Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск сімнадцятий
Літературознавство

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор А.М. Калашников
Комп'ютерне верстання та макетування Г.В. Шевченко,
Т.Є. Постнікової
Коректори: Н.А. Жихарева,
О.Т. Захарова

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

Підписано до друку 24.05.2011.
Формат 60x84/16. Папір 80 г/м^2.
Гарнітура Times. Друк – ризографія.
Ум. друк. арк. 12,15. Обл.-вид. арк. 14,75.
Ум.-вид. арк. 13,72.
Тираж 300 прим. Зам. № 44.

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

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

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

Збірник наукових праць
Випуск 17
Літературознавство

Горлівка
2011

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

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

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

Друкується за рішенням вченої ради
Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.
Протокол №11 від 18.05.2011

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.

С92 **Восточнославянская** филология: сб. науч. тр. / Горловский гос. пед. ин-т иностр. языков; Донецкий нац. ун-т. Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Вып. 17. Литературоведение. – Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2011. – 244 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем филологии.

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

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

С92 **Східнослов’янська** філологія: зб. наук. пр. / Горлівський держ. пед. ін-т інозем. мов; Донецький нац. ун-т. Редкол.: С.О. Кочетова та ін. – Вип. 17. Літературознавство. – Горлівка: Вид-во ГДПІІМ, 2011. – 244 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 ГДПІІМ, 2011

МОРОЗОВА Л.І. ПИСЬМЕННИЦЬКИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ: ЖАНРОВА ПРИРОДА ТА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ВИДІВ (НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ НІМЕЦЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ). – ГОРЛІВКА: ВИДАВНИЦТВО ГДПІІМ, 2011. – 124 с. 227

С.О. Кочетова
РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ:
КРАВЧЕНКО О.А. КАТЕГОРІЯ ПІДНЕСЕНОГО: ЕСТЕТИКА І ПОЕТИКА: МОНОГРАФІЯ. – ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2011. – 320 с. 229

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....233

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....236

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Ю.А. Азаров
(Москва, Россия)

УДК 821. 161. 1

К ВОПРОСУ ОБ ИЗДАНИИ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ГЕОРГИЯ ГРЕБЕНЩИКОВА

Литературное признание Г.Д. Гребенщиков получил еще до революции, важную роль в его творческой биографии сыграл М. Горький – именно он помог прозаику-самоучке из далекой Сибири войти в большую литературу. Для русского зарубежья Гребенщиков также всегда оставался одним из выдающихся писателей, видные деятели русской культуры видели в нем, по словам А. Куприна, *«надежду и гордость русской литературы»*, его творчество высоко оценивали М. Горький, И. Бунин, Ф. Шаляпин, Н.К. Рерих, И. Сикорский и многие другие.

Покинув Россию в 1920 году во время «великого исхода» из Крыма, Гребенщиков вместе с остатками врангелевской армии сначала оказался в Константинополе, а затем в Бизерте. Как и многие другие беженцы, он не предполагал, что покидает родину навсегда. Потом ему удалось перебраться во Францию, а в 1924 году писатель уехал в США и поселился там постоянно. Оказавшись в Париже, Гребенщиков вновь обрел своего читателя – «Чураевы», написанные еще в России и получившие одобрение И. Бунина, впервые были изданы в журнале «Современные записки», затем в Германии и Бельгии; книжное товарищество «Я. Поволоцкий и Ко» выпустило собрание его сочинений в шести томах (1922-1923).

В жизни Гребенщикова выделяют три периода: годы в России (1882-1919), эмиграция в Европе (1920-1924) и в Соединенных Штатах Америки (1924-1964). На родине литературное наследие Гребенщикова долгое время оставалось забытым или почти забытым – оно было вновь открыто в 1982 году, когда Восточно-Сибирским книжным издательством в серии «Литературные памятники Сибири» был выпущен в свет первый том его многотомной эпопеи «Чураевы» («Братья»), избранные повести и рассказы с послесловием Н. Яновского. После этого разные произведения писателя не один раз переиздавались, но осуществлялось это, если можно так выразиться, эпизоди-

чески, да и тиражи этих публикаций не были достаточными, чтобы удовлетворить читательский спрос.

Дошедшее до нас литературное и эпистолярное наследие Гребенщикова не может не удивить своим богатством и разнообразием. Однако приходится констатировать, что проблемы источниковедения и текстологии до сих пор продолжают оставаться на периферии изучения творчества писателя – несмотря на все чаще высказываемое мнение о необходимости издания собрания его сочинений. В настоящее время значительная часть литературного архива Гребенщикова находится в Государственном музее истории литературы, искусства и культуры Алтая в Барнауле, куда она при содействии российского МИДа была перевезена в начале 1990-х годов из Музея Николая Рериха (Nicholas Roerich Museum) в Нью-Йорке.

Сохранившиеся первоисточники, содержащиеся в барнаульском и других архивах и фондах, дают возможность проникнуть в творческую лабораторию Гребенщикова, одновременно представляя собой уникальный материал для изучения литературы эмиграции в целом. Именно они в ближайшее время должны стать объектом серьезного источниковедческого и текстологического исследования. Обработка и научная экспертиза неопубликованных архивных материалов, незавершенных, предварительных, первичных редакций, текстов, черновых материалов, несомненно, станет важной стадией подготовки будущего собрания сочинений. Очевидно, что подобная работа не может вестись на основании изучения только завершенных и целиком опубликованных произведений писателя. В первую очередь это относится к многочисленным редакциям незаконченной эпопеи «Чураевы», его главного произведения, к которому он постоянно возвращался в разные периоды своего творчества.

Издание собрания сочинений Гребенщикова действительно необходимо: многое свидетельствует о том, что его творчество вызывает в последнее десятилетие все больший интерес не только читателей, но и литературоведов, историков, искусствоведов, философов. Если в начале 1990-х годов им занимались лишь отдельные исследователи-энтузиасты, то в настоящее время ситуация в корне изменилась. Выходят многочисленные статьи, посвященные особенностям литературного творчества и общественно-просветительской деятель-

О.А. Писарева
ГЕРОИ И.С. ТУРГЕНЕВА В ОЦЕНКАХ М. ГОРЬКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «РУДИН» И «ОТЦЫ И ДЕТИ») 167

С.В. Сдобнова
ОНИРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В «ЧЕРЕДЕ СНОВ» ГЕРМАНА ГЕССЕ 176

О.В. Тимченко
ПРОБЛЕМАТИКА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В.Я. БРЮСОВА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ») 188

Л.А. Харьковская
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ СТАТЬЯ Б.А. ГРИФЦОВА О ТВОРЧЕСТВЕ Г.Р. ДЕРЖАВИНА: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА 196

Л.В. Чупровская
КНИГА «НАЗНАЧЕНИЕ ПОЭЗИИ И НАЗНАЧЕНИЕ КРИТИКИ» Т.С. ЭЛИОТА: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА 204

О.Г. Щербакова
ПРОСТРАНСТВО И ЕГО ОРГАНИЗАЦИЯ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «МИССИС ДЕЛЛОУЭЙ» 213

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ.....222

Н.Р. Мазепа
НОВОЕ СЛОВО
О монографии Е.С. Анненковой "СЛОВО ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ": дискурс традиции И.С. Тургенева в прозе русского зарубежья (Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев, М.А. Осоргин).....222

Л.В. Дербеньова
НОВІТНІ ПІДХОДИ ДО ОПРАЦЮВАННЯ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ПИСЬМЕННИКІВ. РЕЦЕНЗІЯ НА НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК:

Н.П. Иванова
ЭЛЕМЕНТЫ РОМАНТИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ
В МЕНТАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ А.С. ПУШКИНА:
ОППОЗИЦИЯ «ВЕРХ – НИЗ» 95

Е.И. Романова
ОТ «ФИЛОСОФСКОГО САМОУБИЙСТВА»
К УБИЙСТВУ БОГА (ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
В «МОЦАРТЕ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА) 103

Н.В. Сафронова
ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ Т.МАННА
«БУДДЕНБРОКИ» 115

А.А. Сорокин
ПУШКИН И ГРЕЧЕСКОЕ ВОССТАНИЕ 123

М.Э. Шульгун
ЛИРИЧЕСКИЕ АВТОПОРТРЕТЫ В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII-XIX ВЕКОВ 131

Н.А. Белоконь
ПРОБЛЕМИ ХАРАКТЕРУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ
1960-1990-х рр. 137

Е.В. Кононенко
РЕЛИГИОЗНОСТЬ И СТЕПЕНЬ ЕЕ ОТРАЖЕНИЯ
В ЗАГОЛОВОЧНОМ КОМПЛЕКСЕ ТВОРЧЕСТВА
М. СПАРК 144

Т.М. Лугова
ГІПОТЕЗА М.С. ГРУШЕВСЬКОГО ПРО ВИНИКНЕННЯ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 152

Н.А. Максименко
АБСУРД І ХАОС
У ПОВІСТІ Ю.ПОКАЛЬЧУКА „ЧАС ПРЕКРАСНИЙ"
ЯК СПОСІБ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ 161

ности Гребенщикова в эмиграции, началось систематическое исследование его эпистолярного наследия. Была учреждена всероссийская литературная премия «Белуха» имени Гребенщикова – Союзом писателей России, Ассоциацией писателей Урала, редакцией литературно-художественного, научного и историко-просветительского альманаха «Бийский Вестник» (гор. Бийск Алтайского края). Она присуждается в номинации «*Лучший журнал (альманах) года, издающийся на русском языке в Урало-Сибирском регионе или посвященный литературе и культуре Урало-Сибирского региона, его истории, современной жизни, делам и людям*». Ее лауреатами могут быть коллективы редакций журналов и альманахов, издающихся не только в России, но и в любой точке мира.

Можно отметить и рост научного интереса к наследию Гребенщикова, о чем свидетельствует то, что за последние шесть лет в Москве, Томске и Барнауле были защищены посвященные ему диссертации по трем разным специальностям: русская литература, философия, теория и история культуры. В этих работах подробно анализируется творчество писателя и его главные особенности, культурно-просветительская и общественная деятельность, философские взгляды.

При подготовке собрания сочинений Гребенщикова объектом источниковедческого и текстологического исследования должны стать не только архивные источники, но и материалы эмигрантской периодики. В ряде случаев лишь с помощью этих публикаций (при отсутствии рукописи) оказывается возможным восстановить эволюцию замысла и сам текст некоторых произведений в полном объеме. Среди газет и журналов, в которых активно сотрудничал Гребенщиков, «Вольная Сибирь» (Прага), «Общее дело» («Париж»), «Перезвоны» (Рига), «Руль» (Берлин), «Новое русское слово» (Нью-Йорк), «Зарница» (Нью-Йорк), «Москва» (Чикаго), «Современные записки» (Париж).

Архивные материалы и материалы эмигрантской периодики позволяют раскрыть особенности идейно-эстетической позиции Гребенщикова, что также важно для подготовки собрания его сочинений. К сожалению, он не оставил статей, посвященных творческому процессу и собственному искусству описания жизни. Его суждения о литературном мастерстве «рассыпаны» в рукописях, отдельных публикациях, письмах, выступлениях, автобиографических статьях, воспоминаниях,

в которых образ художника и образ человека, можно сказать, неотделимы один от другого. В них нашли отражение и общественные воззрения, и политические взгляды, и эстетическая позиция писателя, которая в целом сформировались в дореволюционные годы.

В своей основе главные жизненные и творческие принципы Гребенщикова оставались неизменными на всем протяжении его творческого пути, в полной мере они нашли воплощение в произведениях и публицистике периода эмиграции. Это поддержка программы сибирского областничества, последователем которой он стал под влиянием исследователя Центральной Азии и Сибири Г. Потанина, интерес к сибирской старине, обостренное внимание к проблеме угнетения «инородцев», признание национальной самобытности коренного населения Сибири, увлечение этнографическими исследованиями; демократические убеждения и гуманизм.

Известно, что Гребенщиков приветствовал Февральскую революцию, свергнувшую царизм, однако никогда не состоял в каких-либо политических партиях. Гражданскую войну, последовавшую за Октябрем, он считал величайшим несчастьем в истории России, ему хотелось бы все это *«позабыть»*, однако, принципиально декларируя свою аполитичность, Гребенщиков никогда не высказывался публично против советской власти. В своих произведениях писатель часто рисовал характеры социально типические, но всегда отрицал абстрактные представления о человеке как о социальной схеме. В его воззрениях на то, как должно развиваться общество, соединились неприятие революционного насилия и отрицание классовой морали. Одновременно он, разделяя убеждения Н.К. Рериха о культуре как первооснове разрешения противоречий современного мира, сохранил утопическую веру в возможность создания в будущем совершенного общества, «храма». Источниковедческое изучение архивных материалов свидетельствует, что рождение нового мира в России, вероятно, и предполагалось изобразить в ненаписанном последнем томе эпопеи «Чураевы» – «Построение храма», согласно замыслу писателя, завершающем это произведение.

Ощущение связи с родиной, интерес к русской культуре никогда не оставляли Гребенщикова, не по своей воле поселившегося вдали от *«ковыльных просторов Иртыша»*. Вместе

ЗМІСТ

Ю.А. Азаров
К ВОПРОСУ ОБ ИЗДАНИИ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ГЕОРГИЯ ГРЕБЕНЩИКОВА.....3

А.В. Домащенко
ЛАД КАК ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ЛОНО ПОЭЗИИ 15

О.Л. Калашникова
О ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ РОССИИ И ФРАНЦИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА 24

С.А. Кочетова
ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ «ЛЕКЦИЙ О „ДОН КИХОТЕ"» В. НАБОКОВА).....38

В.В. Федоров
ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ ФАБУЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ 50

Ф.М. Штейнбук
ПОВІСТЬ „МАМА МАРІЦА – ДРУЖИНА ХРИСТОФОРА КОЛУМБА" МАРІЇ МАТІОС У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ.....55

Е.С. Анненкова
ТУРГЕНЕВСКИЙ ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ РОМАНТИЗМА К ИМПРЕССИОНИЗМУ 67

Р.Є. Гончаров, І.А. Линник
ЕВОЛЮЦІЯ ТЕМИ ПРОРОКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (ВІД РОМАНТИЗМУ ДО МОДЕРНІЗМУ) 80

О.В. Горлова
ОНІРИЧНИЙ ПРОСТІР У ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ 87

ского государственного педагогического института иностранных языков;

Чупровская Людмила Владимировна − аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Штейнбук Феликс Маратович – доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии, зарубежной литературы и методики преподавания, директор Института филологии, истории и искусств Республиканского высшего учебного заведения „Крымский гуманитарный университет" (г. Ялта);

Шульгун Мадлена Эдуардовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Щербакова Оксана Георгиевна – старший преподаватель кафедры романо-германских языков Горловского государственного педагогического института иностранных языков.

с тем он проявил себя и как общественный деятель, активный организатор культурной жизни эмигрантов в США, разносторонний журналист, литературный и театральный критик. Гребенщикова интересовали не только повседневные заботы и судьбы жителей русской Америки, но и проблемы, волновавшие русскую эмиграцию в целом.

Гребенщиков как никто другой из эмигрантских писателей мог собирать вокруг себя людей, у него был широкий круг почитателей и последователей. Подтверждением этому могут служить многочисленные письма, которые он получал со всего света от самых разных корреспондентов – архив писателя включает огромное эпистолярное собрание. Так, являясь председателем нью-йоркского отделения Общества сибиряков, Гребенщиков поддерживал постоянные контакты с другими отделениями Общества в разных странах, с молодыми русскими поэтами в Харбине, многими другими эмигрантами. К нему обращались с письмами студенты, рабочие, офицеры, журналисты, священники, общественные деятели.

Очевидно, что в будущем также предстоит углубленное источниковедческое изучение архивного наследия писателя с целью публикации его переписки. Среди корреспондентов Гребенщикова были И. Бунин, Н.К. Рерих, М. Горький, Ф. Шаляпин, А. Гречанинов, С. Рахманинов, И. Шмелев, Н. Рубакин, И. Сикорский и многие другие. Более или менее основательно в настоящее время изучена переписка Гребенщикова с М. Горьким (Н. Примочкина). Огромный интерес представляет переписка с И. Буниным, с которым Гребенщиков впервые встретился в Киеве в доме редактора «Киевской мысли» М. Эйшискина, где он читал рукопись первого тома «Чураевых». Их переписка с перерывами продолжалась со второй половины 1918 года и до конца 1940; на сегодняшний день известно 34 обнаруженных в архивах письма. Эти материалы, исследование которых ведется Т. Поляковой, проливает свет на многие факты из биографий, позволяет воссоздать историю личных взаимоотношений, точнее датировать те или иные события, раскрыть особенности творчества [4].

Гребенщиков принимал участие в издании русского журнала в США «Зарница» (1925-1927), был наиболее деятельным членом редколлегии, во многом определяя направление этого издания, первый номер которого открывался его заметкой «Стра-

нички из моей жизни». Этот фрагмент впоследствии вошел в автобиографическую повесть «Егоркина жизнь», опубликованную уже после смерти писателя – в сентябре 1966 года. Основатели «Зарницы» и в их числе Гребенщиков поставили перед собой задачу создать для русской колонии в Америке свой литературный и общественно-политический журнал. Вместе с тем его сотрудники часто обращались не только к американским читателям, но и к русским, жившим в Европе, включая советскую Россию. В 1926 году редакцией был организован вечер, посвященный МХТ, на котором Гребенщиков председательствовал. Девятый номер журнала за этот год включал подробный отчет о вечере и его статью «Московский Художественный театр и будущее». На страницах «Зарницы» Гребенщиков публиковал и свои воспоминания: записки о посещении Толстого в Ясной Поляне, материалы о Сергее Есенине [3, с. 12-13].

Еще одна сторона деятельности Гребенщикова как просветителя и организатора культурной жизни русской Америки, нашедшая отражение в его архиве, связана с Чураевкой (по названию старообрядческого скита в эпопее «Чураевы») – русским поселком в живописной речной долине в штате Коннектикут, культурном и издательском центре. В настоящее время Чураевка занесена в государственный реестр исторических памятников США, ее часто посещают русские туристы. Этот «скит» создавался совместными усилиями Гребенщикова и Н.К. Рериха при финансовой поддержке И. Сикорского и С. Рахманинова. Предысторию его появления Гребенщиков поведал в книге «Гонец: Письма с Помперага» (1928).

Среди лесистых холмов у слияния двух рек и сейчас многое, включая названия, напоминает о родине: Ясная Поляна, Шаляпинская аллея, Левитановский пруд, Киевское шоссе; когда-то «скит» украшала подаренная Рерихом статуя русского богатыря. Участок земли ранее принадлежал сыну Льва Толстого И.Л. Толстому, который продал его Гребенщикову. Желание поселиться здесь было во многом обусловлено ностальгическими чувствами: Гребенщикову в Америке очень хотелось найти место, которое чем-то похоже на Сибирь, Алтай с его пейзажами, где на лоне природы можно предаваться размышлениям о *«первой помощи человеку»*.

Сначала он построил здесь свою дачу и каждое лето приезжал сюда на отдых из Нью-Йорка, находившегося примерно

Кочетова Светлана Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, декан факультета французского языка Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Линник Ирина Анатольевна – студентка V курса Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Луговая Татьяна Николаевна − старший преподаватель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Максименко Наталья Антониевна – старший преподаватель кафедры романо-германских языков Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Писарева Оксана Андреевна – преподаватель кафедры зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Романова Елена Ивановна − кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета им. Олеся Гончара;

Сафронова Наталья Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

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

Сорокин Александр Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Донецкого национального университета;

Тимченко Олеся Владимировна − аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Фёдоров Владимир Викторович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Донецкого национального университета;

Харьковская Лилия Александровна − аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горлов-

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Азаров Юрий Алексеевич – доктор филологических наук, заведующий группой литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (г. Москва, Россия);

Анненкова Елена Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова;

Белоконь Наталья Анатольевна – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Гончаров Руслан Егорович – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Горлова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германских языков Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Дербенёва Лидия Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и практики перевода Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа;

Домащенко Александр Владимирович – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и теории литературы Института филологии Бердянского государственного педагогического университета;

Иванова Наталья Павловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры методики преподавания филологических дисциплин ТНУ им. В.И. Вернадского;

Калашникова Ольга Леонидовна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета им. Олеся Гончара;

Кононенко Екатерина Викторовна – соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков;

Мазепа Наталья Ростиславовна – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник НАН Украины (г. Киев);

в 75 милях. Потом вокруг нее появился небольшой поселок и птицеферма, обосновались русские эмигранты. Среди них было много стремившихся к «естественной жизни» последователей идей Л. Толстого. В 1927 году сюда было переведено русское издательство, здесь же находилась его типография. К концу 1930-х годов Чураевка представляла собой не только трудовое объединение, но и крупный культурный очаг всего зарубежья. Были установлены постоянные международные связи с центрами в других странах – в Париже, Берлине, Праге, Белграде, Харбине, Шанхае, – из которых поступала эмигрантская пресса, книги; для чтения лекций и отдыха регулярно приезжали известные русские философы, писатели, ученые, художники. Одновременно Чураевка распространяла в Европе и на Дальнем Востоке информацию о культурной жизни русских в Америке.

Символично, что «чураевская идея», идея «скита» – как средоточия объединяющего начала русской культуры за рубежом – вызвала в эмиграции живой отклик и оказалась необычайно притягательной. В связи с этим можно упомянуть, например, созданное в Праге благодаря усилиям А.Л. Бема литературное объединение «Скит поэтов». У Гребенщикова появились убежденные последователи и подражатели во многих странах русского «рассеяния». Так, он состоял в переписке с харбинским Христианским союзом молодых людей, о котором в 1929 году писал чикагский журнал «Москва»: *«В Харбине успешно работает кружок науки, литературы и искусства «Молодая Чураевка», неразрывно связанный с… Чураевкой на Помпераге»* [1, с. 119].

Еще один, так сказать, пласт архивных документов связан с издательской деятельностью Гребенщикова, которая получила в зарубежье широчайшую известность. Писатель искренне верил в то, что литература воспитывает и просвещает, вынашивал мечту о том, что она поможет русским людям объединиться в изгнании. Ему многое удалось совершить на данном поприще, чему во многом способствовало творческое сотрудничество с Н.К. Рерихом, которое началось в 1923 году в Париже. Накануне отъезда в Индию Н.К. Рерих предложил Гребенщикову стать директором издательства при своем музее в Нью-Йорке. Так Гребенщиков оставил Францию и перебрался за океан, несмотря на возражения Бунина, считавшего, что в Америке

отсутствует культурная среда, которая столь необходима русскому писателю. «Американско-алтайское» издательство было названо «Алатас» («Белый камень» – в переводе с казахского), что, по мысли учредителей, символизировало камень, который закладывался в основание будущей культуры. Логотип придумал Н.К. Рерих – он представлял собой помещенную в красно-черную окружность стилизованную букву «А». Издательство выпускало русские книги, здесь же вышло подавляющее большинство произведений писателя.

При подготовке собрания сочинений Гребенщикова предметом основательного источниковедческого изучения, несомненно, станет текст эпопеи «Чураевы» и его разные редакции. Именно архивные источники помогают воссоздать замысел Гребенщикова, который с годами неоднократно менялся. Напомним, что первый том «Братья» впервые увидел свет за границей, в Париже, в журнале «Современные записки» (№№ 5-10 за 1921-1922 годы); в 1922 году роман вышел отдельной книгой. Об успехе у читателей свидетельствует то, что в том же году это произведение было издано в переводе на французский язык. В Париже вышло и уже упомянутое шеститомное – на тот момент полное – собрание сочинений Гребенщикова на русском языке, в которое был включен первый том «Чураевых». Роман быстро приобрел широкую известность не только среди простых читателей-эмигрантов, видевших в Сибири символ России, но и среди крупнейших деятелей русской культуры за границей.

В России Гребенщиков лишь приступил к работе над этим многотомным произведением, в котором изображается эпоха предвоенных лет и революции. Алтайский скит Чураевка, куда неизменно возвращаются герои, представляет собой своеобразное связующее звено между его разными частями. В седьмом томе «Лобзание змия» (1952), последнем из увидевших свет, изображается Чураевка, заброшенная и обезлюдевшая, пережившая губительные последствия мировой войны и революции. Всего планировалось написать двенадцать томов, каждый из которых, согласно издательской аннотации, представляет собой одну из *«двенадцати символических ступеней к храму мира»*. Забота о судьбе родины, ее исторических истоках, не оставляет писателя во всех томах эпопеи. Образно говоря, в произведении то сближаются, то отталкиваются две

та методики викладання, директор Інституту філології, історії та мистецтв Республіканського вищого навчального закладу «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта);

Шульгун Мадлена Едуардівна − кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Щербакова Оксана Георгіївна – старший викладач кафедри романо-германських мов Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.

Линник Ірина Анатоліївна – студентка V курсу Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Лугова Тетяна Миколаївна − старший викладач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Максименко Наталя Антоніївна – старший викладач кафедри романо-германських мов Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Мазепа Наталія Ростиславівна – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник НАН України (м. Київ);

Писарева Оксана Андріївна – викладач кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Романова Олена Іванівна − кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара;

Сафронова Наталя Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

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

Сорокін Олександр Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської літератури Донецького національного університету;

Тимченко Олеся Володимирівна – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Федоров Володимир Вікторович − доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської літератури Донецького національного університету;

Харьковська Лілія Олександрівна – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Чупровська Людмила Володимирівна – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Штейнбук Фелікс Маратович – доктор філологічних наук, професор кафедри російської філології, зарубіжної літератури

сюжетные линии. Центральная линия, «чураевская», объединена с мотивом возвращения героев на отеческую землю, нового обретения родины на разных этапах их жизненного пути. Линия «внешняя» связана с окружающим их миром (в первом томе это необычайно выразительное описание московского купеческого быта и самой Москвы), с историческими событиями и испытаниями. Именно широта подобного замысла определяет жанр произведения, его эпический характер, позволяющий отразить не только духовную эволюцию героев, но и великие потрясения мировой войны и революции, будущее возрождение родины, которое Гребенщиковым так и не было показано.

При подготовке собрания сочинений принципиально важной является проблема формирования окончательных вариантов тех или иных произведений. На сегодняшний день, пожалуй, наиболее хорошо изучены лишь истории создания «Егоркиной жизни» и «Чураевых». В то же время очевидно, что при новой публикации эпопеи в полном объеме необходимо будет решить целый ряд текстологических задач, что потребует обстоятельного источниковедческого анализа – не только сохранившихся рукописей, но и увидевших свет в Америке и Европе книг. Многие главы из неизданных томов, по мнению С.С. Царегородцевой, воссоздавшей эволюцию замысла эпопеи, проходили *«литературную отделку»* не только в переписке, но и в периодической печати [5]. Так, архивные материалы свидетельствуют, что в 1924 году в целом ее план уже был выработан, однако первый том «Братья» в нее не вошел. Можно предположить, что в то время он воспринимался автором как отдельная книга и не был включен в эпопею до тех пор, пока оставалась надежда на его публикацию на родине – в горьковском «Современнике».

В эмигрантской периодической печати неоднократно появлялись фрагменты из томов, которые не издавались целиком, и эти материалы также составят объект источниковедческого исследования. Так, в 1941 году журнал «Новая заря» опубликовал фрагмент с подзаголовком «из эпопеи “Чураевы”». Однако эти фрагменты позднее не были включены ни в один из вышедших из печати томов. В 1955 году в нью-йоркской газете «Новое русское слово» Гребенщиков напечатал отрывок из восьмого тома «Пляска во пламени». В переписке с И. Савченко имеются указания на то, что одна из глав этого тома называлась «Накануне событий» и была посвящена роли в русской

истории Григория Распутина, который изображен «в положительном ключе»: как выразитель «гласа народа» и вышедший из Сибири народный посланец к царю. Известно, что VIII том «Пляска во пламени» уже прошел корректуру, в архиве сохранились планы и черновые наброски еще четырех томов: «В рабстве у раба последнего», «Суд Божий», «Идите львами», «Построение храма».

Не менее сложна растянувшаяся на десятилетия история написания автобиографической повести «Егоркина жизнь», которая неоднократно переделывалась и публиковалась в виде отрывков. В Америке, как отмечает Т.Г. Черняева, Гребенщиковым были написаны два фрагмента, вошедшие в «Егоркину жизнь» [6]. Они появились в 1925 году в журнале «Зарница» – «Из моей жизни: странички автобиографии» и «Первое путешествие в горы Алтая». Позднее, в 1953 году, в журнале «Жар-птица» (Сан-Франциско) увидели свет небольшие отрывки из XIII главы «Егоркин грех» и из V главы «Страда». Последняя публикация имела подзаголовок: «Глава из неизданной книги "Егоркина жизнь"». Историю формирования текста повести также помогают восстановить письма жены писателя. В конце 1984 года ее фрагменты были опубликованы в СССР – в журнале «Сибирские огни». Здесь она предстала перед читателями в значительно сокращенном варианте. Из двадцати трех глав осталось только одиннадцать, причем сокращению подверглись прежде всего «крестьянские» главы, в которых изображается жизнь Егорки в селе Николаевский Рудник. Поэтому смысл повести изменился: из «крестьянской» она превратилась в «городскую», сделавшись, по мнению Т.Г. Черняевой, неким подобием повести М. Горького «В людях».

До своего последнего дня (проведя в эмиграции 44 года, Гребенщиков умер 11 января 1964 года в Лейкленде, штат Флорида) писатель надеялся вновь увидеть Россию. На всю жизнь ему запомнились слова Сергея Есенина, сказанные во время их встречи в Америке: *«А он <Есенин – Ю. А.>, увидевши меня, тоном мудрого старца стал меня корить: "Почему вы не в России? Что у вас, голубая кровь? Ведь вы же наш брат, Ерёма!.."»* [3, с. 12]. Тем не менее Америка стала для Гребенщикова второй родиной, которую он искренне полюбил, природа штата Коннектикут напоминала ему Сибирь. *«Разве здесь, в Америке, – писал Гребенщиков в 1942 году, – не раздольны, не прекрасны, не просторны поля? Разве здесь не*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Азаров Юрій Олексійович – доктор філологічних наук, завідувач групи літератури російського зарубіжжя Інституту світової літератури ім. О.М. Горького РАН (м. Москва, Росія);

Анненкова Олена Сергіївна − кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;

Белоконь Наталія Анатоліївна − старший викладач кафедри зарубіжної літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Гончаров Руслан Єгорович − кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Горлова Олена Володимирівна − кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германських мов Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

Дербеньова Лідія Вікторівна − доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та практики перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу;

Домащенко Олександр Володимирович − доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету;

Іванова Наталія Павлівна − кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики викладання філологічних дисциплін ТНУ ім. В.І. Вернадського;

Калашникова Ольга Леонідівна − доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара;

Кононенко Катерина Вікторівна – пошукувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов;

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

у спадщині В'яч. Іванова та її реалізацію через принцип «ти єси» як творчої форми культури (с. 250-293).

О.А. Кравченко поставила собі за мету виявити корелятивні зв'язки піднесеного в колі естетичних категорій і у складі архітектонічних форм, встановлюючи та акцентуючи метакатегоріальний статус цієї категорії, – і послідовно досягла цієї мети. Авторка монографії приходить до думки про інтеграційний характер та, відповідно, про первинність піднесеного. «У цьому випадку корелятом піднесеного постає вже не певна категорія, а естетична система в цілому. У самому ж естетичному акцентується не чуттєве начало (від aesthesis – почуття), а духовний імпульс, що визначає чуттєве вираження» (с. 295), – підкреслює літературознавець. О.А. Кравченко проаналізувала поетичні модифікації піднесеного з орієнтацією на відкриту множинність архітектоніко-композиційних реалізацій, що прагнуть до єдності естетичного смислу, а «осмислення піднесеного неможливе без дослідницької інтенції до цілого, що вміщує в собі закономірності естетичного буття, першосмисли Слова та енергетику духовної подієвості мистецтва» (с. 300-301).

Варто зазначити й окреслену авторкою монографії перспективу подальших наукових розвідок з досліджуваних проблем, що стає співзвучною з потребою «адаптації філософського знання у сфері поетики» (с. 301). О.А. Кравченко вбачає в такому ракурсі досліджень світову пляму в кризі «літературознавства як точної науки», що повинна привести до принципів бахтінської методології, «точність» якої – у концентрації на буттєвих глибинах людського існування у всьому багатстві їх естетичного, антропологічного, історичного, культурологічного виявлення. І з такою позицією авторки монографічного дослідження неможливо не погодитися.

те же густые и чудесные леса, не те же высокие горы с вечными снегами? Не я ли любовался всеми красотами великих просторов Америки, не я ли исколесил Америку из края в край? И полюбил я землю Колумба не менее, нежели землю Ермака Тимофеевича…» [2, с. 44].

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что сейчас как никогда остро ощущается необходимость подготовки собрания сочинений Гребенщикова, которое включало бы его переписку и наиболее известные произведения. В первую очередь это все завершенные тома эпопеи «Чураевы», изданные в Америке самим писателем. Оговоримся, что речь здесь не идет о подготовке полного или академического собрания сочинений. Мы пока не располагаем сводной библиографией всех зарубежных изданий произведений Гребенщикова и критической литературы о нем. Отсутствуют и работы, дающие аналитическое описание рукописей и опубликованных фрагментов тех или иных произведений в периодике зарубежья. Данная проблема потребует определения и сравнительной классификации всего массива источников – как опубликованных, опубликованных частично, так и неопубликованных, на основе которых будет вестись работа. Это прежде всего шеститомное парижское издание, публикации произведений Гребенщикова в журнале «Современные записки», книги издательства «Алатас», архивные материалы, хранящиеся в личном фонде писателя в Государственном музее истории литературы, искусства и культуры Алтая (Барнаул), в архивах Москвы и в Соединенных Штатах Америки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Без названия // Москва. – 1929. – Ноябрь.
2. Гребенщиков Г. В просторах Америки // Новый журнал. – 1943. – № 4.
3. Гребенщиков Г. Сережа Есенин // Зарница. – 1926. – Февраль.
4. Полякова Т. Изгнанники (Иван Бунин и Георгий Гребенщиков) // Подъем. – 2008. – № 5.
5. Царегородцева С.С. Роман Г. Д. Гребенщикова «Чураевы»: от замысла к воплощению [Электронный ресурс]. – Режим доступа: htpp://grebensch.narod.ru/conceive.htm
6. Черняева Т.Г. Крестьянская автобиография Георгия Гребенщикова // Алтай. – 2007. – № 2.

АНОТАЦІЯ

Ю.О. Азаров. До питання публікації творів Георгія Гребєнщикова

Авторстатті порушує питання публікації творів Г.Д. Гребєнщикова та пов'язані з ним проблеми. До цього зібрання творів мають увійти всі завершені томи епопеї «Чураєви»; найбільш імовірно – підготовлені до публікації та видані в США самим письменником. У нашому випадку йдеться не про повне чи академічне зібрання творів. Багата літературна спадщина Г. Гребєнщикова ще має стати в майбутньому предметом глибокого джерелознавчого дослідження та об'єктом текстологічної підготовки.

Ключові слова: література російського зарубіжжя, російська Америка, Г.Д. Гребєнщиков, «Чураєви», текстологія, джерелознавство.

АННОТАЦИЯ

Ю.А. Азаров. К вопросу об издании сочинений Георгия Гребенщикова

Статья посвящена задаче издания сочинений Г.Д. Гребенщикова и некоторым связанным с ней проблемам. Это собрание сочинений должно включать все завершенные тома эпопеи «Чураевы»; вероятнее всего – подготовленные к публикации и изданные в США самим писателем. В данном случае речь не идет о полном или академическом собрании сочинений. Богатое литературное наследие Гребенщикова еще должно стать в будущем предметом глубокого источниковедческого исследования и объектом текстологической подготовки.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, русская Америка, Г.Д. Гребенщиков, «Чураевы», текстология, источниковедение.

SUMMARY

Y.A. Azarov. Concerning the question of publication of George Grebenstchikoff's works

The article is devoted to the task of publication of George Grebenstchikoff's works and some problems related to it. This collection of works must contain all completed volumes of the epopee "Churaevy"; first of all – prepared for publication and published in the USA by the writer himself. In this case we do not mean complete or academic collection of works. In future Grebenstchikoff's

логіки категорії піднесеного, дослідження основних тенденцій історичного становлення піднесеного як естетичної категорії, що корелює з іншими естетичними категоріями, обґрунтування принципів поетики піднесеного і його метакатегоріального статусу – все це сприяло випрацьовуванню метакатегоріального статусу піднесеного й адекватному «прочитанню» проекції внутрішнього потенціалу філософсько-естетичного стрижня естетики художньої словесності та її сублімації в поетиці конкретного (або потенційного) літературного твору. Дослідниця влучно підкреслює, що поетика піднесеного не є поетичним маркером певної епохи чи творчості конкретного письменника. Але саме піднесене «проблематизує сутність художньої творчості в цілому» (с. 9), зазначає О.А. Кравченко.

У рецензованій монографії ретельно проаналізовано дослідницькі практики адаптації категорії піднесеного в літературознавстві, що, в свою чергу, сприяє систематизації накопичених на сьогоднішній день спостережень із зазначеної наукової проблеми. О.А. Кравченко доходить висновків про те, що з огляду на трансісторичну актуальність піднесеного значущість його доцільно простежити не тільки в ситуації «абстрактного, антиреалістичного мистецтва аванґардів XX століття» (Р. Фіґут), але й у парадигмі класичної й некласичної традиції російської літератури. Цим обумовлене подальше звернення до творчості М. Гоголя і критичної спадщини А. Бєлого і В'яч. Іванова. Авторка цілеспрямовано поєднує історико-літературний і теоретичний вектори дослідження: «Спадщина М. Гоголя, А. Бєлого, В'яч. Іванова, виявляючи історичний взаємозв'язок, водночас реалізує кожного разу новий смисловий аспект піднесеного, що підлягає теоретичному засвоєнню» (с. 152).

І, безсумнівно, окремий інтерес, на нашу думку, викликають сторінки рецензованої монографії, присвячені дослідженню поетики піднесеного, його осмисленню та інтерпретації в творчості запропонованих митців. О.А. Кравченко на високому професійному рівні аналізує риторику, художнє ціле, онтологічну динаміку героїв як різновидів модифікацій піднесеного в творах М. Гоголя (с. 153-207), розглядає модифікаційну форму піднесеного «подія творчості письменника», коли піднесене є цілим стилю творчого доробку Андрія Бєлого (с. 207-249), вивчає концепцію піднесеного

творчості. На матеріалі художніх творів і філософсько-критичних праць М. Гоголя, А. Бєлого і В'яч. Іванова, чия творчість має яскраво виявлену забарвленість піднесеним, дослідниця здійснює спробу «сублімувати <…> піднесене, вивести його з тропеїчного кола у сферу метапоетичної проблематики» (с. 8). Звертає на себе також увагу заздалегідь запропонований вектор розгляду класичних та некласичних художніх творів, що, на думку авторки, дозволяє подолати теоретичну дихотомію «аванґардних» і «неаванґардних» інтерпретацій категорії піднесеного і ствердити її метапоетичну смислову єдність. Однак обрані для аналізу, хоча й знакові твори знакових письменників (М. Гоголь, А. Бєлий, В'яч. Іванов) не забезпечують, на наш погляд, «чистоти експерименту». Вирішуючи завдання «прояснення сублімуючого імпульсу таких традиційних категорій поетики, як художнє ціле, стиль, форма» (с. 8), О.А. Кравченко свідомо прогнозує метапоетичну перспективу трактування піднесеного в контексті антропологічної, аксіологічної, онтологічної смислової наповненості, тобто на рівні інтердисциплінарного простору. Масштабність задуму спонукає до не менш масштабних спостережень, тоді як, наприклад, дослідження піднесеного у «неаванґардного» М. Гоголя викликає необхідність більш доказових аргументів на користь універсальності цього піднесеного щодо інших «неаванґардних» митців словесності.

Дослідниця вкрай обережно зауважує, що в її науковій розвідці «поетика піднесеного не стверджена єдиною і загальною теорією, а розкрита в різноманітності смислових зв'язків і категоріальних взаємодій, що прояснюють міру універсального та унікального в досліджуваній проблемі» (с. 8). Вважаємо, що можна було б звинуватити авторку у фрагментарності наявних спостережень, бо постає питання, чи обмежується типологія форм реалізації піднесеного запропонованими О.А. Кравченко прикладами («…гоголівський пафос і онтологічна динаміка героїв „Петербурзьких повістей"; дійсність індивідуального „Я" А. Бєлого, закорінена в естетиці стилю і фізиці кольору Й. В. Ґете; концепція творчої форми, що лежить в основі теоретико-літературних інтуїцій В'яч. Іванова»). Однак водночас схвалення заслуговує отримана в результаті дослідження цілісна картина вивчення піднесеного як метакатегорії. Спеціальний розгляд змісту і внутрішньої

rich literary heritage ought to become the subject of serious investigation of its sources and object of research in terms of textual criticism.

Key words: literature of Russian emigration, Russian America, G.D. Grebenstchikoff, "Churaevy", textual criticism, investigation of sources.

А.В. Домащенко
(Бердянск)

УДК 801.73

ЛАД КАК ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ЛОНО ПОЭЗИИ

Фундаментально-онтологический характер имеет все, что принадлежит ладу, в чем проявляется сущность лада как присутствия. Гимны сщмч. Дионисия Ареопагита, которого современные книжники и фарисеи по-прежнему пытаются пятнать словечком 'псевдо-', проникнуты не метафизическими отвлеченностями, но реальностью присутствия Истины, с той существенной разницей, что в них она проявляется не только иначе, но и с большей полнотой и глубиной, нежели в песнях Пиндара.

До тех пор, пока Запад пребывает под властью этого *псевдо-*, а это значит: под гипнотическим взглядом известного насмешника Эразма Роттердамского, предтечи нынешних гистрионов, никакого возвращения к онтологической мысли в мышлении Запада быть не может. Все лучшее, что было в западном мышлении после отпадения католического мира от апостольской Церкви, – а это богословие св. Фомы Аквинского и философия Николая Кузанского – онтологически связано с благодатно-целокупной мыслью сщмч. Дионисия Ареопагита. То же мы скажем и о проникнутой целокупностью философии М. Хайдеггера, убежденного в религиозной основе своего философствования.

Когда мы говорим о ладе, мы должны помнить, что проявиться он может только в пределах символико-казовой орудийности языка. При этом не будем забывать, что метафизичность вовсе не является сущностной характеристикой символа. Сущностной характеристикой символа является его принадлежность ладу.

Συμβολή по-гречески – такое столкновение, результатом которого становится связь, соединение, в первую очередь соединение божественного и человеческого в их со-присутствии.

Символико-казовая орудийность языка – это язык молчания, молитвы и гимна, которые лишь тогда наполнены смыслом, когда соотнесены со священным именем, когда исходят из целокупного имени и являются способом самораскрытия его неисчерпаемого смысла. В имени проявляется онтологическая сущность лада.

Лад первоначальной греческой поры предстает как "нетронутая целость счастья" [12, с. 75, 105-106] олимпийских богов, к которой на больший или меньший срок может приобщиться – к примеру, в результате торжества в состязании – человек: "*Но пора мне воздвигнуть память мою, / Чтобы славить цвет победительных рук / Блепсиадов, / Ныне шестым окружившихся венком / В лавроносных играх (’αγών*ων*) / <…> / Весть, дочь Гермеса, скажет Ифиону, / А Ифион перескажет Каллимаху / Блещущую олимпийскую красу, / Зевсом уготованную их породе. / Зевсова да будет воля / Славные славными умножить их дела, / А режущие немощи отвратить от них. / Зевс да возбранит Немезиде / Надвое мыслить об их добре, / Безгорестною жизнью / Возвеличивая и город их, и род*" [9, с. 39. Пер. М.Л. Гаспарова].

Приобщение это всегда обусловлено благоволением богов и никогда не бывает результатом противостояния и борьбы с богами. Такое приобщение, явленное в торжестве, – это и есть лад, который всегда онтологически связан с именем учредителя. Достоинством потомков гарантируется сохранность лада: не только полубог, сын Аполлона Иам, но и "почитающие доблесть" Иамиды по "славному (видному всем) пути" [12, с. 24, 72-73] шествуют. Блеск и гремящая слава видного пути восполняются словом гимна, так что онтологически торжество победителя и слово гимна – одно. Гимн не просто воспевает некое деяние, он его со-учреждает как лад. В этом проявляется символико-казовая сущность гимна.

Но мы вот уже две тысячи лет знаем, что есть также лад как присутствие благодати: "И слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати (χάριτος) и истины; и мы видели славу Его, славу как единородного от Отца. <…> И от полноты Его все мы приняли и благодать на благодать…" (Иоан. 1: 14, 16).

С.О. Кочетова
(Горлівка)

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ: КРАВЧЕНКО О.А. КАТЕГОРІЯ ПІДНЕСЕНОГО: ЕСТЕТИКА І ПОЕТИКА: МОНОГРАФІЯ. – ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2011. – 320 с.

Аналіз досить широкого кола наукових праць про феномен та категорію піднесеного, що почали з'являтися останнім часом в українському та світовому літературознавстві (Т.І. Гундорова, А. Хансен-Леве, О.М. Пашкуров, С.А. Кибальник, О. Марков та ін.), одночасно свідчить про актуальність звернення О.А. Кравченко до зазначеної проблеми та відразу вписує її монографічне дослідження до низки сучасних теоретико-методологічних розвідок, що поєднують та водночас віддзеркалюють основні положення концепції художнього твору як естетичного об'єкта, структурованого архітектонічними і композиційними формами. Актуальність здійсненого наукового дослідження зумовлена і методологічним підходом, що використовує авторка. Так, вона в монографії неодноразово підкреслює, що розповсюджена серед сучасних літературознавців спрямованість на виявлення предметно-тематичної сфери піднесеного, вивчення філософсько-естетичного підґрунтя піднесеного у творчості окремого письменника чи цілого художнього напряму, розгляд риторичних стратегій піднесеного пафосу, зазвичай, забезпечує процес дослідження піднесеного в переважно традиційно-поетичному ключі, тобто у сфері художності на мікрорівнях тексту. Однак макрорівень культурного контексту, онтологічний потенціал поетики піднесеного як метакатегорії виявляється нереалізованим: «Питання <…> про реалізацію піднесеного в конкретному поетичному творі залишається в кращому разі заявленим, але не вирішеним. Поетика піднесеного в його метакатегоріальній онтологічності – тобто в аспекті метахудожньому – продовжує залишатися сферою, уявлення про яку співвідносне лише з видимою частиною айсберга» (с. 151).

Концептуально виважена позиція дослідниці базується на розумінні піднесеного в аспекті «зустрічного руху естетики і поетики» (с. 6) в співвіднесеності щодо бахтінської тези про єдність поетикальної та естетичної природи словесної

засади ґрунтуються на знаннях циклу літературознавчих дисциплін («Вступу до літературознавства», «Аналізу художнього тексту», «Літературної критики», «Історії світової літератури» тощо).

Цей спецкурс структуровано відповідно до засад кредитно-модульної системи навчання, курс постає як заліковий модуль, що містить два змістові модулі. Змістовий модуль №1 «Письменницький епістолярій у літературному процесі» передбачає ознайомлення з теоретичними аспектами вивчення письменницького епістолярію і поглиблює уявлення про роль письменницького листування у літературному процесі.

Змістовий модуль №2 «Жанрова парадигма письменницького епістолярію» орієнтований на набуття знань, вмінь та навичок щодо укладання типології письменницького епістолярію. Відповідно до цього матеріали до лекцій, як і плани семінарських занять, поєднують теорію та практику опрацювання листовної спадщини майстрів художнього слова. Орієнтиром при цьому постає наведений зразок виконання завдання щодо укладання типології листування.

Запропонований у посібнику Л.І. Морозової виклад матеріалу спецкурсу, а саме те, що оволодінню вміннями та навичками укладання типології листовного здобутку передує ознайомлення з теорією епістолярію, етапами розвитку листа як жанру, жанровою природою листа, уможливлює формування вмінь і навичок опрацювання епістолярної спадщини в майбутніх вчителів світової літератури, а також вчить їх методиці формування аналогічних умінь та навичок в учнів.

Подібна методологія опрацювання листування є перспективною і щодо епістоляріїв письменників, представників інших національних літератур, що, напевно, стане предметом подальших розвідок у цій галузі.

Событие Боговоплощения есть предельная полнота явленности лада как со-присутствия божественного и человеческого. Напомню слова прп. Нила Сорского: "…Ежели не смиришь мудрование (т.е. διαλογισμός. – А.Д.) свое, то благодать оставит тебя, и побежден будешь в том, в чем искушаем был. Ибо твердо стоять в добродетелях сам собою не можешь. Это есть дело благодати, которая носит тебя, как мать свое дитя на руках своих".

Лад не метафизичен и не эмпиричен: он вне этого разделения. Он целокупен, то есть охвачен полнотой самопроявления целого міра. Человек принадлежит целому міру и только поэтому сам становится целым.

Лад всегда тео-онтологичен, поскольку он всегда – богоименство, т.е. "участие, сродство, прикосновенность божественному имени" [6, с. 51]. Он всегда онтологически безусловен, следовательно, его реальность не нуждается в диалогическом обсуждении и обосновании.

У лада в его первоначальной явленности свое благое слово (εὐ-λογος морского старца Нерея):

Хвали и врага за красивые дела
Всем сердцем, и будешь прав.
[9, с. 106]

Преисполненное блага имя (εὐώνυμον) является для человека крепчайшим из благодатных даров (χάριν) [9, с. 113; 12, с. 119].

Лишь при условии следования благому слову, пребывания в благом имени можно стать сопричастником лада. Никогда лад не строится на ненависти к врагам или на основе сублимированной модификации ненависти – ловком диалогическом противостоянии оппонентам.

Мысль М. Хайдеггера онтологически связана с ладом, присущим первоначальной греческой поре. Он полагал, что поставленные им проблемы станут доступными пониманию лет через триста. Вполне возможно, что он ошибался. Разве мы в нашей повседневной жизни не сталкиваемся на каждом шагу – вплоть до олимпиад и одержимости ими – с подражанием именно тому ладу, осмыслению которого посвятил М. Хайдеггер всю свою жизнь? Другое дело, что этот наш нынешний "лад", лишенный греческой религиозной основы и приспособленный к не слишком впечатляющим возможностям современного обыденного понимания, мало что сохранил от "лавроносных игр" той первоначальной поры.

Лад как присутствие благодати один и тот же – от Нового Завета и гимнов сщмч. Дионисия Ареопагита до современных подвижников и молитвенников. Наполненный всеми признаками вырождения, трагическими противоречиями и гистрионским кривлянием міръ сделает первый шаг к обретению мира лишь тогда, когда люди научатся почитать тех, благодаря кому человеческое существование все еще остается в границах онтологического смысла (причастно ладу).

Это почитание нужно не им, а нам.

Свидетельствами о ладе как присутствии благодати наполнены книги, которые остаются недоступными для *расслабленных* современных умов. Однако только этот лад и дает подлинную, непреходящую радость: "Так ведь и должно быть на самом деле, потому что благодать Божия должна обитать внутри нас, в сердце нашем, ибо Господь сказал: "Царствие Божие внутри вас есть". Под Царствием же Божиим Господь разумел благодать Духа Святаго. Вот это Царствие Божие теперь внутри нас и находится, а благодать Духа Святаго и отвне осиявает и согревает нас и, преисполняя многоразличным благоуханием окружающий нас воздух, услаждает наши чувства пренебесным услаждением, напояя сердца наши радостью неизглаголанною" [8, с. 56]. То, что таким образом открывается "внутри вас", – не субъективный самообман, но онтологически значимое для "целого міра" событие [см.: там же, с. 57].

Прп. Серафим Саровский говорит о реальности благодати, которой наполнено присутствие, открывается же она или не открывается сообразно достоинству каждого человека. Если она тебе не открывается, это не значит, что она метафизична, а только то, что ты – вне лада. Если она тебе не открывается, это не значит, что она *не есть*, это значит, что ты *не есть*. Человек вне лада всегда *не есть*, но именно в этом *не есть* творится новоевропейская история.

Первоначальный греческий лад и благодатный нельзя грубо противопоставлять по принципу "или-или". Речь должна идти о разной степени, полноте выявленности благодати. В гимнах Пиндара благодатно (χάρις) все, что принадлежит песенному ладу, поскольку он всегда находится под попечительством Харит (Χάριτες), но также Зевса, Аполлона, Музы, других богов, героев, которые благодатью имени своего осенили потомков. Поэтому и восклицает в молитве Пиндар: "Да не оставит меня Харит звенящих / чистый свет!" [12, с. 110, 89а-90].

Л.В. Дербеньова
(м. Івано-Франківськ)

НОВІТНІ ПІДХОДИ ДО ОПРАЦЮВАННЯ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ПИСЬМЕННИКІВ. РЕЦЕНЗІЯ НА НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК: МОРОЗОВА Л.І. ПИСЬМЕННИЦЬКИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ: ЖАНРОВА ПРИРОДА ТА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ВИДІВ (НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ НІМЕЦЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ). – ГОРЛІВКА: ВИДАВНИЦТВО ГДПІІМ, 2011. – 124 с.

