що в історії людства розпочалася зовсім інша сторінка, бо життя розчахнулося на до і після. Автор наводить документальне підтвердження усіх описаних подій, адже сам був свідком, працював як кореспондент та лікар.

У наступні роки Ю. Щербака цікавлять драматичні сюжети, у них він відображає долі, біографії видатних людей, діячів культури сучасного й минулого, приваблює реальне втілення їхнього сходження по щаблях досконалості, їм присвячує письменник ряд п'єс. Драма, за визначенням авторів Літературознавчого словника-довідника, – це п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі. Героями драми є переважно звичайні, рядові люди. За допомогою драматичних прийомів автор прагне розкрити їх психологію, дослідити еволюцію характерів, мотивацію вчинків і дій [3, с. 209].

Спробуємо проаналізувати деякі драматичні твори Юрія Щербака. У п'єсі „Наближення” перед нами постає образ невиліковно хворого академіка, геніального вченого Луніна, який віддає всі сили на здійснення грандіозного проекту керівництва народним господарством. Доля цієї наукової розробки

висвітлюється через долю її автора, у здавалося б, звичний розвиток конфлікту вплітаються фантастичні епізоди, діалог Мозку з Супермозком. У п'єсі „Сподіватись” відображаються три періоди життя Лесі Українки: ніжна юність – мрійливість, закоханість, знайомство з красою довкілля, відкриття поетичної сутності; зрілість – змучена хворобою жінка, яка бореться зі страшним болем, переживає страждання, але не перестає писати, творити добро, надіятись; уособлення Поезії – підсумок усього життя поетеси, геніальність Лесі Українки уособлюється у самій Поезії. Драма „Стіна” присвячена життю Тараса Шевченка. П'єса зазнала значної критики, адже поет видався тут недостатньо героїчним: він плаче, поводитьсь іноді непослідовно, деякі епізоди подеколи штучно драматизуються тощо. „Стіна” замислювалась автором як моноп'єса – сповідь княжни Варвари Репніної. Автор наголошує, що княжна так і залишилася княжною, незважаючи на великий духовний потенціал, вона не змогла протистояти тим устроям, які панують у світі, не пробилася стіну, що відмежовує людину від свободи самовиявлення. Ця думка є основною і для цієї п'єси, і для усієї творчості Юрія Щербака. Письменник ставить читача перед вибором: як боротися зі стіною людської несвободи, які обирати для цього засоби? Проаналізувавши ці твори, ми дійшли висновку, що вони належать до соціальної та психологічної драми, а п'єса „Наближення” є психологічною з фантастичними елементами.

Переходячи до розгляду великих прозових творів, особливу увагу зосередимо на романах Ю. Щербака. Звичайно, між драматургією і прозою автора немає непрохідної межі, вони взаємозбагачуються, доповнюють одна одну. Отже, роман – це великий епічний жанр, в основі якого лежить зображення приватного життя людини в нерозривному зв'язку із суспільним розвитком [1, с. 119]. У романах Юрія Щербака досліджуються значні характери, сильні особистості, іноді драматизується дія, використовуються драматургічні прийоми. Особливо це прикметно для напруженого фіналу роману „Бар'єр несумісності”. У цьому творі автор порушує і загальнолюдські питання, і суто медичні, причому робить це на високому фаховому рівні. Це роман про трансплантацію серця, він дещо перегукується з документальним романом „Причини і наслідки”. В основу творів покладена підтекстова метафора, дещо незвичайна для української літератури: клініка невиліковної хвороби сказу проектується на соціальну сферу. Витворюється романна притча, узагальнюючий сенс якої в дослідженні причин і наслідків дефіциту доброти, духовності у громадян.

Після „Чорнобиля” у творчості Ю. Щербака починається новий етап. Автор активно втручається в суспільні події, виявляє громадянську ініціативу, поринає у новий для себе „жанр” – у політичну діяльність. У цей час з'являються його документальні книги „Україна: виклик і вибір: Перспективи України в глобалізованому світі XXI століття” та „Україна в зоні турбулентності: Демони минулого і тривоги XXI століття: Роздуми, порівняння, передбачення, статті, виступи: 2003-2010 рр.”.

Однак особливої уваги заслуговують останні романи письменника „Час смертохристів. Міражі 2077 року” та „Час великої гри. Фантоми 2079 року”. Роман „Час смертохристів. Міражі 2077 року” є гостросюжетним політичним трилером, антиутопією, дія якого розгортається напередодні Четвертої глобальної війни. Ця жорстока та глибока розповідь жанрово унікальна – несподівана в нашій літературі: нібито твір-фентезі, який, однак, точно зображує трагічну реальність українського минулого і сучасності у контексті можливого українського майбутнього, автор дає своє парадоксальне і пророче бачення того, що може статися з Україною в майбутньому. Другий роман „Час великої гри: Фантоми 2079 року” є продовженням попереднього, другою частиною. У творі поєднується магічний реалізм із гротеском, включно з „міфологічними” сценами за участю Христа і Сатани. Ю. Щербак, створюючи цей роман, прагнув дати художньо-аналітичну відповідь на питання нестійкого сьогодення та тривожного майбутнього. Обидва романи сколихнули свідомість мас. У них ми бачимо місточок між минулим і сучасним, ставлення до влади, заангажоване викриття сучасних вад суспільства.

Таким чином, проаналізувавши жанрові модифікації основних творів Юрія Щербака, ми дійшли висновку, що творчість письменника, публіциста, драматурга, поета дуже різнопланова. Ю. Щербак майстерно презентує усі жанри та напрями сучасної літератури. У подальшій роботі ми проаналізуємо його ідейно-стильові пошуки та визначимо домінуючі ознаки ідіостилію письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. / Олександр Галич; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ: Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 288 с.
2. Історія української літератури. XX століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960 – 1990-ті роки: навч. посіб. / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1995. – 512 с.

3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ „Академія”, 2007. – 752 с.
4. Щербак Ю. Лікарі : роман, повість, оповідання / Юрій Щербак. – К.: Дніпро, 1990. – 623 с.
5. Щербак Ю. Хроніка міста Ярополя / Юрій Щербак. – Харків: Фоліо, 2008. – 255 с.
6. Щербак Ю. Чорнобиль / Юрій Щербак. – К.: Дніпро, 1989. – 223 с.

АНОТАЦІЯ

Мележик М.С. Жанрові різновиди творчого доробку Юрія Щербака

У розвідці ми проаналізували жанрові пошуки письменника, спробували дати визначення поняттям „жанр”, „роман”, „повість”, „драма”; здійснили аналіз деяких творів Юрія Щербака, які є визначальними для його творчості. На основі досліджуваних матеріалів ми спробували прослідкувати взаємозв'язок жанрів, у яких писав митець, із орієнтовними періодами життя та творчості письменника.

Ключові слова: драма, жанр, повість, роман, Ю. Щербак.

АННОТАЦІЯ

Мележик М.С. Жанровые разновидности творчества Юрия Щербака

В статье мы проанализировали жанровые поиски писателя, попытались дать определения понятиям „жанр”, „роман”, „повесть”, „драма”; провели анализ некоторых произведений Юрия Щербака, которые являются определяющими для его творчества. На основе исследуемых материалов мы попытались проследить взаимосвязь жанров, в которых писал автор, с ориентировочными периодами жизни и творчества писателя.

Ключевые слова: драма, жанр, повесть, роман, Ю. Щербак.

SUMMARY

Melezhyk M.S. Genre varieties of Yurii Shcherbak's creative works

In the article we analyze the writer's genre searches, try to give definitions to such notions as genre, novel, narrative, drama; we also make the analysis of Yurii Shcherbak's works which are determinative for his creativity. On the basis of studied materials we try to trace out interconnection between the genres in which the author wrote and tentative periods of the writer's life and creative work.

Key words: drama, genre, narrative, novel, Yu. Shcherbak.

М.А. Проскурова
(Харьков)

УДК 821/133/1-32Булль.09

ФУНКЦИИ ПАРАТЕКСТА В СБОРНИКЕ НОВЕЛЛ ПЬЕРА БУЛЯ «СКАЗКИ АБСУРДА»

Пьер Буль (Pierre Boule) – не только известный французский писатель, прославленный оригинальными романами, в которых философско-нравственная и остро социокультурная и научно-техническая проблематика носила яркое воплощение в научно-фантастической форме, но и признанный мастер французской новеллы XX века. Уже его первый новеллистический сборник «Сказки абсурда» («Contes de l'absurde», 1953) был удостоен высшей французской награды за новеллы – Большой премии Французской академии наук. В целом его труду принадлежат пять прижизненных новеллистических сборников (нижеуказанного, «E=MC²», 1957; «Histoires charitables», 1965; «Quia absurdum», 1970; «Histoires perfides», 1976 и посмертный сборник «L'enlèvement de l'obelisque», 2007). Отличительной чертой, выделяющей новеллы Буля на общем фоне традиционно оригинальной французской новеллистики, является их исключительная самобытность, вытекающая из органического сплава фантастической или уникальной ситуации, сюжетно-смысловых парадоксов, насмешливо-иронического комизма и философской и нравственно-эпической проблематики, таящейся в феерическом калейдоскопе перипетий и событий.