Вивчення творчого здобутку письменників передбачає аналіз їхніх творів, а також встановлення їхнього місця в культурному контексті свого часу. Необхідною передумовою цього є вивчення нехудожніх текстів, особливе місце серед яких посідають листи письменників, зокрема ті, що містять власне авторські міркування щодо задуму твору, етапів роботи над ним, роздуми щодо його сильних сторін та недоліків, власне авторські оцінки твору тощо. Для дослідників літератури це є особливо цінним, з огляду на те, що лист не передбачає наперед оприлюднення для широкого загалу, тож письменник почуває себе нескутим ані зовнішньою, ані внутрішньою цензурою, у цьому сенсі його послання – щирі, безпосередні свідчення копіткої роботи над твором.

Цінність письменницького епістолярію як першоджерела відомостей про літературно-художню творчість, про культурно-історичну епоху, про взаємини митців тощо не викликає сумнівів у його дослідників, що засвідчують численні історико-літературні розвідки (В. Кузьменко, Ж. Ляхова, Л. Вашків, Г. Мазоха та ін.). Попри це, в навчальному процесі вищої школи письменницькі епістолярії невповні залучаються до контекстуального аналізу літературного твору. Заповнити цю лакуну і покликаний навчальний посібник Л.І. Морозової, в якому репрезентовано теоретичні засади епістолярію та наведено методологію опрацювання листовного здобутку письменників.

В основу цього посібника покладено однойменний спецкурс, призначений для студентів старших курсів філологічних факультетів педагогічних інститутів та університетів, його

невым и писателями-эмигрантами. Но тут не могу не сказать о том, что европейская тема требует к себе особого внимания и развития. Конечно, нелепо и несправедливо говорить о том, чего не достает в научной монографии в 525 страниц, да еще такой насыщенной, без общих и пустых мест! Но, может быть, в дальнейшем автор этой книги больше скажет читателю о европейце-Тургеневе. Тут различие между ним и вынужденными эмигрантами было все же велико. Ему было лучше жить в Европе, он не мог не видеть темные, мрачные, трагические стороны жизни России, несмотря на всю свою любовь к ней. И, конечно, испытывал влияние европейской (особенно французской) культуры. Впрочем, это мое замечание (не упрек, а рассуждение!) в большой степени снимает последняя глава книги, посвященная целиком тайнам мастерства четырех писателей. Есть тут и особые удачи, о которых не могу не сказать. Например, уместное в контексте и яркое появление Ш. Бодлера. Или тонко и точно выписанные наблюдения и размышления о предвосхищении Тургеневым импрессионистической живописи и дальше – о его любви к барбизонцам. В этом же ряду удач автора – ее рассуждения о пейзажах у Зайцева и живописи европейских художников.

Исследовательнице всюду удаются психологические параллели, воссозданные в прозе сцены, она замечательно передает язык писателей, оттенки чувств и настроений. Это касается как разделов, посвященных природе, так и характеров, жизненных коллизий, отдельных эпизодов и сцен.

Монография Елены Сергеевны Анненковой, по моему убеждению, является новым словом в изучении мировой классики. И будет полезна филологу, независимо от его специализации и субъективных пристрастий и вкусов.

С другой стороны, благодатный лад, учрежденный событием Богоявления, – это тоже ’αγών, сохраняющий свою онтологическую целокупность: “Ибо желаю, чтобы вы знали (ειδέναι), сколь великую борьбу (’αγωνα) веду я ради вас и ради тех, которые в Лаодикии, и ради всех, кто не видел лица моего в плоти, дабы были призваны сердца их, примиренные в любви, также и во всякое богатство полноты соединения (συνέσεως), в познание тайны Бога, Христа, в котором заключены все сокровенные богатства мудрости и знания” (Kol 2: 1-3).

О каком знании говорит апостол?

Ειδέναι образовано от οιδα – знаю. При этом сочетание χάριν ειδέναι значит: *пребывать* в благодатной радости; сочетание ’ήπια ειδέναι τινί – *быть расположенным* к кому (ср. расположение как фундаментальный экзистенциал в онтологии М. Хайдеггера [11, с. 134-142]).

Речь, таким образом, идет не о рассудочном знании – единственном, которое новоевропейский человек признает без оговорок. ‘Знать’ здесь – значит пребывать в знании, всей полнотой своего существа онтологически приобщиться к знанию. Равно и σύνεσις – это соединение, слитие и именно поэтому, на этой основе – разумение. Будучи онтологически укорененным, оно – это разумение – становится благодатным, при этом оно всегда – результат агона, борьбы, подвига. В пределах агона, имеющего в виду восстановление благодатного лада, осуществляет свою борьбу каждый подвижник. Пример такой борьбы подает апостол.

Вот почему и сщмч. Дионисий Ареопагит говорит о благодатном ладе теми же словами, какими прежде греки говорили об учреждающих лад состязаниях: “…Богообразный иерарх начинает помазание, а иереи завершают священнодействие помазания, образно призывая усовершаемого к священным подвигам (’αγωνας), благодаря которым он оказывается под судией соревнований, Христом, поскольку Тот как Бог – творец судейства, как Премудрый же установил его законы, а как Прекрасный соделал благолепные награды победителям. И еще более божественно то, что Он как Благой среди атлетов священно боролся вместе с ними за их свободу и победу над силой смерти и тления. И приходит усовершаемый к соревнующимся как к божественным, радуясь, и пребывает в законоположениях Премудрого, и согласно им неотступно бо-

рется, уверенно имея надежду на прекрасные награды, становясь под покровительство Благого Господина и руководителя атлетических соревнований; взойдя же божественными следами Первого из атлетов и по причине благости победив богоподражательными ведущими к об*о*жению подвигами противоположные ему действия и образы существования, он, говоря таинственно, со-умирает в крещении со Христом для греха" [5, с. 47. Пер. Г.М. Прохорова].

Утверждение, что смысл хоровых песен Пиндара стал непонятен грекам вскоре после его смерти, не совсем верен. Мы видим, что этот смысл вполне понятен сщмч. Дионисию Ареопагиту, и именно потому, что в благодатном ладе с предельной полнотой выявилось то, что уже присутствовало, хотя и неотчетливо и искаженно, в первоначальном греческом ладе.

Об этом же агоне как непременном условии приобщения к ладу, стихослагая, говорит прп. Силуан Афонский: "*Все, кто последовал / Господу нашему Иисусу Христу, / Ведут духовную войну. / Этой войне Святые научились / Долгим опытом / От благодати Святого Духа. / Дух Святой наставлял их, / Вразумлял и давал силу / Побеждать врагов, / А без Духа Святого / Душа не может даже / И начать этой войны, / Потому что она не знает / И не разумеет – / Кто и где ее враги*" [10, с. 100].

Тот факт, что европейский человек со временем стал мыслить символ не целокупно, то есть не в онтологических границах присутствия, свидетельствует о том, что уже осуществился переход от символико-казового языка к языку символико-метафизическому. Этот переход одновременно является переходом от ποίησις к ποιητικη' τέχνη. В этой связи нуждается в уточнении идущая от эстетики убежденность, что инобытие истины, данное наглядному представлению в ποιητικη' τέχνη, нисколько не ущербно для выявления сущности бытия.

На самом деле все, конечно, наоборот: никакого инобытия не бывает; за пределами фундаментальной онтологии есть только ущербные способы проявления бытия. Из всех этих ущербных способов *образ* в его сугубо эстетической данности, будучи основополагающей особенностью поэтического искусства, но также искусства в целом, является наиболее приближенным к бытию искаженным способом его проявления, и именно в той степени, в какой вообще представлению в области эстетики иносказательно может открываться бытие. В

"природа-человек", а по сути, выходящие далеко за пределы традиционной натурфилософии. (Отсылаю читателей к страницам 166-168, во избежание вынужденного обширного цитирования).

Необходимо особо отметить и один эпизод исследования, прямо восходящий к нашим ультра-современным поискам. Это параграф 3 второй главы, где речь идет об интертексте Тургенева в прозе Шмелева. Не сомневаюсь в правоте исследовательницы. Она открыла то, что происходило задолго до возникновения подобного явления у современных постмодернистов. Бесспорно, Тургенев и Шмелев предшественниками их не были. Однако исследование глубинных течений, всегда происходивших в искусстве, открывают для нас особые тонкие (а иногда и тайные) смыслы как в ушедших временах, так и в настоящих.

С вышеназванной темой связаны страницы монографии, посвященные природе у Тургенева. Историки русской литературы должны, конечно, обратить особое внимание на подход автора монографии к этой теме, достаточно уже изученной и потому неизбежно отягощенной штампами. В книге особое внимание уделено многозначности и трагичности отношения Тургенева к природе. При всей красоте, поэзии и эмоциональности тургеневских пейзажей, о которых исследовательница, разумеется, не забывает, в монографии все же четко проводится мысль об экзистенциальном трагизме мироощущения Тургенева, проявившимся в пейзажной лирике. Это очень важные и значительные наблюдения, возникающие в разных контекстах монографии.

Можно много сказать о каждой из трех глав, непосредственно посвященных изучению-сопоставлению художественных текстов. Их результат – четкое, яркое, обновленное представление об индивидуальности четырех писателей. Кого-то из них автор, наверное, любит больше. Кого? – не знаю. И это тоже достоинство подлинно научной монографии.

Много написано здесь о России, обо всем русском, характерах, судьбе и судьбах, любви к родине. Это вполне естественно, поскольку без этой темы ни трагизм судеб, ни глубина творчества всех четырех героев книги не была бы понятной.

Но радует и то, что в монографии есть яркий параграф, посвященный Италии, в разные времена открытой и Турге-

анализ, а особое переживание текста, отсюда его донесение до читателей со всеми смыслами и оттенками. Несомненно, уместна и широкая панорама отзывов на творчество Тургенева: от восторженного К. Бальмонта до полного негатива И. Тхоржевского.

Очень интересно автор раскрывает читателю, как именно накладывалась эстетика Серебряного века на традиционную реалистическую основу русской классики. С этой темой тесно связан вопрос, отчего именно этих трех писателей-эмигрантов Елена Сергеевна выбрала в качестве последователей жизненной философии и писательского мастерства Тургенева. Мне этот выбор – Шмелев, Зайцев и Осоргин – представляется полностью убедительным. Успеху решения этой сверхзадачи способствует четкое определение круга проблем.

Первая глава монографии целиком теоретическая и историческая. Она отвечает на один из важнейших вопросов современной филологической науки: каковы реальные стратегии изучения традиции искусства в наше время. И почему так важно для понимания того, как сохранялось и развивалось подлинное искусство, обозначить переклички, реминисценции, рефлексии, вплоть до заимствований, т.е. почти открытого вторжения "чужого" в новый эстетически и психологически текст. Сложность такого рода исследования трудно переоценить, так велика опасность упрощения происходивших в искусстве процессов. Автор монографии избежала все опасности и преодолела все сложности на этом пути. Не случайно она, обращаясь в конце первой, теоретической главы непосредственно к роли Тургенева в прозе русской эмиграции, даже в название параграфа вносит слова "pro et contra", остро ощущая разницу эпох исторических и культурных, разделявших Тургенева и писателей первой волны вынужденной русской эмиграции.

Так, обращаясь к конкретному анализу – сравнению, сопоставлению текстов, Елена Сергеевна не забывает отметить каждый раз (наряду с сближением, сходством, даже заимствованием) расхождения, без которых все четыре героя ее исследования не предстали бы перед читателем такими выразительными, ярко-индивидуальными и живыми. И тут в качестве примера хочу привести рассуждения, касающиеся общего и различного у всех четырех писателей, проявившиеся в теме

отношении бытия поэтическое искусство, подобно Иксиону, всегда обречено обнимать облако вместо Геры.

Ни переоценивать, ни недооценивать образ как эстетическую данность мы не должны. Мы сможем достичь этого, если не будем забывать об онтологическом истоке образа. Ειδος человеческий происхождение свое ведет из божественного образа (θεο-ειδής), что значит: из εικών и 'ομοίωσις Божьего. Божественный образ единовиден, тогда как человеческий предельно разнообразен, переливаясь нескончаемым потоком всевозможных оттенков: и зрительных, и смысловых. Вот почему посвящаемый в монашество, "усовершаемый", то есть тот, кто стремится всю свою жизнь привести в соответствие с образом и подобием Божиим, произносит отречение от всех разделений (διαρεταις от δι-αιρέω – разделять и уже на основе этого разъяснять) – не одних только непосредственно жизненных, но и тех, которые имеют место в воображении (φαντασίαις; также: представление). Отречение от воображения является необходимым шагом к благодати: шагом от τέχνη к ποίησις, то есть к онтологии присутствия.

Сам монах (μοναχός) так называется именно потому, что он приобщен – помимо всех разделений – к единовидному (μονο-ειδής): неделимому и несмешанному, простому и чистому Богоначалию [см.: 5, с. 145]. Помнить об этом необходимо, чтобы, обратившись к "уму воображающему", в свой черед в границах τέχνη не творить Бога уже по своему образу и подобию[1]. А если мы упорно в своих рассуждениях исходим из "ума воображающего", мы должны оставить всякие надежды на приобщение к целокупному смыслу.

Все это ведь уже было.

В наше сумеречное для теоретико-литературного персонализма время апелляция его представителей к воображению свидетельствует, во-первых, о том, что от образа не так легко "отказаться", как полагал в свое время М.М. Бахтин, во-вторых, что всё, дерзнувшее в теории литературы это сделать, очень быстро заканчивается.

Возвращение к воображению в пределах строго рационалистического персонализма – свидетельство того, что достигший предельной остроты в позднем Просвещении конфликт "человека разумного" и "человека чувствующего", который отчетливо проявился в памятном столкновении летом 1795 г.

1. Суждение о. Софрония (Сахарова); см.: [10, с. 217].

И.Г. Фихте и Ф. Шиллера[2], становится внутренним конфликтом самого теоретико-литературного персонализма. Надежды его адептов в результате этой эстетической прививки (невозможность которой в свое время ясно объяснил М.М. Бахтин[3]) преодолеть онтологическую беспочвенность самого персонализма, изначально оказываются тщетными: отголосок "эры Воображения" (У. Блейк) там, где он никогда не должен был прозвучать. Если в пределах воображения "вненаходимость" всегда предполагает эстетическое завершение, то Бахтина прежде всего интересуют в ней и обусловленном ею "избытке" другие моменты, не подлежащие завершению, внеэстетические: "…Вопрос в том, как Достоевский использует этот избыток. Не для овеществления и завершения" [2, с. 358].

Говоря о воображении как онтологическом лоне поэтического творчества, современные персоналисты не должны забывать о том искусе, который с предельной остротой проявился на заре романтизма и с тех пор уже не ослабевал: У. Блейк, полагая Воображение той "вечной обителью" [3, с. 260], которая поэта делает истинным (true), именно на этом основании утверждал, что истинный поэт принадлежит "Devil's party" [4, с. 174]. Это неизбежно, если значимость воображения абсолютизируется, а лад как присутствие перестает быть путеводной нитью: "*Два ангела направляются искать врага прямо в куще и там находят его. Он, в виде жабы, забился под самое ухо Евы, стараясь адской силой проникнуть до сокровенных органов ее воображения, отуманить ее мечтами, фантастическими призраками, обманчивыми грезами; или, вдохнув свой яд, он думал отравить им тех чувственных духов, что поднимаются из самой чистой крови подобно парам, выходящим от дыхания светлого потока. Тогда он надеялся возбудить в душе прелестной Евы недовольство, беспокойные мысли, источник тщетных надежд, тщетных целей, необузданных желаний,*

2. Напомню, что Фихте обвинял Шиллера в том, что он в "Письмах об эстетическом воспитании человека" "обращается не к разуму, а к воображению читателя" [7, с. 762]. В наше время трудно понять, к чему еще, если не к воображению, нужно обращаться, говоря об эстетическом воспитании.

3. "Внешний образ может быть пережит как завершающий и исчерпывающий другого, но не переживается мною, как исчерпывающий и завершающий меня" [1, с. 118]. М.М. Бахтин говорит об актуальных для него границах эстетики, обусловленных его нравственно-философской, персоналистской установкой. Нет нужды напоминать, что основная его проблематика сосредоточена как раз за пределами этих границ.

Л. Толстому, но совсем другой. Этому, конечно, способствует привлечение огромного материала, в частности эпистолярного. Чувство меры и вкуса позволяет автору выбрать из эпистолярия писателя и его биографии места уместные и необходимые в определенном контексте и вовремя поставить точку.

Автор монографии умеет обобщать. В данной книге это очень важно, ведь работа многоаспектна и многотемна. Для того, чтобы читатель не "тонул" в материале, нужно умело и вовремя подводить итоги. Это свое мастерство автор демонстрирует в каждой главе. Например, после панорамы западной и русской философии, которая была знакома и освоена Тургеневым, Елена Сергеевна делает вывод о том, что "художник – мыслитель и человек в его произведениях всегда шире, глубже и неожиданнее, чем любая философская система" (с. 144). И, конечно, этот акцент на внутренней свободе Тургенева очень важен для нового, современного его прочтения.

Сразу же хочу отметить безупречный научный стиль Е.С. Анненковой, богатый, выразительный язык, совершенно свободный от штампов, как научных, так и бытовых, разговорных. Автор пишет увлеченно и этой своей увлеченностью заражает читателей. Книга Елены Сергеевны просто обречена на успех. Конечно, было бы хорошо, если бы она попала и к русским читателям, а не только к украинским специалистам русской литературы. Хотя и более широкий круг читателей должен заинтересоваться ею: ведь (повторюсь) сам механизм и закономерности усвоения, принятия традиции сегодня не могут не вызывать интереса у наших современников. Особенно если речь идет о писателях, разделенных не только временной дистанцией, но и общественными и культурными катастрофами.

Автор монографии дает глубокую характеристику русской эмиграции (а уж сколько об этом было сказано!), документально точно, но эмоционально поясняя нам, читателям, как они жили, почему писали именно так, а не иначе. Написаны эти страницы настолько выразительно, как будто автор сама все это пережила. Но и тургеневские тексты прочитываются в монографии неожиданно свежо, как будто впервые. Это благодаря тому, что автор очень глубоко и тонко сама вчитывается в текст, это не просто профессиональный филологический

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ

Н.Р. Мазепа
(Київ)

НОВОЕ СЛОВО
О монографии Е.С. Анненковой "СЛОВО ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ": дискурс традиции И.С. Тургенева в прозе русского зарубежья (Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев, М.А. Осоргин)

Монография Е.С. Анненковой написана на важную, значительную в наши дни тему. Думаю, что многим специалистам, работающим в разных областях литературоведения, она будет интересна и полезна, поскольку поднятая автором проблема сейчас приобретает особую остроту. Крушение нравственных и эстетических идеалов и потребность в новых (в действительности, чаще всего отброшенных и забытых) приводит неизбежно к размышлениям о традиции, путях и механизмах ее передачи, о ценностях, которые все же иногда мы и сейчас называем Вечными.

Монография Елены Сергеевны написана на очень добротной, серьезной, глубокой теоретической основе. Ее автор по-настоящему образованный, эрудированный филолог. Ей не чужда и философская наука, особенно, конечно, труды русских философов начала XX века, близкие ей по сути и по духу. Идеи философов-идеалистов, как их принято было называть в советское время, буквально пронизывают книгу. Это дает возможность по-настоящему глубоко прочитать писателей-эмигрантов, открыть особую гуманистическую глубину в каждом из них. Но и Тургенев, живший и творивший намного раньше, оказывается в той же атмосфере идеалистической философии, благодаря чему и он, классик русской литературы, предстает перед читателями монографии особенно глубоким и сложным. Автор не забывает и о западной философии, имевшей значительное влияние на Тургенева в разные периоды. Словом, штамп, возникший в далекое уже советское время: Тургенев – "певец русской природы", после чтения монографии уже возникнуть не сможет. На страницах книги центральный герой – сложностью и значительностью своей не уступающий Ф. Достоевскому и

разжигаемых высокомерными мечтами, плодом безумной гордости" [8, с. 82. Пер. А. Шульговской].

Говоря об онтологическом лоне поэзии, мы должны помнить, что здесь в свои права вступает не ποιητικη' τέχνη, целиком принадлежащая к эстетической сфере с ее воображением, космосом как предметом представления и т.д., но ποίησις – проникнутое единящим воздействием лада присутствие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М.М. Собр. сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т. 1. – 2003. – С. 69-263.
2. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собр. сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т. 5. – 1997. – С. 329-363.
3. Блейк У. Из аннотации к "Рассуждениям сэра Д. Рейнольдса" // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980. – С. 259-260.
4. Блейк У. Песни Невинности и Опыта. – С.Пб.: Азбука-классика, 2006. – 272 с.
5. Дионисий Ареопагит. О церковной иерархии. Послания. – С.Пб.: Алетейя, 2001. – 281 с.
6. Дьяченко Г., прот. Полный церковно-славянский словарь. – М.: Отчий дом, 2005. – 1122 с.
7. Лозинская Л. Комментарии // Шиллер Ф. Собр. сочинений: в 7 т. – М.: ГИХЛ, 1955-1957. – Т. 6. – 1957. – С. 727-789.
8. Мильтон Д. Потерянный рай // Мильтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай: Поэмы. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. – С. 17-210.
9. О цели христианской жизни. – М.: Паломникъ, 2001. – 256 с.
10. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. – М.: Наука, 1980. – 504 с.
11. Силуан Афонский, прп. Плачет душа моя за весь мір. – М.: Паломникъ, 2009. – 240 с.
12. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
13. Pindari carmina cum fragmentis. – P.I – Lipsiae: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. – 193 p.

АНОТАЦІЯ

Домащенко О.В. Лад як онтологічне лоно поезії

Стаття присвячена розгляду ладу як присутності. Лад як присутність являє собою не уявну, а реальну гармонію Бога (богів) і людини. Цю реальну гармонію ми знаходимо і в піснях Піндара, і в творах сщмч. Діонісія Ареопагіта. Вона є джерелом і лоном поетичної творчості.

Ключові слова: лад, присутність, онтологія, поезія.

АННОТАЦИЯ

Домащенко А.В. Лад как онтологическое лоно поэзии

Статья посвящена рассмотрению лада как присутствия. Такой лад представляет собой не умозрительную, а реальную гармонию Бога (богов) и человека. Эту реальную гармонию мы находим и в песнях Пиндара, и в сочинениях сщмч. Дионисия Ареопагита. Она является источником и лоном поэтического творчества.

Ключевые слова: лад, присутствие, онтология, поэзия.

SUMMARY

Domashchenko A.V. Harmony as the ontological foundation of Poetry

The article deals with harmony as presence. Harmony as presence is not speculative but real connation of the God (gods) and man. We find this real harmony in Pindarus' songs and Dionysius Areopagites' works. It is the source and foundation of poetic creation.

Key words: harmony, presence, ontology, poetry.

О.Л. Калашникова
(Днепропетровск)

УДК 821.1.611.1-1.09

О ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ РОССИИ И ФРАНЦИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Литературные контакты России и Франции – тема неисчерпаемая: уж очень тесно переплелись судьбы двух культур. Множество пока не исследованных страниц в историю этих связей было вписано в период наиболее активного восприятия

12. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.

АННОТАЦИЯ

Щербакова О.Г. Пространство и его организация в романе В. Вулф «Миссис Деллоуэй»

В статье рассматривается сложная система пространственных координат, представленная в романе В. Вулф «Миссис Деллоуэй», которая позволяет определить наиболее характерные для стиля писательницы черты. Пространство в романе имеет разную степень наполненности и интенсификации. Роман В. Вулф является многоуровневой структурой, в которой приёмы организации пространства играют значительную роль в организации повествования.

Ключевые слова: хронотоп, пространство, время, локус, звуковая картина, антропоцентризм, делимитатор.

АНОТАЦІЯ

Щербакова О.Г. Простір та його організація в романі В. Вулф «Місіс Деллоуей»

У статті розглядається складна система просторових координат, що представлена в романі В. Вулф «Місіс Деллоуей», яка дозволяє визначити найбільш характерні для стиля письменниці риси. Простір в романі має різний ступінь наповнюваності та інтенсивності. Роман В. Вулф є багаторівневою структурою, у якій засоби організації простору художнього світу відіграють значну роль в організації оповіді.

Ключові слова: хронотоп, простір, час, локус, звукова картина, антропоцентризм, делімітатор.

SUMMARY

Scherbakova O. G. Space and its organization in the novel "Mrs. Dalloway" by V. Woolf

The article deals with a complex system of spatial coordinates, presented in the novel "Mrs. Dalloway" by V. Woolf, which allows us to determine the most characteristic features of the style of the writer. Space in the novel has a different degree of filling and intensification. Woolf's novel is a multilevel structure, in which methods of the organization of space play a significant role in the narrative.

Key words: chronotope, space, time, locus, sound painting, anthropocentrism, delimitator.

жественного материала. И определённую роль, как мы убедились, в организации повествования играют приёмы организации пространства художественного мира романа «Миссис Деллоуэй».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аствацатуров А. Вирджиния Вулф: метаморфозы бестелесной энергии // Аствацатуров А. Феноменология текста: Игра и репрессия. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 62-101.
2. Бабенко Л.Г., Васильева И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: учебник, практикум / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильева, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 495 с.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
4. Богатова С.М. Концепт «дом» как средство исследования художественной картины мира Вирджинии Вулф: Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.04 – Германские языки. – Омск, 2006. – 176 с.
5. Бушманова Н.И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма: Проза Д. Х. Лоренса и В. Вулф: Дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.05 – Литературы народов Европы, Америки и Австралии. – М.,1996. – 401 с.
6. Вулф В. Малое собрание сочинений. – С.Пб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 928 с.
7. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 106 с.
8. Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка / Е.С. Кубрякова // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1997. – С. 22-31.
9. Михальская Н.П. Роман Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» в литературном процессе 1920-х годов // Художественное произведение в литературном процессе (на материале литературы Англии). − М., 1985.
10. Силантьев И. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская / И. Силантьев. – М.: Яз. славянской культуры, 2004. – 296 с.
11. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное/ В.Н. Топоров. – М.: Издательская группа "Прогресс" – "Культура", 1995. – 624 с.

Россией Франции как некой эталонной европейской страны – в XVIII – первой половине XIX века, когда и был укоренен в русском обществе стереотип французского культурного превосходства. Французский язык и французская книга, которые зачастую становились посредниками в восприятии других литератур; французская мода и французская кухня; французская философия, повлиявшая на политическое мышление, – все это являлось в России образцом для подражания. Россия активно входила в европейскую политическую и культурную жизнь и, стремясь обрести статус просвещенной европейской державы, всячески привлекала в страну иностранцев, одаривая их деньгами, титулами, должностями и престижными брачными союзами. Сложно обозначить хотя бы приблизительный круг тех французских имен, которые стали неотъемлемой частью культурного климата России XVIII – начала XIX столетий, того литературно-духовного комплекса, в котором появилось множество "французских русских" писателей, избравших французский как язык творчества (А.П. Шувалов, С.П. Румянцев, А.М. Белосельский-Белозерский, Б.В. Голицын, Ф.Г. Головкин). Есть в числе именитых французских авторитетов и титульные имена энциклопедистов, классиков французской трагедии и комедии XVII в., авторов популярных французских романов рококо, но есть и такие, которые почти не известны или давно забыты. Ксавье де Местр – мало известен, может быть, потому, что невольно оказался в тени имени своего знаменитого брата – Жозефа де Местра. Попав в Россию в 1800 г. с армией Суворова, Ксавье де Местр прославился в Москве прежде всего как модный художник. К числу написанных им известных портретов относятся портреты маленького Александра Пушкина, его матери Н.О. Пушкиной, А.В. Суворова. И хотя, живя в России, Ксавье де Местр успел послужить в царской армии, принять участие в кампании против Наполеона, в войне на Кавказе, жениться на тетушке будущей жены А.Пушкина Софье Ивановне Загряжской (1813) и даже издать в Санкт-Петербурге некоторые свои произведения, написанные на французском языке, он не стал частью русской культуры, как это произошло со многими иностранцами, попавшими в Россию в XVIII – начале XIX века (достаточно вспомнить родоначальника русского романа Федора Александровича Эмина, «дворянина Константинопольского», как он себя вели-

чал). Ксавье де Местр известен прежде всего как французский писатель, творчество которого высоко оценивают на родине, относя автора наряду с Ш.Нодье и П.Мериме к создателям новой французской новеллы (Ш.О. Сент-Бёв, Ж.Филипп, Э.Реом, Ж.Перрен, Л.Кларети) [22; 16; 21; 23; 14]. А Альфонс де Ламартин в 1826 г. даже посвятил Ксавье де Местру стихотворение «Возвращение» (*Le Retour)*, пророча писателю литературную славу у многих поколений читателей.

Однако связи Ксавье де Местра с русской культурой и с русской литературой оказались не менее интересными. Именно этому писателю суждено было повлиять на формирование своеобразной иронической школы в русском романтизме, представленной А.Вельтманом, О.Сенковским, именно Ксавье де Местр создал один из первых образов русской женщины во французской литературе, формировавших тот стереотип «загадочной русской души», «русской духовности», который и сегодня остается таковым для европейцев. Судьба распорядилась так, что свой земной путь Ксавье де Местр тоже завершил в России в 1852 г. на даче вдовы А.Пушкина Натальи Ланской в Стрельне.

Интерес Ксавье де Местра к России и россиянам принимал разные формы: от попытки стать частью русской истории, женившись на русской дворянке, участвуя в военных походах русской армии, где он дослужился до генеральского чина, до описания русских характеров в своих произведениях. Небольшие «русские» повести «Кавказкие пленные» (*Les Prisonniers du Caucase)* (1815), «Юная сибирячка» (*La Jeune Sibérienne)* (1815) и неоконченные, опубликованные в 1877 г. «История пленного француза» *(L'Histoire d'un Prisonier français)* и «История г-жи Прелестниковой, рассказанная ею самой» *(L'Histoire de M-me Prelestnikova, racontée par elle-même)* пока дожидаются своего научного осмысления, хотя были отмечены еще Стендалем и Ш.О. Сент-Бёвом во Франции, А.Ф. Вельтманом и В.И. Далем в России, а повесть *La Jeune Sibérienne* уже в 1840-е гг. прочно вошла в круг детского чтения не только французов, но и россиян под названиями: *«Молодая сибирячка. Истинное происшествие»* (пер. А.Попова, С.Пб., 1840); *«Параша Лупалова»* (С.Пб., 1845); *«Параша-Сибирячка»* (неск. изд., Киев, 1908 и др.). Повесть переиздавалась в русских переводах на протяжении всего 19 века, а с 1860-х гг. перешла

родной Милан, любящую своего несчастного больного мужа, бесконечно страдающую в Лондоне, испытывающую постоянную боль, которую ей причиняет окружающее пространство. Есть только один мир, наполненный положительной коннотацией, – её Италия: «Далеко осталась Италия, белые дома и комната, где они с сестрами делали шляпки, и шумные улицы, где каждый вечер толпится народ и гуляют, смеются, не то, что эти калеки на колесиках, которые пялятся на противные, растыканные по горшочкам цветы» [6, с. 24]. По замечанию Ю.В. Доманского, «инверсия архетипического значения мотива дома не всегда актуализирует архетипически положительное значение оппозиционного дому пространства вне его» [7, с. 69]. Мир и дом Лукреции, пространство, в котором она пребывает, амбивалентно и связано, скорее, с неудовлетворённостью или, напротив, относительным спокойствием духа героини, а не с устоявшимся образом конкретного пространства.

Тема возведения и разрушения дома в романе, то есть «установления / отмены границ пространства» соотносится с пребыванием героини в гармонии, или, напротив, − дисгармонии. Состояние счастья, переживаемое Клариссой во время прогулки по любимым улицам Лондона, тем не менее, символизирует некий хаос, вторгающийся в жизнь, но который без особенного труда можно контролировать, попав в дом. Двери, окна, порог, даже дверная ручка играют в повествовании В. Вулф роль пограничных предметов: «В холле была прохлада склепа. Она подняла ладонь к глазам, горничная затворила дверь, и под шум юбок своей Люси миссис Дэллоуэй вступила в дом, как отрекшаяся от мира монахиня вступает под своды монастыря и вновь ощущает привычные складки покрова и молитвенный дух» [6, с. 28], «Уже взялись за дверную ручку. <…> Уже повернулась дверная ручка» [6, с. 38], «Она поднялась на башню одна, а они собирают на солнышке куманику. Дверь захлопнулась, кругом облупившаяся штукатурка и клочья от птичьих гнезд, и земля далеко-далеко, и тоненько, зябко долетают оттуда звуки» [6, с. 43]. В целом, и разрушение дома в романе мыслится писательницей как, с одной стороны, разрушение семьи, а с другой – как уход от облагороженной культурой природы, возвращение пространства природе.

Роман В. Вулф представляет собой многоуровневую структуру, имеющую свою логику и свои особенности организации худо-

вителей английского высшего класса. Тем не менее, мы считаем, что пространственные характеристики дома изучены ещё не в полной мере, поскольку кроме рассмотренных исследователями особенностей прочтения и трактовки концептов «дом», «жилище», «комната» и т.п. существуют определённые границы, делимитаторы пространства, смысл которых раскрывает идейное содержание произведения в целом. Дом в романе ориентирован как на физическое пространство, так и на ментальное пространство. Поэтому мы считаем, что рассматривать образ дома необходимо с учётом обозначенных выше двух аспектов.

Дом для главной героини – это, прежде всего, крепость, созданная её собственными руками. «Безупречная хозяйка дома», встречающая гостей, стоя на верхней ступени лестницы, владелица крепости, испытывающая «радость от красоты, дружбы, от того, что ей хорошо, ее любят и она восхитительно содержит дом» [6, с. 15], Кларисса счастлива в пьесе, разыгранной по устоявшимся в обществе правилам. Образ дома во внутреннем мире героини воплощает традиции нежно любимой старой Англии, особенно актуализированные в период разрушения патриархальных устоев прошедшей войной и неизбежными человеческими потерями. Заметим, что стремление героини к сохранению культурных ценностей, традиций, привычек и порядка вовсе не призрачны. Героиня надеется, что успех в сохранении стабильного образа жизни, то есть привычного мира, будет обеспечен неизменяющимся пространством. Лондон сохранил свои улицы и парки, и именно реальность неизменённого пространства гарантирует героине духовное очищение. Для Питера Уолша, который «минутами <…> ценил цивилизацию – даже в таких ее проявлениях – как свою собственность» [6, с. 49], Лондон является своего рода якорем и опорой, несмотря на причастность иному пространству – далёкой и невидимой Индии. Мир, который могла создавать вокруг себя какдый раз Кларисса («у нее дар, чисто женский дар создавать вокруг себя свой собственный мир, где бы она ни оказалась» [6]), тщательно ею охранялся, а мир Питера Уолша каждую минуту мог быть подвержен разрушению.

Образ дома представлен в романе как непременно положительный. Кроме любимого дома Клариссы Деллоуэй, мы можем наблюдать другие примеры разработки темы «Дом как счастье». Вспомним Лукрецию Уоррен-Смит, итальянку, покинувшую

в «низовую литературу», где была «переписана» в традициях лубка и стала восприниматься как русская историческая былина (так, в 1875 г. в издательствах Ф.Йогансона и бр. А. и В.Абрамовых вышла *«Параша Сибирячка, или До Бога высоко, а до царя далеко. Историческая русская былина из времен царствования императора Александра I»*, или в издательстве М., Е., И.Коноваловых и Е.А. Губанова *«Параша Сибирячка, или Несчастный «Ох!», а за несчастного Бог. Русская народная былина»*). Повесть К. де Местра *La Jeune Sibérienne* издавалась в Бельгии, Нидерландах, а последнее французское издание датируется 2001 г. [17; 18; 19]. В 2006 г. *Adamant Media Corporation* выпустило репринтное издание текста произведения в редакции 1864 г. (из серии *Bibliothèque Nationale*).

Попытаемся проанализировать роль *La Jeune Sibérienne* в процессе взаимодействия русской и французской литератур в XIX веке как произведения, в котором несомненно отразились и устоявшиеся европейские представления о русском характере, и личный опыт Ксавье де Местра, узнавшего об этом характере «домашним образом», постигая его в семейных отношениях со своей женой – фрейлиной двора Его Императорского Величества Софьей Загряжской.

Как известно, сюжет повести имеет историческую основу. Подвиг дочерней любви некой Прасковьи Луполовой, дочери ссыльного, пришедшей в Москву пешком, чтобы вымолить у молодого царя Александра I прощение своему отцу, был столь впечатляющим, что имя девушки стало известно не только в России, но и в Европе. О ней писались газеты и журналы на всех языках. В России *«Северный вестник», «Друг Просвещения», «Московские ведомости», «Сионский вестник», «Москвитянин»* посвятили немало строк Прасковье Луполовой. Ее история вошла в знаменитый *«Словарь достопамятных людей русской земли»* Д.Н. Бантыш-Каменского и в *«Русскую историю»* С.Н. Глинки [1, с. 222-224; 3, с. 323], а поступок Прасковьи послужил канвой не для одного рассказа.

Любопытно, что первые попытки художественного воплощения судьбы русской девушки были предприняты не в России, а во Франции. В 1806 г. французская писательница Софи Коттен написала роман о Прасковье Луполовой – *«Elisabeth L*** ou les exibes de Sibérie»* [15], практически тут же переведенный на русский язык – *«Елисавета Л*** или сибирские изгнанники»*

(1807 г.) – и выдержавший в России множество изданий только в первой четверти XIX в.: 1807, 1808, 1810, 1824 гг. Позднее к этому сюжету обратился Н.А. Полевой, написавший для бенефиса актрисы В.Н. Асенковой, состоявшегося в Александринском театре 17 января 1840 г., пьесу *«Параша Сибирячка». Русская быль в 2-х действиях с эпилогом,* в послесловии к которой назвал своих предшественников: Софи Коттен и Ксавье де Местра. В том же 1840 г. по пьесе Н.Полевого была написана опера Струйского *«Параша сибирячка».*

Столь популярный сюжет не мог не привлечь внимания историков литературы. Однако чаще всего предметом исследования становились либо исторические аналогии (как в *A Book of Golden Deeds of all Times and all Lands,* где Шарлотта М.Янг сравнивает судьбу Луполовой с историей шотландской девушки Элен Уокер, отправившейся пешком из Эдинбурга в Лондон, чтобы просить о помиловании для приговоренной к казни сестры, ставшей прообразом Джини Дикс в *«Эдинбургской темнице»* Вальтера Скотта) [13]. Либо в центре внимания оказывалась перспектива развития в русской литературе сюжета из русской истории, рассказанного французскими писателями (см., например, работы Л.И. Поливанова, Н.И. Черняева , М.А. Тахо-Годи о возможном влиянии повести Ксавье де Местра на *«Капитанскую дочку»* А.Пушкина [8; 12, с. 81: 11, с. 140-159; 7, с. 190-193]. Однако не менее важным представляется понять, какие русские произведения могли оказать влияние на французских авторов, попытавшихся показать русский женский характер, и приблизиться к постижению загадки русской духовности как феномена, неразрывно связанного для европейцев с православной религиозностью. Попытаемся исследовать этот вопрос, проанализировав источники сюжета повести Ксавье де Местра, определившие концепцию характера главной героини произведения и принципы построения сюжета *La Jeune Sibérienne.*

В первых же фразах повести К. де Местра четко обозначены два главных источника сюжета: само реальное происшествие и написанный о нем роман Мадам Коттен: *«Le courage d'une jeune fille qui, vers la fin du règne de Paul Ier, partit à pied de la Sibérie, pour venir à Saint-Pétersbourg demander la grâce de son père, fit assez de bruit dans le temps pour engager un auteur célèbre (Madame Cottin) à faire une héroïne de roman de celte*

Пространство в романе наполняется различными предметами: от строго упорядоченных домов на улицах Лондона до деталей интерьера комнат: «Это было совершенно безразлично сейчас для миссис Уокер, хлопотавшей среди блюд, кастрюль, дуршлагов, сковородок, заливных цыплят, мороженицы, срезанных хлебных корок, лимонов, супниц, форм для пудинга, которые, как судомойки ни лезли из кожи, все сваливались на нее, загромождали стол, стулья, а огонь ревел, пылал, глаза резало электричество, и к ужину еще не накрыли» [6]. Исследователь Ю.В. Доманский отмечает, что «архетипические значения актуализируются в группах мотивов, связанных с основополагающими концептами бытия – человеком, природой и пространством: сиротство, вдовство, времена года, метель, лес, дом. Причем особенности смыслообразования зависят от того, сохраняется ли архетипическое значение, деформируется или даже инверсируется под воздействием значений иного (культурного, религиозного и т.п.) порядка» [7, с. 95].

Пространство в романе «Миссис Деллоуэй» антропоцентрично. Е.С. Кубрякова подчеркивает, что «понятие пространства с самого начала оказывается антропоцентрическим, оно и выделено для того, чтобы отражать то, что простирается вокруг наблюдателя... если даже принять, что в каком-то отношении пространство и конституцируется объектами, то естественно задаться вопросами о том, а что же им противостоит? Ответ на этот вопрос один: то, что между объектами. Отсюда и мысль о пространстве как о промежутке, о просматриваемом насквозь, во все стороны» [8, с. 28]. Персонаж может находиться вне мира и внутри мира. Но всегда предметом изображения писательницы является сознание героини, охраняемое замкнутым пространством дома или комнаты и складывающееся из мимолётных впечатлений. Внутренний и одновременно внешний мир героини – её дом.

Значение образа дома в романе «Миссис Деллоуэй» не раз становилось предметом специального изучения в литературоведении. Исследователи обращали внимание на тот факт, что особенности миросозерцания и эстетической позиции В. Вулф преломляют традиционные ценности английской культуры, коррелирующие с такими понятиями, как приватность, традиция, преемственность [4], [5], [9]. Кроме того, изучение образа дома позволяет адекватно воссоздавать социальную среду, в которую «помещены» персонажи, определять нормы поведения предста-

ных пространств разных персонажей, но и в них одновременно находится аэроплан, пролетающий над героями.

Кроме того, пространственные координаты в мире художественного произведения могут сопровождаться созданием звуковой картины. Так, например, для героини Клариссы Деллоуэй расширение пространства дома и террасы всегда сопровождалось определёнными звуками: «…под слабенький писк петель, который у нее и сейчас в ушах, она растворяла в Бортоне стеклянные двери террасы и окуналась в воздух» [6, с. 7], а разрастание лондонского пространства, в котором находился Септимус Уоррен-Смит, сопровождалось внезапными звуками, совпадающими с его внутренним тревожным состоянием: «Вдруг миссис Коутс задрала голову. Вой аэроплана зловеще ввинчивался в уши» [6, с. 21], «Потом – вдруг – как поезд вырывается из туннеля, аэроплан выскочил из-за облаков, и снова вой ввинчивался в уши тех, кто стоял…» [6, с. 22], «Звуки выстраивались в рассчитанной гармонии; и паузы падали с такой же весомостью. Плакал ребенок. Явственно в отдалении звенел рожок» [6, с. 23], «Спиралью вились по лестничному пролету смутные звуки; свист швабры; звяканье; звон; гул отворяемой парадной двери; голос, перекидывающий кверху брошенный снизу приказ; стук серебра на подносе; серебро начищено для приема» [6, с. 36].

Пространство может также иметь различную степень заполненности. И хотя В. Топоров отмечает, что «мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует» [12, с. 234], мы принимаем и тот факт, что оно может быть заполнено с разной долей интенсивности. Мир заполняется вещами по мере «попадания» пространства в поле зрения героя. Улицы и парки наполнены людьми до того момента, когда взгляд персонажа не фиксирует отдельно взятую деталь – ветку, лист, дерево скамью: «…Не то бы от того возбуждения, с каким вязы теперь вздымались и опадали, вздымались и опадали, горя всеми листьями сразу, все окатывая то редеющим, то загустевающим цветом от сини до зелени полой волны, будто плюмажи на холках коней, будто перья на шляпках, так гордо, так величаво они вздымались, они опадали, что недолго и спятить» [6, с. 23], «Но они кивали; листья были живые; деревья – живые. И листья, тысячей нитей связанные с его собственным телом, овевали его, овевали, и стоило распрямиться ветке, он тотчас с ней соглашался» [6, с. 23].

intéressante voyageuse» [20, p. 300]). (Мужество одной молодой девушки, которая в конце царствования Павла I отправилась пешком из Сибири в Санкт-Петербург, чтобы испросить помилования своему отцу, наделало тогда столько шума, что побудило известную писательницу (Мадам Коттен) сделать эту славную путешественницу героиней романа) (здесь и далее перевод мой – О.К.). Упоминая свою соотечественницу, Ксавье де Местр, однако, не соглашается с тем, что она превратила подлинную историю в авантюрный любовный роман, и полемически определяет важнейший для него принцип достоверности рассказа, утверждая, что *«la simple histoire de sa vie, assez intéressante par elle-même, sans autre ornement que la vérité»* [20, p. 300]). (простая история ее жизни интересна сама по себе, без всякого приукрашивания истины). Так с самого начала романическая трактовка истории Прасковьи, предполагающая описание приключений, страстей и любовных чувств, отвергнута писателем. Предпочтение отдано стилю почти документальной фиксации фактов и событий, очень лаконичному и не предполагающему лишних сантиментов. Эту особенность стиля писателя отметил еще Сент-Бёв, выделивший произведения Ксавье де Местра в потоке французской новеллистики той эпохи: «У него все правдиво. Нет ничего придуманного; в форме анекдота он отражает действительность с большой точностью. Искусство у него заключено в отборе материала, в мастерстве повествования, в человечном и набожном тоне его произведений. Во Франции мало писателей, и в частности новеллистов, в творчестве которых так скромно были бы представлены фантастическое и романическое начала» [22, с. 47]. А Эжен Вейо даже определил стиль писателя как «образец повествования» (un modèle de narration) [24].

Родословная героини и причины ссылки в Сибирь ее отца изложены всего в одном абзаце: *«Prascovie Lopouloff était son nom. Son père, d'une famille noble d'Ukraine, naquit en Hongrie, où le hasard des circonstances avait conduit ses parents, et servit quelque temps dans les housards noirs ; mais il ne tarda pas à les quitter pour venir en Russie, où il se maria. Il reprit ensuite dans sa patrie la carrière des armes, servit longtemps dans les troupes russes, et fit plusieurs campagnes contre les Turcs. Il s'était trouvé aux assauts d'Ismaïl et d'Otchakof, et avait mérité par sa conduite l'estime de son corps. On ignore la cause de son exil en Sibérie,*

son procès, ainsi que la révision qu'on en fit dans la suite, ayant été tenu secret. Quelques personnes ont cependant prétendu qu'il avait été mis en jugement par la malveillance d'un chef, pour cause d'insubordination» [20, p. 300]. (Имя этой девушки Параша Лупалова. Отец ее принадлежал к одной благородной украинской фамилии, но родился в Венгрии, где некоторое время жили его родители. Он служил сперва в Бессмертных Гусарах венгерского войска, был во многих походах против турок, участвовал в осадах Измаила и Очакова и храбростью своею приобрел уважение сослуживцев. Впоследствии, оставив службу, переселился в Россию, где и женился. За что именно он осужден и сослан в Сибирь – неизвестно; следствие, которое было произведено по его делу, осталось тайною. Но не был приговорен к каторжной работе, но сослан был на житье в Ишим, на границу Тобольской губернии, и получал на пропитание, как и другие ссыльные, по десять копеек в сутки. Уже после четырнадцатилетнего пребывания Лупалова с семейством в Сибири он согласился отпустить дочь свою в Петербург). Этой краткой справкой и исчерпывается «семейная хроника», с жанровой формой которой часто отождествляют произведение Ксавье де Местра [7; 11], и в центре повествования оказывается юная россиянка Прасковья, а не история ее семьи.

Какой же видится французу К. де Местру русская женщина? Что определило его понимание женского русского типа? Уж, конечно, это не мог быть и не был роман Мадам Коттен, не видевшей ни России, ни ее женщин. Видимо, образчиком русского женского характера стала для автора *«Юной сибирячки»* прежде всего его жена – Софья Загряжская, женщина набожная, крепкая в своей православной вере, не перешедшая в католичество, даже прожив с супругом много лет в Италии. Но представление о русском женском типе могли быть сформированы и русской литературой. Еще одним, уже литературным источником сведений о русском женском характере могли стать и первые русские женские мемуары – *«Своеручные записки Наталии Борисовны Долгорукой» (1767 г.)*, впервые опубликованные именно в эти годы – в 1810 г. в Кн.1 журнала мистического направления *«Друг юношества»,* входившего в круг чтения Ксавье де Местра.

Автодокумент Долгорукой многие литераторы и исследователи рассматривают как образчик агиографии, исповеди зем-

парке – вдруг – какая тишина; жужжанье; дымка; медленные, довольные утки; важные зобатые аисты… <…> Она дошла до ворот парка. Постояла минутку, поглядела на катившие по Пиккадилли автобусы» [6, с. 7-11], «Глупости, глупости, кричало сердце Клариссы, когда она толкала дверь в цветочный магазин Малбери» [6, с. 15]. Таким образом, пространство, находящееся в органической связи со временем, может выступать в художественном произведении на первый план, участвуя в содании определённой художественно освоенной модели мира. Именно художественное пространство регламентирует внутреннее единство эстетически наполненного художественного мира и способствует созданию его завершённого вида.

Интересно, что некоторые исследователи, изучающие лингвистические параметры пространства, исходят из понимания двух сторон его изучения: «Во-первых, сам текст рассматривается как определенным образом организованное семантическое, формально-грамматическое и графическое пространство; во-вторых, исследуются пространственные отношения, характерные для моделей (в иной терминологии – картин) мира, воплощенные в художественном тексте» [2, с. 324]. Так, в тексте романа при характеристике пространства для создания позитивного эффекта писательница употребляет определённую оценочную лексику − героине нравится пространство, в котором она находится («Господи, и за что все это так любишь» [6], «Арлингтон-стрит и Пиккадилли заряжали воздух парка и заражали горячую, лоснящуюся листву дивным оживлением, которое так любила Кларисса» [6, с. 10], «Ей страшно нравилась Бонд-стрит…» [6, с. 14] и.т.п.).

Безусловно, в литературном произведении без труда меняются пространственные координаты, герои легко переносятся в пространстве, пространства могут наслаиваться друг на друга, совпадать и размыкаться и т.п. Проходящие одновременно в разных местах события совсем нет необходимости как-либо обуславливать, однако В. Вулф соединяет различные пространственные локусы одной деталью. Каждый персонаж имеет очерченное пространство: миссис Демпстер восседает за завтраком в парке, мистер Бентли «вовсю трудится у себя в Гринвиче, подстригает машинкой газон» [6, с. 27-28], «жалкий, болезненного вида человек с кожаной сумкой» [6, с. 28] расположился на ступенях собора Святого Павла. Вне отдель-

Однако мы считаем целесообразным отдельно изучать пространственную перспективу повествования, поскольку изучение сложной системы пространственных координат, представленной в романе В. Вулф «Миссис Деллоуэй», позволит определить наиболее характерные для стиля писательницы черты.

Как известно, художественное время и художественное пространство являются одними из ведущих параметров мира произведения. И несмотря на то, что в произведении представлен реальный мир (материальный и идеальный), он так или иначе всё же является миром условным, создающимся по определённым правилам и законам. Соответственно и пространство в художественном произведении также приобретает свойства условности: «Само пространство и его заполнение, существенным образом предопределяемое, образуют род некоей «первоматрицы», которая в конечном счете была «родиной» художественного, той моделью, в соответствии с которой произошло пресуществление еще нейтрального и не поляризованного целого – в отдельных его местах – в эстетически-отмеченное, в душу «художественного», состоялся прорыв из еще в основном «природно-материального» в сферу культуры и высшей ее формы – духа» [11, с. 4]. Условное пространство диктует некие условия для месторасположения, например, персонажей или определяет место действия. Героиня романа В. Вулф прогуливается по любимому городу ранним утром и, пересекая улицы, проспекты, парк, перекрёстки, рассуждает о возможности изменить свою жизнь. Спонтанность мыслей регулируется или, вернее сказать, проецируется на сменяющиеся картинки окружающего миссис Деллоуэй пространства. Но как невозможно изменить месторасположение улиц и домов, так невозможно героине выпасть из сетки координат её собственной судьбы. Поэтому физические действия (движение по городу) вырывают героиню из потока мыслей, возвращая её в реальное пространство: «Она застыла на тротуаре, пережидая фургон. <…> Свинцовые круги побежали по воздуху. Какие же мы все дураки, думала она, переходя Виктория-стрит. <…>Взгляды прохожих, качание, шорох, шелест; грохот, клекот, рев автобусов и машин; шарканье ходячих реклам; духовой оркестр, стон шарманки и поверх всего странно тоненький взвизг аэроплана, – вот что она так любит: жизнь; Лондон; вот эту секунду июня. <…>А странно, в

ной святой, положившей свою жизнь на алтарь преданности и веры (начиная с повести С.Н. Глинки с симптоматичным названием *«Образец любви и верности супружеской, или бедствия и добродетели Н.Б. Долгоруковой, дочери фельдмаршала Б.П. Шереметьева и супруги князя И.А. Долгорукова»* (1815 г.), одной из *«Дум»* Рылеева, *«Русских женщин»* Некрасова, поэмы Козлова *«Княгиня Наталья Борисовна Долгорукова»* и первого критического отклика на произведение Долгорукой – предисловия Бартенева к публикации полного текста записок в №1 *«Русской старины»* в 1867 г., и заканчивая работами И.Савкиной, Т.П. Савченковой, О.В. Мамаевой, Е.Гречаной, написанными уже в XXI столетии) [2, с. 1-2; 9; 10; 6].

Перекличка французской повести с записками русской женщины несомненна. Во-первых, героинями произведений оказываются совсем юные женщины, на долю которых выпадают суровые испытания. И Наталья, и Параша оказываются волею судеб в Сибири – ссыльном краю. Обе претерпевают страдания и проходят через сложные испытания во имя своих близких. Обе в конце концов попадают в столицу и добиваются милости властителей. Обе, наконец, заканчивают свой путь в монастыре. Однако общая тональность и жанровая природа русского и французского произведений отнюдь не тождественны.

С самого начала автор *«Юной сибирячки»* выделяет в характере главной героини набожность, определяющую все иные чувства и поступки Прасковьи. Молитва занимает одно из ключевых мест в рассказе о русской женщине. Именно во время молитвы юной Прасковье открывается идея отправиться в Санкт-Петербург, чтобы испросить величайшей милости для своего отца: *«qu'un jour cette heureuse pensée se présenta à elle comme un éclair, au moment où elle achevait ses prières, et lui causa an trouble inexprimable»* [20, p. 303] (однажды, по окончании молитвы, мысль эта, как молния, блеснула в уме ее и произвела какое-то непостижимое беспокойство). В молитве к Богу просит она смелости, чтобы поведать о своем замысле родителям. *«Cet esprit religieux, cette foi vive»* [20, p. 303] (Это религиозное чувство, эта живая вера), отличающие Прасковью от отца, не столь религиозного человека, и Божественное провидение руководят действиями юной девушки во время ее нелегкого пути в столицу. «Святой Прасковьей» называет героиню Нейлер – сын немецкого портного. На церковных книгах

и молитвенниках учится грамоте Прасковья, отважившаяся на невероятное путешествие в столицу.

К Богу обращается героиня постоянно. Во всех испытаниях, выпавших на ее долю, Параша видит Божий промысел: желание испытать силу ее духа и ее веры. Открытая наудачу Библия становится источником предсказаний для героини. И слова из Писания: *«Que faites-vous là? ne craignez point»* [20, p. 314] (Откуда идеши и камо грядеши?) становятся решающими в окончательном принятии решения о путешествии в Санкт-Петербург, в которое Параша отправляется 8 сентября – в праздник Рождества Богородицы. В пути уставшую девушку поддерживают мысли о библейской Агари. Многочисленные испытания, холод, отсутствие денег, разбитые башмаки, недобрые люди, желавшие обокрасть девушку, нападение стаи собак – все завершается благополучно, благодаря Божьей помощи. Хотевшие обокрасть Парашу крестьяне дают ей тайком свои деньги, другие по очереди отдают девушке теплый тулуп, чтобы в зимний мороз она смогла доехать с обозом до Екатеринбурга, где ее покровительницами станут две добрые дамы. В Нижнем Новгороде игуменья монастыря и монахини помогают девушке победить горячку, а потом и добраться до Москвы. Все полтора года пути Параша одолевает благодаря Вышней защите. В последней сцене романа читатель видит мертвую монашенку Прасковью, скрестившую пальцы в молитвенном жесте: *«Prascovie n'existait plus. Sa main droite était restée sur sa poitrine, et l'on voyait, à la disposition de ses doigts, qu'elle était morte en faisant le signe de la croix»* (Параши уже не было более на свете. Правая рука ее осталась на груди, и по сложенным и окостеневшим перстам видно было, что она скончалась, творя крестное знамение).

Постоянное внимание писателя к религиозному чувству героини сопровождается стремлением подтвердить свои наблюдения многочисленными, включенными в текст повести комментариями «от автора» о русских нравах, суевериях, обычаях, удивляющих повествователя проявлениями язычества в вере православных россиян: *«En Russie, le lundi passe pour un jour malheureux parmi le peuple et les personnes superstitieuses. La répugnance pour entreprendre quelque chose, mais surtout un voyage le lundi, est si universelle, que le très-petit nombre de personnes qui ne la partagent pas s'y soumettent par égard pour*

SUMMARY

Chuprovskaya L.V. On the range of problems raised by T.S. Eliot in «The Purpose of Poetry and the Purpose of Critique»

The article substantively studies the content of the book by T.S. Eliot «The Purpose of Poetry and the Purpose of Critique» the thought-out structure of which includes works dedicated to universal problems of the literary epoch development, profound analysis of individual writers' creative works, and reflect aesthetically-oriented principles of writer's creative work. An attempt is made to explain consistencies/inconsistencies of critic Eliot's main ideas: the issue of traditions and individual talent, explication and adequate perception of the author's standpoint, comprehension of the author's singleness of heart, correlation of writer's literary-critical ideas and poetic experience, attitude to personal experience.

Key words: critique, problem, analysis, text, talent, perception, poetry, thoughts.

О.Г. Щербакова
(Горловка)

УДК 82.0

ПРОСТРАНСТВО И ЕГО ОРГАНИЗАЦИЯ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «МИССИС ДЕЛЛОУЭЙ»

Творчеству выдающейся английской писательницы посвящено немало работ (А. Аствацатуров, К. Белл, Н. Бушманова, В. Ивашева, Н. Михальская, П. Роуз, Т. Красавченко, С. Богатова, А. Козлов и многие другие), тем не менее, мы считаем, что ещё не все особенности проблематики и поэтики прозы В. Вулф исследованы.

Художественное пространство литературного произведения тесно связано с пониманием времени повествования, поэтому, как правило, исследователи рассматривают хронотоп (М. Бахтин) как единую структуру: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и примет характеризуется художественный хронотоп» [3, с. 235].

7. Eliot T. S. A prediction in regard to three English authors (1924) // Henry James. A collection of critical essays. Ed. L Edol. Englewood Cliffs, 1963. – P. 55-56.

АНОТАЦІЯ

Чупровська Л.В. Праця Т.С. Еліота «Призначення поезії та призначення критики»: проблематика і поетика

У статті предметно розглянуто змістовий план книжки Т.С. Еліота «Призначення поезії і призначення критики», продумана структура якої включає роботи, присвячені загальним проблемам розвитку літературної епохи, глибокому аналізу творчості окремих письменників, що відображають естетико-орієнтовані принципи творчості поета. Здійснена спроба пояснити відповідності/невідповідності основних поглядів Еліота-критика: проблеми традицій та індивідуального таланту, викладення й адекватного сприйняття авторської позиції, розуміння цілісності натури автора, співвідносності літературно-критичних поглядів художника з його поетичною практикою, відношення до власного досвіду.

Ключові слова: критика, проблема, аналіз, текст, талант, сприйняття, поезія, роздуми.

АННОТАЦИЯ

Чупровская Л.В. Книга «Назначение поэзии и назначение критики» Т.С. Элиота: проблематика и поэтика

В статье предметно рассмотрен содержательный план книги Элиота «Назначение поэзии и назначение критики», продуманная структура которой включает работы, посвященные общим проблемам развития литературной эпохи, содержащие глубокий анализ творчества отдельных писателей и отражающие эстетико-ориентированные принципы творчества поэта. Предпринята попытка объяснить соответствия/несоответствия основополагающих взглядов Элиота-критика: проблемы традиций и индивидуального таланта, изложения и адекватного восприятия авторской позиции, понимания цельности натуры автора, соотнесенности литературно-критических взглядов художника с его поэтической практикой, отношения к собственному опыту.

Ключевые слова: критика, проблема, анализ, текст, талант, восприятие, поэзия, размышление.

l'opinion générale et presque religieuse des Russes» [20, p. 314] (На Руси понедельник считается у народа и людей суеверных плохим днем. Уверенность в том, что в понедельник предпринимать ничего не следует, а особенно пускаться в путешествие, столь велика, что мало кто отважится пойти против этих общих представлений, почти равных религиозным у русских). *«Quelquefois elle prenait* ***la Bible, et, l'ouvrant au hasard****, elle cherchait dans la première phrase qui lui tombait sous les yeux quelque chose d'analogue à sa situation et dont elle pût tirer un bon augure. Cette manière de consulter le sort est très-usitée en Russie»* [20, p. 314] (Иногда, взяв Библию и раскрыв ее наугад, она искала в первом попавшемся на глаза изречении чего-нибудь подходящего к своему положению и выводила таким образом для себя более или менее благоприятные предзнаменования. Этот вид гадания очень распространен на Руси).

Исторические персонажи, политические события, перипетии многомесячного пути юной сибирячки в столицу оказываются в тени религиозных чувств героини, которые и составляют главное содержание повести. Именно они должны передать тот русский характер, тот особый тип русской женщины, который для французов оставался столь непонятным и столь притягательным.

Такая призма определила и восприятие К. де Местром *«Своеручных записок»* Долгорукой, прочитанных французским писателем как житие. Однако вряд ли автодокумент Н.Б. Долгорукой может быть определен однозначно как агиография.

Имплицитный адресат и цель написания записок обозначены Н.Б. Долгорукой в первых же фразах, обращенных к сыну Михаилу Ивановичу и его жене, Анне Николаевне: «Как скоро вы от меня поехали... пришло мне на память, что вы всегда меня просили, чтобы по себе оставила на память журнал, *что мне случилось в жизни моей достойно памяти* и каким средством я жизнь проводила... Сколько можно, буду стараться, чтоб привести на память *все то, что случилось мне в жизни моей»* [5, с. 42] (здесь и далее курсив мой – О.К.). Что же, по мнению самой мемуаристки, в ее жизни *«достойно памяти»*, что хочет она рассказать ***о себе*** для других, когда заверяет, что будет стараться, «чтоб привести на память ***все*** *то, что случилось мне в жизни моей»* [5, с. 42]?

Казалось бы, сама родословная (принадлежность к двум самым именитым дворянским фамилиям – Шереметьевых и Долгоруких, сыгравших заметную роль в политических событиях России первой трети XVIII века) да и автобиографическая форма повествования позволяли мемуаристке поставить себя в центр истории, однако эта повествовательная стратегия чужда Долгорукой. Автор *«Своеручных записок»* действительно рассказывает о себе, но не о себе в истории, а о себе в судьбе. Может быть, поэтому сама история: точные даты, имена действительных участников событий, как и центральное историческое событие – составление подложного завещания Долгорукими, определившее трагическую судьбу Натальи, отсутствуют в автодокументе Натальи Борисовны. Точно датированы только вехи личной судьбы влюбленной юной девушки: «Это мое благополучие и веселие долго ль продолжалось? Не более как от декабря 24 дня по генваря 18 день <...>: за двадцать шесть дней благополучных, или сказать радостных, сорок лет по сей день стражду; за каждый день по два года придет без малого, еще шесть дней надобно вычесть...» [5. с. 45]. Даже смерть юного Государя для нее – «начало *моей* беды, чего я никогда не ожидала!» [5. с. 46] . За рамками рассказа остаются и жизнь в ссылке без права переписки с родными и близкими; и рождение в неволе двух сыновей, один из которых был тяжело болен; и жестокая казнь мужа; и возвращение в столицу после 10 лет изгнания; и принятие монашеского чина; и ранняя смерть младшего сына. Каждое из этих событий достойно отдельной истории.

Однако ни политический, ни религиозный дискурс не становятся определяющими в записках Натальи Долгорукой. Понимая свою частную судьбу не как следствие политических событий, к которым оказалась причастной, а как архетипическую судьбу женщины, верной жены, влюбленной в мужа, автор истолковывает свою жизнь как роман, где именно любовь оказывается в фокусе картины мира и эпохи. И поскольку волею судеб главный любовный сюжет в жизни Натальи Шереметьевой-Долгорукой развертывался не в богатых палатах, где она жила до венчания, а по дороге в ссылку, именно описание этого пути как места действия ее «романа» и составляет главное содержание записок. В самих художественных средствах описания жизни Н.Б. Долгорукова идет от хроникализации к романизации повествования, при этом сохраняя

стве примера, иллюстрирующего синхроническое – пространственное – культурное единство, в статье выступает творческое наследие М. Арнольда: «…Мы осознаём, что его собственная поэзия – это поэзия явно критическая. Такое стихотворение как „Могила Гейне“ – это критика, и кроме того, очень хорошая; а такая форма критики оправдана тем, что она не могла быть написана прозой» [6, с. 113]. Два лика творческой личности – поэта и критика – органично взаимодополняют друг друга в показательном и знаковом случае М. Арнольда. «Теория человека о роли поэзии не является независимой от его взгляда на жизнь в целом» [6, с. 120], – резюмирует Т.С. Элиот.

Таким образом, на наш взгляд, намеченный ракурс изучения критических высказываний Т.С. Элиота, вошедших в книгу «Назначение поэзии и назначение критики», позволяет расширить рамки критического оценивания не только как дополнительного интерпретационного средства для толкования текста, но и как дополнительных оснований для характеристики личности критика и его «героя» − писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аствацатуров А.А. Работа «Назначение поэзии и назначение критики» в контексте литературно-критической теории Т. С. Элиота // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе; пер. с англ. – К.: AirLand; М. : ЗАО «Совершенство», 1997. – С. 15-39.
2. Аствацатуров А. Томас Стернз Элиот: критическая стратегия поэзии // Аствацатуров А. Феноменология текста: Игра и репрессия. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 29-61.
3. Еліот Т. С. Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки. – Л.: Літопис, 1996. – С. 73-82.
4. Урнов Д. Англо-американский вариант (к проблеме определений) // Контекст: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1986. – С. 102-146.
5. Чумак Г.В. Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості: моногр. – Тернопіль: Медобори, 2007. – 192 с.
6. Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе; пер. с англ. – К.: AirLand, М. : ЗАО «Совершенство», 1997. – 352 с. – (Citadelle).

какой-либо новый поэт. Так и наша критика, эпоху за эпохой, отражает то, что требует время; и ни в какую эпоху ни от какой критики нельзя ожидать того, что она сможет целиком охватить природу поэзии или исчерпать все её возможные назначения. Наши современные критики, так же, как и их предшественники, определённым образом откликаются на определённые ситуации» [6, с. 136]. Как видим, писательская критика Т.С. Элиота во многом носит автоинтерпретационный характер.

Если рассматривать критику Т.С. Элиота в обозначенном выше ракурсе, то, на наш взгляд, отдельный интерес заслуживает и работа «Метью Арнольд». Критик подробно рассматривает поэтическое наследие и критику Метью Арнольда и приходит к выводу о том, что «во время чтения его критики мы можем позабыть, что он и сам поэт, тем более важно напомнить себе, что его художественные и критические произведения являются по существу работой одного и того же человека. Та же слабость, та же потребность от чего-то зависеть, которые делают его академическим поэтом, делают его академическим критиком» [6, с. 111]. Разговор о творческом наследии М. Арнольда явился для Элиота поводом для разговора о сущности и назначении критики. Элиот подчёркивает, что каждая эпоха нуждается в новом взгляде на поэзию, в переоценке ценностей, в пересмотре эстетических ориентиров. В связи с подобной насущной необходимостью установления новых актуальных правил и норм, появляется потребность в новом лице (критике), способном вербализировать назревшие в обществе идеи: «Для каждого времени, для каждого художника существует определённый сплав, необходимый для того, чтобы сделать металл пригодным для работы в искусстве; и каждое поколение предпочитает свой собственный сплав любому другому. Следовательно, всякий новый маститый критик полезен уже тем, что его ошибки отличаются от тех, которые допускал его предшественник; и чем длиннее у нас ряд критиков, тем больше исправлений можно внести» [6, с. 112]. За нарочитым призывом быть современным и непохожим на других, продуцировать «неортодоксальные» идеи кроется настоятельная рекомендация соотносить каждый свой шаг с творческими усилиями предшественников, пусть даже ограниченных в своём времени и пространстве. Диахроническая, временная координата культуры, по Т.С. Элиоту, имеет своё подтверждение и в синхроническом срезе. В каче-

дневниковую тональность доверительной исповеди для «своих». Не случайно ключевыми сюжетными ситуациями становятся сюжетные ходы, типичные для любовно-авантюрного романа: это эпизод с лошадью, когда муж Натальи едва не утонул; обязательные в романе разбойники, буря. Возраст героев повествования тоже типичный для романа: Наталье 16 лет, а ее муж пятью годами старше.

Литературные средства самовыражения черпались мемуаристкой не только в житийной литературе, но и в романе, который рождался в России именно в 1760-е гг. прежде всего в любимой читателем любовно-авантюрной модели (романы Ф.Эмина). В *«Своеручных записках»* налицо двойная / повествовательная стратегия мемуаристки: с одной стороны, житийная, акцентировавшая духовную подвижническую модель (имидж мученицы-монахини), а с другой – ориентированная на романную модель, помещавшую «историю о себе» (для женщины, значит, любовную историю) в контекст нравов и исторических событий. *«Своеручные записки»* монашки Нектарии, в миру Натальи Долгорукой, доказывают, что феномен «духовности», являющийся своеобразным маркером русской литературы, не исчерпывается духовностью религиозной. Любовь, ставшая для Долгорукой синонимом *всей жизни*, позволила мемуаристке увидеть за внешними знаками времени некие вечные истины, как национальные, предопределенные ментальной природой россиян, так и общечеловеческие, доказывая, что «женский» взгляд, уступая мужскому в исторической конкретности описания фактов, оказывается более глубинным в интуитивном постижении непреходящих истин, дающих ключ к коду эпохи.

Для француза Ксавье де Местра, однако, Долгорукая осталась прежде всего воплощением христианского смирения и верности долгу. Именно такой – набожной, преданной, исполненной религиозного долга, верной подругой супруга – виделась ему русская женщина. Такой он и запечатлел ее в *«Юной сибирячке»*, совсем отказавшись от любовной интриги, ставшей основной в романе мадам Коттен о Параше Луполовой. И если действительно мемуары Долгорукой были одним из импульсов к написанию повести Ксавье де Местра, то совершенно очевидно, что французский писатель, оставаясь в рамках расхожих представлений о русской женщине и о русской духовности как религиозной набожности, не увидел вторую

составляющую этой духовности – любовь, не только христианскую, но и любовь земную, побеждающую все испытания и муки, не заслоненную в женской душе релизиозным чувством, а только освещенную и усиленную им. Так повесть Ксавье де Местра, ставшая одним из эпизодов русско-французских литературных связей XIX столетия, способствовала формированию европейского стереотипа, отождествившего русскую духовность с религиозностью, и несомненно повлияла на представления европейцев о «загадочной русской душе».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бантыш-Каменский Д. Н. Словарь достопамятных людей русской земли. – М., 1936. – Ч. 3.
2. Бартенев П. И. Памятные записки Н. Б. Долгорукой // Русский архив. – 1867. – №1. – С. 1-2.
3. Глинка С. Н. Русская история. – М., 1817-1818. – Ч. 8.
4. Гречаная Е. П. Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797-1825). – М., 2002.
5. Долгорукова Н. Б. Своеручные записки княгини Наталии Борисовны Долгорукой. 1767 // Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века. – М., 1990. – С. 5-41.
6. Мамаева О. В. Феномен женской автобиографической литературы в русской культуре второй половины XVIII – начала XIX века: дисс. ... канд. филол. наук. – С.Пб., 2008.
7. Ощепков А. Р. Ксавье де Местр о русском национальном характере // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 1. – С. 190-193.
8. Пушкин А. С. Сочинения «для семьи и школы»: в 5 т. / под ред. Л. И. Поливанова. – С.Пб., 1887.
9. Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. – М., 2007.
10. Савченкова Т. П. Ишим и литература. Век XIX-й. Очерки по литературному краеведению и тексты-раритеты. – Ишим, 2004.
11. Тахо-Годи М. А. «Капитанская дочка» Пушкина и «Молодая сибирячка» Ксавье де Местра // Дарьял. – 2004. – № 4. – С. 140-150.

напомнить тот факт, что значительную роль в установлении диалога эпох и культур играют хорошо изученные в современном литературоведении межтекстовые связи, постоянно возникающие в поэтических произведениях Элиота. Иными словами, поэт переплавляет в собственном творчестве опыт предшественников и использует его в поэтической практике уже в новом качестве, то есть с возникшим новым смыслом. Критическое оценивание текстов и создание собственно художественных произведений характеризует творческую лабораторию Элиота, как критика и поэта, и способствует зарождению обоюдопродуктивного процесса обогащения творчества новыми значениями, создания единого творческого пространства. В лекции «Современное сознание» Элиот писал о том, что «нам следует научиться отличать оценку поэзии от теоретизирования о поэзии, и понимать, когда мы говорим не о поэзии, а о чём-то другом, ею вызванном» [6, с. 122]. Отличать необходимо, но возникающий «дополняющий» эффект неизменно приводит к продуцированию нового смысла. Находясь под угрозой попытки объяснить поэзию, критик и теоретик не всегда, по мнению Элиота, чувствует опасность «связать поэзию, обязав её следовать этому законодательству – а поэзия не признаёт подобных законов» [6, с. 134]. И, пожалуй, единственным критерием для определения сущности процесса критического оценивания слова и процесса создания художественного слова для Элиота становится отличие «потребности» писать от «желания» писать. Правда, Элиот в работе «Современное сознание» всё же говорил о различении настоящего поэта («потребность» писать стихи) и не-поэта («желания» писать стихи).

Заметим, однако, что подобное понимание связи двух сторон проявления творческого потенциала художника (его поэтический талант и талант критика) является чрезвычайно важным для самого Т.С. Элиота. Элиот, будучи критиком и поэтом, при характеристике Вордсворта подобным образом комментирует собственную позицию мыслящего критически поэта. Элиот, однако, не забывает о примате поэтического слова, которое, согласно его убеждению, до конца постичь невозможно: «Каждая эпоха требует разного от поэзии, хотя её требования время от времени видоизменяются за счёт того, что привносит

Элиот исходит из того, что выработанные автором теоретико-методологические основания индивидуального творческого процесса не могут не отражаться в художественных текстах писателя. Так, анализируя творческое наследие У. Вордсворта, критик отмечает, что «именно социальный интерес инспирирует новизну стиховой формы у Вордсворта и лежит в основе его подробных замечаний о поэтическом языке» [6, с. 87]. В то же время Элиот акцентирует наше внимание на необходимом условии изучения творчества поэта в целом, а именно на установлении связующего звена между критическими высказываниями и поэтическими произведениями художника слова. Он подчёркивает: «Вы можете сказать, что этот общественный пафос не имеет отношения к лучшим поэмам Вордсворта; но я думаю, что зная задачи и социальные чувства, воодушевлявшие автора, мы лучше поймём такую выдающуюся поэму, как „Решимость и Независимость", и что, не зная их, мы совершенно не поймём литературную критику Вордсворта» [6, с. 87].

Согласно установке Т.С. Элиота, поэт обладает особенным свойством восприятия и передачи посредством поэтического дара всех чувств, в том числе и ассоциативно возникающих. Следовательно, одной из ведущих проблем, интересующих критика, становится проблема отношения к своему собственному опыту. Управляя своим духовным опытом, эмоциями и мыслями, поэт находится в постоянной соотнесённости с опытом и памятью прошлого не ради самого опыта, а ради перманентного воплощения такого опыта в поэтической практике. Создание нового опыта на массиве прошлого приводит к установлению диалога с прошлым. Осмысливая прошлое, овладевая его богатством, поэт в процессе установления диалогических связей с предыдущими временами синтезирует эпохи. Так, при анализе текста поэмы «Бесплодная земля» А. Аствацатуров отмечает: «…Аналитические интенции Элиота, начиная с самых ранних стихов, постепенно усиливаются. Они оказываются неизбежными, ибо автор ставит своей целью добиться осознанного синтеза эпох, заставляя их вступать друг с другом в диалог. <…> За внешней статичностью поэмы скрыта мощная динамика, развитие и движение культурных блоков, заставляющая почувствовать невыразимый дух, связывая произведение в единое целое» [2, с. 61]. Не лишним будет

12. Черняев Н. И. «Капитанская дочка» Пушкина. Историко-критический этюд. – М., 1897.
13. A Book of Golden Deeds of all Times and all Lands. – London, 1864.
14. Claretie L. Préface // Maistre X. de. Les prisonniers du Caucase. – P., 1897.
15. Cotten S. Elisabeth L*** ou les exibes de Sibérie. – P., 1806.
16. Filippe J. Les premiers essais de X. de Maistres. – Chainbéry, 1874.
17. Maistre X. de. La Jeune Sibérienne . – Bruxelles, 1941.
18. Maistre X. de. La Jeune Sibérienne / Les Prisonniers du Caucase. – Amsterdam, 1950.
19. Maistre X. de. La Jeune Sibérienne. Roman. – P., 2001.
20. Maistre X. de. Oeuvre completes de comte Xavier de Maistre. – P., 1839.
21. Œuvres inédites de X. de Maistre. Avec une étude et des notes par Eugène Réaume. – P., 1877.
22. Sainte-Beuve Ch. A. Portraits contemporains. – P., 1870. – V. 3.
23. Un chapitre inédit d'histoire littéraire et bibliographique: X. de-Maistre, notice bibliographique par G. Perrin. – Genève, 1896.
24. Veuillot E. Avant-propos // Ouvres de Xavier de Maistre. – P., 1872.

АНОТАЦІЯ

Калашникова О.Л. Про літературні звя'зки Росії та Франції в першій половині XIX століття

У статті розглянуто один з епізодів російсько-французьких літературних зв'язків – повість Ксав'є де Местра *La Jeune Sibérienne* як частину процесу формування європейського міфу про "загадкову російську душу".

Ключові слова: літературні зв'язки, повість, роман, мемуарна література, Ксав'є де Местр, європейські стереотипи.

АННОТАЦИЯ

Калашникова О.Л. О литературных связях России и Франции в первой половине XIX века

В статье рассматривается один из эпизодов русско-французских литературных связей первой половины XIX века – повесть Ксавье де Местра *La Jeune Sibérienne* как часть

процесса формирования европейского мифа о «загадочной русской душе».

Ключевые слова: литературные связи, повесть, роман, мемуарная литература, Ксавье де Местр, европейские стереотипы.

SUMMARY

Kalashnikova O.L. The Literary Relations of Russia and France in the first half of the XIX-th century

The article deals with one of the episodes of Russian-French literary relations of the first half of the XIX-th century: the novel by Xavier de Maistre *La Jeune Sibérienne* as a part of the process of forming of the European myth about the "mysterious Russian soul. "

Key words: Literary Relations, novels, memoirs, Xavier de Maistre, European stereotypes.

С.А. Кочетова
(Горловка)

УДК 82.0

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ «ЛЕКЦИЙ О „ДОН КИХОТЕ"» В. НАБОКОВА)

Одной из центральных проблем изучения писательской критики является заведомое разграничение историко-литературоведческих и собственно критических взглядов писателя. Известно, что многие писатели кроме художественных произведений являются авторами многочисленных работ, посвящённых проблемам развития литературного процесса, анализу эстетических взглядов и позиций различных литературных течений и направлений, интерпретации отдельных явлений словесного искусства, толкованию произведений. Обращение писателей-критиков к наследию других художников слова, как правило, способствует адекватному пониманию наследия не только творца, о чьих произведениях пишет автор, но определению эстетических позиций художника-критика. Осознание значимости каждого конкретного вклада в мировую сокровищницу литературы неизбежно ведёт к попытке са-

Интересно, что, по наблюдению Д. Урнова, Т.С. Элиот в других критических работах, например, о творчестве Генри Джеймса [7] стремился именно подчеркнуть необходимость понимания читателем, но, в первую очередь, критиком, цельности натуры автора: «Цельность, т. е. внутренняя органика, свойственна всякому видению, совсем не обязательно писательскому. Разложив перед собой данные, документирующие любую человеческую судьбу, мы обнаружим в них известную цельность. А цельность, характеризующая художника, отличается особой цельностью – выражения. Сразу художник никогда ничего не говорит, не выражает себя до конца, для того и пишутся романы в сотни страниц и даже в нескольких томах; но органическая, только художнику присущая цельность выражения сказывается постоянно, если не в каждой его строке, то в большей части создаваемого им текста. Если же пишущий подобной цельностью не обладает, в таком случае возникает вопрос – художник ли перед нами?» [4, с. 124]. Цельность поэтической натуры для Элиота заключается в органичности соединения понимания, чувствования мира и внутренних авторских интенций. Как отмечает Т.С. Элиот в работе «Музыка поэзии», «подобно скульптору, поэт должен быть верен материалу, с которым работает. Из услышанных когда-то звуков он призван сотворить мелодию и гармонию стиха» [6, с. 200]. Уместным, думаем, будет привести ещё один перевод указанных выше оригинальных строк Элиота, поскольку в «Антології світової літературно-критичної думки», изданной во Львове в 1996 году, предложен следующий содержательный вариант данной фразы: «Поет має бути, як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворюючи з навколишніх звуків *власну* (курсив наш – Л.Ч.) мелодію і гармонію» [цит. по кн.: 5, с. 77]. Именно собственное ощущение окружающего мира обеспечивает цельность художника и его авторской позиции, эстетических установок и художественной практики.

Курс лекций «Назначение поэзии и назначение критики» можно рассматривать, учитывая и иные аспекты.

Одним из ведущих вопросов является проблема соотнесённости литературно-критических взглядов художника с его поэтической практикой, то есть с его собственно художественными произведениями. Т.С. Элиот касается этой проблемы в эссе «Вордсворт и Кольридж» и «Метью Арнольд».

живаюсь я сам… Я считаю, что одинаково разумно остерегаться тех взглядов, в которых предъявляются слишком большие требования к поэзии, и протестовать против тех, где эти требования слишком малы» [6, с. 138]. Т.С. Элиот исходит из необходимости прислушиваться, как он отмечает, к различным подходам в анализе поэтических произведений, теоретическим подсказкам исследователей литературы, но при этом полагаться и на собственный вкус высокообразованного литературоведа, на свою собственную исследовательскую интуицию. Назначение критики, подчёркивает Т.С. Элиот, заключается в «моменте отрицания» [6, с. 139], «ломке привычных барьеров» [6, с. 139]: «Размышление в критике, так же, как размышление в философии или научное исследование, должно свободно идти своей дорогой; оно вовсе не призвано давать немедленные результаты; и я полагаю, что спокойное и взвешенное обдумывание вопросов, которые оно поднимает, приведёт к увеличению нашего удовольствия от поэзии» [6, с. 138]. Критические рассуждения выполняют роль подсказки, как правильно читать, как правильно прочувствовать, а затем, − интерпретировать текст. И роль критика зависит от специфики «внутреннего» его настроя на адекватное прочтение поэтического текста. Эта роль значительно возрастает, если критик сам является поэтом. Писательская критика особенным образом «раскрывает» тайны поэтического мастерства, поскольку о предмете разговора – поэтическом вдохновении и поэтических строках – рассуждает «заинтересованное» лицо. Таким образом, специальное изучение психологии творческого процесса происходит посредством вовлечения в этот процесс лица, понимающего и принимающего тайны ремесла. Находясь внутри тайнодействия, поэт-критик способен подвести читателя к соответствующему оригиналу замысла собрата по перу, пониманию смысла произведения. Для Т.С. Элиота, подробно излагающего в книге свою позицию, принципиально важным является понимание читателем его собственных, элиотовских поэтических текстов. Именно поэтому он старательно объясняет смысл критического оценивания поэзии, специфику назначения критических аналитических высказываний. Думаем, изложение программных взглядов поэта-критика, точнее, − представление своей и чужой позиции, чётко определяет смысл и всего курса лекций, и, безусловно, смысл их опубликования в виде отдельного издания.

моопределения художника-критика, включения его собственного творчества в контекст не только литературной эпохи, но и национальной культуры в целом. Так, в писательской критике, например, русских модернистов широко представлены тексты-обращения к творчеству А.С. Пушкина. Целый пласт литературно-критических работ писателей посвящён пушкинскому творчеству − «Пушкин», «Праздник Пушкина» Д.С. Мережковского, «Пушкин и Гоголь», «О Пушкинской Академии», «Ибсен и Пушкин – «Анджело» и «Бранд», «Возврат к Пушкину», «Заметка о Пушкине», «Ещё о смерти Пушкина», «Домик Пушкина в Москве» В.В. Розанова, «Медный всадник», «Стихотворная техника Пушкина», «Разносторонность Пушкина» В.Я. Брюсова, «Мой Пушкин» М.И. Цветаевой, «Слово о Пушкине», «Пушкин и дети», «Каменный гость» Пушкина» А.А. Ахматовой, «Ритм как диалектика», «Поэзия слова. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятьи природы», «Не пой, красавица, при мне…» А.С. Пушкина»; «О художественной прозе» А. Белого и другие.

В то же время считаем важным подчеркнуть, что традиционное разведение в разные стороны критического анализа творчества писателя и рассмотрения закономерностей историко-литературного развития в писательской критике несколько сглаживается. Границы двух видов аналитической деятельности размываются, поскольку в одной и той же литературно-критической работе собственно критические высказывания писателя-критика часто сопровождаются тщательным изучением историко-литературной ситуации определённой эпохи. Во многом осмысление исторического развития литературного процесса происходит именно благодаря появившимся критическим оценкам. Как подчёркивает В.В. Прозоров, «литературный критик одним из первых, не имея ещё традиций *интерпретации* новорождённого текста, определяет его ценностные параметры» [3, с. 413]. Что, в свою очередь, вовсе не противоречит утверждению о том, что «критик может обращаться и к текстам, давним по своему происхождению, но продолжающим властно влиять на умонастроение читающей публики» [3, с. 413]. Писательская критика, непосредственно выполняя функцию посредника между автором и читателем, обращается и к современным текстами, и к текстам, созданным предшествующими поколениями писателей. Таким обра-

зом, литературная критика органично отражает исторический план развития литературы. Кроме того, существенным фактом является и то, что писательская критика занимает пограничное положение, не являясь, что вполне естественно, художественным текстом, но и не «дотягивает» до профессиональной критики, чему, в свою очередь, способствуют многие причины (высокая степень субъективности оценки, орнаментальность писательской критики и т.п.).

Примером попытки интерпретировать и реинтерпретировать классическое произведение является цикл лекций В. Набокова, посвящённых одному из наиболее значительных художественных произведений в истории мировой литературы – роману «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» Мигеля де Сервантеса Сааведры.

Исследованию творчества В. Набокова посвящены многие работы известных русистов (А. Долинин, А. Злобина, Б. Носик, В. Старк, Б. Аверин, Л. Сараскина, А. Мулярчик, А. Леденёв, Я. Погребная, Н. Семёнова, Н. Букс, Л. Рягузова и другие). Как правило, исследования посвящены изучению особенностей поэтики стихотворений, рассказов, пьес или романов писателя. В то же время, работы, посвящённые историко-литературным и критическим взглядам В. Набокова, представлены не столь широко в современном литературоведении. Особенный интерес, на наш взгляд, вызывают набоковские лекции по русской и зарубежной литературе. В своей литературно-критической деятельности В. Набоков исходил из жёсткой установки: «Я не выношу копания в драгоценных биографиях великих писателей. Не выношу, когда люди подсматривают в замочную скважину их жизни, не выношу вульгарности „интереса к человеку", не выношу шуршания юбок и хихиканья в коридорах времен, и ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в мою личную жизнь» [4, с. 222]. Его лекции не только отражают эстетические взгляды самого писателя, но и содержат крайне принципиальные для художника ориентиры, которые могут служить некой сеткой координат для рассмотрения творчества самого В. Набокова. Созданные писателем лекции о литературе являются своеобразным ключом для адекватного восприятия и интерпретации секретов творческой лаборатории Набокова-писателя, а разговор о творчестве другого художника становится поводом для комментирования его собственных произведений.

ценностей», неразборчиво вычитывали уже все, что им было угодно» [4, с. 123]. Книга «Назначение поэзии и назначение критики» имеет продуманную структуру, включающую работы, посвящённые общим проблемам развития литературной эпохи («Эпоха Драйдена», «Современное сознание»), до работ, содержащих тщательный анализ творчества отдельных писателей («Вордсворт и Кольридж», «Шелли и Китс», «Метью Арнольд»). Принципиально важными составляющими являются в этой книге предисловия и заключение, которые естественным образом обрамляют структурно программные тексты отдельных лекционных материалов.

Роль некоего камертона ко всем статьям, входящим в книгу, выполняют Предисловия, написанные Т.С. Элиотом в 1933 году, а затем – в 1963 году. Несколько извиняющийся тон Предисловия 1933 года предлагает читателю вчитаться и вдуматься в текст, обязательно предполагающий диалог, устанавливаемый во время «живой» лекции. Отсюда оговорка: «Я сознаю, что успех, которым пользовались лекции, был в значительной степени обусловлен их чтением, и что они более разочаруют тех, кто их слушал, чем тех будущих читателей, которые их не слушали» [6, с. 42]. В Предисловии 1963 года Т.С. Элиот «подсказывает» читателям, какой текст заслуживает особенного внимания и анализа: «Я заново напечатал „Назначение поэзии и назначение критики" в робкой надежде, что одну из этих лекций какой-нибудь будущий составитель антологии, может быть, возьмёт вместо „Традиции и индивидуального таланта"» [6, с. 41]. Настоятельная рекомендация автора не абсолютизировать значение «наиболее незрелой работы» [6, с. 41] о проблеме традиции и индивидуального таланта не всегда была услышана критиками творческого наследия писателя. Поэтому мы считаем актуальной нашу попытку объяснить соответствия /несоответствия основополагающих взглядов критика, изложенных в названных работах.

Интересно, что проблеме изложения и адекватного восприятия авторской позиции посвящено Заключение книги, в котором Т.С. Элиот предлагает критически отнестись к его убеждениям как теоретика и критика и попытаться объективно оценить представленные рассуждения: «Надеюсь, <…> я не создал впечатления, что значимость их (идей – Л.Ч.) для меня зависит от степени соответствия той теории, которой придер-

Л.В. Чупровская
(Ивано-Франковск)

УДК 82.0

КНИГА «НАЗНАЧЕНИЕ ПОЭЗИИ И НАЗНАЧЕНИЕ КРИТИКИ» Т.С. ЭЛИОТА: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

Как известно, Т.С. Элиот написал совсем немного теоретико-литературных работ, да к тому же «у неподготовленного читателя может возникнуть впечатление, что их автор обсуждает какие-то нюансы, связанные с конкретными фигурами и конкретными произведениями» [2, с. 31]. В то же время важно подчеркнуть, что каждая «частность», отмеченная Т.С. Элиотом, является средоточием и отражением концентрированной мысли, проецируемой не только на обсуждаемый факт литературы или культуры, но и на его собственное творчество. Так, например, по наблюдениям исследователей, элиотовские критические установки находят своё воплощение в его ранней поэзии («Любовная песня Дж. Альфреда Пруфрока», «Суини среди соловьёв», поэма «Бесплодная земля») [2, с. 30]. И несмотря на то, что традиционно в первую очередь именно работа «Традиция и индивидуальный талант» рассматривается исследователями литературы как программное произведение Т.С. Элиота, мы считаем целесообразным предметно рассмотреть содержательный план книги «Назначение поэзии и назначение критики», отражающей основополагающие эстетико-ориентированные принципы творчества поэта.

В основу книги лёг курс лекций, прочитанный Т.С. Элиотом в конце 1932 – начале 1933 годов в Гарвардском университете в США. Опубликованы лекции были в Лондоне в 1933 году, практически сразу же после их создания. Создающие внешне впечатление некоей разрозненности, лекции объединяются автором в стройный логически продуманный ряд. Как отмечает Д. Урнов, стиль Т.С. Элиота-критика вообще характеризуется особенным свойством «уводить» порой читателя / слушателя от, казалось бы, центральной мысли выступления (письменного или устного): «Разница между Элиотом и его многочисленными последователями заключается, в частности, в том, что он обычно предлагал искать или видеть *другие* достоинства <…>; последователи, вдохновленные его идеей «переоценки

В этом отношении не стали исключением и набоковские лекции о «Дон Кихоте», в которых отражено всё многообразие выражения писателем своего отношения к литературной эпохе, к творчеству другого художника, его произведению, к обстоятельствам литературной жизни. В. Набоков стремился рассмотреть проявление в художественном тексте индивидуального таланта Сервантеса, изучить художественную структуру произведения, соединить свое весьма, порой, субъективное представление писателя-критика о восприятии «Дон Кихота» с задачей непосредственного литературоведческого исследования художественного текста. Недаром, при завершении лекционного курса по зарубежной литературе XIX-XX веков, В. Набоков обращался к своим слушателям со словами: «Я попытался научить вас трепету эстетического удовольствия, сочувствию не к персонажам книги, но к её автору – к радостям и тупикам его труда. Наши беседы велись не вокруг книг, не по их поводу: мы проникали в самое средоточие шедевра, к его бьющемуся сердцу» [5, с. 478]. Считаем, что именно с поиском чувства «трепета эстетического удовольствия» сопряжено содержание лекций В. Набокова о «Дон Кихоте», собранных и опубликованных Фредсоном Бауэрсом как единый текст, отражающий «наиболее полную трактовку „Дон Кихота“ Набоковым с его комментариями» [1, с. 12]. Несомненным является и то, что изучение подобных набоковским лекциям о «Дон Кихоте» текстов, представляющих собой писательскую критику, позволит расширить наши представления не только о специфике идейно-художественного своеобразия шедевра мировой классики – романа Сервантеса, но и углубить наше понимание эстетических позиций и своеобразия индивидуального стиля В. Набокова-критика.

Изучение набоковских лекций о «Дон Кихоте» будет продуктивным, если учитывать некоторые аспекты, обусловившие аутентичность лекций.

Безусловно, важно помнить об определённой дидактически выдержанной направленности материала, призванного стать текстом для обучения. А следовательно, необходимо учитывать и модальность высказанных гипотез и оценок, порой весьма субъективных и категоричных. В то же время важно подчеркнуть, что материал, внешне организованный как лекционный курс, превращён В. Набоковым в эссе о «Дон Кихоте». Мы можем наблюдать подобный образец создания

литературно-критического текста, знакомясь, например, с набоковскими лекциями о Н. Гоголе. Исследователь О.А. Светлакова подчёркивает, что лекции о «Дон Кихоте» находятся «под двойным влиянием, искажающим их чистую природу, их серьёзную дидактику: с одной стороны, стремление к игре, идущего из жизни, и с другой – всепроникающего воздействия романного мышления, слишком мощного у Набокова, чтобы ни в чём не уступила даже сознательно построенная однотонная серьёзность лекции» [7, с. 43].

Следующей особенностью лекционных текстов о «Дон Кихоте» является их принадлежность к такому пласту литературы, как писательская критика, то есть литературно-критических оценок, созданных мастерами словесности, хорошо знающими тайны писательского ремесла и поэтому рассматривающими творческий процесс «изнутри». «Подпитанный» литературными реминисценциями, аллюзиями, пространными цитатами из произведения Сервантеса, текст набоковских лекций усложняется, наполняясь разнообразными интертекстуальными коннотациями, и в то же время он проясняет потаенные авторские замыслы Сервантеса. В. Набоков «договаривал» то, что, в силу разнообразных обстоятельств, оставалось в подтексте или «за текстом» произведения. К тому же важно помнить о «предмете» интерпретации – произведение Сервантеса изучалось не на испанском языке, а в переводе. Лектор оказывался под бременем ответственности за адекватность восприятия слушателями шедевра испанской литературы. Для В. Набокова принципиальным становится не только объяснение содержательного плана художественного текста. Он демонстрирует возможности художественных приёмов, к которым обращается Сервантес. Так, выделение В. Набоковым десяти структурных приёмов приводят нас к выводу о том, что Сервантес широко использовал произведения народного творчества. Критик упоминает вкрапления текстов баллад, «которые отдаются эхом в углах и закоулках романа, добавляя там и сям прозаическому предмету небывалую мелодическую прелесть» [6, с. 55], пословицы, поговорки, прибаутки, «которые сыплются как из рваной рогожи» [6, с. 55], вставные новеллы и описания природы, «замкнутые в отдельные абзацы и никогда органически не связанные с повествованием или диалогом» [6, с. 56], особенный «драматический» характер диалогов в структуре

АНОТАЦІЯ

Харьковська Л. О. Літературно-критична стаття Б.О. Грифцова про творчість Г.Р. Державіна: проблематика та поетика

У статті авторка, обґрунтовуючи пробудження інтересу до постаті Г.Державіна, доводить значущість критики Б.Грифцова для творчості поета та реанімування його образу в літературі, який виник у зв'язку з визначеною історичною епохою. Виявлені вагомі аргументи на користь державінської поетичної обдарованості заперечують твердження критиків про лише історичну цінність творів поета.

Ключові слова: творчість, літературна критика, поезія.

АННОТАЦИЯ

Харьковская Л.А. Литературно-критическая статья Б.А. Грифцова о творчестве Г.Р. Державина: проблематика и поэтика

В статье автор, обосновывая пробуждение интереса к фигуре Г.Державина, доказывает значимость критики Б.Грифцова для творчества поэта и реанимации его образа в литературе, который возник в связи с определённой исторической эпохой. Выявленные веские аргументы в пользу державинской поэтической одарённости опровергают утверждения критиков о только исторической ценности работ поэта.

Ключевые слова: творчество, литературная критика, поэзия.

SUMMARY

Kharkovskaya L.A. A.B. Griftsov's critical essay on G.R. Derzhavin's works: problems and poetics

In the article an author not only grounds awakening of the interest to the figure of G.Derzhavin but proves the importance of B.Grifcov's criticism for creative work of the poet and reanimation of his image in literature that appeals because of the definite historical epoch. Brought to light strong arguments in favour of Derzhavin's poetical talent refute statements of some critics about only historical value of poet's works.

Key words: creative work, literary criticism, poetry.

вин в своих размышлениях далеко от этого мира, он оставался для поэта вечно блистающим прообразом…» [2, с. 364].

Итак, рассмотрев статью Б.А. Грифцова о творчестве Г.Р. Державина, мы можем сделать вывод о том, что статья, созданная в 1914 году, наряду с работами Б.А. Садовского, Ю.И. Айхенвальда, В.Ф. Ходасевича, вне сомнений повлияла на пробуждение интереса и «восстановление» в начале XX века репутации крупнейшего русского художника слова Г.Р. Державина. Однажды, характеризуя творчество Н.М. Карамзина, Ю.М. Лотман подчеркнул: «Сочетание идеи прогресса с представлением о ценности традиции и обычая составляло трудность, окончательного решения которой Карамзин так и не нашёл. Одной из попыток было противопоставление в человеке личного (человек как целое) национальному (человек как часть). <...> Вопросы о соотношении личного и надличностного в историческом движении, о силах, которые стоят за кулисами исторического процесса, и многие другие не обсуждались в эту пору с такой полнотой и страстностью, как в уже приближающуюся эпоху романтизма» [3, с. 290-291]. Думается, и в случае с Г.Р. Державиным подобное раздвоение, выражающее стремление примирить личное и гражданское, явилось характерной особенностью творчества поэта. Заслуга критика Б.А. Грифцова заключается в попытке реанимации образа поэта, сотканного из противоречий и парадоксов, порождённых определённой исторической эпохой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Поэзия Державина / С.С. Аверинцев // Аверинцев С.С. Поэты. – М.: Яз. рус. культуры, 1996. – С. 121-135.
2. Грифцов Б.А. Державин / Б.А. Грифцов // Ходасевич В. Державин. – М.: Книга, 1988. – С. 350-365.
3. Лотман Ю.М. Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII − начала XIX столетия / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. – С.Пб.: Искусство - СПБ, 1997. – С. 284-291.
4. Пигарев К.В., Фридлендер Г.М. Державин / К.В. Пигарев, Г.М. Фридлендер // История всемирной литературы / под ред. С.В. Тураева и др. – М.: Наука, 1988. – С. 388-390.

повествования. Интересным является выделение писателем-критиком образа вымышленного историка, объединяющего собой, казалось бы, разрозненные истории и события. В главке «Тема летописцев: Дульсинея и смерть» В. Набоков подробно перечисляет все лики вымышленного историка – анонимный историк, арабский историк Сид Ахмет Бен-инхали, одиозная фигура Алонсо Фернандеса Авельнеды, который «должен оказаться Сервантесом» [6, с. 122]. В. Набоков убеждённо заявляет: «…Написать под чужим именем мнимое, поддельное продолжение, чтобы заинтриговать читателя продолжения подлинного – это лунная вспышка искусства писателя» [6, с. 122] – задача, по силам только самому великому испанцу.

Называя все особенности идиостиля Сервантеса структурными приёмами, В. Набоков в один ряд выстраивает, на наш взгляд, приемы, не отвечающие за структуру текста. Нельзя назвать таковыми приёмы аллитерации, каламбура, труднопереводимые или вообще не поддающиеся переводу оговорки в речи персонажей. И наконец, три темы, называемые В. Набоковым, – аркадская (пасторальная) тема, рыцарская и тема мистификаций. Можно лишь при определённых условиях, учитывающих жанровые признаки пасторали, рыцарского романа или бурлескного, говорить об их влиянии на структуру «Дон Кихота». Однако, В. Набоков «останавливается» на характеристике тематических особенностей таких вкраплений, его внимание сосредоточено на тематических «изгибах и поворотах» [6, с. 80]: «Особая тема уныния относится к рыцарским историям о кающихся, несчастных или безумных рыцарях, которые удалялись в пустыню, чтобы жить на манер вымышленных пастухов» [6, с. 58], «Я намерен обсудить тему мистификации позже, когда мы будем говорить о жестокости книги» [6, с. 58].

Вообще тематическая организация материала являлась одной из ведущих для В. Набокова. Наряду с уже ожидаемым восприятием романа как текста, изобилующего шутками, слушатели / читатели сталкиваются с необходимостью воспринимать и понимать текст в ином ракурсе, а именно сквозь призму жестокости и жестокой игры: «Обе части романа – настоящая энциклопедия жестокости. С этой точки зрения „Дон Кихот“ – одна из самых страшных и бесчеловечных из написанных когда-либо книг. И её жестокость облачена в художественную

форму» [6, с. 84]. К тому же по первоначальному замыслу построения лекций, замечает Ф. Бауэрс, наблюдения выстраивались по принципу «простого противопоставления *побед* и *поражений* как стержня повествования» [1, с. 9-10].

Безусловно, В. Набоков исходил из того, что понять «Дон Кихота» невозможно без осмысления поэтической структуры произведения. Отсюда – рассуждения о композиционном своеобразии романа, портретных характеристиках Дон Кихота и Санчо Пансы, специальное комментирование повествования обеих частей, рассмотрение особенностей речи персонажей («Поразительно, что интонация Дон Кихота в этой сцене странно напоминает интонацию другого безумца, созданного в тот же год…» [6, с. 82]). Вл. Ф. Ходасевич, характеризуя прозу самого В. Набокова в 1937 году, отметил: «Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу... Сирин их потому и не прячет, что одна из главных задач его – именно показать, как живут и работают приемы» [11, с. 247]. В. Набоков понимает тайны словесного мастерства художника и показывает механизм их работы, поскольку понимание поэтических приемов обогащает понимание классического произведения. Справедливость наблюдения Вл. Ф. Ходасевича в равной степени относится к внимательному читателю В. Набокову: писатель-критик видит прелесть сервантевского слова и, прикрываясь внешней строгостью оценки, обнажает красоту и ценность художественного слова романа. Такая установка, тем не менее, не мешает В. Набокову быть строгим судьёй, анализирующим особенности стиля в романе Сервантеса: «…Мы видим отчаянную попытку автора сгруппировать действующие лица в соответствии с их характерами и чувствами, объединить их в группы, но в то же время сохранить их неповторимость, как бы всё время напоминая читателю об их отличительных чертах, но заставляя их действовать вместе, никого не исключая. Всё это выглядит довольно неуклюже и неубедительно, особенно когда они внезапно забывают о своих ссорах» [6, с. 68].

При анализе лекций нельзя не учитывать автоинтерпретационный характер представленных В. Набоковым рассуждений о романе Сервантеса. Как отмечает в предисловии Г. Дэвенпорт,

Интересно, что именно о пограничности Державина, но не в связи с принадлежностью к разным эпохам, а в связи с причастностью поэта миру реальному и нереальному, говорит Б.А. Грифцов. Пограничное состояние и положение поэта «отвечает» за его включенность в процесс, преобразующий жизнь в поэзию: «Но чем сильнее непосредственное физиологическое жизнеощущение, тем сильнее соблазн уйти в фантастический мир. <...> И потому, может быть, с таким постоянством фантазирует о мире Державин, что тяжёл и верен жизненный противовес» [2, с. 352].