В то же время, как мы уже отмечаем ранее, новеллистическое творчество Буля не получило достаточного осмысления в научной литературе как в самой Франции, так и у нас. Можно сослаться лишь на отдельные суждения о новеллах писателя в некоторых работах французских исследователей, содержащихся, в частности, в ранней работе о Буле П. Руа (Paulette Roy, 1970) [9], вышедшей, когда писатель издал лишь два новеллистических сборника; в предисловии Ж. Гуамард (Jacques Goimard, 1998) к сборнику произведений писателя «Странная планета» [7, р. 1002-1021]; предисловие и комментарии К. Азиза (Claude Aziza) к сборнику Буля «Сказки и истории будущего» [5, р. 133-136], подобная ситуация объясняется, по мнению французских специалистов, прохладным отношением французских издателей и, соответственно, критиков к этой сфере литературного творчества во второй половине XX века, когда новелла фактически оказалась в своего рода гетто [7, р. 85], потесненная возросшим интересом к роману.

Что касается украинского литературоведения, научное домысливание творчества Буля и его новеллистики тормозится

отсутствием его переводов на украинском языке и, в силу этого, малоизвестностью как его романов, так и новелл. Здесь мы можем сослаться лишь на работы А.Д. Михилева [1, с. 128-176; 2, с. 131-147] и наши статьи.

Таким образом, обращение к новеллистике Буля обусловлено нерешенностью широкого спектра проблем, связанных с уникальным литературным феноменом на уровне как его поэтики, так и проблематики. В этой связи целесообразно остановиться на первом новеллистическом сборнике писателя, неординарность которого была отнесена и критикой, и жюри по присуждению литературных премий.

Сборник, хотя и назван «Сказками абсурда», на самом деле является сборником новелл, поскольку каждая из них («Галлюцинация», «Бесконечная ночь», «Вес сонета», «Правление мудрецов», «Совершенный робот») в полной мере отвечает новеллистическому жанровому канону, сформированному еще в эпоху Возрождения в «Декамероне» Дж. Боккаччо. Новелла, как известно, представляет собой разновидность рассказа, отличительной особенностью которой является острый, зачастую парадоксальный и динамичный сюжет, сосредоточенный на одном событии и с малым количеством персонажей; с неожиданной и поучительной концовкой. Согласно Французскому «Лексикону литературных терминов», новелла – «вымышленный рассказ в прозе короткого размера, отличающийся от сказки, поскольку нарративный материал новеллы не заимствован ни в какой традиции (он новый), и отличающийся от романа, поскольку новелла создана для непрерывного чтения... С конца XIX века наблюдается развитие «новеллы состояния» (*nouvelle d'atmosphère*), в которой привилегированный интерес к анекдотической основе нарратива уступает место ценностям психологического или социального плана» [1, р. 291-292].

Идейно-тематическое единство сборника определяется нарративной стратегией, которая задается такими формально-смысловыми элементами паратекста, как название сборника и эпиграф к нему. Название достаточно эксплицитно («Сказки абсурда»), но в то же время интригующе двухсмысленно: сказки обычно ассоциируются с понятиями «волшебные», «бытовые», «анималистические», соединение же сказки с «абсурдом» создает эффект неопределенного или даже шокирующего, интригующего смысла. Эпиграф, взятый из Марка Твена, гласит: «Иногда я бываю потрясен, когда констатирую обширность наших знаний и глубину нашего мышления».

В стратегии повествования эпиграф вслед за названием выступает своеобразным ориентиром для читателя в смысловом

пространстве текста, представленного пятью новеллами, названия которых в той или иной мере соотносятся с общим паратекстом. Все названия, на первый взгляд, эксплицитны, напрямую отсылающие к тексту, но в то же время они и двусмысленны, что открывается уже в процессии чтения.

«Галлюцинация» – название первой новеллы, в которой повествование ведется от третьего лица, то есть от лица всеведущего автора. Отсюда – холодноватая объективность рассказа, в центре которого необычный персонаж – шеф Пыточной службы, в момент подготовки допроса нашего упрямого и неискушенного заключенного, хранившего важнейшую для разведчества тайну. Ритуал допроса долгими усилиями шефа тщательно отработан, набор пыточных инструментов экспериментально выверен и подобран с таким расчетом, чтобы в течение пятнадцати минут добиться признания любого допрашиваемого. На эти пятнадцать минут шеф уединяется в смежном с пыточным залом кабинете в ожидании, когда его подручные придут сообщить ему о готовности жертвы к признанию.

Строго регламентированная реальность на сей раз нарушается фантастическим происшествием: в сознание шефа неожиданно вливаются зримые картины дантова «Ада», каждая из которых соответствует тому типу пытки, которой в данный момент подвергается допрашиваемый. Галлюцинация настолько полная и мучительная для самого шефа, что, выведенный из нее пришедшим подручным сообщением о готовности заключенного к принуждению, шеф с облегчением восклицает, повергая своего подчиненного в шоковое состояние: «Слава Богу ... Это был лишь сон. Как я мог в этом сомневаться? Благодаря небу, кошмар наконец рассеялся! Какая странная галлюцинация! Какое безумие, и как мало надо, чтобы вызвать наваждение в самом закаленном сознании! Когда я думаю, когда думаю, что даже здесь, сидя в своем кресле, я мог принять это место за Ад, а моих собственных людей за демонов!» [6, р.26].

Так устами шефа заявленная в начале новеллы респектабельность и государственная значимость возглавляемого им заведения получает свою истинную оценку.

Вторая новелла сборника «Бесконечная ночь» начинается в жанре научной фантастики. Повествование от первого лица передает рассказанной истории насмешливо-юмористический характер. А история действительно неординарная. Рассказчик, впечатлительный владелец небольшого книжного магазина Оскар Вениан, оказывается свидетелем фантастических событий,

которые разворачиваются в его любимом кафе «Купол» на бульваре Монпарнас в Париже. Неожиданно он видит некоего, проявляющего беспокойство и неординарно выглядящего человека (красная римская тога, благородные черты лица, величественный лоб и олимпийский изгиб носа, выше среднего роста, «странно напоминающего... силуэт какого-то египетского бога, ради забавы переодетого в латинскую тогу» [6, р. 70], который вежливо спрашивает у него, в каком веке он находится.

С удивлением, связанным с недоверием, рассказчик узнает, что он имеет дело с ученым из королевства Бадари, который прибыл из временного тысячелетия с миссией испытать машину времени, запрограммированную 20 тысяч лет вперед. Вскоре к их беседе присоединяется еще один странный незнакомец, который тоже оказывается ученым Дженг-Джонгом, прибывшим из республики Перголи, но прибывшим из будущего. Относительность времени, замысловатые переходы из прошлого в будущее и их будущее в прошлое, соперничество бадаранцев Амуне-Ка-Заила и перголимаца Дженг-Джонга, растерянность рассказчика в потоке фантазмагорических событий создает массу комических ситуаций, не лишенных глубоких размышлений об уровне современных научных и философских познаний, об их относительности и бесконечной повторяемости.

Прямо переключается со смыслом эпиграфа название третьей новеллы «Вес сонета», сюжетом которой является история восстановления экстравагантным любителем загадок и тайн сгоревшего сонета после одного писателя по оставшемуся от сонета пеплу.

В основе двух последних новелл «Правление мудрецов» и «Совершенный робот» лежит отчетливо выраженный принцип парадокса.

В «Правлении мудрецов» в насмешливой манере живописно рассказывается история о трагикомическом соперничестве двух научных школ, разумно устроенном и управляемом учеными в государстве будущего, сторонниками элементарной и волновой теорий. Это единственный вид соперничества, оставшийся в мире от прошлых веков, со всеми вытекающими отсюда нелепыми и забавными ситуациями. Обе партии при этом все свои открытия используют только для дальнейшего развития и процветаний общества. Стремление коренным образом улучшить жизнь людей всей планеты приводит ученых обеих школ к идее выравнивания температуры за счет переброски избыточного экваториального тепла к северному полюсу. Однако природа опрокидывает смелый замысел ученых: достигнутая на короткое время комфортная температура 22 градуса неожиданно повышается

на северном полюсе и одновременно снижается на экваторе до температуры полюса. В результате тропики покрываются вечным льдом, под которым исчезает пышная растительность, а на севере начинается бурный рост лесов и трав, люди же и животные обеих зон, не выдержав резкого перепада температур, вымирают. Так парадоксально завершается научный эксперимент, который, с иронией пишет Буль, несколько не поколебал славу двух выдающихся ученых-руководителей двух соперничающих школ, которых одновременно осенила гениальная идея.