Особенного внимания, по мнению критика, заслуживает образ водного потока, олицетворяющего собой поток мыслей человека. Как отмечает Б.А. Грифцов, это сравнение, упомянутое Г.Р. Державиным в статье «Рассуждение о лирической поэзии или об оде», является для поэта «больше, чем простая вольная метафора» [2, с. 359]. Вода у Державина – это и жизнь, не только «река жизни», но и «стеклянное озеро», «водный ключ», «блестящий <...> ручей», «ток светлый, беспрерывных вод», капли радуги, капли дождя и т.п. Весь спектр многообразных значений становится для критика бесспорным доказательством живительности и глубины державинской поэзии, звучащей «как шум струи под багряным золотом неба» [2, с. 359]. Поэзия («Медленное течение стиха разбито на строки, подобные званьям жемчужного ожерелья, оно вносит мир и нежность в сверкание красок, в медленное и сверкающее движение чувств» [2, с. 359-360]) уподобляется смене «водной игры в озере – бурным стремлением водопада» [2, с. 360]. Водные потоки в державинских текстах всегда олицетворяют поэтические строки.

Структура работы о поэтическом мастерстве Г.Р. Державина подчинена одной из ведущих мыслей статьи. Автор настоятельно призывает читателя вслушаться и вдуматься в державинские поэтические строки, отбросить суетное и мелкое, уйти от мира быта и чиновничьей службы, оторваться от «земных, душевных, подготовительных путей <...> легко и безбольно» [2, с. 363], насладиться близостью с вечным небом: «Но легко гаснут эти отдельные поводы, и за ними светел и лёгок мир. Он первее и исконнее, чем те действительные лица и события, которые тусклому воображению кажутся пределом для познания и для творческой радости. Как бы ни уходил потом сам Держа-

цова, поэтический талант Державина коренится в естественных недрах человеческой природы, представленных порой даже несколько «скупо»: «Державинская лирика легко может теперь показаться нечеловечной. В ней нет совсем психологии, описания чувств и страстей – в том смысле, какой мы теперь считаем обязательным» [2, с. 360]. Органичность сочетания державинской поэзии и человеческой жизни не подвергается сомнению, когда «энергия просыпается вновь, как только оказывается возможным в душе и во всём мире увидеть ту игру первозданных стихий, которою даётся связь с Богом, творящим мир в блеске красок и в играние света» [2, с. 360]. Недаром критик называет поэтические строки Г.Р. Державина рассказами о первооснове жизни, конкретными и отвлечёнными одновременно.

Примечательным, на наш взгляд, является ещё одно наблюдение критика. Б.А. Грифцов скрупулёзно анализирует авторскую позицию, касающуюся характеристики творческого процесса. Поиски верного слова, путь к выражению чувства и мысли у Державина – ясны и солнечны: «Это – любимейший образ Державина, „стихотворство", которого, действительно, „знало брать краску солнечных лучей". Поэтому он не старался повествовать о мучительно-долгих и скорбных путях к творчеству. От земных путей он отделялся так легко и безбольно» [2, с. 363]. Убеждены, что такое понимание авторского восприятия природы поэтического творчества во многом, по-видимому, определило (или повлияло) на пересмотр отношения к наследию Г.Р. Державина в XX веке. Тот же С. Аверинцев, констатировал: «А в общем он писал – как пишется, непринуждённо и вольготно: в его осанке и повадке беспечность барина не отделить от дерзости гения, и одно помогало состояться другому» [1, с. 135].

Как отметил С. Аверинцев, поэта Державина можно рассматривать как творца, находящегося между эпохами: «Невероятная крупность, размашистость державинских образов возможна только у него и в его время. Для последующих поколений перестаёт быть понятным его монументальное видение России, в котором ещё живёт вдохновение реформ Петра. Его положение между эпохами даёт ему одновременно свободу от риторики, которой не было у его предшественников, и свободу пользоваться риторической техникой самого традиционного образца, которой уже не будет у его наследников» [1, с. 135].

«предложенные в настоящем издании лекции не лишены интереса для почитателей набоковских романов» [2, с. 23]. Автоинтерпретационные рассуждения мы встречаем не только непосредственно в тексте лекций о «Дон Кихоте», но и в набоковских художественных произведениях, в его предисловиях к изданиям русских романов на английском языке, в лекциях о русской и зарубежной литературе и т.п. Так, мы склонны рассматривать набоковские рассуждения о специфике построения диалога и функциональном наполнении пейзажных зарисовок с позиции личной заинтересованности писателя. В. Набоков подчёркивает: «Проследив эволюцию литературных форм и приёмов от глубокой древности до наших дней, мы заметим, что искусство диалога развилось и усовершенствовалось гораздо раньше искусства описания, вернее, изображения природы. <…> ... И только во второй половине XIX века эти описания составили с повествованием единое целое, слились с ним и из замкнутых абзацев стали органичной частью композиции. Не удивительно, что <…> диалог такой живой, а описания природы такие мёртвые» [6, с. 58]. Совершенствование мастерства диалога персонажей или оттачивание роли пейзажа в композиционной структуре художественного произведения − едва ли не один из важнейших вопросов для В. Набокова при создании собственных художественных произведений. Практически во всех его рассказах и романах – «Машенька», «Отчаяние», «Защита Лужина», «Дар», «Лолита» и других – диалог и пейзаж, как композиционные единицы, наряду с зарисовками портрета, психического состояния героя, его поступков, разговоров, занимают особенное ключевое положение в архитектоническом построении произведения. Искусно выстроенный диалог и продуманный пейзажный рисунок являются известными средствами раскрытия характеров, связей, отношений персонажей, обуславливающими «взаимопроницаемость компонентов»: «В вымышленном художественном мире повторяется ситуация реальной жизни, где человек и природа находятся в постоянном взаимодействии. Поэтому при литературоведческом анализе конкретного пейзажа все элементы описания рассматриваются в совокупности, иначе будет нарушена *целостность* предмета и его эстетического восприятия» [8, с. 228]. Особую роль играют психологический параллелизм, метафорические сравнения, олицетворения, к которым в своих художествен-

ных произведениях часто обращается Набоков-писатель. В тексте «Дон Кихота» писатель-критик ищет «интересующие» его элементы описания – пейзаж, портрет, характеристики Дон Кихота или Санчо Пансы, других персонажей: «…Дон Кихот умеет красноречиво описать странствующих рыцарей…» [6, с. 78], «И впрямь, эта сцена мастерски определяет душевное состояние нашего доброго рыцаря, предвещая его близкий конец» [6, с. 82], «Трогательная сцена, становящаяся ещё более пронзительной» [6, с. 128], «Но с Дон Кихотом дело обстоит иначе. Его образ сложен и неуловим. С самого начала, в самом оригинале, фигура Дон Кихота предстаёт в различных туманных ипостасях <…> Неудивительно, что добрый рыцарь благополучно покорил весь мир и, наконец, повсюду сделался своим: в качестве карнавальной фигуры на празднике в Боливии или абстрактного символа благородных, но бесхребетных политических намерений в старой России» [6, с. 158], «Отметим, что Сервантес прибегает к столь испытанному приёму „острова", когда персонажи собираются вместе в некотором замкнутом пространстве – на острове, в отеле, на корабле, в самолёте, загородном доме, железнодорожном вагоне» [6, с. 209] и т.п. В. Набоков принимает мастерство Сервантеса, но придирчиво анализирует различные приёмы, варианты их использования, прослеживает обращение автора «Дон Кихота» к разнообразным модификационным формам воплощения повествовательных стратегий в романе.

Заслуживает специального внимания особое отношение В. Набокова к своему герою – Сервантесу. Как отмечает исследователь О.А. Светлакова, «когда Набоков отказывается видеть в „Дон Кихоте" «величайший роман» <…> это может, оскорбив пиетет сервантиста, заставить его думать о Набокове как об авторе, не стоящем внимания, но может и заставить увидеть в Набокове нечто иное, чем автора заметок о „Дон Кихоте", а именно затаённого, не признающегося самому себе соавтора Сервантеса» [7, с. 44]. Это наблюдение находит своё подтверждение, например, даже в лекции «Повествование и комментарий. Часть I». В. Набоков предлагает нашему вниманию красноречивую (для творчества самого Набокова!) параллель. Исследователям творчества писателя хорошо известно «притяжение / отталкивание» писателем фигуры Ф.М. Достоевского. Подобную

ключительно световыми обозначениями), казалось, что это только ответ на служебные дрязги, на постоянные происки его служебных врагов. Это любимая и, в сущности, единственная тема автобиографии Державина» [2, с. 352-352]. Несомненно, истинной остаётся только преданность творчеству, верность «третьей линии жизни» − поэзии: «Над чиновнической и бытовой плоскостями поэзия возносится самодовлеющей постройкой, со своими законами развития и со своими первоистоками. Легко отмирают и проходят человеческие волнения, боли и всегда частичные события. Возродившиеся от них образы живут в фантастическом и себе лишь подвластном отвлечении» [2, с. 352]. Логика рассуждений критика приводит нас к иллюстрации данного тезиса.

Чтобы опровергнуть утверждение Н.Г. Чернышевского о том, что «поэтические его [Державина – Л.Х.] произведения не имеют ровно никакой цены, кроме разве некоторого исторического интереса. Был ли у него талант, или нет, это мы сами уже не могли бы различить, видя в его стихах одно только безвкусие» [цит. по кн.: 2, с. 351], Б.А. Грифцов находит весомые аргументы в пользу державинской поэтической одарённости. Художественное своеобразие поэтических строк Г.Р. Державина определяется целым кругом достоинств. Нетривиальность образов, светопись и цветопись, мифологизация бытия, портретные характеристики и пейзажные зарисовки, ёмкость и метафоричность слова, отражающего целостность мира, и, наконец, гиперболизация – всего лишь некоторые особенности поэтического таланта Г.Р. Державина, которые упоминает критик. Отдельно Б.А. Грифцов останавливается на искусстве словесного портрета, казалось бы, не отяжелённого чрезмерными художественными приёмами в поэзии Державина: «Она (портретная живопись – Л.Х.) <...> наиболее ограничена. На человеческом лице Державин видел только голубой огонь, яхонтные взоры, огнистые розы» [2, с. 356]. Однако, как отмечает критик, портрет человека для Державина всегда остаётся проявлением целого, сущностного содержания и самого человека, и мира, в котором он находится: «…Черты человеческого лица и обстановка дома, простой деревенский пейзаж для него были только проявлением извечных стойких форм» [2, с. 357]. Считаем, что в данном наблюдении критика кроется вывод, правда, не прозвучавший в статье о Державине. По убеждению Гриф-

Именно необходимость одновременного «всенахождения» в столь непохожих друг на друга обстоятельствах вынуждала поэта примерять на себя «лики» и «личины». Критик подчёркивает: «Три линии жизни расходятся в разные стороны. Сухой, условный язык «Записок» почти не говорит об энергичном, грубоватом и уверенном в житейских благах бытовом его облике. Одновременное осуществление трёх методов жизни создаёт запутанный, разноплоскостный узор» [2, с. 352]. По убеждению Б.А. Грифцова, поэт сам отчасти виновен в том, что последующие поколения любителей русской словесности не поняли его душу и его стремления. Человек-парадокс, Державин одновременно сдержан в проявлении своих интимных чувств («Нет оснований сомневаться в боли Державина от смерти его первой жены. Но холодно регистрирует он в своих записках…» [2, с. 352]) и не сдержан в общении с ближайшим окружением («Таким <...> он изображает себя в Записках – грубоватым, алчным и уверенным в бытии земных благ» [2, с. 353]). С. Аверинцев подчёркивал специфику характера поэтического таланта Г.Р. Державина, обращая внимание на то, что «в составе поэзии Державина есть немало такого, что мы, при самой горячей любви к ней, должны признать специфически барским, непоправимо барским, насквозь пропитанным бытом екатерининских десятилетий» [1, с. 128]. Б.А. Грифцов находит некое оправдание для известного поэта-гражданина, объясняя его поведение тем, что «человек законно любит земные блага и уверен в законности своих чувств, в конкретности своих желаний, не боится грубых жестов, с открытым взглядом встречает жестокости и ценит спокойствие семьи, деревенской работы, ещё не утомляющей городской суеты» [2, с. 353]. Называя современников Г.Р. Державина «более живущими и действующими», критик нащупывает оправдательное для поэта обстоятельство – характеризует «русский достаточно варварский XVIII век» [2, с. 353].

По наблюдению критика, пожалуй, поэт проговаривается в его комментариях к собственным произведениям: «Тот же возносящийся к образу чистых идей „Лебедь“ снабжается комментарием самого Державина <...> Державину казалось, что это великолепное видение, дающее основную нить миропреобразующего воображения (лебедь – извечный символ света и поэзии – сущность поэзии Державина, пользующейся ис-

ситуацию мы можем фиксировать и в отношении Сервантеса. При анализе повествовательных рисунков в тексте «Дон Кихота» В. Набоков подчёркивает: «В сущности, тот же приём использует Достоевский в своих совершенно безответственных и несколько старомодных романах, где десяток людей устраивают грандиозный скандал в купе спального вагона, который никуда не едет» [6, с. 209]. На первый взгляд может даже сложиться впечатление, что критически настроенный В. Набоков одинаково жёстко оценивает творчество Ф.М. Достоевского и Сервантеса. Однако набоковское «проникновение» внутрь повествования романов, тщательный разбор архитектонических и композиционных особенностей текстов, повышенный «градус письма» (Р. Барт), требовательность к классности мастерства – всё говорит об особенном, заинтересованном отношении к анализируемым текстам и именам мастеров словесного искусства. В. Набоков писал: «Произведение искусства – это всегда создание нового мира, и поэтому, прежде всего надо попытаться, как можно полнее понять этот мир во всей его обжигающей новизне... и лишь после того, как он будет подробно исследован, – лишь после того! – можно отыскивать его связь с другими мирами и другими областями знания» [6, с. 23]. Как видим, при высокой степени субъективности авторской позиции, традиционно характерной для писательской критики, «здравомыслящий» Набоков-лектор стремится «всесторонне» оценить литературное произведение и занимаемое им место в истории мировой литературы.

Итак, несмотря на то, что книгу составил Ф. Бауэрс, он, по его собственному утверждению, стремился не нарушить существующей логики авторского построения лекционного курса. Поэтому определённый интерес представляют собой все уровни лекционного текста о Дон Кихоте: структура лекций, идейный замысел смыслового комплекса их содержания, векторная направленность авторского взгляда на текст романа Сервантеса, своеобразие критического слова мастера художественной прозы и поэзии, а также некоторые специфические набоковские приёмы ведения лекционного занятия.

Считаем, что на современном этапе развития науки роль писательской критики в истории литературы значительно возрастает, поскольку именно она является непосредственным свиде-

телем всех внутренних процессов творческого тайнодействия. И, соответственно, причастность писателей-критиков к тайнам ремесла – важный аргумент в пользу данного утверждения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бауэрс Ф. Предисловие редактора // Набоков В. Лекции о «Дон Кихоте» / пер. с англ.; предисл. Ф. Бауэрса, Г. Дэвенпорта / В. Набоков. – М.: Изд-во «Независимая газета», 2002. – С. 7-14.
2. Дэвенпорт Г. Предисловие // Набоков В. Лекции о «Дон Кихоте» / пер. с англ.; предисл. Ф. Бауэрса, Г. Дэвенпорта / В. Набоков. – М.: Изд-во «Независимая газета», 2002. – С. 15-24.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина; Ин-т науч. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
4. Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков; пер. с англ., предисл. Ив. Толстого. – М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.
5. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / В. Набоков; пер. с англ., под ред. Харитонова В.А.; предисл. к рус. изд. А.Г. Битова. – М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. – 512 с.
6. Набоков В. Лекции о «Дон Кихоте» / В. Набоков; пер. с англ.; предисл. Ф. Бауэрса, Г. Дэвенпорта. – М.: Изд-во «Независимая газета», 2002. – 328 с., ил. – (Серия «Литературоведение»).
7. Светлакова О.А. В.В. Набоков о «Дон Кихоте» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. − 1998. − № 3. – С. 40-47.
8. Себина Е.Н. Пейзаж Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / под. ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 228-239.
9. Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : в 2 кн. / Сервантес Сааведра Мигель де. – М.: Худож. лит., 1970.
10. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. завед.: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.

бой заинтересованности литераторов и критиков в начале XX столетия. Так, в 1907 году Б.А. Садовской пишет статью о Державине, опубликованную в книге «Русская Камена» (1910 г.), в 1914 году Б.А. Грифцов посвящает свою статью памяти поэта, в 1916 году к столетию со дня смерти Г.Р. Державина пишет литературно-критическую работу Ю.И. Айхенвальд, а несколько позже, в 1931 году, выходит в свет книга В.Ф. Ходасевича «Державин». Появление почти одновременно нескольких работ о Г.Р. Державине знаменует поворотный момент в отношении к наследию одного из выдающихся русских поэтов, незаслуженно отодвинутых на второй план в сознании любителей словесности XIX столетия. Задачей нашего исследования является характеристика обострившегося интереса к державинскому творчеству и выявление оснований для такого увлечения, казалось бы, «позабытой» фигурой в истории развития русской литературы. Материалом для изучения определённой нами проблемы является критическая статья Б.А. Грифцова, посвящённая памяти поэта.

В комментариях к публикации статьи «Державин» Б.А. Грифцова, исследователь А. Зорин отмечает, что эта работа «произвела впечатление в литературном мире новизной подхода к творчеству поэта» [2, с. 384]. Ссылаясь на неблагоприятные отзывы о державинском творчестве В.Г. Белинского, А.Н. Пыпина, Н.Г. Чернышевского, автор с сожалением констатирует факт устоявшегося в XIX веке мнения об отсутствии таланта у Державина: «Кол за колом вколачивали в могилу Державина исследователи его поэзии и его жизни. <…> Один только Я.К. Грот заботливо издаёт и комментирует Державина, но и он, отмежёвываясь от „критиков, хотевших прослыть передовыми людьми“, не видит, как логично вытекло это обличительное направление из относительно-исторического метода Белинского» [2, с. 351]. Печальная констатация одиноких попыток Я.К. Грота защитить от нападок державинское наследие, по мнению Б.А. Грифцова, обреченных на провал, − является лейтмотивом выступления критика.

Однако Б.А. Грифцов намерен не только опровергнуть напрасные обвинения в державинский адрес, но и помочь современникам прочувствовать и осознать величие личности, вынужденной силой различных жизненных обстоятельств существовать в параллельных мирах – служба, быт и творчество.

АНОТАЦІЯ

Тимченко О.В. Проблематика історичної прози В.Я. Брюсова (на матеріалі роману «Вогненний ангел»)

У статті зроблена спроба проаналізувати проблематику історичного роману В.Я. Брюсова «Вогненний ангел». Акцентуючи увагу на основному колі проблем, глибоко осмислених письменником, і на тому, як проблематика обумовлена системою персонажів, виявляємо неповторну авторську індивідуальність і тим самим тонше й глибше розуміємо питання, що хвилювали В.Я. Брюсова та які пов'язані із його розумінням дійсності.

Ключові слова: історичний роман, проблематика, система персонажів, художній образ.

SUMMARY

Timchenko O.V. Problems of the historical prose of V.Ya. Bryusov (on the material of the novel «Fiery angel»)

An attempt to analyse the problems of V.Ya. Bryusov's historical novel «Fiery angel» is undertaken in the article. Accenting attention on the basic circle of problems, which was deeply considered by the writer, and on that, how they are connected with the system of characters, we expose unique author individuality. We see the questions which excite him, connected with his perception of reality.

Key words: historical novel, problem, system of characters, literary image.

Л.А. Харьковская
(Горловка)

УДК 82.0

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ СТАТЬЯ Б.А. ГРИФЦОВА О ТВОРЧЕСТВЕ Г.Р. ДЕРЖАВИНА: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

Творчество выдающегося русского поэта Г.Р. Державина, обогатившего систему классицизма «сочными бытовыми, сатирическими и оссиановскими красками» [4, с. 388], указавшему, наряду с А.Н. Радищевым и Н.М. Карамзиным, русской литературе новые пути развития в XIX веке, благословившего литературное поприще А.С. Пушкина, стало предметом осо-

11. Ходасевич Вл.Ф. О Сирине // Набоков В.В.: Pro et contra / сост. Б. Аверина, М. Маликова, А. Долинина; коммент. Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой / В.В. Набоков. – С.Пб.: РХГИ, 1997. – С. 244-250.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Проблема интерпретации классического произведения в писательской критике (на материале «Лекций о "Дон Кихоте"» В. Набокова)

Сообщение посвящено изучению проблемы интерпретации классического литературного произведения в писательской критике. Исследование проводилось на материале романа М. де Сервантеса Сааведра «Дон Кихот».

Ключевые слова: писательская критика, лекция, интерпретация, идея, поэтика.

АНОТАЦІЯ

Кочетова С.О. Проблема інтерпретації класичного твору в письменницькій критиці (на материалі «Лекцій про "Дон Кіхота"» В. Набокова)

Статтю присвячено вивченню проблеми інтерпретації класичного літературного твору в письменницькій критиці. Дослідження проводилось на матеріалі роману М. де Сервантеса Сааведри «Дон Кіхот».

Ключові слова: письменницька критика, лекція, інтерпретація, ідея, поетика.

SUMMARY

Kochetova S.A. The problem of classical literary works' interpretation in literary criticism (on the material of "Lectures about Don Quixote" by V. Nabokov)

The report is devoted to the study of problems of classical literary works' interpretation in literary criticism. Investigation was conducted based on the novel Servantes' Don Quixote.

Key words: literature criticism, lecture, interpretation, idea, poetics.

В.В. Федоров
(Донецк)

УДК 8-1+111

ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ ФАБУЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

В своей «Философии искусства» Б. Христиансен указывает на тот широко известный факт, что «интерес человека, воспринимающего произведение искусства, бесспорно, направляется, прежде всего, на предметное, первый вопрос перед произведением всегда относится к предметному: что оно изображает?» [2, с. 59]. Заметим, что субъекта восприятия («человека») интересует не изображение предмета, а самый предмет. Он интересуется не тем, как искусно он изображен, но каков он сам по себе. Проблема онтологического статуса «предмета» тесно связана с проблемой происхождения жизненно-прозаической (фабульной) действительности. Из сказанного ясно, что «воспринимающий» относится к предмету как к онтологически подлинному, реальному. Зная, что он изображен, т.е. является вымыслом, субъект восприятия переживает в связи с ним настоящее чувство. Известное признание Пушкина: «… над вымыслом слезами обольюсь» – свидетельствует, что эмоция носит, очевидно, выраженный жизненный характер. Рассмотрим в самом общем виде ситуацию восприятия «художественного произведения. В данной работе она специально не рассматривается; мы привлекаем ее как вводящую в проблему происхождения фабульной действительности.

Зададим вопрос: имеется ли какое-либо основание для того, чтобы вымышленное можно было принять (притом не ошибкой) за действительно сущее? – Мы полагаем, что имеется, и это основание не один раз было предметом обсуждения. Наиболее впечатляющим (хотя и не самым глубоким) образом в последнее время это было сделано Д.С. Лихачевым в ст. «Внутренний мир художественного произведения» [1].

Ключевое слово статьи – «творить» («создавать»). Литература не «отражает» наличную действительность, а «переигрывает» ее. В отличие от традиционного представления, художник создает не «произведение», а «вязкое пространство», «психологическую среду» и под. К созданному, в отличие от отраженного, нельзя относиться как к заведомо нереальному.

4. Евангелие. – М.: Всесоюзный совет евангельских христиан, 1989. – 365 с.
5. Ильев С.П. Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как циклическое единство // Брюсовские чтения 1973 года. – Ереван: Айстан, 1976. – С. 94-105.
6. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции / Н.А. Кун. – Йошкар-Ола: Марийский полиграф.-издат. комбинат, 2000. – 494 с.
7. 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.
8. Осипова О.И. Жанровое своеобразие прозы В.Я. Брюсова 1900-х годов: дисс. … канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О.И. Осипова. – Л., 1973. – 230 с.
9. Петрова Г.В. Проза русского символизма / Г.В. Петрова. – Великий Новгород: ИПЦ НовГУ им. Я. Мудрого, 2003. – 97 с.
10. Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсовские чтения 1966 года. – Ереван: Айстан, 1968. – С. 452-472.
11. Советский энциклопедический словарь / Глав. ред. А.М. Прохоров. – М.: Сов. энцикл., 1984. – 1600 с.
12. Ясинская З.И. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1963 года. – Ереван: Айстан, 1964. – С. 101-129.

АННОТАЦИЯ

Тимченко О.В. Проблематика исторической прозы В.Я. Брюсова (на материале романа «Огненный ангел»)

В статье предпринята попытка проанализировать проблематику исторического романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел». Акцентируя внимание на основном круге проблем, глубоко осмысленных писателем, и на том, как проблематика обусловлена системой персонажей, выявляем неповторимую авторскую индивидуальность и тем самым более тонко и глубоко понимаем волнующие его вопросы, связанные с брюсовским пониманием действительности.

Ключевые слова: исторический роман, проблематика, система персонажей, художественный образ.

спасение – уйти от нее в мир фантазии. Несостоятельность любви героев во многом обусловлена их «одержимостью» в поисках земного воплощения идеала, однако его отсутствие ведет к раздвоению и расщеплению личности. Рупрехт чувствует, что любовь, требующая естественности и искренности в поведении любящих, которых как раз и нет в его отношениях с Ренатой, превращается лишь в пустую игру, провоцирует создание воображаемого мира миру реальному. В.Я. Брюсов считает, что реальный мир слишком сложный и неопределенный, единственное спасение – уйти от него в мир фантазий, но этот путь жизнетворчества осмыслен писателем драматически.

Как видим, круг проблем романа широк: это проблема свободы, выбора, смысловая соотнесенность человеческой жизни, счастья и жертвенности. Акцентируя внимание на идейно-нравственной проблематике романа, писатель показывает, что конфликт происходит не только на грани мира реального и воображаемого, но и в сердцах героев, что свидетельствует о глубоком осмыслении В.Я. Брюсовым духовного мира русского человека и всей России. Видя, что в современности все больше и больше распространяется культ личностного поиска религиозной и мировой истины, и понимая, что это может обернуться глубокой духовной катастрофой, писатель низвергает его на страницах своего произведения. Культу иррациональных жизнетворческих установок он противопоставляет разумное и сознательное отношение к жизни. Разработка образов в соответствии с идейно-тематическим комплексом произведения свидетельствует о том, что В.Я. Брюсов «чувствовал» атмосферу своего времени, преображенную на страницах романа в историю о германской Реформации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С.Д. Историческая проза В.Я. Брюсова: дисс. … канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / С.Д. Абрамович. – Л., 1973. – 230 с.
2. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа: дисс. … д-ра. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.В. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 461 с.
3. Брюсов В.Я. Огненный ангел: Исторические повести / В.Я. Брюсов. – К.: Дніпро, 1991. – 763 с.

Искомое основание Д.С. Лихачев, таким образом, видит в сотворенности предмета. Уточним: автор не обсуждает этот вопрос, но из контекста его работы следует, что, например, вязкое пространство, будучи реальным для Раскольникова, тем самым реально и для читателя и для ученого-литературоведа. Созданное реально, воспроизведенное на каком-либо материале – онтологическая мнимость. Д.С. Лихачев указал на п р о б л е м у; он ее не решил (это и не входило в замысел статьи), но установил ее наличие и, так сказать, «проиллюстрировал».

«Внутренний мир» Лихачева – синоним термина «фабульная действительность», который обозначает жизненно-прозаическую действительность, традиционно понимаемую как отражение подлинной действительности. «Внутренний мир» – термин, обозначающий созданную («литературой») действительность. Термин Лихачева фиксирует это различие, поэтому его употребление можно считать оправданным. Но, как мы уже сказали, автор статьи лишь установил перспективу, позволяющую ее констатировать, к тому же она оказалась несколько «смазанной» – тем, что внутренний мир автором мыслится как компонент «художественного произведения». Однако очевидно, что художественное произведение не может содержать созданный, следовательно, онтологически подлинный, мир. В противном случае оно должно восприниматься в каком-то другом качестве, однако вопрос: в каком? – остается без ответа. «Литература», понимаемая как вид искусства, не способна «переигрывать» действительность. «Предмет», написанный сколько угодно искусно, остается искусным подражанием действительному предмету, но не самим предметом.

К сожалению, автор не последовал совету Р. Декарта и не пояснил значение слов «творить» и «создавать», ключевых для его статьи.

Наш первый вопрос, непосредственно относящийся к проблеме происхождения фабульной действительности, формулируется таким образом: что необходимо сделать автору, чтобы появилась («произошла») фабульная действительность? Мы полагаем, что для этого ему нужно совершить некоторое онтологическое усилие, а именно: во-образить с е б я в героя (например, Пушкину – в Онегина). Скажем предварительно, что ситуация представления, которая, казалось бы, неотличима от ситуации воображения, разнится с ней самым радикальным

образом. Чтобы представить некоторый предмет, нам достаточно вызвать его из памяти и поставить его перед своим внутренним взглядом. Разумеется, тут также есть свои проблемы (что такое «внутренний взгляд»?), однако представление от воображения отличается именно тем, что представление – акт деятельности, воображение – акт бытия. Рассмотрим ситуацию воображения более детально.

В событии воображения мы различаем (следует различать) две стадии. В первой стадии Пушкин-воображающий и Онегин-воображаемый не оформлены еще как онтологически особые субъекты. Онегин пока еще номинальная величина, которая как отдельное существо появится только по завершении события воображения. Зная результат, мы пытаемся восстановить всю ситуацию воображения в ее реальном осуществлении. Поэтому мы вынуждены оперировать номинальной величиной «Онегин-воображаемый», и само называние представляет ее как онтологически сущую, что фактически неверно. Поправить и несколько приблизить к действительному положению дел можно лишь указанием на то, что «Онегин-воображаемый» и «Пушкин-воображающий» – это одна величина, увиденная (представленная) с разных точек зрения. Фактически мы имеем дело с субъектом (Пушкиным), претерпевающим ситуацию онтологического брожения, аналогичную состоянию хаоса. Хотя мы употребляем отдельные слова: «воображающий» и «воображаемый», – они обозначают одно и то же существо – Пушкина, осуществляющего акт воображения в первой его стадии. Отношения, существующие между воображающим и воображаемым, определяются как отношения переходности: воображающий переходит в воображаемого, но им не становится. Такой тип отношений символически обозначается вертикальной чертой.

Онегин как особый субъект существования появляется только во второй стадии события воображения. Она начинается с акта отрешения воображаемого от воображающего (автора). Пушкин-воображающий отрешается от Онегина-воображемого, вследствие чего с Онегиным происходит изменение онтологического характера. Какое же изменение происходит с Онегиным-воображаемым? Его покидает часть его бытия, и самим событием выхода образует внешнюю – пространственно-временную – сферу. «Оставшаяся» часть

небрегает Рупрехтом, то окружает его нежностью; то молится в церквях, то бросается в чародейство.

Как отметила Г.В. Петрова, отсутствие веры толкает героев романа на поиски воплощенного в действительности, выдуманного идеала, заполняющего внутреннюю пустоту жизни [9, с. 38]. В конечном итоге это ведет человека к «разыгрыванию» собственной жизни, что неизбежно оборачивается трагедией. В романе универсальность этой ситуации подчеркнута словами Мефистофелеса, который на недовольный вопрос Фауста «Неужели тебе забавно изображать перед этими неучами чародея?» дерзко отвечает: «Дорогой доктор! Мы все изображаем что-нибудь: я – чародея, вы – ученого, которому ничего не мило. И хотел бы я узнать, что вообще известно вам, кроме изображений?» [3, с. 218]. По-своему эта же мысль звучит и в рассуждениях Рупрехта: «Я подметил, что в данном обществе мы всегда остаемся в той самой маске, в какой случайно появляемся там первый раз, причем каждому из нас приходится в разных кругах носить множество самых разнообразных личин» [3, с. 224].

В романе мысль о трагической игре с действительностью, мнимом ее преображении в угоду своим ложным представлениям и идеалам преломляется в любовной интриге, которая оказывается роковым началом. Любовь становится содержанием жизни героя, именно ее утрата заставляет создавать воображаемый мир. Идейно-нравственный поиск, становление личности Рупрехта предполагает активность его воли. Однако игра в «мир иной» проистекает не из свободы, а, напротив, из несвободы человека, которым играет судьба. Рената покинула Рупрехта, он пребывает в состоянии «бессилия и безволия»: «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 ощущая прикосновение нежных пальцев, и этот самообман был мучителен и сладостен» [3, с. 194]. Позднее, когда героиня уже оказалась в руках инквизиции, Рупрехт, бессильный помочь ей, «заставляет себя вновь, как праздного зрителя, смотреть на сцены, разыгрываемые передо мною на подмостках мечты» [3, с. 245]. Действительность слишком страшна; единственное

[3, с. 47], – признается Рената. Высшее счастье видела Рената в том, чтобы душа растворялась в боге, но пленивший ее сердце «огненный ангел», Мадиэль, роковым образом увлек ее в царство дьявола. Причем подобный Мадиэль есть у каждого героя романа В.Я. Брюсова: для Рупрехта функцию «огненного ангела» выполняет Рената, для Фауста – бес Мефистофелес, для Агриппы – собака Monsegnieur и т.д.

В романе мы встречаем разноаспектных по характеру героев, но для всех них характерны расшатанность веры и противоречивость мировоззренческой позиции, которые заставляют вести индивидуальный поиск истины, воплощенного в действительности идеала. Все они проходят путь заблуждений и трагических ошибок. С одной стороны, Рупрехт «называет себя последователем гуманизма» и полагает, что к обновлению жизни следует идти путем просвещения умов, с другой – он не свободен от некоторых «старинных предрассудков». Скептическое отношение к жизни и аналитический ум заставляют его утверждать: «Меня лично нисколько не занимал спор о благодати и пресуществлении. Сознавая вместе с лучшими людьми современности, что вера заключается в глубине сердца, а не во внешних проявлениях» [3, с. 20] или «Смешно сводить судьбу человека к таинственной воли инфернальных сил» [3, с. 123]. Но в то же время он признается: Я никогда не принадлежал к числу людей, которые утверждают, что в природе нет бесплотных духов, отрицая существование демонов и даже святых ангелов. «Я всегда находил, что самое наблюдение и опыт, эти первые основания всякого разумного знания, доказывают неопровержимое присутствие в нашем мире, рядом с человеком, других духовных сил, которые Христианами признаются за бесплотное воинство Христово и за служителей Сатаны» [3, с. 32], что собственно и толкает его заняться оперативной магией и попытаться «переступить священную грань, отделяющую наш мир от темной области, где витают духи и демоны» [3, с. 302].

Не менее противоречива жизненная позиция Ренаты. То она отвергает доводы и требования рассудка, живет в причудливом мире грез и видений, то предстает как носительница здравого смысла, причем рациональное начало в ней оказывается не менее сильным, чем устремленность к иррациональному. Но особенно глубоко противоречив эмоциональный мир Ренаты: она то не может жить без Мадиэля, то ненавидит его; то пре-

и становится Онегиным – фабульным персонажем. Между «частями» Онегина, получившимися вследствие разделения, устанавливается такой тип связей и отношений, который символизируется горизонтальной чертой.

Онегин-воображающий осуществляется Пушкиным-воображающим, который, в сущности, являлся единственным субъектом бытия, поскольку у Онегина-воображаемого «своего» существования не было. Оно могло появиться только при наличии онтологической сферы, в которой оно могло бы осуществляться как специфически телесное. Такое условие и появляется вследствие отрешения Онегина-воображаемого от Пушкина-воображающего.

Возникшая пространственно-временная (фабульная) действительность онтологически изолируется от сферы бытия автора. Тело, являющееся органом существования, выполняет одновременно и изолирующую функцию: Онегин как фабульный персонаж может существовать при условии отрешенности и изолированности от бытия Пушкина-автора. Формируется ситуация, чреватая возможностью появления идеи потусторонности, внежизненной («внефабульной») находимости.

Онегин-воображаемый был (являлся?) онтологически пассивной величиной; бытийная энергия, его осуществляющая, поступала к нему от Пушкина-воображающего. Когда же Онегин-воображающий освободился от Пушкина-воображающего, функцию онтологической подпитки стала осуществлять фабульная действительность («мать-природа»). Но и она не является самобытной величиной. Она сама существует за счет Пушкина-воображающего. Между Пушкиным-автором и фабульной действительностью сохраняется вертикальный тип связей и отношений; горизонтальный тип, связывающий Онегина – фабульного персонажа и фабульную (жизненно-прозаическую) действительность лишь осложняет вертикальный тип, в контексте которого Онегин продолжает оставаться воображаемым.

Сфера бытия Пушкина-автора претерпевает структурные изменения: в ее составе появляется сфера телесного существования, изолированная – пространством и временем – от сферы бытия автора. Изнутри эта сфера организована пространственно-временными законами (о которых говорил Д.С. Лихачев в своей статье). Эти законы являются лишь преломленными

(адаптированными ко времени и пространству) законами бытия Пушкина-автора. То изменение, которое претерпевает сфера бытия Пушкина-автора (или просто Пушкин-автор, поскольку он совпадает со сферой своего авторского бытия), можем описать так: в ней появляются вертикальное и горизонтальное и з м е р е н и я, притом горизонтальное измерение есть лишь осложнение вертикального, что, конечно, не следует понимать как нечто незначительное и малосущественное.

Итак, фабульная (пространственно-временная) действительность появляется по причине структурных изменений в воображающем (авторе). Эти изменения структурно оформляются и тем самым закрепляются. Автор – как величина, определенным образом организованная (фабульная действительность – компонент, или план, этой организации), и должен стать предметом внимания филолога, поскольку то, что обыкновенно интересует читателя, лишь следствие того состояния, в котором находится автор. Исследуя «Евгения Онегина», филолог сосредоточивает свое внимание на авторе как первичном субъекте бытия, относительно которого событие жизни (совершающееся) в действительности фабулы определяется как его иноформа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8.
2. Христиансен Б. Философия искусства. – С.Пб., 1911.

АНОТАЦІЯ

Федоров В.В. Проблема походження фабульної дійсності

Статтю присвячено проблемі походження внутрішнього світу художнього твору – фабульній дійсності – та специфіці параметрів, що її характеризують. Автор пропонує розглядати дві стадії дії уявлення: автор, що уявляє, та герой, якого уявляють, коли вони ще не оформлені як онтологічно особливі суб'єкти. Автор, що уявляє, відсторонюється від героя, якого уявляють. Останній стає особливим суб'єктом існування.

Ключові слова: автор, внутрішній світ твору, фабула, фабульна дійсність.

имя вынесено в заглавие произведения, хотя Мадиэль является на страницах романа только три раза. Образ Мадиэля в романе не имеет какого-то единственно верного толкования, он многоаспектен и многопланов. Огненный ангел – дух высшего совершенства, к которому стремятся герои романа В.Я. Брюсова, но одновременно он оказывается духом зла, которым охвачены их души. С одной стороны, Мадиэль – божественный вестник, а его огненикость подчеркивает ангельское богоподобие, с другой – он же ангел-разрушитель, ниспославший героине тяжкие испытания, погубивший ее духовно. Впервые Мадиэль предстал Ренате «в комнате, в солнечном луче» [3 с. 27], и был он «весь как бы огненный, в белоснежной одежде». Все атрибуты этого явления указывают на богоподобие ангела, ведь и свет, и огонь, и белые одежды в священном писании – эмблемы чистоты жизни, святости и радости [4, Мф. 4, 16]. Ангел часто приходил к Ренате, играл с нею в куклы, утешал и забавлял ее. Он рассказывал Ренате истории жизни святых и заклинал ее вести жизнь подвижницы. Но при этом он переживает и ряд превращений. Он то прилетал к Ренате «большой огненной бабочкой с белыми крыльями и золотыми усиками» [3 с. 28], то узнавала она своего «небесного друга» в сорванном цветке, то уголечке. Явление Мадиэля в образе бабочки символично, мы можем наблюдать мифологическую проблематику романа. В народных представлениях бабочка – это насекомое, связанное с потусторонним миром, воплощение души. Для славянской мифологической традиции характерно представление о бабочке как о «знающей», «ведающей», но злой душе, духе-демоне. В свою очередь, превращение Мадиэля в цветы напоминает превращение мифологических персонажей – Дафны, Нарцисса, Гиацинта и др. [6]. Иногда «ложился Мадиэль в постель с Ренатою и проводил с ней, прижимаясь, как кошка, до утра» [3, с. 29]. В мифологиях, как известно, кошки (коты) выступают как воплощение или помощники, члены свиты черта, нечистой силы.

Таким образом, «огненный ангел» в романе писателя оказывается ангелом уничтожения, под влиянием которого находится душа человека в переломные эпохи, что собственно и ведет его к мукам и страданиям, к заблуждениям и гибели. «Я все отдала своему небесному другу, и для людей у меня не осталось больше ни поцелуев, ни страстных слов. Я – опустошенная корзина, из которой другой взял все цветы и плоды»

менялась, как погода, и майский жук летел между тремя церквами» [2, с. 18], является Рупрехт – «искатель приключений; отчасти благородный авантюрист, отчасти ученый дилетант, склоняющийся к гуманизму, но не отрешившийся от средневекового наследия; скромный сын деревенского лекаря, участник событий "необычных и малопонятных"» [3, с. 13]. Волей судьбы герой оказывается в бедной гостинице, сталкивается с загадочной женщиной, как выясняется позже, одержимой дьяволом. Он влюбляется в Ренату, сопровождает ее в поисках покинувшего героиню возлюбленного графа Генриха фон Оттергейма, который представляется героине романа воплощенным в земном теле ангелом Мадиэлем. Рената вовлекает Рупрехта в тайны «темного царства». Оба они погружаются в «область тайных и запретных знаний», занимаются «изучением тайной философии и оперативной магии» [3, с. 94], с помощью которых Рупрехт готовится к особому опыту – посещения шабаша. В образе героя актуализирована проблема драматической судьбы «нового» человека эпохи, Рупрехту не открывается путь возрождения и обретения «родного дома» через раскаяние. В конце романа он, вспоминая и понимая, что судьба завела его «в западни», все же признается, что вновь готов совершить все прошлые безумства и вновь пред троном дьявола отречься от вечного спасения. Его вера оказывается настолько расшатанной, что не может стать жизненным ориентиром.

Таким образом, в романе Рупрехт и Рената предстают как грешники, а их судьбы не могут разрешиться в духе христианского праведничества, ведущего к святости. За внешней житийной схемой истории Ренаты скрывается нечто иное, как за святым и мученическим ликом ее проступает лик иной, грешный и дьвольский, подобно тому, как и сам Мадиэль раскрывается перед нами не столько как божественный ангел, сколько как искушающий посредник дьявола, жертвой которого оказывается и сама героиня, и все, кто, так или иначе, связан с ней, и в первую очередь, конечно, Рупрехт.

«Огненный ангел» у В.Я. Брюсова – это искушающий дьявол, нежели собственно ангел, символ разрушительных сил, под влиянием которых находится душа современного человека. Образ «огненного ангела» Мадиэля занимает одно из центральных мест в образной структуре романа. Значимость, важность этого персонажа подчеркнута писателем тем, что именно его

АННОТАЦИЯ

Федоров В.В. Проблема происхождения фабульной действительности

Статья посвящена проблеме происхождения внутреннего мира художественного произведения – фабульной действительности – и специфике характеризующих её параметров. Автор предлагает рассматривать две стадии события воображения: автор-воображающий и герой-воображаемый, когда они не оформлены еще как онтологически особые субъекты; автор-воображающий отрешается от героя-воображемого, который становится особым субъектом существования.

Ключевые слова: автор, внутренний мир произведения, фабула, фабульная действительность.

SUMMARY

Fedorov V.V. To the problem of origin of fabula reality

The paper is devoted to the origin of the inner world of a literary work – fabula reality – and the peculiarities of its characterizing parameters. The author offers to consider two stages of the event of imagination: the imagining author and the imaginary hero when they have not yet been specified as ontologically particular subjects; the imagining author estrangers from the imaginary hero, which becomes a special subject of existence.

Key words: author, inner world of a literary work, fabula, fabula reality.

Ф.М. Штейнбук
(Ялта)

УДК 821.161.2-3„20".09

ПОВІСТЬ „МАМА МАРІЦА – ДРУЖИНА ХРИСТОФОРА КОЛУМБА" МАРІЇ МАТІОС У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Місце творчості М. Матіос у сучасному літературному процесі можна визначити як доволі суперечливе. Такий присуд зумовлюється принаймні двома суттєвими чинниками: з одного боку, мисткиня живе у добу постмодернізму і, більш того, намагається відповідати особливостям цієї епохи, а з іншого – пись-

менниця слідує певним традиційним для української літератури ідейно-художнім нуртам. Відтак, наприклад, „розмірковуючи про самобутній і сильний талант, літературознавці порівнюють авторку з Василем Стефаником" [2], а її письмо вважають таким, що „подекуди чимось нагадує Прохаська, а чимось – класику другої половини XIX століття, скажімо, Нечуя-Левицького" [4].

Внаслідок окресленої диспозиції М. Матіос „не таврує декадентів у „Літературній Україні", виконує цілком сучасну й динамічну роль „публічного інтелектуала", тобто аж ніяк не може бути якимось символом „просвітянського" консерватизму й закостенілості" [4]. Але при цьому, на думку Д. Шульги, для творів письменниці взагалі і повісті „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" зокрема характерними є „неоднозначна дражлива тема, глибоке, іноді навіть безжальне препарування психології персонажів, гострий синтаксис…" [11], що, вочевидь, значною мірою відповідає постмодерністським настановам.

Проте ні в кого не підніметься рука чи бодай перо для того, аби зараховувати М. Матіос до неоднозначно-епатажного грона постмодерністів. На це не дозволяє її „законослухняне" суспільне реноме, офіційне визнання у вигляді Шевченківської премії за роман „Солодка Даруся" (2005 р.), яку письменниця, на відміну від О. Ульяненка, одержала без будь-яких ускладнень, скандалів і збурення „передової громадськості", а також той факт, відповідно до якого її творчість стала об'єктом монографічної наукової розвідки І. Насмінчук, що молода літературознавець написала її за матеріалами дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук [див. 7].

Разом з тим необхідно зазначити, що і ставлення, власне, до творчості М. Матіос – особливо останнім часом – теж набуває неоднозначного штибу. Причому одним з тих каменів спотикання, який спричинив дискусію навколо текстів письменниці, став якраз твір, обраний для аналізу в цьому підрозділі[4]. Так, всупереч стриманій, але загалом позитивній критичній статті О. Коцарева, який у своїй розвідці щодо повісті „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" дійшов висновку про те, що це „непогана книга, але не для гурманів" [4], У. Глібчук, навпаки, досить різко відгукнулася про твір М. Матіос. Критик,

4. Автор статті свідомо нехтує обставини останнього скандалу навколо імені письменниці, оскільки те шумовиння, яке піднялося навколо неї, до літератури і до літературознавства не мають жодного відношення. До здорового глузду, до речі, теж.

нального характера и внешнего исторического бытия народа и нации. В.Я. Брюсов останавливает свой выбор на эпохе Реформации по ряду причин, главная из которых заключалась в глубинном сходстве «смутного времени» в Германии с современной автору эпохой российской жизни. В романе главное внимание автора уделяется историческим событиям и духовной атмосфере германской ментальности послереформационного времени. Писатель выбирает в качестве романного времени 1534 год, когда все важнейшие события Реформации и Крестьянской войны остались в прошлом, но еще не утихло, а, возможно, и усилилось великое «брожение умов». Именно для этого времени было характерно сложное соотношение интуитивного и научного познания, подмена одного другим. В Германии послереформационного времени наибольшего ожесточения достигают идеологические и религиозные споры, а протестантский лагерь не только продолжает оставаться в состоянии конфронтации по отношению к католическому, но и сам разделяется на – лютеран и кальвинистов, которые, также, враждуют между собой. И этот «духовный» аспект германской действительности в значительно большей степени, чем «событийный», связанный с исторической конкретикой, – может ассоциироваться с современной автору российской ментальностью, с состоянием умов в годы, наступившие после окончания первой русской революции.

Итак, учитывая национально-историческую проблематику романа, В.Я. Брюсов акцентирует внимание на размышлениях о судьбе «нового» человека эпохи, ставит вопрос о его месте и взаимоотношениях в обществе. Писатель затрагивает две переломные эпохи – немецкое возрождение с новым героем, увлеченным романтикой путешествий и приключений, и русский рубеж XIX-XX веков, отмеченный также формированием человека-искателя «новой» веры, переосмысливающего традиционную систему ценностей, открывающего новые глубины собственной природы и мира, ведущего поиск веры.

Следует отметить тот факт, что роль персонажей символична в раскрытии проблемы «нового» человека эпохи. В основе повествования у В.Я. Брюсова трагическая судьба двух главных действующих лиц – Рупрехта и Ренаты. Центром тревожного времени Реформации в Германии, когда в стране проносились «черные бури современности» [3, с. 17] и «религия

as the prototype of the simulation онирического image determines motive works. Holotropic plan artistry is transmitted by such a reception composition plot as anticipation, as well as due to the narrative in the style of stream of consciousness. As a result of a metatext, the interpretation of which allows to get into the world of the writer and explain the meaning of his «messages» to the descendants.

Key words: the archetype, metatext, онейросфера, онирический image, stream of consciousness, dream, holotropic state.

О.В. Тимченко
(Горловка)

УДК 82-3+821.161.1

ПРОБЛЕМАТИКА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В.Я. БРЮСОВА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»)

Художественная проза занимала важное место в творчестве В.Я. Брюсова, но она же оказалась наименее изученной в современном брюсоведении. При жизни писателя были опубликованы два его романа, два сборника рассказов и несколько повестей. Наиболее значительное место в творчестве В.Я. Брюсова занимает роман «Огненный ангел», стилизованный под средневековую рукопись XVI века.

Изучению тематики романа, его жанрового своеобразия, системы персонажей, стилевых особенностей было посвящено немало исследований, в числе которых труды таких филологов, как С.П. Ильев [5], Н.В. Барковская [2], О.И. Осипова [8], С.Д. Абрамович [1], Б.И. Пуришев [10], З.И. Ясинская [12] и др. Однако специального анализа проблематики произведения сделано не было, хотя этот аспект, как известно, является центральной частью художественного содержания, в которой заключен неповторимый авторский взгляд на мир.

Под проблематикой художественного произведения в литературоведении принято понимать область осмысления, понимания писателем отраженной реальности [5; с. 28]. Так как роман посвящен поворотному моменту в истории Германии, одной из главных проблем произведения является проблема исторического становления государства, сущности нацио-

зокрема, констатувала, що, „з огляду на помежовість самої теми та її програшне балансування „лезом бритви", і „Москалиця", і „Мама Маріца" з художнього боку є слабкими речами" [2].

Немає сумнівів у тому, що не можна мати претензій до критиків, які висловлюють різні, ба навіть радикально відмінні точки зору з приводу одного і того ж твору. Напроти, можна тільки радіти очевидному факту, відповідно до якого і українська літературна критика нарешті поступово повертається до здорового й адекватного щодо свого призначення, а також місії, на неї покладеної, стану і статусу. А тому ця ситуація видається набагато кращою – непорівняльно більш продуктивною і просто цікавішою, на відміну від попередньої епохи, коли писали або панегірики, або доноси, через які письменників, „винних" в ефемерних гріхах, безжально карали так звані „компетентні органи".

Утім, не можна не звернути увагу й на те, що згадані критики погоджуються між собою і з приводу того, що „ці твори не можна назвати пластичними, не надто багато тут і рвучкої енергії, феєричності чи навпаки стабільної вишуканості", і у зв'язку з „вироком старій Україні, її традиційному консервативному рустикальному та пост-рустикальному суспільству" [4] і т. ін. Проте, своєю чергою, остаточний підсумок їхніх критичних спостережень – кардинально протилежний: О. Коцарев так само, як, зрештою, і Ю. Джугастрянська [див. 3] або Д. Шульга [див. 11], в цілому досить високо оцінює художні здобутки М. Матіос. А, натомість, У. Глібчук непримиренно стверджує, що, „маючи під ногами міцне історичне підґрунтя, Матіос зуміла вкласти у свої найкращі речі достатньо енергетики. Достатньо потужної для зваби. На жаль, її забракло в останній книжці [тобто у книжці 5]. Настільки, що іноді складно провести межу між мелодраматичністю і вульгарністю" [2].

За таких обставин постає закономірне питання про те, у чому полягають причини цих відмінних позицій? І, здається, У. Глібчук сама відкриває цю таємницю, пристрасно і щиро визнаючи, що, „за [її] особистим відчуттям, тканина тексту, незважаючи на багаторазові волання до Господа та людської совісті, є порожньою і духовно вихолощеною" [2]. Це означає, що критичний аналіз, пропонований У. Глібчук, ґрунтується не лише на розгляді поетикальних чеснот творів М. Матіос, а зумовлюється передусім їхнім ідеологічним навантаженням.

Отож у подальшому спробуємо з'ясувати, наскільки виправдані обидва підходи: „Для чого так бездушно оголювати образ людини? Душити, топити, навіть навертати до інцесту… Втоптати цей образ у твань безнадії та ще й „мудро" (читайте – цинічно) обізвати безмежністю материнства" [2]? Або – навпаки: чи „Мама Маріца" „схожа на удар у сонячне сплетіння, після якого перестаєш дихати, аж поки не перегорнеш останню сторінку" [11], і чи „є домінантною ознакою художніх текстів Марії Матіос" [3] катарсис?

Одразу ж зазначимо, що повість М. Матіос „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" і справді не відрізняється довершеністю чи досконалістю. Але парадокс полягає в тому, що причину цього становить безпосереднє морально-ідеологічне втручання письменниці у зміст тексту, коли са́ме М. Матіос, навіть не намагаючись прикритися бодай авторською маскою, у фіналі твору, замість того, аби вчасно поставити крапку, майже на двох сторінках таврує „немилосердя жорстокого світу й жорстоких людей, що в кліп ока, без роздумів і сум'яття, розірвали невинне серце…" [5, с. 46].

Звичайно, це право автора визначати зміст свого твору від першого слова до останнього, але якщо і після довжелезної філіппіки на адресу „недобрих людей", природу яких, за переконанням письменниці, „ніщо не може змінити" [5, с. 46], М. Матіос стала об'єктом критики через те, що повість є „порожньою і духовно вихолощеною", то це свідчить, зокрема, й на користь наших рацій, відповідно до яких відверта й неприхована моралізація дискурсу була зайвою, а навіть і шкідливою, особливо з огляду на вимоги високого літературного смаку. І парадоксальність ситуації зумовлюється тим очевидним фактом, за яким чим більше в художньому творі ідеологічної публіцистики, тим менш переконливим в ідейно-художньому плані буде такий текст. А, з іншого боку, у позитивних відгуках з приводу повісті їхні автори, либонь, просто нехтують публіцистично-ідеологічними неоковирностями і сприймають зміст тексту М. Матіос тільки до того умовного місця, де письменниці варто було б зупинитися.

Отож, маючи це на увазі, спробуємо піти подібним шляхом, спрямовуючи аналіз на художню своєрідність повісті „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" і, звісно, спираючись при цьому на засади тілесно-міметичного методу [див. про це

реда снов». Раскрытие идеи происходит посредством разработки онирических образов по принципу параллелизма и движения «от чужого к родному», от прекрасной и странной незнакомки к изображению матери. Архетип матери как прототип имитации онирического образа определяет мотив произведения. Холотропный план художественности передается благодаря такому приему композиции сюжета, как антиципация, а также за счет организации повествования в стиле потока сознания. В итоге образуется метатекст, интерпретация которого позволяет проникнуть в мир писателя и объяснить смысл его «посланий» потомкам.

Ключевые слова: архетип, метатекст, онейросфера, онирический образ, поток сознания, сновидение, холотропное состояние.

АНОТАЦІЯ

Сдобнова С.В. Оніричні мотиви в «Низці снів» Германа Гессе

У статті розглядаються характерні ознаки онейросфери та філософія сну Германа Гессе на прикладі твору «Низка снів». Розкриття ідеї відбувається за допомогою розробки оніричних образів за принципом паралелізму і руху «від чужого до рідного», від прекрасної й дивної незнайомки до зображення матері. Архетип матері як прототип імітації оніричного образу визначає мотив твору. Холотропний план художності передається завдяки такому прийому композиції сюжету, як антиципація, а також за рахунок організації оповідання в стилі потік свідомості. У результаті утворюється метатекст, інтерпретація якого дозволяє проникнути у світ письменника та пояснити зміст його «послань» нащадкам.

Ключові слова: архетип, метатекст, онейросфера, оніричний образ, потік свідомості, сновидіння, холотропний стан.

SUMMARY

Sdobnova S.V. Онирические motives in the «Series of dreams» by Hermann Hesse

The article deals with the characteristic signs онейросферы and philosophy of sleep Hermann Hesse in the works «series Of dreams». Disclosure of ideas occurs through the development of онирических images on the principle of parallelism and movement «from a stranger to the native», from the beautiful and strange stranger to the image of the mother. The archetype of the mother

2. Гессе Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. с нем. – С.Пб.: Северо-Запад, 1994. – Т. 1: Повести, сказки, легенды, притчи – 607 с.
3. Гучинская Н. Герман Гессе на пути к духовному синтезу / Н. Гучинская // Гессе Г. Собрание сочинении: В 4 т. / Пер. с нем. – С.Пб.: Северо-Запад, 1994. – Т. 1: Повести, сказки, легенды, притчи. – С. 5-30.
4. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с.
5. Зимнякова В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Зимнякова В.В. – Иваново, 2007. – 182 с.
6. Лотман Ю.М. Сон − семиотическое окно / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – С.Пб.: Искусство – С.Пб., 2000. – С. 123-126.
7. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: дисс. ... д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.А. Нагорная. − М., 2004. − 414 с.
8. Сергеев О.В. Поэтика сновидений в прозе русских символистов. Валерий Брюсов и Федор Сологуб: автореф. дисс.на соискание учен. степени д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О.В. Сергеев. – М., 2002.
9. Силантьев И. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская / И. Силантьев. – М.: Яз. славянской культуры, 2004. – 296 с.
10. Славина О.Ю. Поэтика сновидений: На материале прозы 1920-х гг.: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О.Ю. Славина. – С.Пб., 1998. – 160 с.
11. Фрейд З. Психология бессознательного. – М., 1990. – 447 с.
12. Фрейд З. Толкование сновидений: [пер. с нем.] / Зигмунд Фрейд. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 574, [2] с. – (Psychology).

АННОТАЦИЯ

Сдобнова С.В. Онирические мотивы в «Череде снов» Германа Гессе

В статье рассматриваются характерные признаки онейросферы и философия сна Германа Гессе на примере произведения «Че-

9; 10]. Відтак історія Маріци, яку розповідає авторка повісті, у відчутний спосіб тяжіє до цілком очевидного літературного канону в тому сенсі, що історія щасливого кохання несподівано й брутально переривається смертю коханого. Але, крім цього, трагедія додатково посилюється невиліковною травмою, яку отримує дитина героїні через недбалість і злочинну безвідповідальність медичного персоналу під час пологів, „бо [акушери] спішили день медика відсвяткувати" [5, с. 29].

Утім, окреслена ситуація набуває, вочевидь, характеру тотального утілеснення, оскільки, з одного боку, основу розгортання дискурсу становить тілесна проблематика, а, з іншого боку, сприйняття й осмислення жаху існування, породженого смертю і хворобою, відбувається здебільшого через сердечні переживання героїні. Про останнє свідчать декілька суттєвих моментів, відповідно до яких, по-перше, Маріца майже не говорить у тексті, якщо, звісно, не враховувати кількох реплік, що їх вона вимовляє, звертаючись до посадових осіб і старого лікаря. В усіх інших випадках за жінку висловлюється авторка, не тільки описуючи події з життя головної героїні, а й репрезентуючи внутрішній світ образу Маріци.

По-друге, ставлення до того, що відбувалося навколо неї і передусім з її сином, жінка визначала через те, „як говорить у ній серце", при цьому дуже „боячись, що її серце навіки втратить свою мову. А їй же ніяк не можна без серця!" [5, с. 31]. І по-третє, смерть головної героїні сталася саме тому, що „жорстокі люди" „в кліп ока <…> розірвали невинне серце" [5, с. 46] бідолашної Маріци.

У зв'язку з вказаними аспектами необхідно ствердити, що якщо розуміти образ серця в дискурсі не як біологічне серце, а як центр, який є осереддям доцентрових і відцентрових сил, центр, що „існує, – на думку С. Булгакова, – лише як напрямок, зв'язок, сила та крива, і у цьому сенсі є функцією, або феноменом, центру" [1, с. 92], то тоді це означатиме, що серце як тілесний корелят становить основу текстових стратегій повісті. Проте, за такої перспективи, актуалізується буцімто нерозв'язна суперечність, яку, з одного боку, складають серце, а з іншого – непогамована, не обмежена жодними соціальними чи хоча б раціональними гальмами сексуальність Христофора-молодшого, що через упослідженість внаслідок родової травми „чув тільки свою здорову природу і шукав їй виходу" [5, с. 28].

Інакше кажучи, бідування самотньої матері, яку кидають на поталу долі суспільні обставини, – це звичний і традиційний, особливо для української літератури, сюжет. Натомість М. Матіос описала драму, яка, щоправда, розігрується на певному соціологічному тлі, досить точно відтвореного як пізньорадянського, так і своєрідного консервативно-патріархального способу життя провінційного західноукраїнського містечка, але спричинюється ця драма не тільки і не стільки протиприродним, в засаді, симбіозом цих соціальних чинників, скільки внаслідок взаємодії фундаментальних факторів, ще менш між собою поєднуваних. Ідеться, зокрема, про сердечну чутливість і сексуальну хтивість.

При цьому необхідно зазначити, що, попри протиприродність вказаних симбіозів, сюжет повісті навряд чи можна визначити як вигаданий чи фантастичний – напроти, змальовані перипетії цілком реальні і доволі розповсюджені, бо з чимось подібним можна зустрітися ледь не в кожному місті або селищі. Проте до останнього часу ця тема з різних – переважно ідеологічних – причин не знаходила відображення у вітчизняній літературі. Та найголовніше полягає не в сюжетній новизні і не в реалістичності дражливої колізії, а все ж таки у тому, що письменниця спробувала поєднати у повісті начебто непоєднуване – тілесне і духовне, у, безперечно, драстичний і провокативний спосіб.

Так, на думку В. Подороги, „жахаюче своєю косністю і ознаками розпаду тіло жодним чином не відповідає духовному образу; тіло завжди спрямоване проти духовного, воно – темниця, склеп і важкість, а духовне усіма силами волі заперечує в аскетизмі тілесне панування, здобуває легкість, підноситься…" [8, с. 320-321]. Однак у творі М. Матіос окреслені філософом тенденції заперечуються тому, що ці відмінні зазіхання репрезентуються через образи двох якнайбільш споріднених істот – матері і сина, які, попри аскетичну любов першої і тваринне функціонування другого, не можуть ані здолати важкість тілесного, ані здобути легкість духовного.

Певно, за будь-яких інших умов сформульовану В. Подорогою тезу і справді неможливо було б заперечити. Та оскільки ці дивні, а заразом і драматичні стосунки пов'язують матір і її сина, то, незважаючи на жахливість описаної ситуації, остання стверджує дещо, прямо протилежне від того, що видається на перший погляд. По-перше, сексуальний, а отже, тілесний потяг Христофора-молодшого стає чи не єдиним способом вияву його людського, а

сна необходимо будет рассматривать в комплексе со всеми составляющими идейно-содержательного контекста произведения.

Одной из особенностей структуры сна в произведении Г. Гессе является устойчивый в рамках всего повествования параллелизм, устанавливаемый автором при передаче внутреннего состояния героя, его мыслей и чувств. Так, предваряя описание смятенного состояния Германа в начале сновидения, автор замечает: «…Тут взглянул ненароком в окно и увидел, что скалистые берега озера угрожающе и дико синеют фальшивыми и мрачными красками, притворяясь демоническими. Удрученно и беспомощно посмотрел я на незнакомцев…» [2, с. 85]. В эпизоде погони за матерью герой тщетно пытается прорваться к ней: «Молча сражался я с этим ступенчатым горным хребтом, падал, терял силы, в ярости и слезах карабкался наверх и прижимался к склону, упирался непослушными руками и подгибающимися коленями – и вот я уже наверху, у ворот, а ступеньки снова маленькие, изящные, и лестница обсажена самшитом. Каждый шаг давался с трудом, с натугой, ноги будто вязли в тине, в глине, никак не вытащишь…» [2, с. 95]. Параллель выстраивается благодаря развёртыванию постоянного сопоставления враждебного и одновременно благосклонного (посредством разработки образов сестры и матери) окружающего мира.

Итак, анализ некоторых аспектов поэтики произведения Г. Гессе «Череда снов» показывает, что специальное изучение структуры онейросферы раскрывает новые функциональные перспективы отдельных композиционных элементов, художественных образов, системы персонажей в целом, архетипических моделей, используемых в повествовании. Изучение поэтики сна способствует адекватному прочтению текста, приводящему читателя к пониманию психологической достоверности поведения и духовного формирования героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритики та її постмодерні стратегії / Т. Бовсунівська // Сучасні літературознавчі студії. Вип. 1. Онірична парадигма світової літератури: зб. наук. пр.; гол. ред. В.І. Фесенко. – К.: Вид.центр КНЛУ, 2004. – С. 14-22.

ными красками, притворяясь демоническими» [2, с. 85]) сопровождается попыткой обосновать и аргументировать наблюдаемое: «И почему, собственно, я чувствовал себя в ответе за это глупое озеро? Ну, раз чувствовал, значит, неспроста» [2, с. 85]. Следующим примером, иллюстрирующим тезис о спутанности элементов сновидения, может служить описание резкой смены местонахождения героя («Удивительное, радостное чувство всесилия росло в моей груди и расширяло пространство вокруг меня; комната – ничем уже не походившая на «гостиную»! – стыдливо ускользала и наконец боязливо исчезла куда-то в раболепном ничтожестве. Я стоял на берегу озера» [2, с. 87]) или его спутницы («…Это вовсе не грешница и не далекая туманная дама. Не было греха, не было тайны; это был просто ребенок» [2, с. 87]). Семиотическое зеркало (Ю.М. Лотман) – сон − отражает спонтанность поведения героя внутри мира сновидения и одновременно характеризует разорванность его сознания.

По наблюдению исследователей, семантический комплекс снов и видений в литературных произведениях функционирует по-разному. Так, Т. Бовсунивская подчёркивает: «Холотропні плани художності (фрагменти снів, марень, гіпнотичних та наркотичних станів, божевілля, сомнамбулізму, візіонерства тощо) як своєрідна мізансцена промовляють до читача у формі невиразних знаків…» [1, с. 14]. Определяя свойства онейрохронотопа, она предлагает, в зависимости от особенностей каждой новой заявленной сферы, отдельно рассматривать следующие параметры – время, архетип как прототип имитации онирического образа, онирический образ. Думаем, изложенные выше наблюдения над поэтикой «Череды снов» иллюстрируют тезис о таком параметре онейросферы в художественном произведении, как функционирование архетипических образов как прототипов образной системы онирически ориентированного текста.

Перспективным также, на наш взгляд, является изучение структурных особенностей снов и видений в «Череде снов», поскольку «своєрідність оніричного фрагменту полягає в тому, що, він свідомо інтерпретується автором, а отже, може презентувати сновидний стан (чи будь-який холотропний), не послідовно і не повністю передавати зміст самого сновидіння. Авторська воля у даному випадку постає як своєрідний код письменницької позиції, завуальований у оніричну умовність» [1, с. 18]. Следовательно, и функции

відтак духовного начала. І по-друге, материнська любов до сина як категорія, безумовно, духовна, змушує „маму Маріцу", – принаймні, як достеменно відомо з тексту, опосередковано – через Одарку, – заспокоювати хтиву агресію Христофора.

Чи дійшла справа до інцесту, зрозуміти з книги фактично неможливо, бо письменниця зробила все для того, аби читач про це так і не дізнався: з одного боку, на двозначність цих стосунків вказує назва роману, з якої стає відомим, що „мама Маріца" – це „дружина Христофора Колумба", а цих Христофорів було двоє – батько і син. І, крім того, у фіналі твору М. Матіос вдається до майже прозорого натяку, перериваючи повідомлення про те, що „…одному з них вона була матір'ю. І тільки обом…" [5, с. 47]. Натомість, з іншого боку, розлоге авторське таврування „недобрих людей" також у фіналі повісті вмотивовується, власне, тим, що ці люди несправедливо й жорстоко звинуватили Маріцу у страшному гріху, і через це її серце не витримало „непосильної для неї брили" [5, с. 46].

Та найважливіше, що за будь-яких обставин це немає вирішального значення, бо йдеться не про тривіальний побутово-сексуальний скандал, а про значно глибше поетикальне підґрунтя, основу якого становить тілесний корелят сексуальності. Відтак якщо розглядати взаємодію образів Маріци спочатку з її чоловіком, а потім з її сином, то можна помітити, що соціальна зумовленість, яка теж, безперечно, дається взнаки щодо визначення характеру героїні, здебільшого виконує маргінальну роль.

Так, до народження сина Маріца недовго „вчилася в місцевому педучилищі на заочному відділенні і працювала вихователькою в дитячому садку" [5, с. 9]. А також її „іноді сердило, коли тут, у Мишині, із чиїхось вуст <…> проривалася думка, що, мовляв, життя на її батьківських землях минає лише в танцях, співах і за келихом вина" [5, с. 6]. На цьому приналежність героїні до соціуму майже і вичерпувалася. Своєю чергою, молоду жінку передусім „брав жаль за <…> нестачу надмірного сонця над головою" [5, с. 7], але оскільки Маріца „була щаслива", а до того ж „її щастя <…> було повним і не облікованим" [5, с. 7], то й не випадково, що більшою мірою її характер визначала схожість з мелодією молдавського народного танцю з виразною назвою „жок", який „стинав душу несамовитою,

майже досмертною пристрастю, здатною розірвати кров у жилах чи серце у грудях" [5, с. 9].

Подальший хід подій зумовлюється також переважно тілесним буттям головної героїні, яка завагітніла, при цьому водночас надзвичайно важко пережила смерть свого коханого, а потім „до самих пологів <…> жила в якомусь чи то тумані, чи то в дощовій мряці" [5, с. 10] і „чула, як велика лінь і повний сон розуму змагають її сплакане тіло" [5, с. 11]. Після ж народження сина ситуація в цьому сенсі також суттєво не змінюється, а навіть ще більше ускладнюється, бо піклування про новонароджену дитину вимагає чималих зусиль, пов'язаних головне з тілесним здоров'ям малечі.

Натомість за умови, що дитина є хворою, хворою невиліковно, зокрема, розумово неповноцінною, як це сталося з сином Маріци, то необхідність забезпечувати елементарне фізіологічне існування такого створіння набуває абсолютного штибу. Внаслідок цього жінка змушена була облишити працю і обмежити соціальні стосунки поодинокими розмовами з представниками місцевої та медичної влади й кількома сусідками. Разом з тим така зосередженість Маріци на фактично чи не рослинному вегетуванні Христофора-молодшого не збридили її ані до турботливого материнського ставлення до нещасної дитини, ані до животіння власного тіла.

Отож, наприклад, „щоб не збожеволіти від думок, яких нікому довірити, подеколи пізно ввечері, коли Христофор утихомирений снодійним, а сусіди похропували через стіну, Маріца гасила верхнє світло, впівголоса вмикала старенький <…> програвач <…> і ставила затерті платівки з музикою своє сонячної Молдови" [5, с. 35]. Більш того, як виявляється, „чим сумнішим було Маріцине щоденне життя, тим частіше їй хотілося радісної несамовитої музики… отої, що несе <…> як повенева вода <…> тієї, за якою не встигає ні серце, ні ноги… шаленіючої, як сухий вогонь… як спраглі несамовиті уста" [5, с. 36].

Відтак немає жодних сумнівів у тому, що характер героїні визначається переважно не соціологічними, а тілесними чинниками, і це, вочевидь, у суттєвий спосіб трансформує ідейно-художній зміст повісті М. Матіос. Зокрема, за такої перспективи перестає видаватися дивною згадка про те, що „в якісь хвилини її опановував справжній жах смерті" [5, с. 31], виникнення якого не могла пояснити навіть Маріца. Зазвичай, жах визначається як

свои мысли» [2, с. 95]. При описании «ясной и прекрасной» матери в герое возникают бесконечно нежные и щемящие сердце чувства: «Темные волосы с легкой сединой, закрытые частой сеточкой! Ее походка, ее хрупкая фигура!» [2, с. 95]. Заметим, что контаминационное соединение образа матери и переживания всплеска сыновьей любви («вся – воплощенная любовь, вся – мысль о любви!» [2, с. 95]) отражает высшую точку напряжения чувств героя, захлёбывающегося от переполняющей его нежности и надежды на реальность происходящего. Точкой пронзительных переживаний, связанных с образом матери, становятся воспоминания, наполненные ассоциативными ощущениями и многолосным звуковым рядом: «Звучат голоса, и в каждом – голос матери. Шумят деревья, и каждое из них шумело когда-то и над нашей колыбелью. Дороги лучами звезды разбегаются из единого центра, и каждая ведет домой» [2, с. 89].

В подобном рисунке движения повествования «от чужого к родному» заключается мысль о недосягаемости («медленно прошла через весь дом насквозь, остановилась в дверях, распахнутых в сад, вышла наружу» [2, с. 95]), но и неизбежности (к счастью ли?) покоя, олицетворённого именно в образе матери, что вполне соответствует утверждению З. Фрейда о том, что «одним из источников, из которых сновидение черпает материал для репродукции, отчасти таким, который не вспоминается и не используется в бодрственном состоянии, служат детские годы» [12, с. 29]. По нашему наблюдению, линия «от чужого к родному» вполне сопрягаема с архетипической моделью вечного возвращения блудного сына.

Как мы помним, З. Фрейд обращал внимание на возникновение «ассоциативных нитей» и «рядов воспоминаний», утверждал, что сновидение «накладывает друг на друга различные составные части, поэтому в общей картине на первый план отчётливо выступают общие элементы, а контрастирующие детали почти взаимно уничтожаются. Такой процесс объясняет отчасти также и своеобразную спутанность элементов сновидения» [11, с. 324]. Обозначенную спутанность элементов сна мы можем наблюдать в повествовании уже при появлении двух незнакомцев. Переключение внимания героя на вид за окном («… Взглянул ненароком в окно и увидел, что скалистые берега озера угрожающе и дико синеют фальшивыми и мрач-

[2, с. 84], которую он считает грешницей, затем появляются двое «безупречных, бесстыдных, ухмыляющихся» [2, с. 84] мужчин. Герман, «полный ненависти к этим людям и ещё большей ненависти к самому себе» [2, с. 85], фиксирует демонстративную враждебность чужаков, их насмешливость и отстранённость от героя.

Незнакомец Пауль превращается в похожего на друга юности Пауля, который в свою очередь «переплавляется» в образ сестры, заботящейся о душевном состоянии героя и «в глазах ее была мольба и столько страха и любви, что сердце разрывалось от боли» [2, с. 92]. Сочувствие и, даже, сострадание сестры усугубляет ощущение героем печали и скорби, нарастающих с определённой прогрессией и приведших Германа к состоянию безумия. Немыслимое душевное напряжение разрешается в слёзы: «И тогда мир во мне и вокруг меня стал ускользать и расплываться, потонул в слезах и звуках, и не сказать словами, как он лился, струился и какая в этом была доброта и боль! О слезы, о сладость крушения, о блаженство растворения! Все книги в мире, полные мыслей и стихов, – ничто в сравнении с одной минутой рыданий, когда чувство накатывает волной и душа осознает и ощущает себя неизмеримо глубоко. Слезы – тающий лед души, и плачущий парит средь ангелов» [2, с. 94]. Очищающая сила рыданий, снимающая всё наносное и ненастоящее, приводит героя в сновидении к материнскому порогу.

И, наконец, появляется высшая ступень лестницы, по которой мучительно взбирался герой, − светлый и бесконечно трогательный образ матери. Невозможность дойти до неё, препятствия на пути к ней, понимание невозможности приближения к ней обостряют чувство обречённости героя: «Ступени вели наверх, головокружительные ступени, крутые, и скользкие, и никаких перил, каждая ступенька – гора, вершина, ледник. <…> Молча сражался я с этим ступенчатым горным хребтом, падал, терял силы, в ярости и слезах карабкался наверх и прижимался к склону, упирался непослушными руками и подгибающимися коленями – и вот я уже наверху, у ворот, а ступеньки снова маленькие, изящные, и лестница обсажена самшитом. Каждый шаг давался с трудом, с натугой, ноги будто вязли в тине, в глине, никак не вытащишь, ворота были распахнуты, и там, за ними, в сером платье брела моя мать, с корзинкой в руках, тихо-тихо, погруженная в

„відчуття, що спричинюється надзвичайно сильним страхом" [8, с. 156]. Та, за В. Подорогою, „жах <…> належить не до порядку переживання, а до потягу <…> Щось притягує, щось загадкове і страшне, те, що ми готові визнати близьким, „рідним", бажаним і разом з тим моторошним…" [8, с. 157].

У випадку з образом Маріци ці механізми реалізуються в усій повноті, при тому, що й актуалізація проблематики смерті в такому контексті виявляється не випадковою, а цілком закономірною, оскільки, наприклад, на думку М. Мосса, „…жах, який дезорганізує все у свідомості аж до того, що називають інстинктом самозбереження, дезорганізує головно життя" [6, с. 283]. Внаслідок цього стає зрозумілим, чому, по-перше, героїня не може погодитися віддати сина в інтернат, чому, по-друге, її лякала схожість батька і сина, чому, по-третє, їй здавалося, що „її дитина – це насправді – вона сама…" [5, с. 33], та яким чином, учетверте, все це корелює з сексуальністю.

Отож перед нами надзвичайно складний, тілесно зумовлений комплекс, який становить перерване смертю щастя буття разом з коханою людиною і неможливість адекватної чи хоча б часткової заміни попереднього позитивного досвіду, оскільки той, хто міг би це зробити, себто новонароджений син, виявляє свою присутність винятково на фізіологічному і, перш за все, на статевому рівні. Своєю чергою, через те, що „стать – це стихійна і сліпа сила органічного життя", через те, що це „різновид життєвої стратегії, яку людина не обирає, а включається у неї усіма існуючими та уявними органами", і через те, що „стать – це життя втілюване" [8, с. 254], – через це коло окреслених вище парадоксів замикається в парадоксальний спосіб.

Так, В. Подорога вважає, що „***буття-до-смерті*** або ***потяг-до-смерті*** (курсив автора. – В. П.) становить призначення будь-якої живої, біологічно вірогідної форми існування" [8, с. 280]. І тому як смерть Христофора-старшого, заперечивши буцімто життя, утвердило його (життя) силу і через народження сина, і через несамовиту життєву витривалість його дружини, що стала мамою Маріцею, – так само і статевий спосіб репрезентації образу Христофора-молодшого спрямовує дискурс нібито на утвердження життя, слугуючи водночас його запереченню.

На користь останньої тези промовляє спочатку символічна смерть Катрі Овадюк, яку в Мишині називали „вдовицею" [5, с. 25] і яка декілька місяців поспіль „виконувала роль" платоніч-

ної коханої Христофора. Дещо пізніше вже справжньою смертю закінчуються стосунки хлопця з Одаркою, що за відповідну плату виконувала обов'язки вже його справжньої коханки і що „її просто вбив безногий афганець із ревнощів…" [5, с. 39]. Та, нарешті, два рази вмирає і мама Маріца: коли „Одарку з афганцем поховали в одній могилі", то „уперше за всі роки вона злягла так, що <…> була <…> наче й справді мертва" [5, с. 39, 41] і що це й дійсно можна інтерпретувати як символічну смерть. Натомість не забарилася до Маріци й справжня смерть, яку в певному сенсі зумовило переконання мишенської „передової громадськості" про невгамовний сексуально-статевий потяг, притаманний нещасному сину бідної жінки.

Утім, у тексті повісті якось навіть наполегливо акцентується увага на тому, що йдеться аж ніяк не про трагедію, а все ж таки – хоч і „далі не було нічого" – про „продовження драми" [5, с. 47]. Попередні тлумачення, либонь, пояснюють цей дещо незвиклий, як на такий зміст твору, фінал, бо і справді „хіба література не народжується під знаком смерті, яку на певний час відсунуто, тобто [під знаком] принципової незавершеності" [8, с. 434]?!

До цього залишається тільки додати, що опосередковано про слушність наведених вище рацій свідчить ще один амбівалентний образ, який символізує життя, народження і водночас смерть. Це образ річки, зі згадки про яку, зокрема, розпочалася повість, яка (річка), будучи „мілководною й негаласливою", „переріза[ла] навпіл" містечко Мишин [5, с. 5] і образ якої знову актуалізується наприкінці твору, що в ньому вода річки стає останнім рухливим притулком „мами Маріци – дружини Христофора Колумба".

Таким чином, ми можемо дійти кількох обґрунтованих висновків, відповідно до яких, по-перше, творчий метод повісті М. Матіос „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" необхідно визначити як постреалізм.

По-друге, у цій повісті М. Матіос поєднуються реалістичні, романтичні та постмодерністські естетичні настанови, але загалом твір ґрунтується на тілесних корелятах, що у суттєвий спосіб й визначають його поетикальний зміст.

По-третє, ідеологічне навантаження, що також характеризує поетикальний зміст цієї повісті, є надмірним, оскільки воно нівелює та заперечує художні переваги дискурсу талановитої письменниці.

и мучился от дурноты, то проползал, маленький и жалкий, по невероятно тесным штольням и подземным ходам <…> Темно и никак не выбраться. Ужасные задачи с серьезным, но скрытым смыслом… <…> Трудная смерть, трудное рождение» [2, с. 91]. Затем снова время движется вперед: «Года падали, как снежинки» [2, с. 94]. И вот уже были близко «смерть и тление» [2, с. 95]. Как мы видим, «Череда снов» являет собой искусственно созданное сновидение, что облегчает процесс расшифровки онейросферической кодировки текста.

Нагромождение образов, представленных в произведении, на первый взгляд, хаотично и бессмысленно. Но, если попытаться логически выстроить их, мы обнаруживаем некую совокупность определённых закономерностей в формировании структуры системы образов.

Архетипический образ матери появляется в самом начале произведения, где речь идет о прекрасной и странной незнакомке, черты лица которой «хранятся в дальних, недоступных глубинах моих воспоминаний» [2, с. 84]. Как отмечает З. Фрейд, идентификация или образование коллективных лиц служит в сновидении различным целям; во-первых, изображению общих черт второго лица, во-вторых, изображению смещенного сходства, в-третьих же, изображению лишь желаемого сходства [12, с. 330]. Иными словами, автор изображает желание сходства незнакомки с матерью. Далее мы можем проследить метаморфозы образа незнакомки: «… и я видел теперь, что это вовсе не грешница и не далекая туманная дама. Не было греха, не было тайны; это был просто ребенок» [2, с. 87]. Следует отметить, что все образы в произведении носят коллективный характер. Это, к примеру, во втором эпизоде фигура «моего друга и сына Пауля» с «мучительно полузнакомым лицом».

Через архетип матери открывается нам и архетип дома: «Звучат голоса, и в каждом – голос матери. Шумят деревья, и каждое из них шумело когда-то над нашей колыбелью. Дороги лучами звезды разбегаются из единого центра, и каждая ведет домой» [2, с. 89]. Для Г. Гессе «дом», прежде всего, символизирует родину, которую он покинул еще в 1912 году навсегда.

Появляющиеся в «Череде снов» персонажи воплощают собой схему движения «от чужого к родному». Сначала в состоянии сна герою является «прекрасная и странная незнакомка»

с миром. Герой рассказа отвергает условности и комплексы, чтобы прикоснуться к вечно ускользающим и неуловимым истокам бытия. «„Обезьяны“, − подумал я и тут же рассердился сам на себя, ведь я просто завидовал вон тому, в изящном модном костюме кирпичного цвета, это была зависть и чувство стыда за себя» [2, с. 84]. «Тут я почувствовал, что со мной что-то не так. Я ощутил неприятный холод, который шел по телу откуда-то снизу. Я опустил глаза и увидел, бледнея, что стою в одних носках» [2, с. 85]. Данный эпизод, согласно теории З. Фрейда, содержит описание своего рода наготы героя, носит эксгибионистский характер и выражает стремление к свободе и протест против устройства социума, где царствует фальшь и несправедливость. Идея возвращения к истокам проходит через все произведение и опирается на такие архетипические образы, как мать, олицетворяющая любовь во всех ее проявлениях, и дом, символизирующий семью и родину.

Поскольку ключ к разгадке мотива находится в самом конце произведения, можно заключить, что автор использовал такой прием композиции сюжета, как антиципация. Прием антиципации вполне соответствует теории сновидения, где «конечная мысль длинного ряда образов сновидения содержит как раз именно то, что старался изобразить первый образ этого ряда» [12, с. 340]. Таким образом, с целью установления развития мотивной структуры, в произведении можно выделить следующие эпизоды, имеющие символические элементы: 1) с «прекрасной и странной незнакомкой», образ которой содержит в себе интенцию конечной мысли (соответствует зрелому возрасту героя); 2) с Паулем (юношество и детство героя); 3) эпизод, описывающий прамир и рождение героя заново; 4) эпизод с сестрой (снова соответствует детству героя); 5) превращение героя в музыканта Гуго Вольфа (зрелость героя); 6) «чудесная картина: стайка юных девушек, живущих высоко над землей» (зрелость героя); 7) эпизод с молодым врачом (старость); 8) эпизод с матерью, который вмещает итоговую мысль и выражает идею произведения. Поскольку сновидение «способно господствовать над временем и пространством» [12, с. 74], довольно интересной представляется пространственно-временная организация вышеупомянутых эпизодов повествования. Герой мысленно возвращается в юношеские и детские годы (эпизод с Паулем), затем происходит процесс рождения героя заново: «А я то цеплялся за ступеньки

Учетверте, ідейно-художній зміст проаналізованого твору М. Матіос можна редукувати до тези, за якою життя людини, попри несприятливі суспільно-політичні і суспільно-історичні умови, визначається виразною кореляцією з тілесними чинниками.

І, нарешті, уп'яте, закиди деяких критиків на адресу повісті М. Матіос „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" щодо приналежності цього тексту до зразків масової літератури легко заперечуються в оперті на тілесно-міметичний метод, у контексті якого йдеться не про мелодраматичну легковажність, а про глибоку онтологічність зображених подій та образів, що й зумовлює на рівні рецепції переживання катарсису.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булгаков С. Н. Философский смысл троичности / С. Н. Булгаков // Вопросы философии. – 1989. – № 12. – С. 89-97.
2. Глібчук У. Література – не фабрика, а тонка ручна робота [Електронний ресурс] / У. Глібчук. – Режим доступу : http://litakcent.com/2009/03/09/literatura-ne-fabryka-a-tonka-ruchna-robota.html.
3. Джугастрянська Ю. Три світи Марії Матіос [Електронний ресурс] / Ю. Джугастрянська. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/04/04/julija-dzhuhastrjanska-try-svity-mariji-matios.html.
4. Коцарев О. „Москалиця" – міцна проза і піар-класика не для гурманів [Електронний ресурс] / О. Коцарев. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/10/11/oleh-kocarev-moskalycja-%E2%80%94-micna-proza-i-piar-klasyka-ne-dlja-hurmaniv.html.
5. Матіос М. Москалиця ; Мама Маріса – дружина Христофора Колумба / М. Матіос. – Львів : ЛА „Піраміда", 2008. – 64+48 с. : іл.
6. Мосс М. Общества, обмен, личность : [труды по социальной антропологии] / [пер. с франц., послесл. и коммент. А. Б. Гофмана] / М. Мосс. – М. : Наука; Главная редакция восточной литературы, 1996. – 360 с.
7. Насмінчук І. Стильове розмаїття прози Марії Матіос : [моногр.] / І. Насмінчук. – Кам'янець-Подільський, 2009. – 180 с.
8. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы : [в 2 т.] / В. Подорога. – М. : Культурная революция, 2006. – Т. 1. – 2006. – 688 с.

9. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття : [моногр.] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
10. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [моногр.] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.
11. Шульга Д. „Москалиця" vs. „Мама Маріца" : поразка у грі на своєму полі [Електронний ресурс] / Д. Шульга. – Режим доступу : http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/12/081202_review_shulga_matios_sp.shtml.

АНОТАЦІЯ

Штейнбук Ф.М. Повість „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" Марії Матіос у контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів

У статті на прикладі розгляду повісті М. Матіос „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" репрезентовано результати застосування тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів. Доводиться, що письменниця досягає глибокої онтологічності зображених подій та образів, внаслідок чого на рівні рецепції забезпечується переживання катарсису.

Ключові слова: тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів.

АННОТАЦИЯ

Штейнбук Ф.М. Повесть „Мама Марица – жена Христофора Колумба" Марии Матиос в контексте телесно-миметического метода анализа художественных произведений

В статье представлены результаты использования телесно-миметического метода на примере анализа повести М. Матиос „Мама Марица – жена Христофора Колумба". Доказывается, что писательница достигает губокой онтологичности изображаемых событий и образов, вследствие чего на уровне рецепции и обеспечивается переживание катарсиса.

Ключевые слова: телесно-миметический метод анализа художественных произведений.

сновидение в литературном тексте можно рассматривать как «текст в тексте» и «текст ради текста», выстраивающий пространственную и временную перспективу метатекста: «Сон – это семиотическое зеркало, и каждый видит в нём отражение своего языка» [6, с. 124], подчёркивает учёный. Ю.М. Лотман предлагает использовать семиотический метод, который в психоанализе представляет собой толкование сновидений, исходя из созвучий и сходства слов. В то же время, мы считаем, что при анализе онирического текста в равной степени можно обращаться и к символическому методу толкования сновидений, учитывающему специфику самого процесса сновидения.

Одним из произведений, в которых разрабатывается поэтика сна, является «Череда снов», отражающая сложный процесс рождения и существования чувств и мыслей в пределах сновидческого состояния. Данное произведение интересно тем, что оно создано, скорее всего, под впечатлением первых сеансов психоанализа, носящих терапевтический характер, которые Г. Гессе проходил у Й. Ланга с 1916 года. Произведение «Череда снов» можно отнести к жанровой модификации эссе, которое, как и в сновидении, «в короткий промежуток времени концентрирует больше содержания, нежели наша психическая деятельность в бодрственном состоянии» [12, с. 75]. Так, небольшой объем художественного текста кажется достаточно емким за счет динамического сюжета. Помимо этого как сновидение «дает лишь отрывки репродукции» [12, с. 34] памяти, так и «Череда снов» вмещает в себя целый ряд сюжетных линий, имеющих один и тот же мотив и объединенных одной идеей произведения, что делает данный рассказ целостным. Художественная речь представлена исключительно внутренним монологом, что, в свою очередь, является признаком литературы «потока сознания», в которой мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга и переплетаются. Онирический характер произведения определяет его содержание и значительно влияет на форму повествования.

По З. Фрейду, смысл «Череды снов», как и любого сновидения, заключается в осуществлении желаний. Г. Гессе посредством имитации сна описывает в произведении психоаналитический опыт, целью которого является достижение гармонии

Моцарта» [3, с. 7]. Столь сложный по своей сути путь становления художника не мог не претерпевать определённую эволюцию, отразившуюся в проблематике и поэтике его художественных произведений.

Некоторые темы и целые тематические комплексы «прошли» через всё творчество выдающегося мыслителя, наполняясь и обогащаясь новыми глубинными смыслами на протяжении всего «возмужания» Г. Гессе как мастера художественной словесности. Одной из особенностей поэтики, разрабатываемой писателем долгие годы творческого пути, является поэтика сна. Примечательно, что онирические мотивы появляются в его творчестве ещё в ранних произведениях. Так, уже в произведениях раннего периода (1907-1919 годов) – зарисовках и стихотворениях сборника «Из Индии», сказках, легендах, притчах из сборника «Сказки», повестях «Демиан», «Сиддхартха», «Душа ребёнка», «Клейн и Вагнер», «Последнее лето Клингзора» − непременным становится обыгрывание онирических мотивов, создание целой авторской онейросферы, глубинное проникновение в мир подсознательного, вырывающегося на поверхность, в том числе, и через врата сна. Считаем, что адекватная интерпретация и толкование снов в произведениях Г. Гессе позволит естественным образом проникнуть в мир писателя и объяснить смысл его «посланий» потомкам, его поиски некоего синтеза культур, реализованных в многообразии культурно-исторических и религиозно-философских мотивов.

Теория психоанализа предполагает использование нескольких методов толкований сновидений: символического метода, метода «расшифровывания» и метода толкования по созвучию и сходству слов. З. Фрейд утверждает, что «большинство искусственных сновидений, созданных поэтической фантазией, предназначено для такого символического толкования, так как они передают мысли поэта в замаскированном виде, приспособленном к известным особенностям наших сновидений» [12, с. 104]. Ю.М. Лотман в своей книге «Культура и взрыв» отмечал, что сон «говорит с человеком на языке, понимание которого принципиально требует присутствия переводчика. Сну необходим истолкователь − будет ли это современный психолог или языческий жрец» [6, с. 126]. Сон явлен нам как текст, поясняет Ю.М. Лотман. Поэтому

SUMMARY

Shteinbuk F.M. The story "Mother Maritsa – Christopher Columbus' Wife" by M. Matios in the context of corporal-mimetic method for belles-letters analysis

The article presents the results of corporal-mimetic method for belles-letters analysis application on the example of the story "Mother Maritsa – Christopher Columbus' Wife" by M. Matios. The author of the story is proved to reach the deep ontology in describing events and characters, as the result, the experience of catharsis is realized on the reception level.

Key words: corporal-mimetic method for belles-letters analysis.

Е.С. Анненкова
(Киев)

УДК 82.0

ТУРГЕНЕВСКИЙ ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ РОМАНТИЗМА К ИМПРЕССИОНИЗМУ

И.С. Тургенев в русской литературе является признанным мастером пейзажа. Лев Толстой замечал о нем, что «одно, в чем он мастер такой, что руки отнимаются после него касаться этого предмета, – это природа. Две, три черты и пахнет» [9; с. 315]. Тургенев был чутким ценителем красоты природы, и свои чувства он выразил в бесконечно лирических и прекрасных описаниях родных русских усадебных садов, бескрайних полей и тихих лесов, спокойных рек и бездонного неба, распростертого над русской землей. Природа, ее красота и гармония волновали писателя как художника, которому удалось отразить в своем творчестве все ее многообразие и прелесть. К анализу тургеневских пейзажей обращались многие тургеневеды, особенно большой интерес вызывают исследования Г.Б. Курляндской, А.И. Батюто, Ю.В. Лебедева, Р.Ю. Данилевского, В.Н. Топорова, Вс.И. Сахарова. Несмотря на глубокую разработанность этой темы, все же остаются определенные ее аспекты, не затронутые в уже существующих научных трудах. Это, в частности, касается особенностей тургеневских пейзажей, того чисто «тургеневского» в них, что и отличает описания природы этого писателя от пейзажей других мастеров

русской прозы. Имеется в виду, прежде всего, приближенная к живописной манера пейзажных зарисовок, в основе которой лежит романтическая поэтика, ставшая впоследствии источником для художественных открытий импрессионизма. Соединение романтической и импрессионистической тенденций составило уникальный, чисто тургеневский пейзаж, который стал и классическим образцом, и показал новые возможности для совершенствования художественной выразительности поэтического слова, ведущие к искусству русского Серебряного века.

Л. Пумпянский отмечал свойственный произведениям Тургенева «тональный пейзаж», выполняющий у писателя функцию «пейзажной оркестровки» [8; с. 442], под которой понимается то, что пейзажные зарисовки писателя отвечают переживаниям или предваряют чувства и настроения его героев. Этот тональный пейзаж ученый считает заимствованным Тургеневым у французов, в частности, у Жорж Санд, хотя, очевидно, что тургеневский пейзаж ярко самобытен тем неподдельным чувством любви и близости к описываемому, той неподдельной лирической интонацией, которые сразу выделяют его среди пейзажей других европейских писателей. Это замечает и Л. Пумпянский, говоря о том, что «тональный пейзаж <…> был им впоследствии развит так тонко, так разнообразно, с таким зрелым мастерством в использовании его музыкальной роли, что произошел обратный процесс: Тургенев стал учителем пейзажной оркестровки для ряда западных писателей…» [8; с. 442]. Мастерство Тургенева было настолько велико, что он сумел, предваряя опыт писателей рубежа XIX и XX веков, отделить пейзаж от сюжетного действия, создав ряд «пейзажных бессюжетных произведений». Это хорошо прослеживается в рассказах цикла «Записки охотника», который открывается очерком «Хорь и Калиныч», где пейзаж сопровождает действие, а отношение к природе способствует раскрытию характера человека, и заканчивается большим «стихотворением в прозе» «Лес и степь», представляющим собой поэтический (музыкально-живописный) бессюжетный этюд, описывающий, однако, хорошо узнаваемую природу русской земли.

Исследователи справедливо отмечали насыщенность тургеневского объективного пейзажа лирическим романтическим чувством, подчеркивающим единство человека и природы, включенность человека в ее гармонию. Среди пейзажных зари-

ческий текст на уровне образной и жанровой специфики текста. Обозначенный аспект исследовательской деятельности позволит «выявить устойчивые, характерные признаки онейросферы и авторской философии сна, что является одной из составляющих художественной картины мира писателя, так как сон – явление онтологическое» [5, с. 3]. К сожалению, говорить о разработке аналитических стратегий при изучении сновидений ещё слишком рано, поскольку на сегодняшний день проблемы художественного мира сновидений, сновидческого текста остаются одними из наименее изученных в науке о литературе.

Как видим, актуальность обращения к данному аспекту организации литературного текста обусловлена отсутствием обобщающих комплексных работ о поэтике сна. В связи с обозначенной тематикой особый интерес, на наш взгляд, вызывает творчество выдающегося немецкого писателя и мыслителя, автора культовых произведений XX века Германа Гессе.

Художник слова, на протяжении всего своего творчества стремившийся познать самое себя, постоянно находившийся на «пути внутрь», пребывал в состоянии перманентного поиска и настойчивого познания своей сущности. Известно стремление Г. Гессе объяснить многие явления мира и тайны человеческой души через богатейшие познания представителей западной и восточной культуры и философской мысли. Исследователи творчества Г. Гессе не раз акцентировали внимание на сфере деятельности писателя, включающей «поиск синтеза, возникающего из внешне различных фрагментов, поиск голубого цветка как символа мировой души, как поэтического символа божества, как соединения видимого с невидимым, т.е. поиск пути внутрь, поиск внутренней духовной близости внешне разрозненных вещей-фрагментов, − это „игра”, которой всю жизнь занимался Гессе, постепенно поднимаясь от ранних повестей к поздним, от ранних, традиционно романтических сочинений − к „Игре в бисер”, „собирая” духовность со всего мира – христианскую, индуистскую, буддистскую, даосистскую, обогащая её древнеегипетской и древнеперсидской, преломляя её в духе философии Шопенгауэра, Ницше и Шпенглера, психологии Фрейда и Юнга, осмысливая её на фоне „русской идеи” Ф.М. Достоевского – и возвращаясь к классическому гуманизму Гёте и

С.В. Сдобнова
(Горловка)

УДК 82.0

ОНИРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В «ЧЕРЕДЕ СНОВ» ГЕРМАНА ГЕССЕ

В современном литературоведении особенное значение приобретает концепция и поэтика сновидений, не только отражающих стихию бессознательного в художественном тексте, но и существенно влияющих на структуру и идейно-художественное содержание литературных произведений. Так, хорошо известна особая роль сна в создании идейно-художественного смысла таких произведений, как «Евгений Онегин», «Руслан и Людмила», «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Нос» Н.В. Гоголя, «Бег» М.А. Булгакова и многих других.

Изучение семантики и структуры литературных сновидений, безусловно, расширит интерпретационные возможности исследователей, анализирующих целостность художественного мира произведения. Известно, что исследование в литературных текстах холотропных состояний как художественных свидетельств присутствия ирреального составляет основу онейрокритики. И если ранее мы преимущественно сталкивались с работами общетеоретического характера (труды представителей тартусско-московской семиотической школы, психоаналитических школ − З. Фрейда и К.Г. Юнга, работы западных и отечественных постструктуралистов и теоретиков постмодернизма − М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Дерриды, Ж. Бодрийяра, Ю. Кристевой, У. Эко, И. Ильина, М. Эпштейна, В. Руднева, Б. Гройс и др.), то в последние годы стали появляться исследовательские работы, посвящённые изучению поэтики сна в творчестве отдельных писателей, − работы О.В. Сергеева [8], Н.А. Нагорной [7], В.В. Зимняковой [5], О.Ю. Славиной [10] и многих других.

Изучение онирического начала в художественном тексте, как правило, позволяет проследить эволюцию авторских представлений о роли онейросферических структур и просчитать пути анализа онейросферы. Исследование сновидений на уровне мотивной структуры произведения, «репрезентирующей смыслы и связывающей тексты в единое смысловое пространство» [9, с. 62], позволит изучить онири-

совок писателя преобладают пейзажи-впечатления, сочетающие «отражение природы в человеке с отражением человеческого в природе» [5; с. 89] и выполняющие разные смысловые функции с преобладающим психологическим элементом. Природа описывается через непосредственное субъективно окрашенное и романтически возвышенное восприятие ее лирическим героем. Пропущенное через индивидуальное сознание персонажа, настроенного на одну тональность с окружающим его миром, это эмоционально-субъективное впечатление от природы передает душевное состояние героя. При этом пейзажи не теряют своей реалистичности. В этом ученые видят чисто «тургеневское» завоевание, унаследованное последующей литературной традицией, то, что составляет одно из проявлений «тургеневского» – «преломление объективной природной реальности сквозь сильно окрашенное субъективное восприятие» [5; с. 91], что достигается благодаря проникновению в ткань реалистического повествования средств романтической поэтики.

Важной отличительной чертой тургеневских пейзажей является то, что они имеют синэстетический характер. Тургеневские пейзажи полны звуков, ароматов, они поражают разнообразием красок, и в результате создается насыщенная и подвижная картина окружающей природы. Вот знаменитое описание весенней наступающей зари в лирическом этюде «Лес и степь»: *«…край неба алеет; в березах просыпаются, неловко перелетывают галки; воробьи чирикают около темных скирд. Светлеет воздух, видней дорога, яснеет небо, белеют тучки, зеленеют поля. <…> А между тем заря разгорается; вот уже золотые полосы протянулись по небу, в оврагах клубятся пары; жаворонки звонко поют, предрассветный ветер подул – и тихо всплывает багровое солнце. Свет так и хлынет потоком; сердце в вас встрепенется, как птица. Свежо, весело, любо!»* [10; I, с. 299]. В этом пейзаже-впечатлении все гармонично, все живет, дышит, звучит, переливаясь белыми, золотыми, зелеными, алыми цветами и превращаясь в романтическую музыку цветов, когда краски, будучи отдельными одна от другой, все же составляют единую в своей неповторимости картину. Это описание выдержано в романтической тональности с характерной для тургеневского пейзажа синестезией, берущей свое начало в пейзажных опытах ранних немецких романтиков.

Динамичный, подвижный пейзаж является еще одной отличительной особенностью тургеневских описаний природы, и в этом смысле Тургенев предвосхитил так называемые импрессионистические пейзажи в русской прозе рубежа веков. Приведем один выразительный пример из рассказа «Ермолай и мельничиха»: «*Солнце село, но в лесу еще светло; воздух чист и прозрачен; птицы болтливо лепечут; молодая трава блестит веселым блеском изумруда… вы ждете. Внутренность леса постепенно темнеет; алый свет вечерней зари медленно скользит по корням и стволам деревьев, поднимается все выше и выше, переходит от нижних, почти еще голых, веток к неподвижным, засыпающим верхушкам… Вот и самые верхушки потускнели; румяное небо синеет. Лесной запах усиливается, слегка повеяло теплой сыростью; влетевший ветер около вас замирает. Птицы засыпают – не все вдруг – по породам: вот затихли зяблики, через несколько мгновений малиновки, за ними овсянки. В лесу все темней да темней. Деревья сливаются в большие чернеющие массы; на синем небе робко выступают первые звездочки. Все птицы спят. Горихвостки, маленькие дятлы одни еще сонливо посвистывают… Вот и они умокли. Еще раз прозвенел над вами звонкий голос пеночки; где-то печально прокричала иволга, соловей щелкнул в первый раз*» [10; I, с. 19]. Так, в небольшом отрывке Тургенев сумел нарисовать нам картину летнего вечера, вернее, на наших глазах день переходит в вечер, небо меняет свой цвет, сгущается темнота, постепенно затихают голоса птиц, сильнее ощущается лесной запах. По верному замечанию Г. Курляндской, «природа, как и духовный мир человека, несет в себе печать мгновенной, изменчивой, мимолетной жизни» [5; с. 99]. Перед нами реалистический пейзаж, одна из объективно-описательных зарисовок природы. Но дело тут не в точности мелких деталей, зафиксированных автором, а в том совершенном их сочетании, которое делает картину живописно выразительной и в то же время эмоционально воздействующей на читателя, погружающей его в мир гармонии и красоты природы, заставляя ощущать себя частицей этой благодати. Источником такого восприятия природы было романтическое ее понимание как одушевленного объекта, воспринимаемого во всем его многообразии. Еще В.Г. Вакенродер писал, что «*в живой природе звук и шум беспрестанно сопровождают цвет и форму. <…> Цвет как украшающий покров придан всем формам природы, а*

9. Тургенев И.С. По поводу «Отцов и детей» / Сочинения, 1869, ч. I [Элетронный ресурс]. –Режим доступа: http://dugward.ru/library/sodlib.html.