Что касается «Совершенного робота», в основе его лежит парадоксальная история о гениальном изобретателе роботов, которому удается создать совершенного робота, равного человеку, только тогда, когда ему в голову приходит счастливая мысль наделить робота способностью ошибаться.

Анализ показал, что паратекст в данном сборнике новелл играет важную функцию, определяя нарратологическую стратегию, и является ориентиром для единохудожественного понимания произведения.

Данная работа открывает перспективу дальнейшего исследования всего массива новелл писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михилев А.Д. Особенности поэтики сатирической прозы П.Буля / А.Д. Михилев// Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX-XX веков : (История, динамика и национальная специфика) : межвуз. сб. науч. тр. – Пермь, 1989. – С. 128-136.
2. Михилев А.Д. Французская сатира второй половины XX века. Социально-идеологический аспект и поэтика / А.Д. Михилев/ – Харьков: Вища шк., 1989. – С. 184.
3. Проскурова М.А. Специфика сюжетно-смыслового построения новеллы П.Буля «Когда не вышло у змея» / М.А. Проскурова// Світова література на перехресті культур і цивілізацій: межвуз. сб. науч. тр. – Сімферополь: Кримський Архів, 2012. – С. 168-178; Проскурова М.А. Парадокс как доминантный структурный элемент новеллистического сборника Пьера Буля « $E=mc^2$ »/ М.А. Проскурова // Світова література на перехресті культур і цивілізацій: межвуз. сб. науч. тр. – Сімферополь: Кримський Архів, 2012. – с 147-153.
4. Современная художественная литература за рубежом. – М.,1978. – № 6. – С. 93-95.
5. Aziza C. Préface, notes et Cles de l'oeuvre / Claude Aziza // Pierre Boule. Contes et histoires du future. – P.: Julliard, 2001. – P. 7-15, 129-146; 223-310.

6. Boulle P. Contes de l'absurde / Pierre Boulle. – P.: Julliard, 2001. – 312 p.
7. Giomard J. La planète Boulle: unescience-fiction sarcastique / Jacques Goimard // Boulle P. Etrange planète. – P.: Omnibus, 1998. – 1002-1021 p.
8. Boulle P. Contes et histoires du futur / Pierre Boulle – P.: Julliard, 1978. – 188 p.
9. Roy P. Pierre Boulle et son oeuvre / Paulette Roy. – P.: Julliard, 1970. – 172 p.
10. Boulle P. E=mc² / Pierre Boulle. – P.: Julliard, 1957. – 240 p.
11. Boulle P. Quia absurdum (Sur la Terre comme au Ciel) / Pierre Boulle. – P.: Julliard, 1970. – 214 p.
12. Boulle P. Histoires charitables. Nouvelles / Pierre Boulle. – P.: Julliard, 1976. – 223 p.
13. Boulle P. Histoires perfides. Nouvelles / Pierre Boulle. – P.: Julliard, 1976. – 223 p.
14. Boisdeffre P. de. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui / Pierre de Boisdeffre – Septieme ed. – P.: Bordas, 1968. – 1103 p.
15. Pudlowski J. Vous souvenez-vous de Pierre Boulle? / Gilles Pudlowski // Les nouvelles littéraires. – P., 1981. – № 2775. – 38 p.
16. Versin P. Boulle (Pierre) / Pierre Versin // Versin P. Encyclopédie de l'Utonie, des Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction. – Lausanne: L'age d'homme, 1984. – 125-126 p.
17. Boulle P. L'enlèvement de l'obelisque: nouvelle étranges / Pierre Boulle. – P.: LeCherche Midi, 2007. – 177 p.

АННОТАЦИЯ

Проскурова М.А. Функции паратекста в сборнике новелл Пьера Буля «Сказки абсурда»

В статье рассматривается роль паратекста в сборнике новелл Пьера Буля «Сказки абсурда», эпиграфа к нему, названий отдельных новелл в их соотносительности со смысловым содержанием текста. Отмечаются функции паратекста как важнейшего элемента нарративной стратегии и ориентира для понимания идейно-художественного содержания произведения.

Ключевые слова: новелла, жанровый канон, паратекст, нарратологическая стратегия, парадокс.

АНОТАЦІЯ

Проскурова М.О. Функції паратексту у збірці новел П'єра Буля «Казки абсурду»

У статті розглядається роль паратексту у збірці новел П'єра Буля „Казки абсурду”, епіграфа до нього, назв окремих новел в їх співвідношенні із змістовим змістом тексту. Визначаються

функції паратексту як найважливішого елементу нарративної стратегії та орієнтиру для розуміння ідейно-художнього змісту твору.

Ключові слова: новела, жанровий канон, паратекст, наратологічна стратегія, парадокс.

SUMMARY

Proskurova M.A. The role of paratext in Pierre Boulle's collection of short stories "Fairy-tale of absurdity"

In this article the role of paratext in Pierre Boulle's collection of short stories "Fairy-tale of absurdity" is examined. The epigraph to it and titles of certain short stories are regarded in their correlativeness with semantic maintenance of the text. Functions of paratext are marked as the major element of narrative strategy and reference-point for understanding of ideological and artistic maintenance of the work.

Key words: short story, genre canon, paratext, naratological strategy, paradox.

*О.В. Тимченко
(Горловка)*

УДК 82-3+821.161.1

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВА ГРАНИЦЫ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ В. БРЮСОВА

В практике анализа текста понятие «граница» относится к широко используемому. Сущность и функции границы определяет присущая ей двойственность: граница может выступать как преграда, ограничение, предел, а также связь, переход; она отделяет и одновременно связывает. Являясь категорией литературоведческого анализа, «граница» наиболее прямо соотнесена с пространственной картиной мира, формируемой текстом. В частности, в статье «Литературного энциклопедического словаря» (1987), посвященной художественному пространству и времени, И. Роднянская кратко поясняется, что в художественном произведении «граница» функционирует как один из традиционных пространственных ориентиров, которые издавна являются точками приложения осмысляющих сил в художественных моделях мира, наряду с «домом» (образом замкнутого пространства) и «дорогой» (образом открытого пространства) [5, с. 487]. На традиционность «границы» как слагаемого художественного текста указывает Н. Рымарь, отмечая, что на тематическом

уровне художественных произведений проблематика границы касается ряда архетипических мотивов, содержащих в своей внутренней смысловой структуре опыт границы [5, с. 20]. Таковы мотивы рождения и смерти, подъёма и спуска, реки, леса, встречи, дороги, дома, ночи, зеркала и др. Мотив границы – это архетип, напоминающий о древнейших, базовых константах онтологической и гносеологической картины мира. Представляя собой переход, стык, пересечение, встречу, граница изначально связана с переживанием кризисных моментов в судьбе героя, обуславливающих изменение его внешнего и внутреннего статуса.

Прежде всего присутствие данного мотива в исторических романах В. Брюсова объясняется характером эпохи конца XIX – начала XX веков – периода сдвигов и потрясений. Проблема границ воображаемого и реального, познание собственного «я» через «другое» или в «другом», является одной из центральных в философии, эстетике, а также в художественной литературе данного периода. Как известно, рубеж XIX-XX века был переломным моментом российской истории: конец одного мира и рождение другого, «эпоха магии и чудес», которые ощущались почти реальными благодаря двойственности сознания художников слова, рожденных этим временем. Как отметил историк литературы Е. Эткинд, для поэтов «серебряного века» мир являлся безнадежным, обрекающим человека на одиночество и скорбь, на безумие и смерть [11, с. 190]. Символисты отвергали окружающую реальность, противопоставляя ей возвышенный мир творчества – мир мечты и фантазии, где личность обретает полную свободу самовыражения. Земная жизнь для символистов лишь сон, бледное отражение высшего, идеального мира гармонии. Из надежного, логичного, единого для них мир становится алогичным. В него добавляется новое бессознательное, мистическое измерение. В это время завязывается узел проблем, мысль о повторяемости исторических циклов: смена старого новым или восходы новой жизни на руинах старой. Трагизм, неизвестность пути, смысла жизни – характерная черта мироощущения в переходные эпохи. Развитие этой темы, поиск путей выхода из кризиса воплотились в творчестве В. Брюсова, а именно в книге «Земная ось», в сборнике «Ночи и дни», в романах «Гора Звезды», «Огненный ангел», «Алтарь победы», «Юпитер поверженный».