АННОТАЦИЯ

Писарева О.А. Герои И.С. Тургенева в оценках М. Горького (на материале романов «Рудин» и «Отцы и дети»)

Целью статьи является осмысление взгляда М. Горького на романы И.С. Тургенева «Рудин» и «Отцы и дети». Автор статьи анализирует особенности горьковской интерпретации проблем «индивидуализма» и «самокритики». Дана оценка восприятия М. Горьким образов Базарова и Рудина, показано видение М.Горьким их места и роли в развитии общественно-политической мысли.

Ключевые слова: литературная критика, история литературы.

АНОТАЦІЯ

Писарева О.А. Герої І.С. Тургенєва в оцінках М. Горького (на матеріалі романів «Рудін», «Батьки та діти»)

Метою статті є осмислення погляду М. Горького на романи І.С. Тургенєва «Рудін» та «Батьки і діти». Автор статті аналізує особливості горьківської інтерпретації проблем «індивідуалізму» та «самокритики». Дана оцінка сприйняття М. Горьким образів Базарова та Рудіна, показано бачення М. Горьким їх місця та ролі в розвитку суспільно-політичної думки.

Ключові слова: літературна критика, історія літератури.

SUMMARY

Pisareva O.A. The heroes of I.S. Turgenev in the estimations of M. Gorky (on the materials of novels "Rudin", "The fathers and the sons")

The aim of the article is the comprehension of the M. Gorky's view on the novels of I.S. Turgenev "Rudin" and "The fathers and the sons". The author of the article makes the analysis of the peculiarities of Gorky's interpretation such problems as "self-criticism" and "individualism". The estimation of the Gorky's perception of the appearance of Rudin and Bazarov is given; the vision of M. Gorky on their places and roles in development of social and political idea is shown.

The key words: the literary critics, the history of literature.

поверхностность знания И.С. Тургеневым людей базаровского типа. По нашему мнению, автор лекций рассматривает образ этого героя как революционный тип, нигилизм его М. Горький видит в способности иметь собственное мнение и защищать его.

М. Горький верно характеризует судьбу нигилистов: «Да, скучновато. И очень печально. Только что выскочили на сцену новые, свежие люди, накричали, нашумели, отвергли всю историю своей страны, искусство, поэзию, эстетику – всё!.. И не зря говорил Щедрин, что каждый нигилист есть в существе своём – будущий титулярный советник и кавалер святые Анны – самой низкой степени. Противный кавалер» [2, с. 245].

Таким образом, анализируя Рудина и Базарова, М. Горький приходит, в сущности, к одному и тому же выводу, что оба эти типа существовали в русской действительности и были необходимыми звеньями в развитии общественно-политической мысли и освободительного движения.

Оценки М. Горького могут послужить полезным материалом в процессе конкретизации традиционных представлений о творчестве И.С. Тургенева и его романах «Рудин» и «Отцы и дети».

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Собрание сочинений в 9-ти томах. – М., 1976-1982.
2. Горький М. История русской литературы. Архив А. М. Горького. Т.1. – М.: Худож. лит., 1939. – 475 с.
3. Горький М. Собрание сочинений: в 30-ти т. – Т. 23.
4. Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. – С.Пб. : Издательский дом «Азбука классика», 2007. – 416 с.
5. РВБ : И.С. Тургенев / Полное собрание сочинений [Электронный ресурс]. –Режим доступа: http://www.rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm_05.htm
6. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20-ти т. – М., 1970. – Т.9.
7. Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. – 2-е изд. – Новосибирск : Изд-во «Свиньин и сыновья», 2006. – 872 с.
8. Тургенев в русской критике. – М., 1953.

звуки, в свою очередь, – добавление к игре красок. Многообразие цветов и кустарников – это прихотливая, вечно изменчивая, прелестно повторяющаяся музыка; пение птиц, звучание вод, крик животных – это тот же сад, полный цветов и деревьев; и любовь блестящими узами нерасторжимо соединяет все формы, краски и звуки. Одно магнетически и непреодолимо притягивает к себе другое» [6; с. 79, 89]. И Тургенев передавал это гармоническое единство природы в своих образных описаниях, претворяя в них многообразие человеческих межчувственных восприятий.

Изображение природных явлений в их подвижности, текучести, изменчивости, что соответствует разнообразию человеческих впечатлений и настроений от окружающего мира, свойственно романтическому характеру тургеневских переживаний природы. В прозе писателя запечатлено множество таких подвижных пейзажей, которые подробно анализировались в научной литературе, как, впрочем, и описание возвращения Нежданова в усадьбу Сипягина: «*Погода была июньская, хоть и свежая; высокие, резвые облака по синему небу, сильный ровный ветер, дорога не пылит, убитая вчерашним дождем, ракиты шумят, блестят и струятся – все движется, все летит; перепелиный крик приносится жидким посвистом с отдаленных холмов, через зеленые овраги, точно и у этого крика есть крылья и он сам прилетает на них, грачи лоснятся на солнце, какие-то темные блохи ходят по ровной черте обнаженного небосклона… это мужики двоят поднятый пар*» [10; IV, с. 256]. К. Пигарев рассматривает этот отрывок как пример импрессионистического пейзажа в прозе Тургенева, обнаруживая в «темных блохах» нечто новое для авторской манеры. Работа над романом «Новь» совпала с переменой, возникшей у писателя в отношении к импрессионистической живописи. И у исследователя «закрадывается мысль, не сказались ли в этих «блохах» впечатления Тургенева от живописных новшеств французских импрессионистов» [7; с. 101]. Искусствоведы, занимающиеся вопросами импрессионизма в живописи, отмечают в качестве одного из присущих живописному импрессионизму свойств «сверкание красок, запечатлевших изменчивость быстротекущей жизни» [1; с. 171-172]. Литературовед И.В. Корецкая также указывает, что импрессионисты стремились «увидеть и запечатлеть в краске,

звуке или слове «ряд волшебных изменений» окружающего, текучесть его проявлений, его непрестанную, вечную динамику» [4; с. 210]. Тургенев однажды признался, что если бы можно было родиться заново, то он обязательно бы избрал карьеру пейзажиста, потому что пейзажист – самый свободный из художников, а материал для сюжета всегда готов, ибо природа неисчерпаемо богата. Такой он и «писал» ее в своей художественной прозе, анализ которой позволяет подобрать значительное количество примеров пейзажей, напоминающих по своей манере стиль художников-импрессионистов. Причем это качество тургеневского пейзажа, его импрессионистическая живописность, было свойственно и раннему его творчеству. Вот описание весеннего дня из рассказа «Татьяна Борисовна и ее племянник» (1848): «*Погода прекрасная; кротко синеет майское небо; гладкие молодые листья ракит блестят, словно вымытые; широкая, ровная дорога вся покрыта той мелкой травой с красноватым стебельком, которую так охотно щиплют овцы; направо и налево, по длинным скатам пологих холмов, тихо зыблется зеленая рожь; жидкими пятнами скользят по ней тени небольших тучек. В отдаленье темнеют леса, сверкают пруды, желтеют деревни; жаворонки сотнями поднимаются, поют, падают стремглав, вытянув шейки торчат на глыбочках; грачи на дороге останавливаются, глядят на вас, приникают к земле <…> Мы въезжаем в березовую рощу; крепкий, свежий запах приятно стесняет дыхание*» [10; I, с. 158]. Перед нами озаренная солнечным светом картина, передающая быстрые изменения в окружающем мире и обилие природных красок. Описание дано как будто издалека, поэтому предметы схвачены в общих чертах первого впечатления и кажутся то сверкающими, то «жидкими», то темными, то желтеющими пятнами.

Тургеневедами было отмечено еще одно отличительное свойство тургеневского пейзажа, позволяющее интерпретировать его как одно из проявлений импрессионистической техники, свойственной живописи. Имеется в виду обилие света, особенно солнечного света, неба и воздуха, переданные писателем во всем многообразии цветовой палитры и в разные отрезки дня. Как заметил К. Пигарев, «свет является настоящим животворным началом в его пейзажах» [7; с. 85]. В зависимости от наличия (жаркий безоблачный летний день) или

симпатичен М. Горькому, чем нигилист Д.И. Писарев. Эгоистичный дикарь, каким его считал М. Горький, внёс свою лепту в общественно-политическое движение.

В лекциях М. Горький упрощает проблему «отцов и детей» в романе, объясняя отсутствие каких-либо взаимоотношений Базарова с родителями тем, что автор изобразил его нигилистом: «Базарову нечего было сказать отцу и матери потому, что Тургенев изобразил его дикарём – или – что ещё хуже – нигилистом» [2, с. 237]. Позднее, в статье «Беседы о ремесле», он сведёт эту проблему к «идеологической вражде», красиво написанной И.С. Тургеневым, а Базарова назовёт нигилистом, но менее совершенным, чем Череванин Помяловского. Такое суждение содержит рациональное зерно, но не отражает глубины проблемы «отцов и детей».

Подводя итог, можно сказать, что эти два, на первый взгляд непохожих, образа имеют много общего в плане общественно-политического содержания, что для М. Горького является одним из основных критериев оценки.

Так, оценки данные М. Горьким роману И.С. Тургенева «Рудин», в целом обоснованные и точные, хотя не лишены односторонности взгляда на некоторые его аспекты. Мы не можем назвать М. Горького преемником какой-либо уже существовавшей точки зрения, большинство оценок оригинальны и были высказаны впервые. М. Горький не только реабилитировал роман «Рудин», но и первым переосмыслил его с разных сторон, предложив новый взгляд на тему «лишнего человека» в литературе. Сторонник пролетарской идеологии, он в основе своего анализа закладывает классовый подход, этим объясняется и критическое отношение к раскрытию темы «лишнего человека» И.С. Тургеневым и восприятие образа Рудина как выразителя революционно-демократических настроений своего времени. Советские литературоведы порицали его за переоценку роли интеллигенции в деле сближения литературы и народа и за упрощённо-социологический подход.

С позиции классовости рассматривается и образ Базарова. М. Горький симпатизирует Базарову, называя его настоящим человеком, дикарём, эгоистом. Такое отношение можно было бы посчитать ошибочным, но нельзя не учитывать того, что оценки М. Горького строятся на его твёрдом убеждении, что Базаров – это карикатура на нигилистов. Кроме того, М. Горький неоднократно намекал на

мне дела нет. Важно то, что он в Базарове узнал себя и своих и добавил, чего недоставало в книге» [8, с. 241].

В каприйских лекциях, говоря о романе «Отцы и дети», суждения А.И. Герцена М. Горький назвал наиболее верными. Собственное отношение к роману М. Горький выразил через разбор статьи Д.И. Писарева, которую считал не просто откликом на роман, но и актуализацией нигилистической личности в обществе. М. Горький поддержал А.И. Герцена, назвавшего образ Базарова типичным для своего времени. Но, в отличие от А.И. Герцена, М. Горькому было важно, насколько хорошо Д.И. Писарев понял Базарова. И в этом вопросе автор лекций склоняется к мысли М.А. Антоновича о карикатурности Базарова, считая, что Д.И. Писарев не увидел ловушек, расставленных И.С. Тургеневым, и серьёзно воспринял насмешливый образ: «Он принял всерьёз насмешливо-написанный Тургеневым портрет нового человека, расписал этот портрет своей рукой, окарикатурил его ещё больше и возгласил на всю Русь – вот мы какие новые люди» [2, с. 241]. Горький считал выводы Д.И. Писарева скоропалительными и осудил за «полное незнакомство с условиями страны и эпохи» [2, с. 241].

М. Горький верно определяет ошибочность понимания Д.И. Писаревым образа Базарова.

Автор лекций соглашается с А.И. Герценом, что Базаров для И.С. Тургенева больше чем чужой, а для Писарева больше чем свой: «Но молодой Базаров не верит в медицину, как говорит Тургенев, и совершенно неправильно говорит, ибо лучшие наши теоретики и практики медицины и физиологии – Пирогов, Сеченов, Боткин и другие были товарищи Базарова по времени жизни» [2, с. 237].

По мнению М. Горького, абсолютно неверно, буквально был воспринят Д.И. Писаревым образ Фенечки. И.С. Тургенев был истинным реалистом, неспособным искажать действительность, об этом неоднократно напоминает автор лекций, как и о том, что писатель был склонен окарикатуривать эту действительность. Базаров – карикатура на увиденный И.С. Тургеневым новый тип людей – нигилистов, дикарей, для которых женщина – животное.

Ссылаясь на нигилистические настроения и молодость Д.И. Писарева, М. Горький объясняет его заблуждения и ошибки, но не оправдывает. «Новый человек» – Базаров более

отсутствия (когда солнце заслоняется дождевыми тучами) солнечного света, и от того, как падают солнечные лучи на землю, меняется колористическая палитра писателя, происходит игра света и тени. Вот начало рассказа «Свидание»: «*Была непостоянная погода. Небо то все заволакивалось рыхлыми белыми облаками, то вдруг местами расчищалось на мгновенье, и тогда из-за раздвинутых туч показывалась лазурь, ясная и ласковая, как прекрасный глаз. <…> Внутренность рощи, влажной от дождя, беспрестанно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце, или закрывалось облаком; она то озарялась вся, словно вдруг в ней все улыбнулось: тонкие стволы не слишком частых берез внезапно принимали нежный отблеск белого шелка, лежавшие на земле мелкие листья вдруг пестрели и загорались червонным золотом, а красивые стебли высоких кудрявых папоротников, уже окрашенных в свой осенний цвет, подобный цвету переспелого винограда, так и сквозили, бесконечно путаясь и пересекаясь перед глазами; то вдруг опять все кругом слегка синело…*» [10; I, с. 205]. Писатель рисует целостную картину осеннего переменчиво-капризного дня, пронизанную единым лирическим чувством рассказчика и появляющимся из-за туч солнечным светом. Все окружающие предметы изображены в переливах цветов и их оттенков в зависимости от падения на них солнечных лучей. Однако много внимания солнцу как источнику света и жизни в земной природе уделяли всегда писатели-романтики, с восторгом наблюдая и отмечая его животворную функцию: «*Так расстилает вся природа сети навстречу солнечному свету, желая поймать и удержать искрящееся мерцание <…> Природа играет сама с собой, окруженная вечно живой и подвижной прозрачностью. Но стоит облакам закрыть солнце, как исчезают все пламенные отсветы, угасает блеск деревьев и цветов, краски тускнеют: черные тени подавляют ликование, торжествующую радость сверкающего мира*» [6; с.78].

Стоит привести еще один пример поэтического тургеневского пейзажа, отметив его связь с романтической поэтикой, но, возможно, и с другими источниками световых пристрастий писателя. Тургеневская «Поездка в Альбано и Фраскати» пронизана двойным светом: светом радостного настроения и светом красок. И в этом она очень близка к импрессионистической манере как в живописи, так и в литературе. Нет нужды притя-

гивать к удобной теории мастерство Тургенева-пейзажиста, но определенные, характерные для живописного импрессионизма элементы, генетически связанные с романтизмом, в тургеневском пейзаже присутствуют. Тургенев – тонкий художник и блестящий знаток искусства живописи. В «Поездке в Альбано и Фраскати» он сразу вводит читателя в атмосферу прекрасного неповторимого дня, обычного для римской осени. Указывая на неудачные попытки описать римскую осень, он ограничивается лишь лаконичными, но выразительными и характерными деталями, вырисовывая тем самым яркую картину римской природы: «*День стоял удивительный – и уже точно не доступный ни перу, ни кисти. <…> А потому скажу только, что воздух был прозрачен и мягок, солнце сияло лучезарно, но не жгло, ветерок залетал в раскрытые окна кареты и ласкал наши, уже немолодые физиономии…*» [10; X, с. 121]. Писатель так расставляет акценты-штрихи, что они складываются в ясную и светлую картину, эмоционально воздействующую на читателя. По дороге в Фраскати Тургенев снова рисует лаконичный, но выразительный и запоминающийся пейзаж: «*Внизу синело и едва дымилось круглое Альбанское озеро, а вокруг, по скатам гор, и по долинам, и вблизи, и вдали, расстилались волшебно-прозрачной пеленой божественные краски… Но я обещался не вдаваться в описания. Поднимаясь все выше и выше, проезжая через приветные, светлые, именно светлые леса, по изумрудной, словно летней, траве, – мы добрались наконец до маленького городка…*» [10; X, с. 125]. А там, передохнув у колодца с живительной «серебристой водой», путники видели, как «*серо-лиловые горы легко и высоко возносились в лучезарную воздушную бездну*» [10; X, с. 126]. Ощущение света, пронизывающего эти описания, чувство льющихся потоков солнечных лучей, придающих окружающему такие дивные краски (то прозрачные, то изумрудные, то лиловатые), не оставляет ни автора, ни читателя. Писатель выразительными мазками передает самые живые свои впечатления от увиденного, а способностью видеть Тургенев был наделен чрезвычайной.

Показателен и подбор писателем имен французских художников, в индивидуальной манере которых обнаруживаются некоторые зачатки элементов, ставших впоследствии определяющими в манере французских импрессионистов. Тургенев говорит об известнейших классиках французской живописи

статьи посыпались в адрес И.С. Тургенева и его романа, как со стороны демократов, так и со стороны либералов. Первый развёрнутый отзыв – статья «Асмодей нашего времени» появился в журнале «Современник». Его автор М.А. Антонович выразил твёрдое убеждение, что Базарова никак нельзя назвать типичным представителем поколения революционной демократии, образ Базарова – карикатура на демократическую молодёжь, а роман в целом «есть ничто иное, как беспощадная и даже разрушительная критика» [8, с. 49].

В «Отечественных записках» за март 1862 года в статье «Принципы и ощущения» роман «Отцы и дети» был подвергнут детальному разбору. В результате чего Базаров был назван сторонником вредных материалистических учений, разрушителем принципов, положенных в основу общественного устройства. В «Русском вестнике» И.А. Анненков поместил беседу с Н. Катковым, который осудил писателя за созданный им образ Базарова: «Спустил флаг перед радикалом и отдал ему честь, как перед заслуженным воином» [8, с. 52]. Н. Катков увидел в Базарове революционера, которого нужно уничтожить. Согласившись с Н. Катковым, И.А. Анненков в статье создал представление о Базарове как о человеке, лишённом внутреннего содержания, бесполезном для общества. Катков подчёркивал беспочвенность материалистических учений и отрицал самостоятельность русских учёных и передовых деятелей, утверждая, что в России нет естественных наук.

Негативные отклики на роман поступили и со стороны церкви. В. Певницкий в статье-доносе «Нигилисты» указал на революционный характер деятельности разночинной интеллигенции.

И.С. Тургенев признавал, что его роман «сослужил хорошую службу» реакционерам: «Я не имел права давать нашей реакционной сволочи возможность ухватиться за кличку, за имя» [8, с. 54].

Одним из немногих защитников романа стал Д.И. Писарев. В статье «Базаров», напечатанной в «Русском слове», Д.И. Писарев указывал на типичность образа Базарова, значимость, способность к реальному делу. Писаревские оценки усилили полемику вокруг романа и были сведены к характерному, но частному мнению. В более поздних оценках А.И. Герцен в статье «Ещё раз Базаров» признал типичность образа героя: «Верно ли понял Писарев тургеневского Базарова, до этого

поверхностная. Кроме того, анализируя эпилог романа, М. Горький говорит следующее: «Но низложив Рудина с высот, умный Иван Сергеевич понял, что оставив дело в таком виде, он сильно обидит и себя самого и всех своих друзей. А потому он и приделал к повести некоторую мораль, – её говорит Лежнёв, который впервые расказнил Рудина» [2, с. 174]. Налицо, противоречия в Горьковских оценках значимости образа Рудина в общественно-политической борьбе того времени. Действительно, в первой редакции романа Рудин изображён не в самых лестных красках, но, как известно, не без влияния друзей и обстоятельств времени, образ Рудина был значительно переосмыслен и изменён.

Несмотря на противоречивость собственных взглядов, подводя итог, в вопросе о роли Рудина в общественно-политической борьбе своего времени, М. Горький не разделяет сложившегося мнения о жалкости и бесполезности героя: «Нет, Рудин лицо не жалкое, как принято к нему относиться, это несчастный человек, но своевременный и сделавший немало доброго. Ведь, как уже было сказано, Рудин – это и Бакунин, и Герцен, и отчасти сам Тургенев, а эти люди, сами знаете, не даром прожили свою жизнь и оставили для нас превосходное наследство» [2, с. 176].

М. Горький первым высказал суждение, что И.С. Тургенев – основоположник «резко отрицательного насмешливого отношения к барству», как и в том, что это отношение «несправедливое, ибо оно исторически неодностороне» [2, с. 176].

С течением времени вопрос «дворянской самокритики» исчерпал себя и И.С. Тургенев принялся искать «нового человека» среди индивидуалистов, таких как Базаров. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» неоднократно привлекал внимание М. Горького. Наибольшее представление о восприятии романа пролетарским писателем дают материалы из каприйских лекций «История русской литературы» пролетарского писателя и из статьи «Беседы о ремесле».

«Отцы и дети» – роман И.С. Тургенева, который по праву можно назвать самым обсуждаемым с момента выхода его в свет и по настоящее время. Издание романа всколыхнуло русскую журналистику, усилило полемику, привело к обострению политической ситуации в стране и нарастающему натиску правительства на демократию. Критические замечания, острые

17 века К. Лоррене и Н. Пуссене, которые большую часть своей жизни провели в Италии и, собственно говоря, стали первооткрывателями рисования на пленэре, уделяя в своих полотнах огромное внимание природе.

И.С. Тургенев был большим ценителем живописного искусства, он прекрасно разбирался в живописи. Тургенев был также коллекционером, который собирал полюбившиеся ему картины французских живописцев барбизонской школы. Среди картин его коллекции находились, в частности, пейзажи Ж. Мишеля, Добиньи, картины Т. Руссо и К. Коро и некоторых других художников, из которых особенно он дорожил, как известно, картиной Руссо, изображавшей, по воспоминаниям П. Виардо, «чащу леса в жаркий полдень». Техника барбизонцев была трамплином для будущих импрессионистов, картины которых появились во Франции уже в середине 60-х годов XIX века. Барбизонцы сделали пейзаж серьезным жанром в живописи, с тех пор пейзажи перестали восприниматься лишь как фоновое дополнение к картине. Но главное – на полотна они выливали свои живые впечатления от природы, нанося чистые цвета мазками, усиливая тем самым световую напряженность, чем воспользовались впоследствии импрессионисты. Кстати, первыми учениками барбизонцев стали Сезанн и Писсарро, а потом в Барбизон приехали Ренуар и Моне, которые в этой маленькой деревушке под Парижем, состоящей из одной улицы на окраине леса Фонтенбло, находили прекрасные пейзажи.

Но что так привлекало Тургенева в названных живописцах, кроме того главного, что все они, начиная с Пуссена, авторитета в области классического пейзажа, прославились именно своими открытиями в области национальной пейзажной живописи? Думается, прежде всего, то, что можно найти в его собственных пейзажах: гармония, изобилие света, неба и воздуха, умение создать общее впечатление, не вдаваясь в тончайшие детали, но и не теряя реалистичности изображаемого. В рецензии на книгу С.Т. Аксакова «Записки ружейного мастера» Тургенев писал о сложности передачи именно непосредственного впечатления, о необходимости давать «поэтически ясно» лишь «настоящие, теплые и живые описания» [12; с. 441]. А на картинах его любимого Руссо было как раз очень много света, воспроизведением которого всегда был озабочен художник: «Сочетанием воздуха и света с тем, что оживлено воздухом

и озарено светом, я хочу добиться, чтобы слышно было, как стонут деревья при северном ветре, как птицы зовут птенцов» [7; с. 97]. Тургенев очень высоко ценил и творчество К. Коро, полотна которого академик М. Алпатов назвал «пейзажами настроения». Он указывал, что Коро исповедовал культ «первых эмоций, первых впечатлений», «лелея их как особую ценность, ни с чем не сравнимый дар» [2; с. 251]. Исследователи отмечают также связь между Тургеневым и Коро даже в таких нюансах, как склонность этих художников в своих пейзажах изображать из деревьев чаще всего березы, выписанные ими с большой любовью. В письме к Я. Полонскому Тургенев упоминал: «*У нас в саду стоит в пятистах шагах от дому березка (Коро особенно любил писать их), я сейчас взглянул на нее… ну точно она живьем вышла из одной его картины…*» [11; XIII, кн. 2, с. 25].

Как известно, слово «впечатление» является ведущим в определении живописного импрессионизма (импрессионизм – от фр. impressionnisme, от Impression). Но отношения барбизонцев и импрессионистов были не простыми. Коро так никогда и не понял импрессионистической живописи своих соотечественников, что не помешало им считать его своим предшественником. Реалистическая точность, колористика и поэтическое начало картин Коро привлекали к нему внимание импрессионистов. Ж. Сера, например, видел в его творчестве основу для собственных художественных открытий. Таким же не принимающим было отношение и Тургенева к импрессионистам, хотя эта проблема требует дополнительного изучения. Думается, что определенные, присущие и художникам-импрессионистам, элементы в пейзажах Тургенева свидетельствуют как раз об его широком художественном диапазоне и тончайшей интуиции художника, его умении предчувствовать и передавать новые тенденции в искусстве. К. Пигарев, посвятивший проблеме русского национального пейзажа в литературе и живописи монографию, отмечает тот факт, что Тургенев с 1876 г., когда открылась вторая самостоятельная выставка импрессионистов, изменил свое отрицательное мнение о них. При этом он ссылается на письмо И.Е. Репина к В.В. Стасову о Тургеневе от 12/24 апреля 1876 г.: «И.С. теперь уже начинает верить в импрессионистов, это, конечно, влияние, Золя. Как он ругался со мной за них в Друо! А теперь говорит, что у них

мокритики». М. Горький правильно выделяет круг «лишних людей» в русской литературе и рассматривает их в лекциях по хронологии появления в литературе – Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин. Важно отметить, что понятие «лишний человек» М. Горький упоминает только говоря о И.С. Тургеневе, как основоположнике резко отрицательного отношения к барству. «С произведений Тургенева начинается в русской литературе новое отношение к барству – отношение резко отрицательное, насмешливое и – несправедливое, ибо оно не исторично, односторонне. Позднее сам же Тургенев протестовал против такого отношения, считая его не историчным и неверным, но, протестуя, он забыл, что именно его «лишние люди», его Гамлеты Щигровского уезда, Рудины, Неждановы, герои повести «Ася» и т.д., именно его типы установили такое отношение» [2, с. 176]. М. Горький не мог применить понятие «лишний человек» к Рудину, так как считал появление героя-мечтателя закономерным, а роль – значимой и полезной в общественно-политической борьбе того времени: «Приняв во внимание все условия времени – и гнёт правительства, умственное бессилие общества и отсутствие в массах крестьян сознания своих задач – мы должны будем признать, что мечтатель Рудин, по тем временам, был человеком более полезным, чем практик деятель» [2, с. 176]. Твёрдое убеждение М. Горького, что «Рудин – живое лицо эпохи» [2, с. 171], стало точкой отсчёта практически во всех его оценках. Так, говоря о возможных прототипах Рудина, М. Горький, кроме М. Бакунина и М. Огарёва, называет А. Герцена и самого И.С. Тургенева, считая, что в определённый период им всем были присущи черты героя.

Реалистичностью образа Рудина М. Горький объясняет двойственность в отношении писателя к герою. В первой части: «Рудин – болтун, краснобай, соблазнитель девиц, странный путаник, и всё это отчасти потому, что он "политический человек"» [2, с. 175], а во второй: «Флегматик Лежнёв оправдывает и объясняет Рудина, но как? Обидно оправдывает… Горький осуждает И.С. Тургенева за то, что писатель недооценивает значимость героя в общественной борьбе того времени» [2, с. 176]. Объяснять неоднозначность отношения И.С. Тургенева к Рудину аполитичностью писателя, не учитывая исторический контекст, с позиции М. Горького было ошибочно, такая оценка, во-первых, – односторонняя, а во-вторых, –

тая, что они не «труженики» и «находятся в состоянии разлада с окружающей действительностью, не удовлетворяют требования полезной деятельности» [5].

Представители демократического лагеря восприняли роман с одобрением. В печати появилось ряд похвальных отзывов о «Рудине». Н.А. Некрасов в «Заметках о журналах» за февраль 1856 года дал развёрнутый отзыв о «Рудине», в котором высоко поставил его по живости охватываемого содержания и производимому впечатлению, а среди недостатков указал на неотчётливость и противоречивость героя. Н.А. Некрасов подчеркнул значимость этого образа: «<…> Он живой является нам, и появление этой личности, могучей при всех слабостях, увлекательной при всех своих недостатках, производит на читателя впечатление чрезвычайно сильное и плодотворное» [5]. В защиту романа выступил и Н.Г. Чернышевский в статье «Разговор отчасти литературного, а более не литературного содержания». К.С. Аксаков в «Обозрении современной литературы» писал, что «Рудин» – «едва ли не самое обработанное и глубоко задуманное сочинение г. Тургенева» [5].

В начале 1860-х годов роман был переоценен, и бывшие защитники И.С. Тургенева выступили с критикой в адрес дворянского либерализма. Н.Г. Чернышевский в статьях «Русский человек на rendes-vous», о книге Готорна «Собрание чудес» резко отрицательно отозвался о «Рудине» и о его авторе. Образ главного героя, по мнению Н.Г. Чернышевского, был сведён к карикатуре. И.С. Тургенева он осудил за отступление от первоначального замысла создать роман с высоким трагическим характером.

Сам же И.С. Тургенев в предисловии к роману писал: «Я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет “the body and pressure of time», и ту быстро изменившуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений» [5].

К концу 1880-х годов тема «лишних людей» перестала быть актуальной и обсуждаемой.

Спустя полвека, работая над каприйскими лекциями, М. Горький анализировал основные аспекты творчества И.С. Тургенева, среди которых – роман «Рудин», как выражение эстетико-философских взглядов писателя на явление «дворянской са-

только и есть будущее» [7; с. 101]. Такое первоначальное неприятие импрессионистов достаточно интересно, принимая во внимание вкусовые пристрастия Тургенева в области живописи. Кроме известной коллекции картин барбизонцев, этой предтечи импрессионистов, можно учитывать и высказываемое им в письмах к Полонскому неудовольствие «сухостью и прилизанностью и мертвой четкостью линий» от присущей русским живописцам манеры рисования (см. письмо к Полонскому от 1/13 сентября 1882 г.). Ведь сам Тургенев, о чем свидетельствует приведенная К. Пигаревым цитата из дневниковой записи Я. Полонского, отдавал явное предпочтение французской манере живописи: «*Он не признавал иной, кроме французской, самой современной, размашистой и широкой, такой живописи, которая не претендует на изображение природы такою, какою она есть на самом деле, а* ***гонится только за передачей впечатления, когда мы глядим на нее издали, за теми пятнами красок, тени и света, которые поневоле бросаются нам в глаза даже и тогда, когда мы на природу не обращаем внимание***» [7; с. 93] (выдел. – Е.А.). С другой стороны, в западноевропейской литературе 60-80-х годов XIX века, как указывает Е. Евнина, «сближение художественной литературы и живописи <…> было неоспоримо», и «непосредственный опыт живописи» переносился в литературу, что проявилось в творчестве Золя, Гюисманса, Гонкуров, Мопассана и других писателей [3; с. 259]. Тургенев жил во Франции и тесно общался с представителями французской культуры, что не могло не сказываться на творческих опытах писателя.

Таким образом, можно утверждать, что тургеневские пейзажи отличаются особенной живописной и музыкальной выразительностью. Писатель был наиболее чувствителен к такой манере живописи, которая отвечала его собственному литературному мастерству. Связь художественных принципов Тургенева с живописью можно расценивать как зачаток того синтеза искусств, который позже ярко и мощно проявится в искусстве русского Серебряного века. Тургенев сам говорил об общности художественных принципов, лежащих в основе разных видов искусств. В письме к Я.П. Полонскому писатель отмечал: «*К живописи применяется то же, что и к литературе, ко всякому искусству: кто все детали передает – пропал; надо уметь схватывать одни характеристические детали; в*

этом одном и состоит талант, и даже то, что называется творчеством» [11; XIII, кн. 2, с. 38]. В тургеневском арсенале описаний природы присутствуют объективно-описательные пейзажи, фиксирующие своеобразную прелесть русской природы (что привлекало его в барбизонцах, обращенных к поэзии родной французской природы), и различные по своему лирическому содержанию и выполняемой функции пейзажи-впечатления. Эти пейзажи проникнуты глубоким лирическим началом и созданы с помощью средств романтической поэтики. В то же время они в значительной своей части содержат и свойственные новым явлениям в искусстве рубежа XIX и XX веков импрессионистические элементы, предвосхитившие художественные опыты писателей Серебряного века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алленова Е. Архип Иванович Куинджи / Е. Алленова // Мастера русской живописи / [Алленов М., Алленова Е., Астахов Ю., Борисовская Н. и др.] – М.: Белый город, 2007. – С. 170-181.
2. Алпатов М.В. Камилл Коро – мастер «пейзажа настроения» // Искусство. Книга для чтения. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура / М.В. Алпатов [Сост. М.В. Алпатов, Н.Н. Ростовцев, М.Г. Неклюдова]. – Изд. третье, исправл. и дополн. – М. : Изд-во «Просвещение», 1969. – 543 с. : 196 л. ил.
3. Евнина Е.М. Проблемы литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX и начала XX века / Е. Евнина // Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись, Графика. Литература. Музыка / [под ред. А.Д. Чегодаева и др.] – М. : Искусство, 1975. – 319 с.
4. Корецкая И.В. Импрессионизм в поэтике и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. / И.В. Корецкая. – М. : Наука, 1975. – С. 207-251.
5. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста / Г.Б. Курляндская. – Тула : Приокское книжное издательство Тула, 1972. – 344 с.
6. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [Собр. текстов, вступительная статья и общая редакция А.С. Дмитриева]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.

плетаются и переходят одна в другую. Метаморфозы этих категорий позволяют максимально отобразить реальность этого мира.

Ключевые слова: абсурд, хаос, человек.

SUMMARY

Maksimenko N.A. Absurdit and chaos in J.Pokalchuka's story „Hour fine" as a way of attitude

In article such important categories postmodern's attitudes, as absurdity and chaos are investigated. They do not exist separately. And directly co-operate among themselves, intertwine and pass one in another. Metamorphoses of these categories allow to display a reality of this world as much as possible.

Key words: absurdit, chaos, the person.

О.А. Писарева
(Горловка)

УДК 82.0

ГЕРОИ И.С. ТУРГЕНЕВА В ОЦЕНКАХ М. ГОРЬКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «РУДИН» И «ОТЦЫ И ДЕТИ»)

Целью нашей статьи является осмысление взглядов М. Горького на романы И.С. Тургенева «Рудин» и «Отцы и дети». Бытует мнение, что в своём творчестве И.С. Тургенев создал целую галерею героинь, а вместо героев у него выходили Рудины и Базаровы. В каприйских лекциях по истории русской литературы М. Горький рассматривает тургеневского «Рудина» в рамках проблемы дворянской самокритики.

Как известно, появление в печати романов «Рудин» и «Отцы и дети» вызвало острую полемику не только в литературных кругах, но и среди читателей.

В письме к А.Ф. Писемскому А.Н. Майков отмечал: «У нас здесь нынешнюю зиму имел большой успех «Рудин» И.С. Тургенева, возбудивший много толков» [5].

Критики эстетического лагеря в лице С.С. Дудышкина не увидели в образе Рудина ничего полезного. В статье «Повести и рассказы», которая стала предтечей дискуссии вокруг романа, развернувшейся на страницах литературных изданий, С.С. Дудышкин в лице Рудина осудил «лишних людей», счи-

видати свої вірші за перекладені твори вигаданого американського поета Харза Павінга. Такий стан речей підрубував багатьох поетів-початківців, закривав двері справжнім талантам.

Абсурдність світу, за Ю.Покальчуком, виявляється в тому, що одні люди можуть бути щирими із собою, а інші – ні, адже спостерігаємо парадоксальність співіснування двох особистостей в одному тілі: з одного боку, доцент університету, автор кількадесяти наукових праць, прекрасний лектор, відзначений урядовими нагородами фронтовик, а з іншого – зайва людина, приречена на самотність і нерозуміння.

Наслідуючи філософію німецького поета Йоганнеса Береха, Юрій Покальчук змальовує три стадії подолання життєвого хаосу й абсурду. Перший рівень – коли людина усвідомлює та осягає розумом, що означає *бути людиною*. Друга стадія – коли людина стає над долею і дізнається, що вона – *господар долі*. Третій етап – коли людина знаходить дорогу до людини, і люди разом проголошують: „Ми перетворимо світ!".

ЛІТЕРАТУРА

1. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998. – 307 с.
2. Покальчук Ю.В. Час прекрасний: Повісті та оповідання. – Х.: Фоліо, 2002. – 655 с.

АНОТАЦІЯ

Максименко Н.А. Абсурд і хаос у повісті Ю. Покальчука „Час прекрасний" як спосіб світосприйняття

У статті досліджуються такі важливі категорії постмодерністського світосприйняття, як абсурд і хаос. Вони не існують окремо, а безпосередньо взаємодіють, переплітаючись та переходячи одна в одну. Метаморфози цих категорій дозволяють максимально відтворити реальність світу.

Ключові слова: абсурд, хаос, людина.

АННОТАЦИЯ

Максименко Н.А. Абсурд и хаос в повести Ю. Покальчука „Час прекрасный" как способ мировосприятия

В статье исследуются такие важные категории посмодернистского мировосприятия, как абсурд и хаос. Они не существуют отдельно, а непосредственно взаимодействуют между собой, пере-

7. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века / К. Пигарев. – М. : Наука, 1972. – 122 с. : ил.
8. Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист / Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский. – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – С. 442.
9. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. / Л.Н. Толстой. – М., Л.: Худож. лит., 1928 – 1958. – Т. 62. Письма 1873 – 1879. – М., 1953.
10. Тургенев И.С. Собрание сочинений в десяти томах / Иван Тургенев. – М.: Госуд. изд-во художественной литературы, 1962. Тексты цитируются по этому изданию: римская цифра указывает том, арабская – страницу.
11. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма в 13 томах, 15 книгах / И.С. Тургенев. – М., Л.: Издание Академии наук СССР, 1961-1968. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием римской цифрой номера тома, арабской – страницы.
12. Тургенев И.С. Собрание сочинений / И.С. Тургенев. – М.: Изд-во «Правда», 1949. – Т. 10. – 494 с.

АННОТАЦИЯ

Анненкова Е.С. Тургеневский пейзаж в русской литературе: от романтизма к импрессионизму

В статье анализируются особенности пейзажей И.С. Тургенева, рассматривается доминирующее в тургеневских описаниях природы переплетение романтических и генетически связанных с романтизмом импрессионистических элементов поэтики; прослеживается связь художественных пейзажей писателя с техникой французских мастеров живописи XIX века.

Ключевые слова: романтизм, импрессионизм, пейзаж, «тургеневское».

АНОТАЦІЯ

Анненкова О.С. Тургенєвський пейзаж в російській літературі: від романтизму до імпресіонізму

У статті аналізуються особливості пейзажів І.С. Тургенєва, розглядається домінуюче в тургенєвських описах природи переплетіння романтичних і генетично пов'язаних з роман-

тизмом імпресіоністичних елементів поетики; простежується зв'язок художніх пейзажів письменника з технікою французьких майстрів живопису XIX століття

Ключові слова: романтизм, імпресіонізм, пейзаж, «тургенєвське».

SUMMARY

Annenkova E.S. Turgenev's landscape in the Russian literature: from romanticism to impressionism

The article analyses specifics of Turgenev's landscapes, explores interweaving of romantic and genetically connected to romanticism impressionistic poetic elements, which dominate in Turgenev's descriptions of the nature; shows connection between writer's artistic descriptions and artistic technique of 19th century French artists.

Key words: romanticism, impressionism, landscape, "Turgenev's".

Р.Є. Гончаров,
І.А. Линник
(Горлівка)

УДК 821. 161. 2

ЕВОЛЮЦІЯ ТЕМИ ПРОРОКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (ВІД РОМАНТИЗМУ ДО МОДЕРНІЗМУ)

У сучасному літературознавстві відбувається активне багатоаспектне осмислення літератури українського модернізму як єдиного поля ідейно-художніх експериментів, спрямованих на формування філософсько-естетичної концепції національного відродження. Образ пророка стає однією з центральних міфологем цієї літератури, йому надається особливе значення. Дослідження модифікацій цього образу дозволить детальніше осмислити еволюцію філософсько-естетичних пошуків доби модернізму. Проте необхідно брати до уваги важливість осмислення особливостей побутування цього образу в ідейно-естетичній системі українського модернізму в органічному, невідривному зв'язку як із широким світовим культурним контекстом, так і з історичним контекстом його інтерпретації в український літературі, зокрема в творчості письменників доби романтизму. Саме на матеріалі українського романтизму

ніби зачиняла Захара в іншому вимірі, де він бачив щось таке, що не кожна людина могла побачити й почути. Він часто намагався пояснити Гордійчуку і дружині щось, але не міг, ніби говорили вони різними мовами: „Дикі невігласи, ми знаємо уривки про щось і десь, а по суті – нічого, ніякої системи, бо система – це все разом, однобічне знання – це частина" [2, с.157]. Абсурд же полягає в тому, що „ми нічого не знаємо, ще й пишаємося своїм незнанням" [2, с.157].

Протиріччя між духовним злетом і приземленістю існування фізичної оболонки не давали Захарові спокою, бо він не дістав від своїх близьких абсолюту „спонтанної повені почуттів" [2, с.161], хоч сам віддавався повністю, бо вмів по-справжньому любити.

На якомусь відрізку життя людина усвідомлює, що час її минає, що не вернеться вже молодість, насувається старість, а тоді кінець. Людина починає відчувати лет часу особливо гостро, коли ці ознаки подаються через погіршення здоров'я. Тоді вона намагається сховатися від цього в гулянках і чарці, в жартах і кепкуваннях, намагається марно втримати в собі залишки юності. І ось саме тоді починають відходити від людини близькі друзі та родичі. Стає зрозумілим, що ще трохи – і вона опиниться наодинці з собою, і відчує себе старою і самотньою. Її настигне враз все те, від чого вона так довго втікала, марнуючи дорогоцінний час. Вихід із цієї ситуації абсурду Юрій Покальчук бачить у щирій любові, у прийнятті людей такими, які вони є. Директор Інституту мистецтв, де працює Захар, Микола Порфирович Ковтун уособлює в собі абсурдність існування людей із науковими ступенями з мистецтв, які акцентують пріор матеріальних цінностей над духовними надбаннями. Це, на думку Юрія Покальчука, хвороба суспільства, яка знищує творчість, заважає моральному розвитку нації, пропагує регламентованість, конкретність, шаблонність, сталість, консерватизм мислення. Микола Порфирович прочитав дисертацію Лапського і хоч аргументованих заперечень навести не зміг би, але все, що писав Лапський, було йому глибоко чуже, неприйнятне.

Саме через таких псевдозахисників чистоти мистецтва у свій час не могли потрапити до публікацій „сумнівні" вірші, в яких панували настрої „смутку чи втрати, чи ще чогось" [2, с.176], хоча переклади з такими настроями з будь-якої мови приймались без вагань. Тому довелося одного разу Лапському

не вийшли, як з мене виходили..." [2, с.150]. Найбільшим протиріччям Софії була проблема шлюбу: не хотілось їй когось доглядати і піклуватись про когось, кимось жити, вона жила собою. Закохалась вона лише одного разу – у Віталія, який був батьковим аспірантом. Але абсурдність усієї ситуації полягала в тому, що він її не кохав. Не менш важливою стала інша ситуація абсурду: „З дитинства вона знала, що батько дуже хотів сина, а вродилася вона" [2, с.150]. Ревнощі до Петра, який приходився Лапському нерідним сином, сприяли лише розгортанню порожнечі абсурдності й хаосу між донькою і батьком, тому і тягнеться вона більше до матері, бо „з мамою, при всій її обмеженості, завжди було легше, з мамою все зрозуміло, чого вона хоче, як вона хоче" [2, с.151].

Згадує про Захара Лапського як про „феномен" і його найближчий друг Михайло Михайлович Гордійчук, з яким у нього склалися особливі стосунки. Абсурдність і хаотичність їх взаємин проявилася в різних поглядах на дружбу. Для Лапського дружба була всепоглинаючим почуттям, якому не повинно було заважати ніщо, навіть час, обставини, родина, а Гордійчук же „не міг бути таким, як Захар, не міг отак падати на людину лавиною і все, геть все віддавати їй" [2, с.152]. Ці протиріччя і стали причиною розлуки, бо, на думку Гордійчука, Лапський був максималістом, абсолютистом. Війна змінила їх обох, в той час, як „жінки хотіли музики, культури, зовнішнього антуражу", хаос і абсурдність війни не відпускала їх: „Ми так одразу не могли переключитись, в нас ще жила війна" [2, с.153].

Пригадана Гордійчуком післявоєнна кумедна історія про те, як вони з Захаром одного разу занудились зі своїми жінками у філармонії і вирішили до антракту вийти та випити по чарці спиртного, після опису довгих пошуків забігайлівки і заплутаних коридорів чорного ходу у філармонії, ця історія стає не такою вже й кумедною. Хронотоп „сходів", які виявляються надзвичайно заплутаними й темними, символізує післявоєнне життя солдат, що позбавлене проекції на ясне і прозоре майбутнє, а яскраве світло, на яке вони врешті-решт натрапляють і яке змушує їх заплющити очі, – це несподіваність змін у житті. Вся абсурдність цієї ситуації приголомшує людину, паралізує її дії, і зовсім не допомагає реорганізувати хаос минулого.

Вражає також абсурдність непорозуміння між близькими людьми, відчуття відчуженості, а замкненість у самому собі

зазначена тема на сьогодні є найбільш детально розробленою в працях Т. Бовсунівської, М. Наєнка, Т. Гундорової, О. Забужко. Як зазначає з цього приводу Т. Бовсунівська, «українські романтики подарували світу свій національний тип пророка, адже ж і вічність теми пов'язана з її актуалізацією та здатністю до метаморфоз. У спадок від минулих поколінь письменник одержує чітку, випробувану цими поколіннями вічну тему, але не в безпосередньому художньому наповненні, а… у згорненому вигляді ідейно-естетичного концепту – архетипу» [1, с. 45].

В літературі модернізму (як межі XIX-XX століть, так періоду 20-х років XX ст.) образ пророка знову набуває особливої актуальності, виходить на новий рівень осмислення, проте цілісного уявлення про його метаморфози, систему модифікацій на даний момент ще не склалося. Мета даної статті полягає в окресленні основних напрямів трансформації теми пророка на різних етапах розвитку української філософсько-естетичної думки (романтизм – ранній модернізм – зрілий модернізм) як у першому кроці до системного осмислення цих трансформацій в літературі модернізму.

Практично в кожній культурі з найдавніших часів існувала практика пошуку контактів із божеством, зі світом потойбічного, і, як правило, ініціатором такого контакту ставала сама людина (шаман, волхв, оракул). Лише в давньоєврейській культурі формується чітка концепція пророка як людини, на яку покладена особлива функція: бути посередником між Богом та суспільством, провісником Божої волі, вчителем, моральним авторитетом людства: «…в цьому проявляється одна з найсуттєвіших рис давньоєврейського світобачення – початок Діалогу завжди належить Богові, який кровно зацікавлений у людині. Саме Він знову й знову звертається до людей, посилає до них пророків… Йдеться про особливу вибраність, пов'язану не з отриманням привілеїв, але з тяжкою, високою та відповідальною духовною місією» [5, с. 262]. У Біблії (П'ятикнижжя Мойсея, Книга Ісуса Навіна, Книга Суддів) ранні пророки (до 8 ст. до н.е.) показані не лише законодавцями, духовними вчителями, а часто й політичними, військовими лідерами єврейського народу, що не виключало й можливості конфронтації між пророком та народом: «Пророки приходять в той час на спільному горизонті людської культури, який … вважають переломним, «осьовим» … коли оформлюються основні релігійно-етичні та

філософські вчення, що визначили вигляд подальшої цивілізації» [5, с. 263]. І лише після зміни типу політичного управління, коли на вимогу народу Бог дає Ізраїлю царя (Книги Царств), пророк починає осмислюватися і як опозиція до влади, страж моральних принципів, викривач злочинної поведінки народу (як політичної еліти, так і широких мас), в основі якої лежить ухилення від віри в єдиного Всевишнього Бога та шанування чужоземних богів. Пізні пророки, як правило, стають віщунами покарань, на які засуджений народ за неправедну поведінку. Головним покаранням є те, що Ізраїльське царство розпадається на декілька держав, а потім і остаточно втрачає свою незалежність, потрапляє в полон або залежність від сусідніх імперій (Вавилон, грецькі держави, Римська імперія). Але одночасно ці ж пророки стають і проповідниками покаяння, вказівниками рятівного шляху до спасіння через повернення до Бога. У книгах пророків, специфічному жанрі давньоєврейської літератури, що формується у цей період, осмислюється ідея Месії – божественного Спасителя єврейського народу, а останній із біблійних пророків – Іоанн Хреститель, про якого розповідається вже в Євангелії, стає предтечею Месії – Христа.

У літературі доби романтизму, якій притаманне зародження кризи традиційної релігійної свідомості, осмислення конфлікту сильної особистості та суспільства (традиції), ідея іманентності Бога людині, образ пророка як Божого обранця й речника вищої істини актуалізується в рамках поетологічних пошуків (О. Пушкін «Пророк», М. Лермонтов «Пророк», Т. Шевченко «Пророк»). Проте в українській літературі він набуває максимально широкої тематичної інтерпретації: «Значна сакралізація естетичної схеми українського романтизму посприяла увиразненню в образах пророків їх божественної іпостасі. Художньо зреалізована тема пророка в українському романтизмі має кілька домінантних модифікацій … це: пророк – поет – Христос – Марія – неофіт – Ян Гус – Прометей – кобзар – Перебендя тощо» [1, с. 46]. Особливо складним та багатовимірним був шлях пошуку варіантів художнього втілення теми пророка в Т. Шевченка. У творчості поета відбувається й окреслення паралелі між поневоленим Ізраїлем та поневоленою Україною, одночасно відбувається проекція пророчої функції на поета як духовного лідера нації («Подражаніє 11 псалму», «Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19», «Осії. Глава 14», «І мертвим, і живим…», «Заповіт»).

загубились у своїх протиріччях, ставить за мету донести до свідомості інших шляхи вирішення протиріч. Він розуміє, що процес знаходження виходу із ситуації абсурду, – це не масове явище, це явище поодиноке, яке вимагає неабиякої наполегливості і цілеспрямованості, тому цей процес є закритим для загалу, він відкривається обраним, які пізнали всю повноту відчуженості, несхожості та самотності.

З абсурдністю вибору Лапський зустрівся вже при одруженні. Олена Яківна була старша за нього, багато часу приділяла догляду за своєю зовнішністю, „уважно стежила за станом шкіри на обличчі, за кожною новою зморшкою" [2, с.146]. Судячи з її слів, Олена вважала свого чоловіка „дурнем-циганом", без якого, можливо, жила б набагато краще. Водночас дружина Лапського зустрілась зі своєю власною абсурдністю в межах нездійсненних мрій і сподівань. Закохалась вона в „чорний чуб", у „ті очі", „те прекрасне тіло блискучого, разюче гарного юнака", але незабаром він поринув у непогамовний пошук якихось незбагненних таїн життя, які власне для самої Олени не мали ніякої практичної значущості. Тому, коли після війни чоловік почав „занадто вчащати до чарки" , Олена побачила в цьому лише руйнацію, а з такого однобічного погляду на хаос життя неможливим стало для неї знайти компроміс. Замість спроб змінити полюси центрації абсурдності й хаосу, Олена Яківна піддалась загальному ствердженню неможливості переорієнтації моделі свідомості, тому так і залишилось загадкою для людини, яка б мала бути найближчою, що саме „порвалось" у її чоловіка: „ ... бо той чортяка ніколи не був відвертий, завжди в ньому щось було приховане, навіть у хвилини найбільшої ніжності, найбільшої відкритості щось тримав тримав у схові всередині себе" [2, с.147]. І зараз, під час захисту дисертації, не відкрилася для неї та істина, яку мріяв донести „хоч до когось" її чоловік: „І що він там ото зараз верзе? Воно, врешті, не так і важливо, аби захистився, то, може, якась копійчина прибавиться" [2, с.148].

Нездатною зрозуміти наміри батька була і їх спільна донька Софія Захарівна Лапська. Усе, що можна, вона успадкувала від своєї матері, від батька ж лише „певну невдачливість". Батько хвилювався за її долю, боявся, що хаос існування захопить її з головою, тому нерідко попереджував: „Може, чорти в тобі ще сплять, може, ще вийдуть колись назовні... Ой, дивись, щоб

до малого і великого всесвіту, віддаючись цій промові як прощальному слову, як першій і останній, але все-таки щасливій зустрічі з прекрасним і вічним" [2, с.145].