Что касается самого известного романа «Огненный ангел», то в нём отразились важнейшие мировоззренческие представления В. Брюсова периода творческой зрелости, понимание им истории и современности, внутренние противоречия рационалиста и скептика, постоянно проявляющего глубокий интерес к

мистической стороне бытия. Роман «Огненный ангел» – интереснейшее явление культурной жизни России рубежа XIX-XX веков, порожденное ею и теснейшим образом с нею связанное. Это «концентрирующее зеркало» вечных проблем, мир примирение с действительностью, попытка ее преобразования, поиск мира гармонии, который противопоставляется реально существующей действительности, где духовный поиск роднит историю и современность всех эпох и народов. Рупрехт и Рената – это герои, которые преодолевают границу, отделяющую мир обыденный от мира магического. Героям известны оба мира и для них они одинаково реальны, но абсолютно не похожи: в каждом есть своя система ценностей и ориентиров, жизнь в этих мирах идет как бы с разной скоростью – это «дневной» и «ночной» мир. Состояние души героев, также, зависит от времени суток. В романе отчетливо проводится противопоставление «дневного» и «ночного» состояний души, трактованное В. Брюсовым как противоречие между возрожденческим гуманизмом и старинными предрассудками средневековья в сознании Рупрехта. В «дневном» мире, мире без Ренаты, Рупрехт чувствует себя свободным: «...днем мы были совсем другими людьми» [2, с. 78]; он испытывает «такое ощущение, словно из темного погреба вдруг вышел на ясный свет» [2, с. 88], слова Ганса Вейера разгоняют туман таинственного и чудесного: «С настоящим удивлением спрашивал я себя, как мог я в течение четверти года не выходить из круга демонов и дьяволов, – я, привыкший к ясному и отчетливому миру...» [2, с. 89]. Но не менее реален для героя и мир «ночной» – мир любви к Ренате. Помимо воли, он подчиняется словам-приказам едва знакомой женщины, он «ошеломлен», он «весь под чарами»; «душа ... в огне и ум ... Не в состоянии ... говорить» [2, с. 145]. Как в жизни Рупрехта, так и в жизни Агриппы и Фауста, Ренаты и Генриха фон Оттергейм, непостижимое существует с постигнутым и постижимым. Причем во время пересечения границы происходит смешение правдивого и фантастического. Стремясь попасть на шабаш, Рупрехт обмазывает свое тело какими-то снадобьями и произносит заклинания. В этом, по сути, нет ничего необычного, хотя писатель и создает таинственную обстановку: глухая тишина, абсолютная темнота, уединение в запертой комнате и т.д. Невероятное начинается после того, как герой несколько раз произносит: «emen-hetan» («здесь и там»). Неведомая сила несет Рупрехта «через воздушные сферы» [2, с. 76], но он не испытывает ужаса. Его опасения – это обычный страх перед возможными неожиданностями и неприятностями. За время своего путешествия Рупрехт успевает вполне трезво

подумать о дьяволе, который «может с неуловимой для глаз быстротой раздвигать и сдвигать кирпичи» [2, с. 77], чтобы проникнуть через стену. Необычность обстановки не лишает Рупрехта способности реально оценивать происходящее. Он сохраняет чувство реального течения времени: «Полагаю, что воздушное путешествие длилось не меньше получаса, а то и дольше, потому, что успел я вполне привыкнуть к своему положению» [2, с. 77]. И дальше герой ни на минуту не теряет чувства реальности, а символически – мистические действия окружающих его inferнальных сил никак не возносятся на уровень надземного и бесконечного. У брюсовского Рупрехта перед таинственным и страшным «Некто» не было никакого страха; он успевает отнестись к нему с позиции житейской земной практичности: «Ему на вид не больше сорока лет» [2, с. 78]. Герой позволяет себе вступить в спор с ирреальными персонажами: «Нисколько не уstraшенный грозным тоном, – ибо простота и человекоподобность всего происходившего не внушали мне вообще никакого страха, хотел, было, я возразить, но мои руководительницы зашептали мне на ухо: «Больше нельзя! После! После!» – и почти силой повлекли меня прочь от трона» [2, с. 78]. Герои оккультной ирреальности реальны. Их характеры земные: они кричат, шепчут, лицемерят, подхалимничают, прелюбодействуют. Они ворчливы, завистливы, мстительны, словом, – живые существа, а не тени загробного мира. Таким образом, В. Брюсов при помощи художественной интуиции пересекает границу с запредельным, угадывая ее с помощью художественных обобщений реальности.

В исповеди Ренаты, также, спутано реальное и кажущееся, фантастическое, причем последнее и составляет сущность ее переживаний, является определяющей доминантой ее поведения. Поэтическая, романтическая и в то же время «туманная» форма исповеди, которую Рената произносит со страстью и сокровенной интимностью: «И теперь скажи, Рупрехт, ведь он всех прекрасней? Ведь он – ангел? Ведь я увижу его опять? Я буду его ласкать? И он меня? Хоть один раз? Только один раз?» [2, с. 45], пробуждает ответные чувства Рупрехта, понявшего, что перед ним девушка страстная, мечтательная, несчастная в любви и одинокая: «И я отвечал в безнадежности: “Он – ангел. Увидишь. Будешь ласкать”» [2, с. 45].

Рупрехту, рационалисту по убеждениям, пришлось встретиться с героиней, охваченной мистическими настроениями; ситуаций, которые намекают на её «ведьмовство», достаточно. Это – стуки, которые якобы производят бесы, видение шабаша, разгул демонических сил в финале. Герой стремится стать отстранённым,

хладнокровным аналитиком, но, также, постоянно срывается в «демонический» и «ночной» мир.

Дальнейшее развёртывание мотива границы «поддерживает» мотив игры, который вносит в роман антилогию и двусмысленность. Игровой момент не является беспечной игрой, а игра происходит с жизнью перед лицом смерти. Сошлёмся на наблюдения А. Белого: «Брюсов является в своем романе то скептиком, то, наоборот, суеверно верующим оккультистом; из-под маски Локка и Юма выглядывает лицо Агриппы; но едва вы поверите в это лицо, оно становится маской; из-под маски над вами уже смеётся ученик английской психологии; и так далее, и так далее, но в этой игре с читателем мы усматриваем вовсе не хитрость...» [1, с. 379].

Для нас важными представляются две функции игры, которые отмечает нидерландский исследователь Й. Хейзенга: игра есть «временная отмена обыденной» жизни и игра «творит порядок... в несовершенном мире и сумбурной жизни, она создает временное, ограниченное совершенство» [10, с. 21], причем достигает этого эстетическими факторами, такими как гармония, ритм. Всякое искусство – это своего рода игра. Но театр, актерская игра с особой наглядностью совмещают безусловность и условность, реальность и иллюзию, что отвечает общей установке модерна на слияние искусства и жизни. Как отмечает Д. Сарабьянов, «модерн постоянно пребывает между двумя измерениями – реальностью и условностью» [9, с. 256].

В художественном мире романа герои являются актёрами, они должны играть, чтобы существовать одновременно и в повседневной (дневной), и в мистической (ночной) реальности. Герои добровольно и сознательно разыгрывают роли, преследуя свои, личные цели. Когда Ренате выгодно, она «высказывает... преувеличенную нежность» [2, с. 72]; Рупрехт замечает её притворство: «Я не подавал виду, что замечаю театральную игру, и ждал, к чему приведёт такая завязка...» [2, с. 72]. В другой раз, когда Рената, пролежавшая несколько дней в постели, внезапно исчезла из дома, раздражённый Рупрехт решает, «что вся её болезнь – только воображение, что все её страдания – только роль в театре!» [2, с. 135]. В подобных ситуациях Рупрехт начинает «подыгрывать» Ренате «как хладнокровный игрок» [2, с. 75]. Чаще такие моменты напоминают игровую площадку, причём героям кажется, что они диктуют правила игры. В последний момент Рената отговаривает Рупрехта от полёта на шабаш, но героя «уже не могли бы остановить ni Reyni ni Roche, как говорят испанцы» («ни король, ни шура») [2, с. 77]. Однако скоро выясняется, что герой является только «пешкой» в руках судьбы.

В замок графа фон Веллена прибув архієпископ Трирський, і Рупрехт отправився в монастир святого Ульфа, де розігрався останній акт драми Ренати: «... я не підозревав в ту мить, що ця поїздка повинна бути роковою і що саме прибуття архієпископа Іоанна лише шахматний хід в руках судби, котра і князем-курфюрстом імперії грає, як простої пешкою, для досягнення своїх таємних цілей» [2, с. 237].

Гра нерідко ведеться не на життя, а на смерть. Накануне дуелі Рената вимагає від Рупрехта, щоб той не смів пролити ні краплі крові графа Генріха. Рупрехт упрекає тільки що ласкавшу його кохану: «Зачем же ты заставила меня играть смешную роль в комедии с поединком? Можно ли быть легкомысленной в вопросах о жизни и смерти?» [2, с. 153]. Таким образом, легкая игра перерастает в игру трагическую, отнимающую свободу. Судьба принуждает играть роли, навязывает маски. Рупрехт приїждє в Бонн для зустрічі з Агриппой, він впевнений в собі, ходить гордо серед прохожих. Але судьба має свої плани, мотив рока неизменно присутствует в тексте: «Вспоминая теперь те свои самодовольные мечтания, не могу я не улыбнуться, горько и грустно, ибо судьба, играющая с человеком, как кот с мышью, сумела тут посмеяться надо мною с тонкой жестокостью. Вместо роли триумфатора, которую мне присваивало моё самолюбие, заставила она меня разыгрывать роли гораздо менее почётные: уличного баяна, пустого кутилы и школьника, которому учитель делает выговор» [2, с. 114]. В финале Рупрехт с содроганием грає роль секретаря во время судилища инквизиции над Ренатой. Выворачивая коллизию наизнанку, судьба в своє время заставила Рупрехта «с точностью» пережити все то, что пережила когда-то Рената [2, с. 114], сделав его на этот раз «не жертвою, а палачом» [2, с. 196].

В свою очередь, Рупрехт соотносит маску человека не столько с роковой судьбой, сколько с влиянием социальной макро- и микросферы: «... я подметил, что в данном обществе мы всегда остаёмся в той самой маске, в какой случайно появляемся там в первый раз, причём каждому из нас приходится в разных кругах носить множество самых разнообразных личин» [2, с. 224]. Гра – помимо воли – становится самой жизнью, освобождением от обыденности. Вместе с тем герои трагичны: их конфликт не между собой, а в столкновении с роком, с неизбежным.

Так как в романе любовь оказывается содержанием жизни героя, её утрата вызывает иной вид игры – создание воображаемого мира, альтернативного миру реальному. Такая игра тоже предполагает активность воли субъекта, однако игра в «мир иной» происходит не из свободы, а, напротив, из несвободы человека, которым

играет судьба. Когда Рената покидает Рупрехта, герой пребывает в состоянии разочарованности и бессилия: «Однажды придумал я новую игру, а именно, сидя в кресле, закрывая глаза и воображая, что Рената здесь, в комнате, что она переходит от окна к столу, от постели к алтарю, что она подходит ко мне, касается моих волос. В увлечении я действительно словно слышал шаги, шуршание платья, словно ощущал прикосновение нежных пальцев, и этот самообман был мучителен и сладостен» [2, с. 114].

Позднее, когда Рената уже оказалась в руках инквизиции, Рупрехт, бессильный помочь ей, «заставляет <...> вновь, как праздного зрителя, смотреть на сцены, разыгрываемые <...> на подмостках мечты» [2, с. 265]. Действительность оказывается слишком страшной и жестокой, и единственное спасение – уйти от неё в мир фантазии. Таким образом, несвободе в мире реальном, где главным является рок, человек противопоставляет свободу собственного иллюзорного творчества, хотя подобного реальному миру.

С этих позиций роли, которые судьба навязывает героям в реальном мире, являются масками, которые искажают подлинное «я». Действительность, окружающая героев, похожа на игру. Следует отметить, что мотив балагана, таким образом, дважды обнаруживается в истории любви Рупрехта к Ренате. В Кёльне, на празднике Рождества Христова, Рената предпринимает попытку забыться во внешних впечатлениях от внутренних мучений: «Далее водила меня Рената по всем балаганам, построенным вдоль по набережным и на рынке... И мы проводили часы среди пьяных и грубых мужиков, наблюдая игроков на бандурах и волынках, акробатов, ходивших на голове, фокусников, достававших живую змею из своей ноздри, шпагоглотателей и людей, пускавших фонтаны изо рта. ... носорогов, драмадеров и всякие редкости, за которые проезжие люди умеют собирать с горожан их трудовые гроши» [2, с. 170]. Но нечестная игра, обман, шарлатанство – это удел не только рыночных площадей, но и, как оказалось, святого монастыря. Монашки, среди которых Рупрехт тщетно пытался разглядеть Ренату, были в одинаковых одеждах, «все были похожи друг на друга и казались марионетками уличного театра» [2, с. 245].

Иронически осмысливаются Рупрехтом и «высокие» роли рыцаря и святой, которые играли они в жизни («... очень скоро монастырский образ жизни, который ввела у нас в доме Рената ... начал казаться мне каким-то неуместным маскарадом» [2, с. 114].

Отметим, что, будучи морально несвободными в реальном мире, герои романа создают ирреальный мир, который, по их мнению, является подлинно свободным миром. Очевидно, что

переход на новый уровень бытия связывается с преодолением границы «реальный мир – ирреальный». Герои легко пересекают границу, которая разделяет миры, так как принадлежат им обоим, и только в мире, сотворённом ими самими, они могут быть счастливы. Граница между мирами подвижна, она не имеет чётко установленного статуса, постоянно смещается, отражая распространение ирреального мира в реальном.

Что касается мотива двоимирия в романе, то можно отметить, что образ «инога мира» и отношение его к земному миру передаются по-разному. Потусторонний мир представляется в образах и мотивах, заимствованных из Библии и русского фольклора: ворожея, ангел, пророк, призрак. Характерно, что между двумя этими мирами происходит столкновение, с чем и связано отношение героев к ирреальному миру, то нежное и трепетное, то омрачённое страхом, ревностью, чувством мести. Сближение небесного с земным отражается и в описании внешности существ из потустороннего мира.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в сложной исторической ситуации русской действительности рубежа веков В. Брюсов подвергает сомнению установившуюся в тот период исторического развития систему ценностей, и, в первую очередь, – незыблемость реального мира. Герои писателя раздвоены: в своем сознании они пересекают границу, перемещаясь из мира реального в мир призрачный. Этот мир объективируется, наделяется бытием, у него появляются свои пространственные и временные характеристики. Ощущение полной свободы в мире ирреальном, которую даёт рациональное знание того факта, что всё там – ненастоящее, предоставляет героям возможность проявить себя иначе, чем в действительности. Для писателя крайне важна мысль о том, что человек сложен, неоднозначен, не равен самому себе. Меняется пространство, время, и меняется вместе с ними герой В. Брюсова, проявляя одну из многочисленных граней своего характера. Человек не может быть всегда одинаков, неизменен, и дело не в его эволюции, а в изначально заложенной сложности.

Таким образом, ученый акцентирует внимание на возможных вариациях границы в системе сюжета произведения: земля – небо, земной мир – небесный мир, сакральный мир – демонический, быт – фантазия и др. В системе художественных представлений границы выявляем ценностную разнокачественность брюсовского пространства, разделенность его на «своё» и «чужое». В свою очередь, граница у В. Брюсова легко проницаема. Граница, находясь между двумя бытийностями, отделяет и отграничивает их и одновременно принадлежит им обеим, являясь связующим

звеном и необходимой предпосылкой и условием их существования. Брюсовские герои принадлежат как реальному, так и ирреальному миру. Граница структурирует бинарную оппозицию: каждый компонент этой оппозиции не существует без своей противоположности (попав раз в ирреальный мир, герои в дальнейшем не представляют своей жизни без него). В свою очередь, один компонент оппозиции заключает в себе зарождение противоположного, так как они направлены друг на друга и взаимодействуют в процессе преодоления границ. Доминирование какого-либо из этих процессов ведёт, в конечном счете, к изоляции, замкнутости или утрате своих собственных качеств. Таким образом, граница относится к базисной основе человеческого бытия. В брюсовском художественном мире герои встречаются на границе индивидуального бытия с другими людьми, сталкиваясь с чем-то ирреальным. «Иное», «другое» выступает в качестве границы или предела индивидуального бытия и актуализирует выбор брюсовских героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. «Огненный ангел» / А. Белый // Брюсов В. Я. Огненный ангел. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 376-380.
2. Брюсов В. Я. Огненный ангел: Ист. повести / В. Я. Брюсов. – К. : Дніпро, 1991. – 763 с.
3. Даниелян Э. С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества / Э. С. Даниелян. – Ереван: Лингва, 2002. – 175 с.
4. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во – МГУ, 1990. – 336 с.
5. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
6. Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. – М.: Республика, 1997. – С. 375-439.
7. Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). – Ереван: Лингва, 2005. – 444 с.
8. Рымарь Н. Т. О функциях границы в художественном языке [Текст] / Н. Т. Рымарь // Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2 / науч. ред. Н. Т. Рымарь. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2004. – С. 28-42.
9. Сарабьянов А. С. Стиль модерн / А. С. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 256 с.
10. Хейзенга Й. Человек играющий / Й. Хейзенга // Опыт определения игрового элемента культуры. – С.Пб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

11. Эткинд Е.Г. Единство «Серебряного века» / Е.Г. Эткинд // Звезда. – 1989. – № 12. – С. 185-194.