Невдале життя обернулося для Захара Лапського низкою хвороб, які прикували його до ліжка та змусили покинути всі розваги, які оточували раніше з усіх боків, перейти на дієту і навіть покинути палити. „Десь лише під п'ятдесят, коли недуги одна за одною почали руйнувати його колись могутній організм, він зупинився, повинен був зупинитися, його зупинило саме життя, і він почав думати" [2, с.145]. Якщо взяти до уваги особливості категорії хаосу в постмодернізмі як „самоорганізуючого (за певних умов), продуктивного начала" [1, с.43], то випадковість низки хвороб Лапського вже не сприймаємо як випадковість, а, навпаки, як цілеспрямований, самоорганізуючий вплив хаосу на подолання руйнівної сили абсурдності світобудови. Страх поглинання свого мікрокосмосу хаосом хвороби змусив Захара знову взятися за роботу: „Захистити врешті цю докторську дисертацію стало його метою, сенсом його життя" [2, с.145]. Тобто руйнівне начало хаосу врешті набуло творчих властивостей, спрямувало саморуйнацію особистості на самовизначення. «Відтак він навчився цінувати мить, почав осмислювати час, відмовившись від довгого ліку, рахуючи лише на „нині" і „зараз" і відмовившись від непевного „коли-небудь" і „потім"» [2, с.145]. Таке перетворення призначення і сутності хаосу з негативного на позитивне відповідає постмодерністичній концепції побудови моделі всесвіту.

Хаотичність і абсурдність притаманні навіть зовнішньому виглядові Захара Лапського. Уроджена неохайність у виборі одягу зараз контрастувала з абсурдністю намагання перетворити себе на чепурного інтелігента, що вказувало на сталість хаосу як невід'ємної частини внутрішнього світовідчуття. Опис зовнішності, одягу надають допоміжних характеристик внутрішнього стану персонажа, тому доходимо висновків, що від хаосу, як від сталої частини моделі світу, позбавитись неможливо, а варто спрямувати його в потрібному напрямку.

Перебуваючи все життя в дезорієнтуючій пастці абсурдності існування, коли особистість нездатна виокремити свій шлях або коли віртуальний план цього шляху, створений у підсвідомості актанта у вигляді ідеального і бажаного, якимось чином не співпадає з реальністю і можливостями світу матеріального, Захар Лапський, нарешті виокремившись з маси людей, що

Взагалі ж тема пророка в романтизмі вирішується як взаємозалежність мотивів життя та смерті істинного пророка: «З одного боку, пророк бажає діяти, «глаголом жечь сердца людей», тобто жити, з іншого – поет відкриває закон неминучості смерті для пророка, він побивається камінням» [1, с. 45].

На початку XX ст., в добу модернізму, коли в Україні активізуються національно-культурні, суспільно-політичні рухи, назріває революційна ситуація, а також на фоні кризи традиційної релігійної свідомості відбувається новий релігійно-філософський синтез, не в останню чергу пов'язаний зі спробами переосмислення християнської релігійної традиції, увага до образу пророка знов активізується.

Іван Франко в поемі «Мойсей» (1905) продовжує тему «пророка, не признаного своїм народом» [2, с. 330], проте у власній інтерпретації надає їй додаткового, суб'єктивного виміру: «Біблійно-міфологічна основа й символічна постать Мойсея дали змогу Франкові поєднати раціональний аналіз із ірраціональним і міфологічним, а в плані художньому синтезувати ліричні рефлексії, психологічні сугестії й моралізаторські притчі… Доля Мойсея-пророка… стала тією духовною ситуацією й тим архетипом, який допоміг Франкові синтезувати емоційний і раціональний досвід власного життя, національно-духовний код цілого народу… із загальногуманістичною проблематикою…» [2, с. 316]. Важливою особливістю реалізації теми пророка в «Мойсеї» стає мотив сумніву – пророк, вигнаний до пустелі, сам (хоча й не без сприяння Азазеля, «темного демона пустині») піддає сумніву істинність свого пророчого служіння, вперше постає питання: чи не відбулося підміни Божої волі, Божого одкровення власною волею, суто людським прагненням: «Легко власний свій забаг подать // За веління Єгови. // Що, як ти сорок літ отсих був // Шалом божеським хорий, // Замість Божого їм накидав // Власний план тіснозорий?» [7, с. 179].

В цей же час у творчості Лесі Українки поруч із розкриттям тем втрати розуміння між Месією та людиною («Одержима»), невизнаного народом, гнаного пророка («Пророк», «Вавилонський полон», «На руїнах», «Кассандра»), також відбувається осмислення нової проблеми – критерію істинності пророка, небезпеки віри лжепророку. У вірші «Народ пророкові» (1907) замість традиційних звинувачень на адресу народу («Оспалі тут

люди, в них в'ялі серця, // Народ цей на вдавсь на борця» [3, с. 417] («Пророк», 1906)) звучать звинувачення пророкові від імені народу: «Так, зачерствіли наші серця, // Мов рілля через довгу посуху, // Та за теє не нас ти клени, // Проклинай своє браття по духу. // Чи один же такий, як і ти, Нам казав: «Так говорить найвищий». // Інший тому брехню завдавав: «Я від Бога», – казав. Хто щиріший?» [3, с. 426]. Далі розкривається євангельська за походженням думка про те, що треба відрізняти лжепророків та лжемесій не за словами, а за ділами, що вони творять.

Більш глибоко опозиція справжнього та фальшивого пророків розвинена Лесею Українкою в створеній того ж року драмі «Кассандра», де пророчиці Кассандрі, лихі пророцтва якої виявляються правдивими, що викликає до неї ненависть народу, протиставлений її рідний брат Гелен – фальшивий пророк, проте вмілий маніпулятор народом, оскільки узгоджує свої пророцтва з народними чеканнями та почуттями. Народ охоче вірить Геленові, і у вирішальний момент залишений ахейцями кінь, незважаючи на попередження Кассандри, опиняється в Трої, що призводить до катастрофи.

У цей же період у вірші «Мій привіт» (1913) Михайль Семенко чітко вибудовує новий для нього образ митця-футуриста, звертаючись до сюжетної формули творчого шляху поета-пророка: тернистий шлях зі словом до людей – нерозуміння його натовпом і смерть – воскресіння та повернення з характерними євангельськими та есхатологічними мотивами: «І так віки минуть аж поки сонце стане і зникне світ // тоді струшу я прах усе навкруг розтане, // я підіймусь тоді, бо знову світ настане // то буде мій привіт» [4, с. 8]. Проте вже в цьому вірші трагізм смерті пророка фактично нівелюється, зводиться до підкресленої умовності, набуває майже пародійної інтерпретації: «І пройде люд по мні шість сотень ніби штук // й без голови // лежати буду там безрухо і без мук // не підніму я більш в благаннях лютих рук // бо не впадете ви» [4, с. 8].

У 20-ті роки, коли відбувається критичне осмислення подій революції, національно-визвольної боротьби та громадянської війни, наслідків та тенденцій діяльності радянської влади, все частіше в контексті проблем істинної та хибної ідеї, віри та переконання, відповідальності лідера, ідейного фанатизму в літературі з'являється образ лжепророка, який набуває

Н.А. Максименко
(Горлівка)

УДК 821. 161.1

АБСУРД І ХАОС У ПОВІСТІ Ю.ПОКАЛЬЧУКА „ЧАС ПРЕКРАСНИЙ" ЯК СПОСІБ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ

Поняття абсурду і хаосу зародились ще в античній культурі і спочатку не були пов'язані концептуально. В XIX ст. в романтичній літературі тема відродження в людині «давнього хаосу» пов'язується з наростанням світового зла. Сполука понять абсурду і хаосу відбувається у світосприйнятті французьських екзистенціалістів. Для Камю людське існування неминуче завершується смертю і приводить особистість, яка мислить, до відкриття «абсурду» як своєї вічної долі на землі. І ця істина повинна змушувати людину жити всупереч хаосу життя.

Такі дві важливі категорії постмодерністського світосприйняття, як абсурд і хаос, повною мірою отримали втілення у життя у повісті Юрія Покальчука „Час прекрасний". Вони у творі не існують окремо, а безпосередньо взаємодіють, переплітаючись та переходячи одна в одну. Їх метаморфози дозволяють максимально відтворити реальність світу.

Місце дії повісті розгортається у приміщенні Інституту Академії наук, де Захар Максимович Лапський захищає ди-сертацію свого життя, присвячену проблемі категорії часу. Сюжетна лінія пожвавлюється за рахунок спогадів присутніх при захисті людей, безпосередньо пов'язаних із життям та долею дисертанта.

Абсурдність існування Захара Лапського тривала аж до цієї вирішальної миті захисту дисертації, коли нарешті йому вдалося тріумфально закінчити пошуки сенсу буття, на що було кинуто усе життя та благополуччя не тільки його самого, а й родини. Відчуття полегшення відступу всепоглинаючої порожнечі абсурду через досягнення головної мети зупиняє руйнівну і відроджувальну силу хаосу, акцентуючи перебіг часу: „Все вже не мало ніякого значення. Він говорив як людина, що чекала усе своє життя, і врешті одержала це слово, і могла його сказати людям" [2, с.145]. Водночас Лапський розуміє, що його виступ – це своєрідна „лебедина пісня", бо на написання дисертації, як символу перемоги над абсурдністю і хаотичністю існування, було віддано останні сили й витрачено рештки хисткого здоров'я. Але сьогодні „він звертався до всіх,

Ключевые слова: "приготовительная стадия", "первый расцвет", "отделенность", проблема авторства, анонимность, псевдоанонимность.

SUMMARY

Lugovaya T.N. M.S. Grushevsky's hypothesis about the formation of ukrainian literature

The problem of the formation of Ukrainian literature is considered, which was the conceptual one for M. Grushevsky as a literary critic. The author of the article analyzes the scientist's argumentation, who insists that Ukrainian literature comes from the XI-th centure, from the time of "Yaroslav's autocracy" and starts its analysis from "The Law and The Grace". The Grushevsky's viewpoint about the problem of the authorship of this story is cleared up that had the conceptual meaning for him and was the basis of his hypothesis. Thus the scientist maintains the "detachness" and continuity of the development of Ukrainian literature.

Key words: "preparing stage", "the first flourishing", "detachness", the problem of authorship, anonymity, pseudo-anonymity.

АНОТАЦІЯ

Лугова Т.М. Гіпотеза М.С. Грушевського про виникнення української літератури

Розглядається питання виникнення української літератури, яке мало концептуальне значення для М.С. Грушевського-літературознавця. Автор статті аналізує аргументацію вченого, який бачить витоки української літератури в XI столітті за часів "Ярославського самодержавства" і починає її огляд із повісті "О Законе и Благодати". З'ясовується позиція М.С. Грушевського щодо проблеми авторства цього твору, яке має для нього принципове значення і служить основою для висунутої гіпотези. Учений тим самим стверджує "окремішність" та безперервність розвитку української літератури.

Ключові слова: "приготовча стадія", "перший розцвіт", "окремішність", проблема авторства, анонімність, псевдоанонімність.

різних модифікацій: психічно хворий (М. Куліш «Народний Малахій», 1927), одержимий провокатор-контрреволюціонер (В. Підмогильний «Іван Босий», 1922), антихрист-невдаха (В. Винниченко «Пророк», 1930).

Отже, окреслюючи еволюцію ідейно-естетичних пошуків в українській літературі, пов'язаних із художньою реалізацією теми пророка, спостерігаємо суттєву трансформацію, що відбувається в літературі модернізму: від традиційної для романтизму тематичної пари «пророк – дурень» («логічний розвиток цієї теми до її протилежності – до теми дурня – викликаний біблійною традицією зображення побиття пророка камінням (на основі одного із старих єврейських звичаїв), бо люди зраджують його, зрікаються його вчення. Ось тоді-то і виникає згадка про дурня…» [1, с. 39]) або «пророк – демон» здійснюється перехід до тематичної пари «пророк – лжепророк», де актуалізується саме друга частина пари. Глибоке осмислення внутрішньої суті та механізмів такої трансформації, детальне вивчення модифікацій теми «пророк – лжепророк» є перспективним напрямом подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму / Т. Бовсунівська. – К.: Київський інститут «Слов'янський університет», 1998. – 109 с.
2. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду / Тамара Гундорова. – К.: Либідь, 2006. – 360 с.
3. Леся Українка. Твори в чотирьох томах: Том 1. – Упорядн. Н. Вишневська / Леся Українка. – К.: Дніпро, 1981. – 541 с.
4. Семенко Михайль. Повна збірка творів: В 3 т. / Михайль Семенко. – Х.: Література і мистецтво, 1929-1931. – Т. 1: Арії трьох П'єро. – 1929. – 252 с.
5. Синило Г. Древние литературы Ближнего Востока и мир ТаНаХа (Ветхого Завета) / Г. Синило. – Мн.: ЗАО Издательский центр «Экономпресс», 1998. – 471 с.
6. Франко І. Мойсей. Передмова / І. Франко // Гундорова Тамара. Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду. – К.: Либідь, 2006. – 360 с.
7. Франко І. Вибрані твори / І. Франко. – К.: Дніпро, 1969. – 511 с.

АНОТАЦІЯ

Гончаров Р.Є., Линник І.А. Еволюція теми пророка в українській літературі (від романтизму до модернізму)

Стаття присвячена дослідженню основних напрямів трансформації теми пророка на різних етапах розвитку української філософсько-естетичної думки (романтизм – ранній модернізм – зрілий модернізм). У роботі окреслюється трансформація традиційних для романтизму тематичних пар «пророк – дурень» та «пророк – демон» в тематичну пару «пророк – лжепророк» (модернізм) та модифікації другої частини цієї пари.

Ключові слова: пророк, романтизм, модернізм, тема, тематична пара, модифікація, трансформація.

АННОТАЦИЯ

Гончаров Р.Е., Линник И.А. Эволюция темы пророка в украинской литературе (от романтизма до модернизма)

Статья посвящена исследованию основных направлений трансформации темы пророка на разных этапах развития украинской философско-эстетической мысли (романтизм – ранний модернизм – зрелый модернизм). В работе очерчивается трансформация традиционных для романтизма тематических пар «пророк – дурак» и «пророк – демон» в тематическую пару «пророк – лжепророк» (модернизм) и модификации второй части этой пары.

Ключевые слова: пророк, романтизм, модернизм, тема, тематическая пара, модификация, трансформация.

SUMMARY

Goncharov R., Linnyk I. The "prophet" theme evolution in Ukrainian literature (from Romanticism to Modernism)

The article deals with the main directions of transformation of the "prophet" theme in various stages of development of Ukrainian philosophical and aesthetic thought (Romanticism – Early Modernism – Modernism mature). The work outlines the transformation of the traditional romantic thematic pairs "a prophet – a fool" and "a prophet – a demon" in thematic pair "prophet – false prophet" (modernism) and the modification of the second part of this pair.

Key words: prophet, romanticism, modernism, theme, thematic pair, modification, transformation.

6. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Упорядник В.В. Яременко: Примітки С.К. Росовецького. – К.: Либідь, 1993. – Т. 2.
7. Давня українська література: Підручник / М.С. Грицай, В.Л. Микитась, Ф.Л. Шолом. За ред. М.С. Грицая. – Вид. 2-ге, перероб., доп. – К.: Вища шк., 1989.
8. Історія української літератури: У 8 т. / Ред. колегія Б.С. Буряк, О.Є. Масенко, П.Й. Кирилюк та ін. – К.: Наук. думка, 1967. – Т. 1.
9. Карамзин Н.М. История государства Российского: Книга первая. – Ростов, 1989.
10. Кононенко П.П. "Історія української літератури" Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства // Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Упорядник В.В. Яременко; Авт. передмови П.П. Кононенко; Приміт. Л.Ф. Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1.
11. Наєнко М.К. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – К.: Академія, 1997.
12. Соловьев С.М. Сочинения: В 18 кн. / Отв. ред. И.Д. Ковальченко, С.С. Дмитриев; Вступ. ст. И.Д. Ковальченко, С.С. Дмитриева. – М.: Мысль, 1988. – Кн. 1. – Т. 1-2.
13. Сохань П.С. Творча спадщина М.Грушевського і сучасність // Урядовий кур'єр. – 1998. – 12 бер. (№ 48-49).

АННОТАЦИЯ

Луговая Т.Н. Гипотеза М.С. Грушевского о возникновении украинской литературы

Рассматривается вопрос возникновения украинской литературы, который имел концептуальное значение для М.С. Грушевского-литературоведа. Автор статьи анализирует аргументацию ученого, который видит вытоки украинской литературы в XI веке во времена "Ярославского самодержавия" и начинает ее рассмотрение с повести "О Законе и Благодати". Выясняется позиция М.С. Грушевского относительно проблемы авторства этого произведения, которое имеет для исследователя принципиальное значение и служит основой для выдвинутой гипотезы. Ученый тем самым утверждает "отделенность" и непрерывность развития украинской литературы.

і незвичайно багатого дає для розуміння сеї доби» (6, с.159). Отже, для С.М. Грушевського «Слово о полку Ігоревім» є "перехідним містком" від однієї доби староруської літератури до іншої, що підтверджує наведені ним аргументи. Разом з тим, це говорить про новий виток розвитку літератури вже у новій, вищій якості. Не даремно «Слово о полку Ігоревім», як стверджує М.С. Грушевський, «золотить всю добу» (6, с.159).

Таким чином, аналіз «Слова о полку Ігоревім» дозволяє М.С. Грушевському висунути нове припущення щодо розвитку національного літературного процесу – безперервність літературного розвитку. На нашу думку, це може бути темою для подальших досліджень.

Отже, хто б не був автором слова "О Законе и Благодати" чи «Слова о полку Ігоревім», безсумнівним залишається факт, що точка зору М.С. Грушевського має право на існування, принаймні, тією ж мірою, що й концепції, які відносять повість (а саме так називає її автор) "О Законе и Благодати" та «Слова о полку Ігоревім» до російської літератури. Якщо при цьому враховувати, що автори цих концепцій так само мали недостатню кількість аргументів, що й М.С. Грушевський, то очевидним є лише те, що питання виникнення української літератури потребує подальшого комплексного дослідження фольклористів, етнографів, літературознавців та істориків. Ідеї ж М.С. Грушевського в цьому аспекті можуть слугувати ґрунтом для подальшої розробки цієї проблеми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Возняк М.С. Історія української літератури: У 2 кн. – Вид. 2-ге, виправлене. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1.
2. Гирич І.Б. Наукова й літературна спадщина М. Грушевського: погляд сучасника // Пам'ять століть. – 2001. – № 2.
3. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні II половини XIX – початку XX століття. – Львів, 2002.
4. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). – Тернопіль, 1999.
5. Грушевський М.С. Звичайна схема «русскої» історії й справа раціонального укладу історії східного слов'янства // Національні процеси в Україні: історія і сучасність. Документи і матеріали. Довідник. У 2 ч. / Упоряд.: Ю.Кресіна, О.В. Кресін, В.П. Ляхоцький, В.Ф. Панібудьласка; За ред. В.Ф. Панібудьласки. – К.: Вища шк., 1997. – Ч. 1.

О.В. Горлова
(Горлівка)

УДК 883:3

ОНІРИЧНИЙ ПРОСТІР У ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

Світ сну – це інший загадковий всесвіт; чи є він більш реальним, однаково реальним, чи менш реальним, аніж світ реальності? Сон – одна з найцікавіших, найзагадковіших форм нашого підсвідомого життя, «потаємна розмова, інтимне спілкування душі й особистості, закодоване унікальне послання для сновидця», що потребує знання особливостей фізіології, психології сновидінь, оніричного хронотопу, мови підсвідомості тощо. З давніх-давен мистецтво широко використовує різнобарвну поліфункціональність палітри сновидіння, знаходячи, однак, щоразу нові й нові можливості його естетичного вжитку. Саме мистецтво, в цьому випадку, діє як заспокійливий засіб для митця і для читача і як засіб впорядкування потягів, їх естетизації.

Інтерес до сну характерний для всіх епох людської культури. Визначити точний час, коли виник інтерес у людини до сну як особливої реальності, неможливо. Унаслідок специфічного синкретичного сприйняття світу архаїчна людина ще не протиставляла сновидіння і реальність. Річ у тому, що вона не могла відділити, відрізнити одне від одного, просто для первісної свідомості не було принципової різниці між цими станами. Для неї і сновидіння, і дійсність однаково наповнені змістом. Те, що людина сучасного цивілізованого суспільства сприймає як протиріччя, для архаїчної свідомості протиріччя не становило. Тому сновидіння в уявленні первісної людини були такою ж реальністю, як і світ, який сприймався в стані бадьорості. Для первісних людей сновидіння було абсолютним джерелом вищого знання і передбачення найважливіших подій у житті.

До осягнення цього феномену прагне також і наука. Платон вважав, що сни є джерелом натхнення, Аристотель – продовженням дійсності. Систематичну теорію створює Фрейд: сон – це ілюзорне здійснення витиснених бажань. Юнг розглядає сни як попередників майбутніх тенденцій розвитку особистості. Наука відкрила зв'язок снів з міфами, а також універсальний характер ряду образів і символів, це в свою чергу було підхоплено літературою, особливо романтизмом.

Романтики вважали, що сни відіграють першорядну роль у творчому процесі. Сни – одна з найбільш привабливих і найпоширеніших сфер людського духу як для письменників, так і для читачів. Сучасна свідомість знаходить чимало спільного при співставленні феноменів сновидіння і художньої творчості. На думку Борхеса, «сни – це художні твори, можливо найбільш архаїчний із засобів художнього вираження» [Цит. за: 1, с. 47]. При всій спірності цього положення безсумнівна наявність деяких загальних механізмів «роботи сновидіння» і процесу створення твору мистецтва. В. Дільтей зауважував, що попри всю різницю цих станів їм «притаманна жива сила наглядних уявлень, їх чуттєва очевидність і багатство, яке виходить за межі дійсності…» [4, с. 464]. Зорові образи сновидінь дуже важко перевести у вербальну зону без втрати змісту. При спробі переказу або навіть запам'ятовуванні сон втрачає цілісність, хвилюючий сюжет перетворюється в пустий невиразний епізод. Аналогічне відбувається і тоді, коли ми намагаємось скорочено переказати художній твір. Зникає гармонія, глибина змісту. Художній образ являє собою нероздільну єдність предмета і всієї різноманітності значень, які входять до його складу. Комплексна сила їх впливу набагато більша від можливості кожного з них окремо. Все це і зумовлює звернення багатьох письменників до феномену сновидіння в художніх творах.

Спробуємо показати це в ході аналізу роману М.Булгакова «Біла гвардія». Чому саме на прикладі роману? Тому що сон – це так би мовити спільна територія сновидця, який його бачив, і не сплячого, який про нього пам'ятає; а роман, відповідним чином, є посередником між письменником, який його написав, і читачем, завдяки його читанню на короткий час вступає у вигаданий світ, який безумовно є хитким і оманливим, але охоче сприймається тими, хто радіє вмінню літератури творити більш тривкі світи, аніж світ сну. Велика кількість снів у романі зумовлена, на наш погляд, окрім інших «снопродукуючих» чинників (алегорично-ірраціонального характеру часу, духовної структури митця, сформованої на українському ґрунті, що заклав у підвалини його світогляду потяг та інтерес до невідомих, таємних форм життя), і поетикою бароко. Саме бароко надало митцям унікальну можливість зазирнути в моторошні глибини свідомості, в підсвідомість, показати

"виводить" його на питання про виникнення української літератури. У такому випадку не можна не погодитись із С.К. Росовецьким, який підготував примітки до другого тому "Історії української літератури" щодо аналізованого М.С. Грушевським явища анонімності та псевдоанонімності творів давньої літератури. "Грушевський розглядає їх [анонімність та псевдоанонімність. – Т.Л.] як даність" (6, с.233), – відзначає дослідник і погоджується з думкою сучасних літературознавців, що ці явища походять від неписаного середньовічного кодексу письменницької праці.

З огляду на сказане вище варто відзначити, що проблема авторства "Слова" не вважається однозначною в українському літературознавстві. В.І. Крекотень (8, с.112 – 113), наприклад, у відповідному розділі багатотомної "Історії української літератури", виданої ще у 1967 році, дискусійний характер проблеми просто обходить. В.Л. Микитась (7, с.37), один з авторів "Давньої української літератури", щодо авторства Іларіона обмежується словом "можливо". І лише М.С. Возняк (1, с.138) однозначно вважає Іларіона українцем.

Отже, М.С. Грушевський намагається пролити світло на проблему авторства цього твору, оскільки вірить, що її розв'язання має принципове значення щодо часу виникнення української літератури.

Не меншої ваги, на думку літературознавця, має і розв'язання питання авторства іншої великої пам'ятки «Слова о полку Ігоревім». Це підтверджує його аналіз подальшого розвитку національної літератури у період «першого розцвіту». Він включає огляд морально-дидактичної літератури, анонімні твори, агіографічні писання, літописну повість про Печерський монастир, письменство історичного характеру, старий Київський літопис тощо. Зупиняючись на цих пам'ятках української літератури, М.С. Грушевський шукає в них національний характер, підкреслюючи українську самобутність і неповторність кожної з них.

На думку вченого, період "першого розцвіту" підготував новий, вищий за якістю етап, названий М.С. Грушевським «золотим віком» староруської літератури, який починається зі «Слова о полку Ігоревім». Підставами для цього є не лише високі літературні якості "Слова", а передусім те, що, як вважає історик літератури, воно «... кидає світло на різні фрагменти, сліди і натяки аналогічних явищ, зв'язує їх в суцільний образ

народу. Тому не можна визначити нижньої хронологічної межі української літератури без з'ясування цієї проблеми. Саме таке завдання поставив перед собою М.С. Грушевський-історик і літературознавець.

Отже, вчений шукає коріння української літератури в XI столітті, визначаючи цей період як "приготовчу стадію" для наступного етапу – "першого розцвіту". Аналіз оригінального письменства дослідник починає з аналізу слова "О Законе и Благодати". Підставу для цього дає не лише те, що "Слово" привертає до себе увагу вченого "своїми літературними прикметами і особливо для нас цінне, як одно з найбільш літературних, високо артистичних речей..." (6, с.62), а й тим, що його автор "...творить річ єдину в своєму роді, яка не повторюється більше і зістається вічним набутком скарбниці не тільки нашої, але і світової" (6, с.63).

Однак не літературні і навіть не художні якості цього твору стали причиною для того, щоб починати з нього огляд української літератури. Важливішою, на думку вченого, підставою є те, що написаний він русином. Автор "Слова", як зазначає М.С. Грушевський, є "покажчиком освіти, талантів і настроїв людей сього покоління, людей **місцевих** [виділено нами. – Т.Л.], бо те, як автор говорить про Русь, про руський нарід, про його минувшину, не лишає сумніву, що пише се русин" (6, с.63).

У зв'язку з цим М.С. Грушевський чи не одним із перших піддає сумніву авторство названого твору. Офіційна точка зору на той час була однозначною: він написаний "русским". Саме таку позицію, зокрема, відстоював російський історик М.М. Карамзін. Описуючи дії Великого Ярослава, він стверджував, що князь "велел поставить митрополитом Илариона россиянина..." (9, с.234). Слідом за М.М. Карамзіним інший російський історик С.М. Соловйов вже в кінці XIX століття пише про Іларіона як про "... первого митрополита из русских" (12, с.252). М.С. Грушевський же бачить дискусійний характер цього питання: "Ніхто в новішій літературі не пробував скільки-небудь серйозно заперечити се авторство, і ми для короткості можемо називати автора Іларіоном, хоч і не вважаємо се авторство зовсім певним" (6, с.62).

Вочевидь, що авторство "Слова" має для М.С. Грушевського принципове значення, оскільки воно в науковому пошуку

людину в усій її непередбачуваності, внутрішньому роздвоєнні. І одним із тонких психологічних інструментів бароко, здатним вловити й зафіксувати на інтуїтивно-підсвідомому рівні ледь відчутні порухи, зміни духовного стану людини, її почасти приховану в повсякденності духовну сутність, став СОН. Сон як таємничий канал світу підсвідомості, який надає особливої можливості «пройтись над прірвою», балансуючи між свідомим і підсвідомим, синтезуючи непоєднуване з точки зору здорового глузду, побачити ніби крізь діру вміст власної душі. «А цей вміст – це світ, не більше й не менше, ніж цілий світ, весь світ від народження твого і до цієї хвилини» [3, с. 127]. У цьому розумінні М.Булгаков віртуозно оволодів поетикою бароко, використовуючи у своїй творчості сон як прийом психологічного аналізу, глибинного світо- й людинопізнання.

При реалізації свого творчого задуму Булгаков вибудовує згідно з законами романного жанру відповідну систему персонажів. І для того щоб відчути й передати стан світу й людської душі в катастрофічний час, Булгаков об'єднує дійових осіб хронотопом Дому. Здається, що саме сни і сновидіння автор «віддає» переважно тим, хто так чи інакше пов'язаний з Домом («В тёплых комнатах поселились сны»).

Дійові особи, об'єднані хронотопом Дому, співвідносяться з головними героями за принципом подібності: Олена, Анюта, Ірина Най-Турс, Юлія Рейс – люблячі й любимі, рятівниці, берегині домашнього вогнища. Брати й сестра Турбіни, брат і сестра Най-Турс, Мишлаєвський, Карась, Шервинський, Лісович, Русаков – люди приблизно одного кола, одного соціально-психологічного типу. Численність однотипних персонажів, як відомо, – один із прийомів, що окреслюють загальну концепцію автора. Бо його цікавить багатоликість, соціальна усталеність у цьому суспільному середовищі, норми поведінки, ставлення до епохи.

Але принцип подібності складно переплітається з принципом відмінності, а в деяких випадках – контрасту. Цей прийом автор використовує для того, щоб дати оцінку моральних цінностей і орієнтацій героїв, які опинились на крутому зламі історії. Булгаков створює своєрідну ієрархію персонажів як носіїв певних моральних норм. Основний спосіб їх вияву – просторовий.

А цей просторовий спосіб вияву моральної свідомості, в свою чергу, включає в себе й дещо особливий простір – оніричний, простір сновидінь. Звернемося до тексту і з'ясуємо, яку роль відіграють сни і сновидіння у створенні образів головних та другорядних персонажів роману М.Булгакова «Біла гвардія». В арсеналі кожного письменника є чимало засобів зображення людини (зовнішність, інтер'єр, пейзаж, «внутрішня мова», відповідні події та реакції на них, монологи, діалоги тощо). Зрозуміло, що Булгаков використовує всі ці прийоми. Але ми хотіли звернути увагу ось на який факт: письменник не показує, власне, зовнішність героя. Названий лише статус в сім'ї (старший брат), соціальний статус (лікар і офіцер), вік (28 років); описаний його одяг у певних ситуаціях, багато уваги надано стану тіла (анатомія, фізіологія, хвороби). Проте жодного разу не зустріли докладного опису обличчя, очей Олексія. Відсутній і психологічний портрет. А між іншим, саме в змалюванні особистості Олексія найбільшою мірою застосовується психологічний аналіз: саме цей герой з'являється на сторінках роману як рефлектуюча людина, що опинилася на роздоріжжі історії. Досліджуючи діалектику душі героя, автор скеровує свою інтенцію в глибини свідомості, в підсвідомість героя. І особливе місце тут займають галюцинації, описи марень, станів напівсну-напівдійсності, сни. Автор віддає Олексію п'ять сновидінь – набагато більше, аніж Миколці, Олені, Карасю. До того ж сни тлумачаться двозначно. Детерміновано, за Фрейдом: що було напередодні, те в фантастичних формах і сниться, що витіснялося за тих чи інших обставин (бажання, духовні орієнтації), те реалізовувалося у сні. Наприклад, «клітчастий кошмар», сновидіння про зустріч з Жиліним і Най-Турусом, коротке сновидіння в домі Юлії, сон, схожий на «розмиту картинку» в фіналі. Індетерміністична концепція сну юнгівського типу нерідко виявляється в одному і тому ж сні поруч з першою (сновидіння з чортом, бесіда з Жиліним). І зміст сновидінь старшого Турбіна носить дещо інший характер. Йому та ще Олені властиві пророчі, віщі сни.

Три перших сни Олексія Турбіна створюють певний сюжет. Основний його смисл – знайти себе справжнього, визначитися; психологічний смисл – боротьба мотивів. Звичайно ситуація зі сном поділяється на три частини: підготовка до сну, сновидіння

ності, коли Київ втрачає значення об'єднуючого центру, який поступово переміщується на Галицько-Волинські землі. Отже, тут, по суті, підтверджується гіпотеза М.С. Грушевського, згідно з якою попередній етап розвитку підготував наступний, коли сам уже перебував у стадії занепаду.

Але такий висновок не можна визнати правомірним, якщо виходити з традиційної схеми "руської" історії. Справді, звичайна схема, вироблена російським літературознавством та історіографією, ґрунтується на ідеї наступності від Київської Русі до великого князівства Володимирського, а потім і Московського. У цьому разі, як справедливо зазначає М.С. Грушевський, українсько-руські та білоруські землі перестають бути предметом історії власних народів. Вони стають частиною історії "загальноруської". "Київське правительство пересадило в великоруські землі форми суспільно-політичного устрою, право, культуру, вироблені історичним життям Києва, але на сій підставі не можна ще включати Київської державності в історію великоруської народності" (5, с.127 – 128).

Звичайно, не можна заперечити того факту, що суто із зовнішнього боку в російських літературознавців, як і в істориків, були певні підстави для того, щоб у Київському періоді бачити предтечу Володимиро-Московського князівства. Але предтечу, а не наступність. Інший аргумент на користь цієї позиції – це передусім історична близькість українського та великоруського народів. Однак цих обставин недостатньо. "Етнографічна і історична близькість народності української до великоруської, – стверджує М.С. Грушевський, – не повинна служити причиною до їх перемішувань, – вони жили своїм життям поза своїми історичними стичностями і стрічами" (5, с.128).

Таким чином, свідоме чи несвідоме приєднання історії Київської Русі до історії Російської держави призводить до того, що історія українського народу втрачає свої коріння. Як наслідок цього, пише М.С. Грушевський, "...українсько-руська народність виходить на арену історії в XIV – XVI вв. якби щось нове, мов би її перед тим там не було, або вона не мала історичного життя" (5, с.129).

Позиція літературознавців та істориків щодо виникнення української літератури набуває принципового значення. Вона не може бути ізольованою від загальноісторичних процесів і тісно поєднується з проблемою "окремішності" українського

"Приготовчій стадії" М.С. Грушевський надає особливого значення, оскільки саме вона, на думку вченого, була основою "першого розцвіту". Відповідно саме в цьому періоді дослідник шукає корені української літератури. "Перед нами, – пише він, – лежало століття інтенсивної культурної роботи, яка приготувала сю добу розцвіту. Бо з розцвіту ніщо не починається" (6, с.56). Цей період підготував золотий вік староруської творчості, незважаючи на те, що "...досі ми не можемо ще вказати зовсім певних пам'яток не тільки літератури, а й писемності..." (6, с.57). Пояснюючи цей парадокс, М.С. Грушевський зазначає: "...Як то часто буває доба попереднього економічного і політичного розцвіту приготовлює літературні засоби і виховує таланти, які вповні проявляють себе потім, як та економічно-політична база вже ослабла цілком" (6, с.58).

На думку М.С. Грушевського, "приготовча стадія" дала літературу "загальноруську", яка, власне, була ґрунтом для літератури української. Вищенаведений витяг з "Історії..." підтверджує високу оцінку і важливість зазначеного періоду. Саме це дало вченому підстави для висновку про виникнення української літератури за часів "Ярославського самодержавства", тобто в 1030-х роках. М.С. Грушевський навіть не бачить необхідності у додатковому обґрунтуванні цієї межі. "Не буду повторювати писаного на сю тему і мною, і іншими істориками та лінгвістами, – пише він, – се справа ясна і для всіх, хто нею інтересувавсь, являється вже безповоротно пройденою. Культура XI – XII вв. була українська..." (6, с. 56 – 57).

І все ж таки, незважаючи на всю ясність для самого М.С. Грушевського та його однодумців сутності цієї проблеми, вона нам такою не здається. Тому спробуємо розібратись, чому автор "Історії української літератури" починає її від часів Ярослава, тим більше не намагається віднести її у ще давніші часи, скажімо, доби Володимира чи навіть Святослава, що здавалося б цілком логічним, якщо виходити із звинувачень на його адресу з боку офіційного радянського літературознавства.

На нашу думку, тут зовсім недостатньо спиратись лише на літературознавчі праці, тим більше, якщо враховувати, що М.С. Грушевський був професійним істориком. Якщо виходити з цієї обставини, то хронологічно виникнення української літератури припадає на період початку феодальної роздробле-

і пробудження. Межа між сном і дійсністю, як правило, замаскована, і лише пробудження героя «підказує» читачеві, що всі попередні події – лише сон [6, с. 73]. У сновидіннях же Олексія така межа, навпаки, чітко означена автором: «Уснул… и во сне явился к нему маленького роста кошмар» [2, с. 217]. Мотивація появи чорта така: після того, як Олексій виявив свої монархічні, войовничі і, схоже, дещо несподівані для себе погляди і «воспалёнными глазами глядел в страницу первой попавшейся ему книги и вычитывал, бессмысленно возвращаясь к одному и тому же: «Русскому человеку честь – одно только лишнее бремя…» [2, с. 217]. Ці ж слова із «первой попавшейся книги» (роману Ф.М. Достоєвського «Біси») повторить Турбіну, тільки-но засне, маленька на зріст істота – кошмар у картатих брюках. У цих словах, які повторює «клітчастий», – виправдання революційного виступу, зневага до закону, честі, обов'язку, дозвіл на свавілля та терор. Питання про шляхи історичного розвитку Росії, становище в країні, її перспективи, про те, чи дійсно «всё обречено и приговорено», а вихід один – революція, були співзвучні оточенню Олексія, вони активно дискутувалися в середовищі російської інтелігенції на межі століть.

Очевидно, що ці думки не дають спокою і Турбіну. Але чому їх висловлює не хтось із героїв-ідеологів роману «Біси», а маленький кошмар у картатих брюках, тобто чорт? Бо чорт – це свого роду двійник героя, те метафізичне зло, що притаманне людській природі та й історії в цілому. Булгаков визначає бінарність свідомості душі Олексія Турбіна. Бо людина за своєю природою двоїста, однак від неї самої залежить, яке начало – добре чи зле – переможе в ній. Людина сама повинна обрати свій шлях, свою дорогу в житті, свою ідеологію врешті-решт. І Олексій обирає – він заперечує революцію («право на бесчестье») як спосіб змінити «відсталу» Росію. У своєму сні він хоче вистрелити в кошмар, і кошмар зникає. І якщо бути до кінця послідовним, то треба брати до рук зброю і йти воювати. Але виникають питання. Що таке братовбивча війна на практиці? Як співвідносяться наші земні, людські уявлення про честь і обов'язок з законом Вічності, з Божим законом? І чи є в тому, що відбувається, провина кожного? Всі ці питання постають в другому й третьому сновидіннях Олексія.

«Часа два тёк мутный, черный, без сновидений сон, а когда уже начало светать… Турбину стал сниться Город…» [2,

с. 217]. Цікавою особливістю цього сну є те, що події сновидіння описуються як реальні. Тут традиційна поетика сну, що опирається, зазвичай, на алогізм і фантастику, порушена. Це логізований сон, щось на зразок невласне-прямої мови, де слово героя і слово автора синтезовані. Подібна форма мотивована першим сновидінням, тими питаннями, які не отримали належної відповіді. Розповідь у сновидінні Про Місто ведеться начебто від третьої особи, якій добре відомі події в Місті, в домі Турбіних, у квартирі Лісовича; в оповіді про кровопролитні бої підключається голос Олексія. Простір у цьому сні характеризується великою «історичною» масштабністю, яка дозволяє вести «літописне» бачення сучасності, відійти від конкретно-вузької, обмеженої точки зору. В цьому сні починається народження якогось нового Олексія – особистості з розвинутим інтелектом, аналітичним мисленням, іронічного й доброго.

Друге й третє сновидіння (про рай) Олексія найбільш складні з точки зору художньої організації. В них наявні чотири часові координати: теперішнє, минуле, майбутнє і час-вічність. Минуле пов'язане з подіями 1916 року. Теперішнє – з грізними подіями 1918 року. В цьому часовому пласті не можна провести чіткої межі між сном і дійсністю. Недалеке майбутнє представлене фігурами полковника Най-Турса, «неизвестного юнкера в пешем строю», «хоромами» з червоними зірками і такого ж кольору хмарами для загиблих. У двадцятому році під час взяття Перекопу більшовиками. Очевидно, що про ніякі події двадцятого року Олексій Турбін в реальності знати не міг, однак про це знав і хотів розповісти сам автор. Таке співвідношення малого й великого часу – часу, що вимірюється місяцями, днями, хвилинами, та часу більш великого, що вимірюється віками та тисячоліттями, – справедливо вважають характерною ознакою булкагівського хронотопу. Сутність цих співвідношень, що визначають час і буття у світі М.Булгакова, може бути виражена формулою «нині, прісно й довіку»: час, який сприймається безпосередньо, сюжетно-фабульний («нині»), розмикається «згорнутою» нескінченністю («прісно і довіку») [5, с. 55].

В оніричному раю Олексія Турбіна залишається все, що було історією Росії, її стражданням та болем. До цієї вічності прагне й сам Турбін, просячи дозволу у вахмістра Жиліна. Таким чи-

креслює не лише його громадянську мужність, а й відданість національній справі.

Літературознавчий доробок М.С. Грушевського останнім часом привернув увагу таких сучасних дослідників, як М. Наєнко (11), Р. Гром'як (4), М. Гнатюк (3), які, аналізуючи характер розвитку українського літературознавства та з'ясовуючи місце і роль у ньому М.С. Грушевського, визначили головні концепти його основної літературознавчої праці "Історія української літератури"; І. Гирич (2), П. Сохань (13), які здійснили огляд наукової та літературної спадщини вченого.

Мета цієї статті – з'ясувати позицію М.С. Грушевського-літературознавця щодо такого важливого і неоднозначного питання, як проблема виникнення української літератури, показати її відмінність від насаджуваної в радянському літературознавстві теорії, проаналізувати висунуті вченим аргументи щодо цієї проблеми.

Питання виникнення української літератури завжди турбувало українських літературознавців. М. Петров, наприклад, у своїй праці "Очерки по истории украинской литературы" (1884 р.) починав огляд української літератури з XVI століття. Звичайно, така постановка питання повністю влаштовувала "єдинонеділимців" не лише царських часів, а й радянських. Адже, на думку дослідника творчості М.С. Грушевського П.П. Кононенка, за такою схемою "виходило, ніби ця література не має не лише юності й дитинства, а й материнського лона" (10, с.21).

З урахуванням сказаного, проблема виникнення української літератури набуває особливої актуальності та значущості, оскільки вона у ширшому, загальноісторичному контексті підтверджує давні корені української нації. Останнє ж, у свою чергу, має концептуальне значення для оцінки та характеристики не лише літературних, а й історико-політичних процесів, що мають безпосередній вихід на сьогодення.

Принципове значення у цьому аспекті має полеміка І.Я. Франка з В.М. Істріним, що частково відтворена М.С. Грушевським у другому томі "Історії...". Підтримуючи І.Я. Франка, М.С. Грушевський визначає і обґрунтовує чотири хронологічні етапи розвитку словесності в староруську добу: "приготовча" стадія (доба Київської Русі), період "першого розцвіту" (XI – XII століття), "золота доба" (друга половина XII – початок XIII століття) та Галицько-Волинський період (XIII – XV століття).

SUMMARY

Kononenko C.V. Religiosity and the degree of its representation in the title complex of M. Spark's works

The given article takes into account grotesque and carnivalization of the religious spirit on the basis of the title in the M. Spark's prosaic works. The author raises the questions of the religious moral and standards of Catholicism, points to self-interest, sanctimonious, hypocrisy that is definitely shown in the titles of the works. With the help of the chosen titles M. Spark emphasizes her views on the moral characteristics of Catholicism.

Key words: title, grotesque, satire, parody.

Т.М. Лугова
(Горлівка)

УДК 82.09+821.161.2

ГІПОТЕЗА М.С. ГРУШЕВСЬКОГО ПРО ВИНИКНЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Проблема виникнення української літератури тривалий час не викликала запитань в офіційному радянському літературознавстві. Не викликала не тому, що цієї проблеми не існувало, а тому, що її не хотіли помічати. Відтак відстоюючи думку про зародження української літератури в XIV і навіть XV століттях, радянські науковці "обґрунтовували" тим самим свою "теорію" формування націй, згідно з якою українська брала свій початок саме в цей час. Така "теорія" в цілком офіційному, вигідному для держави трактуванні сприяла маскуванню штучності та вимушеності перебування українського народу у визначених межах, нівелювала розвиток національної гідності і внаслідок цього гальмувала власні державотворчі процеси.

По суті, реальний стан розвитку та характер української літератури були могутнім засобом, що міг розвінчати сутність великодержавної політики щодо України. Зрозуміло, що праця М.С. Грушевського "Історія української літератури", в основі якої лежала ідея цілісності та безперервності розвою української літератури, не викликала захоплення в офіційного літературознавства, тим більше з боку держави, інтереси якої воно опосередковано відтворювало. Є всі підстави вважати, що М.С. Грушевський повністю це усвідомлював, і це ще раз під-

ном, наприкінці сну Турбін приходить «до злагоди» з самим собою, і вибір, який був переважно ситуативно зумовленим, знаходить своє схвалення і на рівні підсвідомості, у сні.

Із розгортанням подій у Місті простір у свідомості героїв, а особливо у підсвідомості, у снах, набуває все більш тісної, замкнутої форми. І якщо сни про Місто, рай Олексія Турбіна характеризуються «масштабністю» простору, то четвертий «сон» (галюцинації, марення) і п'ятий сон позначені просторовою замкнутістю. У четвертому сні весь життєво необхідний простір займає тяжка, безглузда, товста мортира і приходить «уже не раз не совсем ясная и совершенно посторонняя турбинской жизни фигура человека. Она была в сером» [2, с. 337]. Можливо, це була перша вбита ним, хоч і випадково, людина. Отже, Турбін проходить свого роду випробування кров'ю. І Олексій почувається винним у її смерті. Відчуття цієї провини, розкаяння штовхають Олексія до переоцінки й осмислення своїх попередніх поглядів і переконань, до духовного очищення та просвітлення. Наступний 1918 рік був ще страшнішим за попередній, і несе героям нові страждання, кров, смерть, випробування. Тому гине в п'ятому, останньому сні Олексій Турбін, Миколка.

У «Білій гвардії» М.Булгаков використовує сон як активний засіб психологічного аналізу. Звісно, говорити про якусь еволюцію характеру в цьому випадку неможливо. Але водночас не можна залишити і поза увагою той факт, що у світовідчутті персонажа на рівні його свідомості, у снах з'являються якісь передумови щодо позитивних змін, можливих переоцінок світогляду. І найпершими відчувають, фіксують ці ледь помітні, ледь відчутні порухи душі СНИ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алленов М. М. Изображение и образ сна в русской живописи. В. Борисов-Мусатов. Водоем // Сон – семиотическое окно. – М., 1993.
2. Булгаков М.А. Собрание починений: в 5-ти томах. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 1.: Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. – 623 с.
3. Гессе Г. Письма по кругу. – М.: Прогресс, 1987. – 400 с.
4. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1970.

5. Кораблев А.А. Время и вечность в пьесах М.Булгакова // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. – М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. – С. 42-56.
6. Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М.: Худож. лит.,1988. – 398 с.

ANNOTATION

Gorlova E.V. Oneirical space in the literary work

The article examines the interaction between dream and literary work. These are the specific types of reality, which are characterized by conventionalism, high level of influence produced by the sphere of unconscious, demonstrable presentation of images and so on. Some generation mechanisms common for both dreaming and creating of a work of art are analyzed.

Key words: dream, oneirical space, chronotop.

АННОТАЦИЯ

Горлова Е.В. Онирическое пространство в художественном произведении

В статье исследуется взаимосвязь между сновидением и художественным творчеством. Это особые типы реальности, для которых характерны условность, повышенная степень влияния сферы бессознательного, наглядная представляемость образов и др. Анализируются некоторые общие механизмы возникновения сновидений и процесса создания произведения искусства.

Ключевые слова: сон, онирическое пространство, хронотоп.

АНОТАЦІЯ

Горлова О.В. Оніричний простір у художньому творі

У статті досліджується взаємозв'язок між сновидінням і художньою творчістю. Це особливі типи реальності, для яких характерні умовність, підвищена ступінь впливу сфери безсвідомого, наочна наявність образів. Аналізуються деякі загальні механізми виникнення сновидінь і процесу створення твору мистецтва.

Ключові слова: сон, оніричний простір, хронотоп.

3. Киенко И.А. Сатирическая проза Мюриэл Спарк. – К.: Наук. думка, 1987. – 238 с.
4. Кокс С. Взламывая код да Винчи: Путеводитель по лабиринтам тайн Дэна Брауна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: // www.bibliotekar.ru /vinchi.
5. Михальская Н.П. История английской литературы: учебник для студ. филол. и лингв. фак-тов высш. пед. учеб. завед. – М.: Издат. центр «Академия», 2006. – 480 с.
6. Скуратовская Л.И. Проза М. Спарк и притча // Від бароко до постмодернизму: зб. наук. пр. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2008. – Вип. XII. – 207 с.
7. Kemp Peter. Muriel Spark. – London.: Paul Elek, 1974. – 167 p.
8. Spark M. The Seraph and Zambezi. – London.: Macmillan. Co. Ltd., 1958. – 214 p.

АННОТАЦИЯ

Кононенко Е.В. Религиозность и степень ее отражения в заголовочном комплексе творчества М. Спарк

В статье обращается внимание на гротеск и карнавализацию религиозного духа на материале заглавий прозаических произведений М. Спарк. В своем творчестве автор поднимает вопросы религиозной морали и норм католицизма, изобличается стяжательство, ханжество, лицемерие, что точно и явно отображается в заглавиях произведений. С помощью выбранных заглавий, М. Спарк подчеркивает свои взгляды на нравственные и моральные черты католичества.

Ключевые слова: заглавие, гротеск, сатира, пародия.

АНОТАЦІЯ

Кононенко К.В. Релігійність та ступінь її відображення в заголовковому комплексі творчості М. Спарк

У статті звертається увага на гротеск та карнавалізацію релігійного духу на матеріалі заголовків прозаїчних творів М. Спарк. У своїй творчості автор підіймає питання релігійної моралі та норм католицизму, викриває корисливість, святенництво, лицемірство, що докладно відображається в заголовках творів. За допомогою обраних назв, М. Спарк підкреслює свої погляди на моральні риси католицтва.

Ключові слова: заголовок, гротеск, сатира, пародія.

ти, оставленной свечами, столетиями сжигаемыми в церквах. Однако это отнюдь не объясняет, почему ряд скульптурных изображений изготовлены именно из эбенового дерева или обычного дерева, окрашенного в черный цвет. Таким образом, М. Спарк сатирически трактует феномен Черной Мадонны, используя исторические и религиозные факты из истории создания статуй.

Возвращаясь к анализу рассказа «Черная мадонна», необходимо подчеркнуть, что это – маленькая энциклопедия жизненной философии «среднего класса». В супругах Паркер мнимые добродетели прекрасно уживаются с вопиющей душевной черствостью, предрассудками и тайным презрением, помноженным на лицемерное сочувствие, к друзьям и знакомым, не столь удачливым в жизни. В основе всех их помыслов и действий лежит комплекс признаков, входящих в понятие «снобизм». Они глубоко аморальны в своей скупо отмеренной, дистиллированной «нравственности». Католическая вера не спасает их от лицемерия, снобизма и жестокости. Выработанная ими формула жизни весьма однозначна: личное благополучие и поступки, соответствующие нормам поведения людей «их круга». Сатиричность заглавия рассказа заключается в том, что, обратившись к Черной мадонне с просьбой о ребенке, у корыстолюбивых Паркеров родилась темнокожая девочка. Можно сказать, святыня «посмеялась» над бесконечными потугами Паркеров «быть на уровне», над их претензиями на интеллигентность, показным демократизмом и бравированием широты взглядов.

Таким образом, необходимо отметить широту и контрастность использованных М. Спарк «религиозных» заглавий, призванных подчеркнуть взгляды автора на нравственные и моральные черты католичества. Вера для писательницы – не способ получения необходимых благ, а возможность достижения гармонии между физическим и духовным «я», что ярко отображено в заглавиях произведений М. Спарк.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апенко Е. Вступительная статья. Спарк М. Девушки со скромными средствами: Романы. – Л.: Лениздат, 1992. – 446 с.
2. Ивашева В. Что сохраняет время: Литература Великобритании (1945-1977). – М.: Сов. писатель, 1979. – 305 с.