АННОТАЦИЯ

Тимченко О.В. Особенности функционирования мотива границы в исторической прозе В. Брюсова

Автор статьи предпринимает попытку рассмотреть особенности функционирования мотива границы в исторической прозе В. Брюсова. Акцентирует внимание на таких вариациях границы в системе сюжета брюсовских романов, как: земля – небо, земной мир – небесный мир, сакральный мир – демонический и др. В системе художественных представлений границы выявляет ценностную разнокачественность пространства, разделенность его на «свое» и «чужое», в свою очередь, подчёркивая мысль о том, что граница является легко проницаемой.

Ключевые слова: граница, мотив, исторический роман, художественный прием, фабула, действительность, «двоемирие», «свое» и «чужое», символ.

АНОТАЦІЯ

Тимченко О.В. Особливості функціонування мотиву межі в історичній прозі В. Брюсова

Автор статті намагається розглянути особливості функціонування мотиву межі в історичній прозі В. Брюсова. Акцентує увагу на таких варіаціях межі в системі сюжету брюсовських оповідань, як: земля – небо, земний світ – небесний, сакральний – демонічний та ін. У системі художніх уявлень межі виявляє ціннісну різноякісність простору, розділеність його на «своє» і «чуже», в свою чергу, підкреслюючи думку про те, що межа є легко проникнутою.

Ключові слова: межа, мотив, історичний роман, художній прийом, фабула, «подвійна дійсність», «своє» і «чуже», символ.

SUMMARY

Timchenko O.V. Specificity of the motif of border functioning in the historical novels of V.Ya. Briusov

The article focuses on attempts to examine the features of the motif of border functioning in the historical novels of V. Briusov. Special attention is paid to such variations in the system boundaries of the plot of Briusov's stories as: land – sky, earth world – heavenly peace, sacred world – the demonic one and others. In the artistic representations of the system of boundaries the author reveals heterogeneity of values of space, dividing it into “their” and “alien”, emphasizing the idea that the boundary is easily permeable.

Key words: border, motive, historical novels, artistic reception, plot of a story, doubling reality, “their” and “alien”, character.

О.В. Фоміна
(Луганськ)

УДК 821.161.2.09+929 Малик

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ МАЛИК

Дитяча література – це перша література, з якою знайомиться людина на шляху свого особистісного становлення і яка до певної міри визначає, скеровує надалі потік читання у відповідності до вікового та емотивного рівня зростаючого читача. Це поняття влучно розкриває українська дослідниця Ольга Папуша: «У кожному разі ідеальна, віртуальна за певної міри є “практикою себе” (Фуко), способом індивідуального самопозиціонування, утворення Я-концепції, тобто специфічним механізмом формування культурно обумовлених сценаріїв поведінки людини та формою їхнього засвоєння. Крім того, з дитячою літературою, безумовно, пов'язана ідеологія й політика – теорія і практика маніфестації дитинства у суспільстві, де вона – література – відіграє роль маркера соціальної динаміки та процесуальності, особливого конституанта й каталізатора образу дитинства, його місця та ролі у мінливому світі смислів і форм» [2, с. 46].

Сучасна література для дітей є завжди „класичною” в рамках літературного репертуару для поколінь усіх епох. Як показує історія становлення літератури для дітей, кожна епоха запропонувала своєму читачеві свої адекватні послання. І кожна епоха абсолютно по-різному сприйняла свого юного читача, створюючи йому власну, актуальну саме для того часу, літературну пропозицію. І якщо усі попередні епохи переважно пропонували дітям інтенціонально найкращі взірці поведінки у школі, вдома, у суспільстві, то література, створена саме для дітей сьогодні, жодним чином не прагне хизуватися виховними моментами і не претендує бути „ідеальною”. Це не означає, що й раніше не створювалися розважальні чи психологічні твори. Однак саме ті твори, які не насаджували панівні дидактичні догми тої чи іншої епохи, а радше служили розважальним чинником, психоемотивним розрядом заради розвитку внутрішнього „Я” дитини, її самопошуку, самоідентифікації, зокрема завдяки прийому взаємопроникнення дитячої та дорослої дійсностей і необмеженої дитячої здатності творення „іншої”, але „своєї” дійсності, ввійшли в класику літератури для дітей і на сьогодні „позачасово” і „позапросторово”

адекватно сприймаються сучасним дитячим реципієнтом. Сучасні діти здебільшого очікують від книги серйозного ставлення, серйозних розмов на близькі їхньому соціуму теми, які насправді мало чим відрізняються від “дорослих”. Адже завдяки стрімкому інформаційно-технічному прогресу діти сьогодні безпосередньо вкинуті у дорослий дискурс життя і потребують відповідей на незрозумілі їм запитання. Тому і твори для дітей сьогодні “дорослішають”, пропонуючи лише оновлені форми для комунікування на відповідному віковому рівні [2, с. 47].

Мета нашої розвідки – простежити розвиток сучасної української дитячої літератури на прикладі творчості дитячої української письменниці Галини Малик.

Предметом дослідження є твори сучасної української дитячої письменниці Галини Малик, жанрово-стильові особливості її творів.

Творчість популярної письменниці Галини Малик є витонченим зразком занурення у лабіринти дитячої психології, хоча на поверхні її книжки виглядають феєричними казками. Але першою чергою кожний твір Галини Малик є яскравою літературою, що осмислює дитячий світ ніби очима маленької людини або підлітка, народженого у реаліях інформаційної доби з усіма її здобутками і втратами.

До своїх юних читачів письменниця ставиться з великою довірою й повагою і тому не приховує проблем “дорослого життя”. Саме тому її книжки переважно є відгуком на актуальні проблеми й відповіддю на виклики сучасності.

Захоплюючий бойовик Галини Малик для молодших школярів “Злочинці з паралельного світу” став реакцією на техногенну катастрофу Чорнобиля [6, с. 2].

Так само Галина Малик чи не єдина, хто у формі “фентезі для найменших” звертається до дітей із проблемою урбанізації і загрозою знищення природних й етнографічних скарбів у казці “Вуйко Йой і Лишиня”. Переплетені у сюжеті фантастичні й реальні події, старовинні й модерні персонажі гармонійно взаємодіють і не заважають співіснуванню. Авторка спрямовує дитячий допитливий потяг до відкриття світу з позиції добра й шляхетного ставлення до оточуючих: її герої уважні до своїх друзів і приятелів, до рослин, тварин, природи загалом – на відміну від агресивно-комп’ютерних образотворчих формул, що таки заповнюють цей жанровий сегмент. Вона пропонує гуманний спосіб вирішення проблем – не через війну, агресію трансформерів, руйнування (нехай заради спасіння світу), а через взаєморозуміння, підтримку, допомогу кожному, хто поруч. А головне – цей твір “прищеплює” дитині навичку

до спостережливості, думання, подолання власних лінощів, небайдужості – як універсальний інструмент спілкування [5, с. 2].

Дісталася Галина Малик і суспільних проблем, які мимоволі торкаються свідомості наших дітей, – у першу чергу, через телебачення й розмови дорослих. “Мандри і подвиги лицаря Горчика...” та останній твір “Абра&Кадабра” – це дві картини з політичного життя України. В обох – цілком впізнавані обличчя й події, обидві змальовують звичайні й нрави діячів всеукраїнського й районного масштабу. І якщо у “Мандрах лицаря Горчика...” ретельно, дотепно й виразно виписані шаржі на обличчя з київського олімпу, якого називає “Багатоголовий Змії Горнич” [8, с. 52], то в сюрреалістичній повісті – “Абра&Кадабра” – це вже повноцінна сатира на діячів місцевого розливу “невеличкого міста У” [3, с. 3].

“Бабуся книжка” Галини Малик вийшла зовсім нещодавно. У книгу ввійшли маленькі неримовані, прозові віршики, які несуть інформації мало, але багато емоцій: “Котиться-котиться колобок... Котиться-котиться... Дивиться бабуся: А це онуча прикотилось під бабусину ковдру вранці досипати” [4, с. 3]. Письменниця називає свої віршики “хайтанки” – щось середнє між хайку і танком. Книга письменниці присвячена онучці Мішель. Власне ці віршики – спостереження за онукою, її висловами, її дитячим світом. Ці спостереження письменниця намагалась покласти на прадавню лексику, прадавній фольклор, казки і приказки, забавлянки: “Де коза рогатая, іде коза бодатая... І куди вона ховається, коли бабусі вдома немає?!” [4, с. 10]; “Стану і тихенько помолюся, як бабуся вчила: за маму, за тата, за всіх людей, і за Миколку з дитсадка, аби не смикав за кіски” [4, с. 26].

Особливість авторського стилю й найсильніша риса письменниці – гра. Галина Малик з насолодою грає у літературу, у фентезі, у слова, у стилістику й колористику, – і водночас затуляє до своєї гри читача. Причому дорослого навіть швидше, ніж дитину. Психологія гри відкриває вихід у творчість.

Кожна дитина любить і має потребу вигадувати – чи якусь історію, чи уявного друга, котрого ніхто з дорослих не може побачити. Фантазія – це те, чого начебто не існує ... однак воно все ж є. Вигадка – дуже вимоглива панянка, адже вона хоче не тільки початися, а ще й бути завершеною, цілісною.

Героїні Алі у творі “Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії” Галини Малик для подорожі було достатньо не закінчити сто справ. І найприкріше, що остання справа – невищитий рушничок, який мав стати подарунком для улюбленої бабусі.

Композиція (від лат. „складання”) – це побудова художнього твору, розташування у певній послідовності всіх його частин (епізодів, розділів, сцен, картин, образів), розгортання подій у творі та групування персонажів. Одразу, повертаючись до своєї кімнати, Аля зустрічає там некликаного гостя – маленького чоловічка, чаклуна Недочеревичка. Це один із негативних героїв, що є уособленням персоніфікованого зла, яке черпає силу з людських помилок, неправильних вчинків, думок і поведінки [1, с. 238; 10, <http://uk.wikipedia.org/wiki/>].

Цей чаклун створив країну Недоладію із недороблених справ, покинутих речей, особливо тих, які люди викинули на смітник, а ними ще можна було користуватися (гарно показано негатив світогляду суспільства споживання). Й усі істоти та назви у цій країні мають мовне позначення „недо”, тим самим отримуючи специфічне означення.

Інший негативний герой – Перший Недорадник. Ось це справді небезпечний і набагато ближчий до головної героїні ворог! Перший Недорадник мріє стати королем, але для того йому потрібна голова, на якій можна носити корону. Ще у цій країні є боязкий і недалекокий правитель – Недороль. Він наче й не злий, але на прикладі цього героя гарно показано, що толерантність, страх і байдужість, особливо коли вони поєднуються, часто є навіть більшим злом.

Звісно, багато у цій країні і добрих людей, таких як товариш Алі простий добряк Недоладько або смілива і добра Недопопелюшка, та багато інших.

Кожному письменнику властива своя індивідуальна мова написання творів, ніби свій почерк. Галина Малик у своєму творі „Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії” використовує зменшено-пестливі слова: *Маленький чоловічок у величезних зеленіх черевиках із червоними шнурками* [1, с. 3], *„чудернацький гість”* [7, с. 4], *„Аля тільки на перший погляд була звичайна дівчинка. Тобто виглядала вона звичайною: ластовиннячко на носі, дві кіски, ямочки на щоках”* [7, с. 8]. Мова персонажів однакова емоційним забарвленням: *Ура! Виходить, ти чудово вмєш доробляти недороблене. Ура!* [7, с. 10]; *„Ой, у них, мабуть, зовсім електрики немає! Ой!”* [7, с. 10].

Весела, сповнена пригод історія, у якій досить багато і страшних сторінок, буде до смаку багатьом дітям. У ній гарно змальовані персонажі, розроблений сюжет, є над чим подумати, а герої психологічно відповідають віку своєї аудиторії. Окрім того, твір гарно запам'ятовується і навіть може позитивно вплинути на дитину.

Поетеса, письменниця, драматург, видавець. Галина Малик пише для малят казки, вірші, скоромовки, дражнилки, фантастичні п'єси, перекладає з болгарської мови. У своїх творах розповідає про незвичайні життєві ситуації, інтригує діями і подіями, переключеними новоутворами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген ; за наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
2. Гнідець У. Література. Діти. Час / Центр Дослідження Літератури Для Дітей та Юнацтва. – Рівне, 2013. – 308 с.
3. Малик Г.М. Абра&Кадабра. Повість-сюр. / Г.М. Малик. – Ужгород: Ліра. – 2011. – 96 с.
4. Малик Г.М. Бабусина книжка. Для дітей дошкільного віку / Г.М. Малик. – Львів: Видавництво Старого Лева. – 2012. – 32 с.
5. Малик Г.М. Вуйко Йой і Лишиня. Фентезі для найменших / Г.М. Малик. – К.: Грані-Т, 2007. – 112 с.
6. Малик Г.М. Злочинці з паралельного світу / Серія «Молодий світ України» / Фантастична повість для середнього шкільного віку / Г.М. Малик. – Львів: Світ, 2001. – 72 с.
7. Малик Г. М. Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії: Вінниця: Теза, 2005. – 128 с.
8. Малик Г.М. Мандри і подвиги хитромудрого переможця дванадцятиголового змія лицаря Горчика, його банкносеця третього зайвого та красуні Каролі / Галина Малик. – Львів: Аверс, 2009. – 64 с.
9. Малик Г.М. Чорний Маг і Зачароване місто: Комікс / Г.М. Малик. – Ужгород: Закарпаття, 1994. – 20 с.
10. <http://uk.wikipedia.org/wiki/>

АНОТАЦІЯ

Фоміна О.В. Сучасна література для дітей на прикладі творчості Галини Малик

У цій статті сучасна література для дітей представлена як загальнолітературний процес. У статті висвітлюються важливі питання: що таке сучасна література для дітей; аналізуються твори сучасної української дитячої письменниці Галини Малик; розглядаються жанрово-стильові особливості творчості письменниці.

Ключові слова: сучасна література для дітей, жанрово-стильові особливості творчості Галини Малик, тематика.

АННОТАЦІЯ

Фомина О.В. Современная литература для детей на примере творчества Галины Малик

В этой статье современная литература для детей представлена как общелитературный процесс. В статье освещаются важные вопросы: что такое современная литература для детей; анализируются произведения современной украинской детской писательницы Галины Малик; рассматриваются жанр и стиль творчества писательницы.

Ключевые слова: современная литература для детей, жанр, стиль, особенности творчества Галины Малик, тематика.

SUMMARY

Fomina O.V. Modern literature for children on the example of Galina Malik's works

In this article, a modern children's literature is presented as a general literary process. The article highlights the important questions: what modern literature for children is; the author analyzes works of a contemporary Ukrainian children's writer Galina Malik and considers the genre and style of creativity of the writer.

Key words: modern children's literature, genre, style, artistic features of the works by Galina Malik, theme.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Александрова Ірина Вікторівна – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;

Бабіч Юлія Вікторівна – викладач кафедри романо-германських мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;

Барабанова Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови та літератури ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;

Бахматова Галина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та культури Херсонського державного університету;

Грибовська Дарина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри філософії і політології Донецького юридичного інституту;

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

Домашенко Олександр Володимирович – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету;

Дудник Ольга Сергіївна – викладач кафедри англійської філології Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;

Іванюха Тетяна Валеріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій, реклами та зв'язків з громадськістю Запорізького національного університету;

Йовдій Вікторія Яношівна – старший викладач кафедри французької мови та зарубіжної літератури Ужгородського національного університету;

Комаров Сергій Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;

- Корабльова Наталія Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Кочетова Світлана Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французької та німецької мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Кравченко Оксана Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і світової художньої культури Донецького національного університету;
- Кульчицька Марина Орестівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри українознавства Львівського державного університету імені Івана Франка;
- Лєпахін Валерій Володимирович** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської філології Сєгєдського університету (м. Сєгєд, Угорщина);
- Маслова Марина Іванівна** – кандидат філологічних наук, викладач Курської православної духовної семінарії (регентське та іконописне відділення) (м. Курськ, Росія);
- Мележик Марина Сергіївна** – аспірантка Луганського національного університету імені Тараса Шевченка;
- Михильов Олександр Дмитрович** – доктор філологічних наук, професор Мєлїтопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького;
- Новикова Марина Олексіївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;
- Нямцу Анатолій Євгєнович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології ті порівняльного літературознавства Чернівєцького національного університету імені Юрія Федьковича;
- Проскурова Марина Олександрівна** – аспірант кафедри історії зарубіжної літератури та класичної філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна;

- Пухната Світлана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Сардарян Каринна Гамлетівна** – кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;
- Тимченко Олеся Володимирівна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Фоміна Олеся Віталіївна** – аспірантка Луганського національного університету імені Тараса Шевченка;
- Шумаєр Жанетт** – професор англійської літератури Державного університету Сан-Дїєго (м. Сан-Дїєго, США).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Александрова Ирина Викторовна** – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета имени В.И. Вернадского;
- Бабич Юлия Викторовна** – преподаватель кафедры романогерманских языков Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Барабанова Елена Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры украинского языка и литературы ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Бахматова Галина Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры Херсонского государственного университета;
- Грибовская Дарина Анатольевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры философии и политологии Донецкого юридического института;
- Дербенёва Лидия Викторовна** – доктор филологических наук, заведующая кафедрой документоведения и информационной деятельности Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа;
- Домашенко Александр Владимирович** – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и теории литературы Института филологии

- Бердянського державного педагогічного університету;
- Дудник Ольга Сергеевна** – преподаватель кафедры английской филологии Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Иванюха Татьяна Валерьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры социальных коммуникаций, рекламы и связей с общественностью Запорожского национального университета;
- Йовдий Виктория Яношевна** – старший преподаватель кафедры французского языка и зарубежной литературы Ужгородского национального университета;
- Комаров Сергей Анатольевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кораблёва Наталия Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, декан факультета французского и немецкого языков Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кравченко Оксана Анатольевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета;
- Кульчицкая Марина Орестовна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры украиноведения Львовского государственного университета имени Ивана Франко;
- Лепяхин Валерий Владимирович** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии Сегедского университета (г. Сегед, Венгрия);
- Маслова Марина Ивановна** – кандидат филологических наук, преподаватель Курской православной духовной семинарии (регентское и иконописное отделения) (г. Курск, Россия);

- Мележик Марина Сергеевна** – аспирантка Луганского национального университета имени Тараса Шевченко;
- Михилёв Александр Дмитриевич** – доктор филологических наук, профессор Мелитопольского государственного педагогического университета им. Богдана Хмельницкого;
- Новикова Марина Алексеевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;
- Нямцу Анатолий Евгеньевич** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой славянской филологии и сравнительного литературоведения Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича;
- Проскурова Марина Александровна** – аспирант кафедры истории зарубежной литературы и классической филологии Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина;
- Пухнатая Светлана Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Сардарян Каринна Гамлетовна** – кандидат филологических наук, доцент Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды;
- Тимченко Олеся Владимировна** – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Фомина Олеся Витальевна** – аспирантка Луганского национального университета имени Тараса Шевченко;
- Шумакер Жанетт** – профессор английской литературы Государственного университета Сан-Диего (г. Сан-Диего, США).

**ЗМІСТ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
ЧАСТИНА 2**

<i>А.В. Александрова</i> КОМЕДИЯ А. А. ШАХОВСКОГО «УРОК КОКЕТКАМ, ИЛИ ЛИПЕЦКИЕ ВОДЫ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ	3
<i>Л.В. Дербенёва</i> «РОМАН ШПИЛЬГАГЕНСКОГО ТИПА» В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПОИСКОВ РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУР 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА: КОМПАРАТИВНЫЙ АСПЕКТ	11
<i>А.В. Домащенко</i> ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ АКТУАЛЬНОСТЬ ФИЛОСОФИИ ШЕЛЛИНГА.....	21
<i>С.А. Кочетова</i> «РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РАССКАЗ» В. НАБОКОВА: ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	37
<i>О.А. Кравченко</i> КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: АКТУАЛИЗАЦИЯ СИМВОЛИСТСКОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ	48
<i>В.В. Лепахин</i> 58 ОСОБЕННОСТИ ПОНИМАНИЯ ПИЩИ И ОТКАЗА ОТ НЕЕ В ПОСТНОЙ ТРИОДИ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	58
<i>А.Д. Михилёв</i> К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ ДЕФИНИЦИИ ПОЗДНИХ РОМАНОВ ГРЭМА ГРИНА	82
<i>М.А. Новикова</i> Г.КОЧУР – РЕДАКТОР ПЕРЕКЛАДІВ ІЗ М.ЗЕРОВА: (СОНЕТ “ЧИСТИЙ ЧЕТВЕР”)	93
<i>А.Е. Нямы</i> АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В ТРАДИЦИОННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МОДЕЛЯХ.....	102
<i>Jeanette Roberts Shumaker</i> LOVE ADDICTS IN STORIES BY CLARE BOYLAN, EILIS NI DHUIBHNE, AND EDNA O'BRIEN	120
<i>О.А. Барабанова</i> ЗАСАДНИЧІ ОСНОВИ РЕЛІГІЙНОЇ МОРАЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	140

<i>Г.Н. Бахматова</i> КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ СТИЛЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ (РАННИЕ РАССКАЗЫ Б. ЛАВРЕНЕВА)	145
<i>Д.А. Грибовська</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХРИСТІЯНСЬКОЇ ЕТИЧНОЇ ДОГМИ В ПАРАДИГМІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ	157
<i>Т.В. Іванюха</i> НАЦІОНАЛЬНІ ТА ХРИСТІЯНСЬКІ ДУХОВНІ ЦІННОСТІ В ПУБЛІЦИСТИЦІ МИКОЛИ ВЕЛИМИРОВИЧА.....	162
<i>С.А. Комаров</i> ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ В РАССКАЗАХ И ФЕЛЬЕТОНАХ Е.Д. ЗОЗУЛИ	170
<i>Н.В. Кораблева</i> САМООБНАРУЖЕНИЕ АВТОРА (ОБ ЭТИЧЕСКИХ И РЕЛИГИОЗНЫХ СМЫСЛАХ В «ЗАПИСКАХ ИЗ-ЗА УГЛА» А.БИТОВА).....	179
<i>М.О. Кульчицька</i> ХРИСТІЯНСЬКА СВІТОГЛЯДНА ПАРАДИГМА АНТИТОТАЛІТАРНИХ РОМАНІВ ВАСИЛЯ БАРКИ: ОБРАЗ СЕРЦЯ.....	188
<i>М.И. Маслова</i> «РАЗГОВОР С МАЛЯРИЕЙ» МАНАНЫ И «ЛИХОРАДКА» А.А. ФЕТА: ПОЭТИКА ДИАЛОГА И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ	196
<i>S. Pukhnata</i> STENDHAL'S "THE RED AND THE BLACK" AS A FRENCH VERSION OF BILDUNGSROMAN.....	209
<i>К.Г. Сардарян</i> ДУХОВНІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО (НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ СПОГАДІВ «НОМО FERIENS»).....	219
<i>Ю.В. Бабич</i> РЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ Л. УЛІЦЬКОЇ СУЧАСНОЮ КРИТИКОЮ.....	225
<i>О.С. Дудник</i> АНТИУТОПИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»	230
<i>В.Я. Йовдій</i> СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ ПАНАЇТА ІСТРАТІ У РОМАНІ «КІРА КІРАЛІНА».....	236

<i>М.С. Мележик</i> ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ЮРІЯ ЩЕРБАКА	243
<i>М.А. Проскурова</i> ФУНКЦІЙ ПАРАТЕКСТА В СБОРНИКЕ НОВЕЛЛ ПЬЕРА БУЛЯ «СКАЗКИ АБСУРДА»	249
<i>О.В. Тимченко</i> ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВА ГРАНИЦЫ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ В. БРЮСОВА	255
<i>О.В. Фоміна</i> СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ МАЛИК.....	265

Наукове видання

Східнослов'янська
філологія

Збірник наукових праць

Випуск двадцять четвертий
Літературознавство
Частина 2

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

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

Підписано до видання 27.06.2014р.
Формат 60x84/16. Папір 80 г/м².
Гарнітура Times. Друк – ризографія.
Умов. друк. арк. – 16,79. Обл.-вид. арк. – 17,5.
Умов.-вид. арк. – 16,27.
Тираж 300 прим. Зам. № 8/2.

Видавництво Горлівського інституту іноземних мов
ДВНЗ “Донбаський державний педагогічний університет”
Свідоцтво про державну реєстрацію суб'єкта видавничої справи
ДК № 1342 від 29.04.2003 р.
84626, м. Горлівка, вул. Рудакова, 25