Н.П. Иванова
(Симферополь)

УДК 81-139:378

ЭЛЕМЕНТЫ РОМАНТИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ В МЕНТАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ А.С. ПУШКИНА: ОППОЗИЦИЯ «ВЕРХ – НИЗ»

Целью статьи является анализ особенностей ментального пространства А.С. Пушкина, реализованных в процессе экспликации оппозиции «верх – низ». **Теоретической основой** статьи являются работы В.В. Ванслова «Эстетика ромнтизма», И.Ф. Волкова «Творческие методы и художественные системы», Г.А. Гуковского «Пушкин и русские романтики», Ю.М. Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин» и «Структура художественного текста», Б.С. Мейлаха «Творчество А.С. Пушкина. Развитие художественной системы». **Материал исследования** – картины окружающего мира в стихотворных текстах А.С. Пушкина, посвященных Кавказу.

Обращение к художественному пространству литературного произведения позволяет сделать выводы не только об особенностях поэтики писателя, но и о его художественной системе, авторской картине мира в целом – в этом видится **актуальность** проводимого исследования. Его **новизна** заключается в интерпретации художественного пространства литературного произведения как одного из основных носителей информации о ментальном пространстве писателя.

В современном литературоведении принята точка зрения, согласно которой А.С. Пушкин прошел путь от романтического до реалистического мировосприятия, и эта эволюция мышления поэта (безусловно, и художественного мышления) отразилась в его произведениях. Однако проведение четкой временной грани между романтическими и реалистическими традициями в пушкинском творчестве не представляется возможным, ведь, как справедливо утверждает Б.С. Мейлах, и романтизм Пушкина питался современной действительностью, а не субъективистской фантазией художника, ведь дыхание современности всегда ощущалось в романтических произведениях Пушкина [7, с. 68].

Пушкинское творчество начала 20-х годов XIX века позволяет говорить о преобладании романтизма не только на уровне

изображения действительности, но, главным образом, на уровне ментального пространства. «Это романтическое жизнеощущение, которое тогда было еще не традицией, а витающим в воздухе живым литературным (и, шире, – культурным) переживанием, послужило для Пушкина на новом этапе его художественной жизни точкой опоры. Основываясь на нем, он пошел дальше, создав не только совершенно неповторимое искусство слова, но и совершенно неповторимое искусство жизни» [7, с. 54-55].

Многие исследователи и, в частности, Ю.М. Лотман указывают в связи с этим на определенные черты романтического мировосприятия поэта, одной из которых является сознательная ориентация на тот или иной литературный тип: «Романтический герой всегда в пути, его мир – это дорога. За спиной у него покинутая родина, ставшая для него тюрьмой» [5, с. 57]. Не это ли причина знакомства поэта с Кавказом? Как известно, впервые поэт увидел Кавказ и Крым во время Южной ссылки в 1820 году, когда приехал туда вместе с семьей Раевских. В письме брату от 24 сентября 1820 года А.С. Пушкин так описал это знаменательное для него путешествие: «Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видал великолепную цепь этих гор; ледяные их вершины, которые издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и недвижными; жалею, что не восходил со мною на острый верх пятихолмного Бешту, Машука, Железной горы, Каменной и Змеиной… Суди, был ли я счастлив: свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался – счастливое полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение – горы, сады, море; друг мой, любимая моя надежда увидеть опять полуденный берег…» [5, с. 59]. Заметим, что впечатления от поездки по Кавказу и Крыму обобщены самим поэтом.

При всей обходительности генерала Инзова и прекрасной атмосфере «милого семейства» Раевских это была все-таки ссылка. Но это с одной стороны, а с другой… Куда бежит романтический герой от обыденности и несвободы? Конечно же, в мир необычной экзотической природы,

Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.

И действительно, как справедливо отмечает Ю.М. Лотман, романтизм, казавшийся в Петербурге экзотической сказкой,

щего «растительный» образ жизни; и вновь обращенных: женоподобных мужчин и мужеподобных женщин, алкоголиков и пр.» [3, с. 81-82]. Именно удачно подобранным заглавием, отсылающим читателя к Библии, писательница вновь (как и в рассказе «Серафим и Замбези») подчеркивает сатиричность и надуманность религии. Люди-утешители, призванные нести мир и покой, наоборот сеют вражду, непонимание и нетерпимость, являются лицемерными, ограниченными и вероломными служителями классов и денег.

Писательница пародирует и обязательную для религиозного писания тему чуда. В романе их несколько: первое – выздоровление парализованного сына Джорджины Хогг, члена контрабандистской группы, отличающегося вздорным и злым нравом. Когда Эндрю робко и неуверенно встает на ноги, проходит слух, что случилось чудо. М. Спарк не вмешивается в действие, она ни опровергает, ни подтверждает эту версию. Чудо второе – назначение Джорджины Хогг в приют св. Филомены, о котором она рассказывает Кэролайн, представляя историю своего отношения как провиденциальный акт» [3, с. 84]. Следует отметить, что подобная пародия и сарказм позволяют читателю осмыслить заглавие не только со стороны религии, но и с позиции жизненной действительности.

Отношение писательницы к чудесам проясняет такой факт: в связи с частичным восстановлением двигательных функций у Эндрю Хоггарта упоминается черная мадонна. Обращаясь еще к одному примеру «говорящего» названия текста, необходимо отметить написанный позже М. Спарк рассказ, который она так и назовет – «Черная мадонна».

Требует своего пояснения название произведения английской писательницы. Как заявляет С. Кокс, «Черная Мадонна – религиозная статуя Мадонны с Младенцем, Богоматери, и, как явствует из данного словосочетания, – Мадонна с черным лицом. Культ Черной Мадонны процветал в Средневековой Европе. Именно тогда и были созданы вышеупомянутые статуи. В большинстве своем они либо вырезались из черного дерева, например, эбенового, либо были покрашены в черный цвет» [4, с. 1]. Многие гипотезы пытаются объяснить причину, по которой Богородицу изображают с черным лицом, хотя традиционно считается, что у Марии лицо было светлое, белое. По одной из них, лицо Богородицы сделалось черным из-за копо-

против краеугольных понятий христианского учения – любви к ближнему и слепой веры. Августин – один из теоретиков христианского учения – указывал на любовь как единственно возможное средство возрождения. Но как может Кэролайн возлюбить «сестру во Христе» Джорджину Хогг? Персонажем Кэролайн открывается в творчестве М. Спарк ряд образов героинь-католичек, душ мятущихся и сомневающихся. Они не могут найти в себе силы для слепой веры в разумность и справедливость божественного мироздания, их критический ум не позволяет им этого, но без религии жизнь им кажется пустой и бессмысленной» [3, с. 79]. Так, М. Спарк пытается дать собственную оценку смыслу веры и религиозности. Комментируя это явное противоречие во взглядах писательницы, П. Кемп уточняет: «Она… достаточно искренна, чтобы понять, что требования всеобщей любви, которой ждет от нее католическая религия, нереальны, она ищет спасения скорее в интеллекте, чем в чувствах» [7, с. 26].

По свидетельству П. Кемпа, М. Спарк, незадолго до написания романа, изучала ветхозаветную «Книгу Иова» и даже опубликовала статью под названием «Тайна страданий Иова», в которой отстаивала точку зрения на Иова как непонятого окружающими (утешителями) и страдающего от одиночества и непонимания человека. Писательница настаивает также на том, что утешители страдают от одиночества и непонимания, что диалог между ними невозможен [7, p. 17-18]. В основу романа положена именно эта сюжетная схема узнаваемого без особого труда повествования о святом или мученике, об испытании его соблазном, страданием духовным или телесным. В романе есть также непосредственные ссылки на «Книгу Иова». «Кэролайн проходит через все испытания, которые ей, согласно канону этого жанра, следует пройти. Она страдает нервно-психическими расстройствами, слаба здоровьем, одержима бесом нетерпимости, гордыни. Но если сюжет в основном соответствует законам построения жития, то характеры настолько похожи на канонические, что «взламывают» изнутри структуру романа. Образ «мученицы за веру» Кэролайн и окружающих ее «утешителей» имеет отчетливо пародийный характер. Остро сатиричны образы католиков: отца Лоренса – Эдвина Мэндерса – фабриканта консервированных фиг, увиливающего от своих обязанностей и семейных забот, веду-

на Кавказе обернулся правдой и жизнью. Романтическое мироощущение позволяло слить душевный мир и окружающий пейзаж в единую, имеющую общий смысл картину [5, с. 61].

Это в полной мере отразилось в пейзажах «Кавказского пленника» (1820-1821 гг.). Мотив бегства, отшельничества присутствует уже в посвящении (поэма посвящена Н.Н. Раевскому): «пасмурный Бешту» назван «пустынником величавым», а также «новым Парнасом». И это очень показательный факт: ведущие исследователи романтизма называют главной его чертой оценочность, окрашенность изображаемых реальных деталей тонами авторского восприятия. Неслучайно Г.А. Гуковский для обозначения романтизма использовал, в частности, такой термин, как «субъективизм», а Б.С. Мейлах отмечал такую важную сторону пушкинской лирики, как раскрытие душевного мира человека сквозь восприятие мира внешнего [7, с. 233].

И коль скоро это так, следует упомянуть и о том, что образ пустыни неоднократно встречается в «Кавказском пленнике»: «пустыни знойные», «пустынные равнины», «пустынный мир», «в горах пустынных». Как представляется, слово *пустыня* в поэме вовсе не традиционное *пространство, лишенное растительности*, потому что

Пред ним пустынные равнины
Лежат зеленой пеленой.

Это скорее место обитания пустынника, мир, где он одинок и (но?) свободен. Так, В.И. Даль толкует слова *пустыня, пустынь*, в частности, как «уединенную обитель, одинокое жилье, келью, лачугу отшельника, одинокого богомольца, *уклонившегося от сует*», а слово *пустынный*, соответственно, как «безлюдный, отшельный, *одинокий*» (курсив Н.И.) [4, Т. 3, с. 542]. Доказывают присутствие именно этого символического значения в образе пустыни и строки «Кавказского пленника»:

…Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.
Свобода! Он одной тебя
Еще искал в *пустынном* мире.
(*курсив Н.И.)* [9, Т. 3, с. 6]

Кстати, дважды в поэме слово *природа* рифмуется со словом *свобода*, давая возможность говорить об устойчивой ас-

социации в ментальном пространстве двадцатилетнего поэта. Указывая на ассоциативность как на одну из важнейших особенностей художественного мышления Пушкина, Б.С. Мейлах определяет ассоциации как субъективные отражения объективных представлений и временных связей между предметами и явлениями [7, с. 213]. Это по-иному сформулированный тезис об оценочном изображении окружающего мира, характерном для романтиков.

Но мотив бегства, отшельничества и свободы не исчерпывается в «Кавказском пленнике» образами пустыни и пустынника. Он получает развитие в пространственных ориентирах поэта: в экспликации ментальной оппозиции «верх – низ». Попавший в плен европеец, как называет своего героя Пушкин, вначале осознает свою неволю:

Прости, священная свобода!
Он раб.

И в этот момент он видит уже тогда являющиеся символами величия и свободы горы снизу:

И видит: неприступных гор
Над ним воздвигнулась громада,
Гнездо разбойничьих племен,
Черкесской *вольности ограда.*
(курсив Н.И.) [9, Т. 3, с. 5]

Иными словами, «верх», ассоциирующийся со свободой, является для романтического героя неисполнимой мечтой, чем-то высоким и недостижимым. Жизнь в этом случае теряет для него всякий смысл:

Он раб. Склонясь главой на камень,
Он ждет, чтоб с сумрачной зарей
Погас печальной жизни пламень,
Он жаждет сени гробовой.
[9, Т. 3, с. 6]

Заметим еще один повтор короткого и неотвратимого, как приговор, «он раб».

Но после встречи с черкешенкой «пленник оживает». Любовь дает ему возможность преодолеть ментальную оппозицию «верх – низ». И теперь он оказывается уже «*над* аулом», причем столь высоко, что «у ног его дымились тучи». Даже гроза теперь проносится *под ним*, не причиняя ему никакого вреда своим «немощным воем»:

Кризис на Ближнем Востоке она изображает как нечто необъяснимое, абсурдное, как проявление извечной жестокости, царящей повсюду» [5, с. 455-456]. Писательница изображает трагическую роль случайности, обращающейся в неизбежность. Героиня романа миссис Воган, приехавшая на Восток из Англии, воспринимает как абсурд события, происходящие в некоторых святых местах.

В этом произведении автор особенно внимательна к принципам католической религии: Барбара Воган и археолог Гарри Клегг хотят пожениться, но Ватикан не дает согласие на брак, поскольку Гарри развелся со своей первой женой. Автор использует прием пародии для изобличения вечных религиозных ценностей. Само заглавие дает понять, что речь пойдет об Иерусалиме: ворота Мандельбаум разделяют Иорданию и Израиль, равно как разделяются и другие религии, тем не менее, имеющие общие основы.

В роман писательница включает сюжетный ход переодевания героини – по Иерусалиму в целях безопасности Барбара ходит в одежде арабской женщины, скрыв лицо под чадрой. Переодевание героини символично: она отказывается на время от своей национальности и вероисповедания, став частью космополитического людского моря. Назад в Израиль она возвращается в наряде католической монахини. Заглавие повествует о духовных исканиях Барбары Воган, о ее трудных поисках религии.

Проблема религиозной морали и норм католицизма поднимается в одном из самых остросатирических романов М. Спарк «Утешители». Изображенная в произведении ревностная католичка Джорджина Хогг на самом деле оказывается беззастенчивой стяжательницей и ханжой, получающей наслаждение от того, что доставляет людям неприятности.

В католической общине, где надеется найти утешение и поддержку Кэролайн – героиня, только что принявшая католичество, «коллективизм» навязывается в обязательном порядке, любовь к ближнему выдается в таких дозах, что теряет всякий смысл. «После посещения католической общины Кэролайн пытается объяснить и принять религию, но лицемерие многих католиков отталкивает ее, да и не все положения этой религии она может принять безоговорочно, позволяя себе даже прямые нападки на основные положения католицизма. Она выступает

вещам: разве невозможно в книге при повторном прочтении увидеть другие страницы и никогда не отыщутся прежние…» [6, с. 130]. У М. Спарк все по-другому: у нее религиозно и фантастично не столько появление Серафима, сколько то, что его не меняет перспектива. Однако необходимо отметить, что предметы на самом деле не меняются в перспективе, и тогда материализация тела Серафима содержит в себе физическую реальность.

Мы можем назвать еще один стилистический компонент рассказа – это сарказм и остроумные диалоги, описанные между Крамером и Серафимом, которые помогают читателю лучше воспринимать заглавие:

«Кто ты такой, черт тебя возьми?» – сказал Крамер, задыхаясь от жары.

«Такой же, как и на небе, – последовал ответ. – Серафим, так сказать».

«Скажи это кому-нибудь другому, – закричал Крамер. – Или я выгляжу как дурак?»

«Я не знаю, но и не как Серафим», – ответил Серафим [8, с. 180-181].

В английском варианте имя Серафим в заглавии используется в сокращенном варианте «The Seraph», что способствует более легкому восприятию читателями. Подводя итоги вышесказанного, необходимо отметить влияние католической веры на содержание первого произведения М. Спарк, ее «мягкое» и «не сатирическое» восприятие догм католицизма.

Роман, в котором поднимается вопрос о духовных исканиях человека, «Мандельбаумские ворота» представляет собой повествование о двух персонажах, судьбы которых случайно столкнулись в Иерусалиме, который в то время был поделен на две части: иорданскую и израильскую, – о принявшей католичество и приехавшей к «святым местам» полуангличанке-полуеврейке Барбаре Воган и сотруднике британского посольства Фредди Хамильтоне. «В то время как в Израиле и за его пределами кипит жесточайшая борьба, герои путешествуют, разрешая свои личные, весьма запутанные конфликты» [2, с. 129].

В романе события развиваются на Ближнем Востоке в период нарастающего конфликта между Израилем и Иорданией. Однако, по наблюдениям Н.П. Михальской, М. Спарк «не пишет о сложившихся отношениях между этими странами.

А пленник, с горной вышины,
Один, за тучей громовою,
Возврата солнечного ждал,
Недосягаемый грозою,
И бури немощному вою
С какой-то радостью внимал.

[9, Т. 3, с. 9]

Преодоленная оппозиция «верх – низ» дает романтическому герою возможность обретения свободы и позволяет свысока смотреть на житейские бури. И, как справедливо утверждает Б.С. Мейлах, эволюцию А.С. Пушкина от романтизма к реализму нельзя расценивать как окончательный разрыв с прошлым [7, с. 68]. Повторение жизненной ситуации – доведенное до высшей точки ощущение несвободы – влечет за собой сходное желание обрести свободу. 1829 год: поэта «держат в Петербурге как на привязи, и он стремится вырваться из его душной атмосферы куда угодно» [5, с. 155]. И вновь бегство. И вновь Кавказ.

С одной стороны, вновь одиночество, с другой – желание получить свободу, подняться над этим суетным миром – преодолеть оппозицию «верх – низ». Природа равнин не дает такой возможности, а горы – да! И как следствие этого – вновь прием изображения пейзажа сверху в стихотворении «Кавказ» (1829 г.):

Кавказ *подо мною*. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины…

(курсив Н.И.) [9, Т. 2, с. 456]

По степени свободы с романическим героем сравнится только орел – традиционный символ воли, легко преодолевающий оппозицию «низ – верх» (еще раз вспоминается лермонтовское «люди вольны, как орлы» или пушкинский же «вскормленный в неволе орел молодой»):

Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно *со мной наравне.*

(курсив Н.И.) [9, Т. 2, с. 456]

Отчетливо выстроенная в стихотворении вертикаль, оппозиция «верх – низ» – своего рода иерархия символов и жизненных ценностей. Итак, на ее вершине романтический герой и орел как символ свободы, под ними – мир природы, не определяющий и формирующий внутренний мир романтического героя, а, напротив, отвечающий ему:

Здесь тучи смиренно идут *подо мной*;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними утесов нагие громады…
(курсив Н.И.) [9, Т. 2, с. 456]

Движение сверху вниз прослеживается довольно ясно. В этом мире (на этом уровне) живут олени и птицы. Теперь спускаемся еще ниже:

А там уж и люди гнездятся в горах,
И ползают овцы по злачным стремнинам…
(курсив Н.И.) [9, Т. 2, с. 456]

И хотя люди, как видим, занимают далеко не ведущее место в ментальном пространстве романтического героя, но эти люди все-таки близки к природе, а значит, обладают определенной степенью свободы: подобно птицам, они «гнездятся в горах» (о емкости и важности пушкинской метафоры писали многие литературоведы). Восприятие горцев как людей, преодолевших оппозицию «верх – низ» и особенно близких к природе, характерно для романтиков. Судя по всему, так происходит и в ментальном пространстве М.Ю. Лермонтова: вспомним его описание «деревушки осетин, подобной гнезду ласточки» в «Герое нашего времени».

Но движение вниз продолжается: «И пастырь нисходит к веселым долинам». А что же там? Высшая точка вертикали обретает свою противоположность: «низ», где скованную, хотя и по-прежнему желанную свободу символизируют кавказские реки Арагва и Терек:

…Терек играет в свирепом веселье;
Играет и воет, как зверь молодой,
Завидевши пищу из клетки железной;
И бьется о берег в вражде бесполезной
И лижет утесы голодной волной…
Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:
Теснят его грозно немые громады.
[9, Т. 2, с. 456]

Представляется, что противоположные точки описанной вертикали наглядно иллюстрируют оппозицию «верх-низ» в пушкинском ментальном пространстве, отражающую традиционную романтическую философию двоемирия, основанную на несоответствии мира мечты миру реальности, и даже, по И.Ф. Волкову, троемирия, принимая во внимание субъек-

В 1951 году М. Спарк получает литературную премию журнала «Observer» за рассказ «Серафим и Замбези», представленный на Рождественский литературный конкурс. Рассказ получил высшую награду и привлек внимание необычной разработкой рождественской темы. В это же время М. Спарк переживала кризис веры. В 1954 г. писательница обращается в католичество. Этот шаг оказал огромное влияние на ее творчество. Летом 1950 года М. Спарк прочитала стихи Ш. Бодлера, что нашло отображение в первом рассказе начинающего автора. Главный герой произведения, Сэмюэл Крамер, появляется также в поэтическом произведении писательницы «The Ballad of Fanfarlo». На самом деле, Крамер считается человеком, о котором писал Ш. Бодлер. Сверхъестественное долголетие героя носит религиозный намек. Анонимная рассказчица говорит, что была вынуждена остановится в бензозаправочном пункте Крамера, «потому что была Рождественская неделя и в гостинице не было комнат» (перевод текста «Серафим и Замбези» здесь и далее наш – Е.К.) [8, с. 174]. Крамер написал пьесу «Рождественская маска», в которой собирался играть роль Первого Серафима, но на представлении появляется истинный Серафим, чем объясняется название рассказа. Он настаивает на том, что это он должен появиться в маске, т.к. «это была его роль с самого Начала… и Начало было первым» [8, с. 181]. Попытка облить Серафима бензином завершилась поджогом здания, и рассказ заканчивается описанием вида Серафима, летящего вниз по реке: «Мы смотрели на него, летящего вдоль Замбези, прочь от нас, среди скал, выглядящих как крокодилы, и крокодилов, похожих на скалы» [8, с. 184].

Одним из интересных стилистических приемов, использованных с целью привлечения внимания читателя к заглавию, является способ, с помощью которого передаются фантастические элементы. Они описываются в материалистическом и реалистическом тоне. М. Спарк использует в заглавии название реки для того, чтобы детализировать короткий рассказ с точным указанием происходящих событий. Фантастичность и религиозность повествования в рассказе заключается в том, что Серафим, появившись среди людей, зрительно не менял своих размеров вдалеке и вблизи – над ним не властны были законы перспективы. Как отмечает Л.И. Скуратовская, «это сродни фантазированию Борхеса, его «удивлению» привычным

обоснования методологии данной проблемы 1960-1990-х годов. Внимание к проблеме характера уделяется в работах А.Михайлова, С.Бочарова, В.Фащенко, Н.Шляховой, В.Тюпы.

Ключевые слова: характер, тип, герой, проблема характера, характерология.

SUMMARY

Belocon N. The problem of the «character» in the literature 1960-1990

In the article the evolution of concept «character» as a key literary criticism is investigated. The substantiations of the given problem methodology in 1960-1990-th are also given.

Key words: character, type, the hero, creation of character.

Е.В. Кононенко
(Горловка)

УДК: 821-111

РЕЛИГИОЗНОСТЬ И СТЕПЕНЬ ЕЕ ОТРАЖЕНИЯ В ЗАГОЛОВОЧНОМ КОМПЛЕКСЕ ТВОРЧЕСТВА М. СПАРК

Многие исследователи творчества М. Спарк обращали внимание на некоторую увлеченность писательницы сатирой религиозного характера. Особенно точно иллюстрируется гротеск и карнавализация религиозного духа в заглавиях ее произведений, которые мы и попытаемся проанализировать. Как говорит исследовательница Е. Апенко, автор «не пишет о специфических католических проблемах, не отстаивает доктрину, не воспроизводит конфессиональное видение мира. Католичество для нее, прежде всего, источник нравственных ориентиров, гармонизирующих мир» [1, с. 441]. По словам самой М. Спарк, религия для нее – «норма, от которой каждый может отойти, но которая придает форму нашему бытию и позволяет контролировать его» [1, с. 441]. Писательница редко обращает внимание на моральные ценности; предметом ее творческого внимания являются варианты отхода, отклонения или приближения к жизненному существованию. Лишь несколько персонажей ее романов заняты поиском вечных истин. Автора больше интересует вопрос, в какой мере эта норма присутствует у современного человека.

тивный мир романтического героя, определяющий восприятие и структурирование им объективного мира. Кроме того, здесь прослеживается универсальная символика верха и низа, о которой писали многие исследователи. Так, Ю.М. Лотман отмечает: «Культура, сознание – все виды одухотворенности сосредоточены «вверху», а звериное, нетворческое начало составляет «низ» мироздания» [6, с. 273].

Исследователи эстетики романтизма исходили в своих концепциях из противопоставленности человеческой личности окружающей действительности: «Объективная действительность осознается и изображается романтиками как чуждая субъекту, лишенная гуманистического идеала» [1, с. 47]. Это мнение В.В. Ванслова представляется небесспорным, так как есть иная точка зрения, высказанная М.А. Новиковой: «Для архаики, для языческого мировидения такая зависимость героя от пространства почти абсолютна: пространство – это судьба персонажа. Для христианства, с его постулатом личной духовной свободы человека, пространства как судьбы уже нет. Акцент, наоборот, ставится на преодоление человеком всяческих «обстоятельств» (т.е. того, что «обстоит», окружает), всех препятствий (внешних и, еще важней, внутренних) на пути к добру. Отсюда – христианский пафос пути, причем не кругового, а прямого, и не столько «по земле», сколько вверх – к духовной высоте» [8, с. 49]. И тогда описанный в стихотворении «Кавказ» спуск вниз не что иное, как отражение глубочайшего духовного кризиса, переживаемого А.С. Пушкиным в 1829 году: личная и духовная несвобода приводит к внутреннему надрыву, когда у человека больше нет сил бороться и идти к новым вершинам. Это доказывает и пушкинская проза, к примеру, «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года».

А так как стихотворение «Кавказ» написано в то время, когда, по оценкам литературоведов, А.С. Пушкин творил преимущественно как реалист (уже написан «Борис Годунов», завершается работа над «Евгением Онегиным»), то, думается, что первоначальный тезис о невозможности четкого временного разграничения романтических и реалистических традиций в пушкинском творчестве получил еще одно доказательство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В.В. Эстетика романтизма / Виктор Владимирович Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 404 с.
2. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы / И.Ф. Волков. – М.: Искусство, 1987. – 264 с.
3. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики / Григорий Александрович Гуковский. – М.: Худож. лит., 1965. – 356 с.
4. Даль В.И. Полное собрание сочинений / В.И. Даль. – С.Пб., М., 1897-1898. – Т. 7. – С. 285-290.
5. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин / Юрий Михайлович Лотман. – Л.: Просвещение, 1983. – 255 с.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М., 1970. – 384 с.
7. Мейлах Б.С. Творчество А.С. Пушкина. Развитие художественной системы / Б.С. Мейлах. – М.: Просвещение, 1984. – 160 с.
8. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов) / М.А. Новикова, И.Н. Шама. – Запорожье, 1996. – 172 с.
9. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти т. / А.С. Пушкин. – Л., 1997.
10. Эйхенбаум Б.М. О прозе / Борис Михайлович Эйхенбаум. – Л., 1969. – 326 с.

АНОТАЦІЯ

Іванова Н.П. Елементи романтичного світогляду в ментальному просторі О.С. Пушкіна: опозиція «верх – низ»

У статті розглядається ментальна опозиція «верх – низ» і її експлікація в художньому просторі творів О.С. Пушкіна. Під час аналізу доходимо висновків про особливості ментального простору автора і його героїв.

Ключові слова: ментальний простір, художній простір, картина навколишнього світу, опозиція «верх – низ».

АННОТАЦИЯ

Иванова Н.П. Элементы романтического мировоззрения в ментальном пространстве А.С. Пушкина: оппозиция «верх – низ»

В статье рассматривается ментальная оппозиция «верх – низ» и ее экспликация в художественном пространстве про-

увиразненню проблеми характеру в історичному, психологічному, суто філологічному аспектах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / Бахтин М.М. Работы 20-х годов. – К., 1994.
2. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М., 1957.
3. Владимирова Н. Характер литературный // Словарь литературоведческих терминов / Ред. сост. Л.И. Тимофеев. – М., 1974.
4. Гулыга А.В. Принцип типологизации / Гулыга А.В. Принципы эстетики. – М., 1987.
5. Кормилов С.И. Характер // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
6. Михайлов А.В. Новые задачи, большие надежды. Теория литературы: что «переделывать»?// Вопросы литературы. – 1987. – №2.
7. Табачковський В. У пошуках невтраченого часу. Нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників. – К., 2002.
8. Тюпа В.И. Характер литературный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.,1978. – Т. 8.

АНОТАЦІЯ

Белоконь Н.А. Проблеми характеру в літературознавстві 1960-1990-х років

У статті розглядається еволюція поняття «характер» як літературознавчої категорії, також наводяться обґрунтування методології цієї проблеми 1960-1990-х років. Звертається увага на роботи О.Михайлова, С.Бочарова, В.Фащенко, Н.Шляхової, В.Тюпи та ін. дослідників визначеної проблеми.

Ключові слова: характер, герой, тип, проблема характеру, характерологія.

АННОТАЦИЯ

Белоконь Н.А. Проблемы характера в литературоведении 1960-1990-х годов

В статье исследуется эволюция понятия «характер» как ключевой литературоведческой категории, также даются

чатку подається нам як ціле, з самого початку активність автора рухається по суттєвим межам його; все сприймається як момент характеристики героя, несе характерологічну функцію, все зводиться і слугує відповіді на запитання: хто він» [1, с. 227].

Ці методологічні зрушення були затребувані більшою мірою у другій половині 1990-х років. Кінець 1990-х років позначений нововведеннями, які запропонували науковці Російського державного гуманітарного університету, зокрема Н.Тамарченко. Сенс нововведень у тому, що дослідження характеру вводилось у сфері теоретичної поетики, тобто осмислення його в системі понять. Актуальність такого підходу обумовлена тим, на думку Н.Тамарченка, «що після порівняно недовгої популярності проблем поетики в 1960-70-і рр. скоріше домінує відмова від понять і взагалі від критеріїв глибини, переконливості і адекватності прочитання художнього тексту на користь самовираження – одночасно «культурфілософського» і емоційно-асоціативного – з допомогою чужого літературного «матеріалу». У зв'язку з цим характер введений в ієрархію відповідних понять, саме: персонаж. Характер, тип, а ключовим є поняття «літературний герой». Саме герой розглядається як характер. Висхідною методологічною позицією є відома робота О.Михайлова, тобто історичний погляд на проблему. Це дозволяє вийти на більш глибокий рівень дослідження – самосвідомості, нетотожності внутрішнього і зовнішнього в характері. При цьому пропонується чітка диференціація понять «герой» і «образ людини в літературі», «герой» і «тип».

Певним узагальненням означених теоретизувань, так і наукових роздумів представників літературознавчої школи – Московського університету, можна вважати роботу С.Мартьянової «Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности», в якій дослідниця повертається до розгляду людини як об'єкту художнього зображення, і, перш за все, – персонажу, досліджуючи його співвіднесеність з такими поняттями теоретичної поетики, як характер, тип, змістовна форма.

Таким чином, еволюціонуючи впродовж декількох десятиліть, «характер» міцно укорінився як одне із ключових понять літературознавства. Антропологічна спрямованість досліджень у різних гуманітарних сферах сприяла поглибленню,

изведений А.С. Пушкина. В ходе анализа делаются выводы об особенностях ментального пространства автора и его героев.

Ключевые слова: ментальное пространство, художественное пространство, картина окружающего мира, оппозиция «верх – низ».

SUMMARY

Ivanova N.P. The elements of romantic world outlooks in A.S. Pushkin's mental space: opposition "top – bottom"

In article is considered mental opposition "top – bottom" and its explication in artistic space of A.S. Pushkin's poetry. During the analysis the conclusions about features of mental space of the author and his heroes are made.

Keywords: mental space, artistic space, picture surrounding world, opposition "top – bottom".

Е.И. Романова
(Днепропетровск)

УДК 821.161::82-96::177.61

ОТ «ФИЛОСОФСКОГО САМОУБИЙСТВА» К УБИЙСТВУ БОГА (ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В «МОЦАРТЕ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА)

Пушкинские «опыты драматических изучений» при кажущейся внешней случайности выбора персонажей и коллизий объединяются внутренней последовательно разворачивающейся художественной логикой в единый цикл, получивший название «Маленькие трагедии».

В каждой из сцен дан человек в экзистенциально заостренной ситуации. «Мне скучно, бес», – тоскует Фауст. Он достиг дьявольского могущества, но утратил смысл человеческого существования, и ужас дьявольского одиночества заставляет его мечтать о невозможном для себя самоубийстве. Скупой, выброшенный за пределы рыцарской эпохи, ценой отказа от своей человечности создает свой новый мир, новую, жестко сцепленную по законам скупости вселенную, но перед ликом бесстрастной и беспристрастной смерти утрачивает от нее ключи веры.

Мы отмечаем поразительную созвучность логики, тем, персонажей пушкинских «Опытов драматических изучений»

и философского «Эссе об абсурде» Альбера Камю. Начальный тезис «Сцены из Фауста» – «Мне скучно, бес» является и отправной точкой размышлений французского философа-экзистенциалиста. Самоубийство – уничтожение себя-в-мире (Фауст) [13] и философское самоубийство, отрицающее смысл вне-себя-в-мире (Скупой) [14] – вот два выхода из ситуации смыслоутраты первых двух из пяти маленьких трагедий.

Данная статья является третьей из цикла статей, посвященных анализу экзистенциальных мотивов «маленьких трагедий» Пушкина.

В «Моцарте и Сальери» мы видим конфликт двух типов выхода из ситуации смыслоутраты – философского самоубийства (Сальери) и принятия абсурда (Моцарт).

Несмотря на то, что Пушкин выносит в заглавие своей пьесы имена двух музыкантов и имя Моцарта ставит на первое место, доминирующее положение в «Моцарте и Сальери» принадлежит Сальери. Его образ конструируется по тем же логическим законам, что и образ Скупого. Но если философия Скупого закреплена в ценностно абсолютизируемых рамках могущества Золота *(«Что не подвластно мне? Как некий демон / Отселе править миром я могу»* [11, с. 351]*),* безразлично вмещающих в себя на равных основаниях и гений *(«И вольный гений мне поработится»)* и злодейство *(«Я свистну, и ко мне послушно, робко / вползет окровавленное злодейство, / И руку будет мне лизать, и в очи / Смотреть, в них знак моей читая воли, / Мне все послушно, я же – ничему»* [11, с. 351]), то для Сальери дилемма «гений иль злодейство» становится этической и логической ловушкой-испытанием всей устоявшейся, жестко сцепленной мировоззренческой системы.

По определению М. Шелера, «все, что можно назвать трагическим, вращается в сфере ценностей и ценностных отношений» [17, с. 298], и Сальери, несомненно, фигура трагическая. Его характер изучается, его страсть исследуется.

Сальери концентрирует смысл своего бытия в рациональной логике, которой должно подчиняться все – человек, музыка, Бог. «Мыслить, – говорит Камю, – значит испытывать желание создавать мир (или, что то же самое, задавать границы собственному миру) ... Нужно найти универсум, перепоясанный разумными основаниями, просветленный аналогиями» [4, с. 291], и вселенная Сальери ценностно выстроена, выстра-

Розроблені в численних дослідженнях проблеми характеротворення продукували розвиток наукового напрямку. Але передусім відчутною була необхідність укорінити «характер» понятійно, висвітлити його в енциклопедіях, довідниках, підручниках. Порівняльний аналіз дає підстави для висновку, по-перше, про еволюцію поняття, по-друге, про ті аспекти його, що найбільше еволюціонували. Наведемо деякі з цих визначень. Так, «Словарь литературоведческих терминов», відштовхуючись від грецького «character» – риса, особливість, підкреслює, що «характер літературний – зображення людини в словесному мистецтві, що визначає своєрідність змісту і форми художнього твору», автор статті Н.Владімірова акцентує, що «особливий вид характеру … являє образ повістувала» [3, с. 443-444].

В.Тюпа, як автор статті «Характер літературний» для «Краткой литературной энциклопедии», дещо змістив і подав таке визначення: «Образ людини, окреслений з відповідною повнотою і індивідуальною визначеністю, завдяки якому розкриваються як обумовлені даною суспільно-історичною ситуацією тип поведінки (вчинків, думок, переживань, мовної діяльності), так і притаманна автору морально-етична концепція людського існування» [3, с. 215-219].

Якщо В.Тюпа вбачав у характері художню цілісність, органічну єдність загального, індивідуального, об'єктивного і суб'єктивного [8, с. 218], то С.Кормілов на початку нового тисячоліття у статті «Характер» для «Литературной энциклопедии терминов и понятий» вдається до визначення, що вказує на «визначеність образу: соціальну, національну, побутову, психологічну» [5, с. 1165]. При цьому він особливого значення запропонованому тлумаченню надає аналітичній традиції.

Значним методологічним проривом у сфері характеру була публікація доробку М.Бахтіна, особливо 1920-х років, і зокрема робота «Автор і герой в естетичній діяльності». Тут чи не вперше ним заявлена «проблема характеру як форми взаємовідносин героя і автора», і відповідно до проблеми розроблений і понятійний ряд характеру, як-от: іманентний, класичний, романтичний, емоційно-вольовий, естетичний. М.Бахтін в притаманній йому манері повторюваності обґрунтував ряд визначень, серед яких наголосимо таке: «Характером ми називаємо таку форму взаємовідносин героя і автора, яка здійснює завдання створити ціле героя як певної особистості, при цьому це завдання є основним: герой з самого по-

чення, щоразу уточнюючи, навіть полемізуючи з собою в пошуках його повноти, як це, наприклад, було з обґрунтуванням поняття «герой». Така методика імпонувала С.Бочарову, свідченням чого є ряд визначень характеру в роботі, серед яких акцентуємо наступне: «Щоб визначити поняття «літературний характер», необхідно відмежувати його від тих значень, які пов'язуються з поняттям характеру в інших науках і побуті. Характер, який нас цікавить, – не предмет зображення, а саме це зображення, одна із його сторін, вид літературного образу» [2, с. 313]. Визначальність, за С.Бочаровим, передбачалась і проблематизацією: «Проблема характеру в літературі XX ст. – це проблема зворотної реакції людини, що переживає випробування, надзвичайно посилені порівняно з минулим, у формі тиску об'єктивного світу» [2, с. 444].

С.Бочаров у дослідженні вибудував понятійний ряд характеру, а саме: образ, герой, персонаж, тип. Це не поняття синоніми. На наш погляд, науковець наповнив їх значимості своєрідних художніх конструкцій, про які писав А.Гулига: «типологічний образ у мистецтві – свого роду контурне зображення. Воно більш схематичне за типовий образ, але зате більш містке. Конкретність при цьому не зникає, вона лише втрачає частку наочності» [5, с. 181].

Перспективи, які відкрилися для теоретизування у зв'язку з «проблемою характеру», стимулювали пошуки відомих науковців України. Особливо значними на цьому шляху були досягнення теоретиків Одеської літературознавчої школи. Так, В.Фащенко своїм численним науковим доробком увиразнив психологічну специфіку характеру, акцентуючи «суцвіття засобів», до яких вдається українська література XX ст. у створенні народного чи національного характеру: «видима мова душі», визначення морального імперативу, психічний стереотип, асоціативне мислення, душевне життя.

Дещо інший аспект характеротворення обрала для дослідження Н.Шляхова. Вона зробила вдалу спробу примножити шляхи пізнання становлення характеру як художнього феномену. На її думку, характер являє собою сукупність не тільки чинників поведінки, а й спонук, якими вона регулюється. Від аналізу вчинків, дій – до аналізу синтезу їх у характері, у психічному складі особистості і до формованого характеру, – такою, з погляду Н.Шляхової, є діалектика характеротворення.

дана, прочно закреплена в своих универсальных логических и нравственных (труда и аскезы) основаниях. Но гений Моцарта взрывает этот устоявшийся равновесный универсум. Рациональности противопоставлено творчество как «упражнение в страстной отрешенности, в котором находит завершение человеческая жизнь во всем ее блеске и во всей ее бесполезности» [4, с. 293]. Пушкин сталкивает в смертельном, неразрешимом конфликте ценностей Сальери-ремесленника от музыки, избравшего путь философского самоубийства, и Моцарта, человека естественно, гениально принявшего жизнь в ее «бессмысленности», абсурдности.

Монолог Сальери начинается трюизмом *«Все говорят: нет правды на земле»* [11, с. 361]. С этим Сальери смирился. Экзистенциальный крах героя связан с иным измерением: *«Но правды нет и выше»* [11, с. 361]. Сальери открывается абсурдность бытия, «усильным, напряженным постоянством» выстроенный мир рушится, и для того, чтобы сохранить его в целостности, Сальери должен взять на себя восстановление высшей правды.

Трагедия-парадокс Сальери заключается в том, что восстановление справедливости мира (а для Сальери ценность мира концентрируется и абсолютизируется в музыке) с необходимостью влечет за собой злодейство – убийство Моцарта, чей гений разрушает систему Сальери.

Пушкин последовательно и предельно точно разворачивает аргументы Сальери на нескольких, иерархизированно выстроенных уровнях – человеческом, историко-культурном, философском и религиозном.

Человеческое измерение зависти обозначено Пушкиным: Сальери добивается успеха как награды за труд, Моцарту же – «гуляке праздному», «безумцу» – гений достается как незаслуженный дар. Нравственное чувство Сальери, трудно и тщательно выстраивающего свою музыку, оскорбляет та легкость «безделицы», с которой приходят мелодии к Моцарту («*Намедни ночью / Бессонница меня томила, / И в голову пришли мне две, три мысли. / Сегодня их я набросал*» [11, с. 364]), тот тип героя, которых Моцарт, соотнося с собой – «гулякой праздным» – наделяет правом высокого трагедийного чувствования (*«Представь себе… кого бы? / Ну хоть меня – немного помоложе; Влюбленного – не слишком, а слегка – / С красот-*

кой или другом – хоть с тобой, / Я весел, Вдруг виденье гробовое, / Незапный мрак, иль что-нибудь такое…» [11, с. 364]), та несерьезность, с которой Моцарт относится к своему дару (*«Ты с этим шел ко мне / И мог остановиться у трактира / И слушать скрыпача слепого! – Боже! / Ты, Моцарт, недостоин сам себя»* [11, с. 364]).

Поразительны совпадения в пушкинской трактовке дара Моцарта с самохарактеристикой творческого озарения, о котором писал сам музыкант: «Когда я по-настоящему один и в хорошем настроении, например, в карете во время путешествия, или на прогулке после хорошего обеда, или ночью, когда я не могу уснуть, тут лучше всего, целыми потоками, приходят ко мне мысли. Откуда и как, этого я не знаю, да тут ничего от меня и не зависит. Те, что мне нравятся, я запоминаю и даже напеваю их про себя, так, по крайней мере, говорили мне другие. Если же я удержал мысль, то вслед за тем ко мне является то одно, то другое относительно того, на что пригоден этот кусок, чтобы изготовить из него паштет согласно контрапункту, звучанию различных инструментов et caetera, et caetera, et caetera. Это распаляет душу, особенно если мне никто не мешает; кусок разрастается и разрастается, и я все распространяю его вширь, и проясняю, эта штука поистине становится почти готовой в голове, если даже она и длинна, так что после этого я обнимаю ее в духе единым взором, словно прекрасную картину, или красивого человека, и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она будет потом исполняться, но как бы все сразу. И это настоящий пир. Все изобретение и изготовление совершается во мне только как в ясном сновидении – однако слышание всего сразу все же самое наилучшее. То же, что сделалось таким образом, мне трудно позабыть, и это, вероятно, самый прекрасный дар, каким наделил меня Господь Бог» [Цит. по: 10, с. 748].

Личностный уровень имплицитно, как комментарий к сюжету «Моцарта и Сальери» заложен во внутренней скрытой цитате, расширяющей пространство текста. Моцарт напевает мотив из сальеривского «Тарара». Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен замечают: «Между двумя главными героями оперы «Тарар» развивается тот же самый конфликт, что и между Сальери и Моцартом. Поразительно, до какой степени сюжетные коллизии обоих произведений симметрично повторяют друг дру-

зу В.Кожинова, внутрішньої структури образу П.Палієвського, розвитку образної свідомості в літературі Г.Гачева. На це прямо і опосередковано вказував С.Бочаров.

Вихідною позицією С.Бочарова в розробці проблеми характеру було поняття про образність як «матерію» художнього твору, тобто її всеприсутність, її «видима плоть» – характери, сюжетні колізії, композиційні вибудови тощо, які дослідник означив як «модифікації образу» [2, с. 312]. Тобто характер, як і інші модифікації образу, осмислювались як часткові його прояви, як частини літературного твору (за Аристотелем), як вид літературного образу [2, с. 312-313].

С.Бочаров розглядав проблему характеру в аспекті історичної поетики. Одним із результатів такого підходу був ґрунтовний аналіз стану «характеру» серед літературознавчих термінів і висновок про його неукоріненість у цій сфері, відсутність його навіть у підручниках з теорії літератури, хоча в літературно-критичній практиці було надзвичайно поширеним. Такий маргінальний статус поняття «характер» і визначив напрям і зміст його дослідження, яке розгорталось у декількох напрямках: вибудові понятійного змісту характеру, осягненні його художньої змістовності у процесі аналізу світової і російської класики і спробі дати літературознавче його визначення. При цьому С.Бочаров акцентував ключові аспекти проблеми. Залучаючи порівняльну методику до аналізу шкіл, концепцій, науковець дійшов висновку про специфічну взаємодію образності і характеру, які завжди є «особливою і новою якістю до будь-якого можливого прообразу, «натури», реальної особи, типів дійсного життя. Теорія літератури завжди прагнула зрозуміти і виразити цю особливу якість образу. Вона не піддавалась визначенню ні в категоріях соціологічного зрозумілого «змісту», ні за опоязівським тлумаченням «форми»: в обох випадках за бортом залишався художній зміст – той специфічний «ікс», який для науки про літературу і є її власним предметом вивчення» [2, с. 313].

Розлогі екскурси в історію характеру, залучення до дослідження класичних філологічних напрацювань, робіт молодих вчених, які змогли вивільнитись від тягаря ідеологічних догм, синтез різних методик в аналізі художніх творів дозволили науковцю дати понятійні визначення характеру. При цьому С.Бочаров застосовує методику, розроблену М.Бахтіним, який, осмислюючи те чи інше поняття, давав його численні визна-

світлити найбільш значущі методологічні підходи вивчення характерології 1960-1990-х років.

На кінець 1950-1960-х років методологія науки переживала справжній «марксистський ренесанс». Якщо в Москві ці новації були пов'язані з діяльністю і вченням відомого філософа Е.Ільєнкова і його школи, то в Києві «неомарксизм» розроблявся й утверджувався в напрацюваннях не менш відомого у філософській сфері П.Копніна та його учнів. Ці спрямування об'єднував концептуальний підхід до проблеми людини, що зрештою знешкодило антигуманістичний сталінський постулат про «людину-гвинтик».

Узагальнюючи те, що було зроблене П.Копніним, сучасні науковці підкреслюють, що починаючи з П.Копніна в Україні виникає нове культурне явище – «виникає потяг до філософствування «людиноцентрованого» і ,водночас, раціонально вишуканого» [7, с. 40-41]. Отже, це був вихід на широкий спектр людинознавчих проблем, надзвичайно перспективний «антропологічний розмисел», в якому склалися два напрямки: світоглядно-онтологічний та світоглядно-епістемологічний, що було потужним підґрунтям і для літератури, і для літературознавства. У зв'язку з цим доцільно вказати на методологічну значимість широковідомих розробок екзистенційно-антропологічного напрямку, здійсненого дніпропетровським філософом-шістдесятником Г.Заїченком.

Узагальнюючи «людинознавчу» спрямованість філософської думки, літературознавство, теорія літератури не лише переломили їх до своїх досліджень, а й суттєво поновили їх ідеями, концепціями філологічної класики. У зв'язку з цим вимальовалася проблема характеру в літературі і літературознавстві. Своєрідно підхоплюючи і розвиваючи філософську думку про необхідність осягнення істини в процесі народження, літературознавці розпочали розмову про специфіку характеру немов з tabula raza. В цій площині стаття С.Бочарова «Характери і обставини» до тритомного видання «Теорії літератури» була справжньою новацією. Теоретизування і судження вченого були настільки вагомими, що не лише обумовили подальший розвиток проблеми, але з них почалось її відродження на межі XX-XXI століть. Вважаємо за необхідне підкреслити, що новизна теоретизувань про характер була певним результатом комплексного дослідження, а саме: специфіка художнього обра-

га: в каждом из них действуют два соперника, один из которых смертельно завидует дару, доставшемуся другому. Прямым аналогом пушкинского Сальери у Бомарше выступает Атар – жестокий царь Ормуза, из зависти жаждущий погубить солдата Тарара. Причиной тому – неизменная удачливость Тарара и всеобщая любовь, которые судьбой дарованы солдату и которыми обойден владыка Ормуза» [3, с. 50].

М.И. Свидерская отмечает, что Пушкин предельно точно встраивает конфликт двух музыкантов в историко-культурный контекст [15]. На рубеже XVIII-XIX веков обострился кризис в музыке: самодовлеющая, самоценная мелодическая стихия вытесняет искусство контрапункта – строго организованной системы музыкальных тем (голосов) внутри полифонического произведения [8, с. 69]. Возникает «зазор между риторическим пониманием музыки как науки и речи (музыки как единства слова, смысла и музыкального формотворчества, конструирования) и музыкой как музицированием, как звучанием (Gehor)» [9, с. 73]. Прежде музыка являлась результатом труда – разумного и правильного деления на части, аналитической расчлененности (отсюда сальеривское *«Музыку я разъял как труп»*) и «выработанности» каждой из частей, а затем последовательного конструирования всех частей в законосообразном сопряжении. Ныне же музыка приходит как озарение, как мелодия, звучащий живой человеческий голос. Для Моцарта «Мелодия – сущность музыки. Того, кто придумывает мелодии, – говорил он певцу М.О'Келли, – я сравниваю с лошадью благородных кровей, простого же контрапунктиста – с наемной почтовой клячей» [Цит. по: 8, с. 25].

Моцарт и Сальери представляют два музыкальных лагеря. Глюк, открывший «глубокие пленительные тайны», дал правила, т.е. некие «уравнения» музыки, и Сальери «усильным, напряженным постоянством» постиг их. Появление музыки Моцарта, отмечает М.И. Свидерская, знаменует то, что «музыка как ремесло, сделанность, нормативность заканчивается» [15, с. 235].

Классическая эпоха в музыке с ее математически выверенной логически непротиворечивой тонально-функциональной системой совпадала по пафосу с эпохой Просвещения. Эта эпоха «во всем искала гармонии с доминированием структурной логики над прихотливой игрой звуковых красок» [8, с. 69].

Карамзин точно передаст мертвящий пафос рационализма в своем анекдоте о музыке и философии: «Декарт не мог слушать соловьев без досады; ему казалось, что нежная Филомена, трогая душу, опровергает его систему» [6, с. 346]. И эта декартовская досада окажется внутренней действующей силой философского измерения конфликта пушкинской трагедии. Сальери как логик и рационалист – человек эпохи онтологически толкуемого Разума, опоэтизированного «интеллектуальной радостью» Декарта, но философия Декарта убийственна для поэзии. Это заподозрит на заре Просвещения и Н. Буало, заметивший: «Декарт перерезал горло поэзии». Пушкин же в просветительской рациональности увидит причины «ничтожества литературы русской» (*«Ничто не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя»* [12, с. 268]).

В.Ю. Сухачев обозначает разрыв философии Просвещения с полнотой человечности: «Декартовское Ego cogito, ergo sum («Я мыслю, следовательно, существую») противопоставит мысль и жизнь, вынесет чувствование, живое ощущение бытия за рамки логики, зафиксирует самообнаружение субъекта в акте мышления, сознания, а не чувствования, и изнанкой cogito окажется тело без желаний, поэзия без чувствования, музыка без мелодии» [16, с. 21].

Типологически Сальери является продолжением и развитием образов Фауста и Скупого. Всех их объединяет «выброшенность» из живой жизни. Тайная мысль о самоубийстве становится конечным итогом дерзостной попытки Фауста стать «над жизнью». Физическая смерть пуста, и бес-смысленная смерть логически не может стать выходом из бес-смысленной жизни. Герои Пушкина отыскивают новый смысл и приносят живую жизнь в жертву этому смыслу (по Камю, совершают «философское самоубийство»). Барон убивает в себе Рыцаря и возрождается в новом качестве – Скупого. Экзистенциальный отсчет сюжета Сальери обозначен Пушкиным в этой самоубийственной тоске утраченного смысла: *«Как жажда смерти мучила меня»* [11, с. 366], – вспоминает-размышляет Сальери.

Отказ от живой жизни и в «Сцене из Фауста», и в «Скупом рыцаре, и в «Моцарте и Сальери» маркированы одинаково: неспособностью любить. Фауст, разъедаемый рефлексией, становится виновником гибели Гретхен (эта мысль воплощается

Ключові слова: ліричний автопортрет, художні шукання, поетична декларація.

SUMMARY

Shulgun M. E. Lyrical self-portraits of Russian literature in late XVIII, in early XIX

In the article you can find an attempt of analysis of the lyrical poems of A. M. Nakhymov, M. M. Karamsin, G. R. Derjavin – the poets from the borders of XVIII-XIX centuries. It helps to understand the peculiarities of writers' artistic searches, connect them with the idea-aesthetical context of their epochs, comprehend and analyze lyrical self-portraits which become a kind of poetical declaration of the poets.

Key words: a lyrical self-portrait, artistic search, poetical declaration.

Н.А. Белоконь
(Горлівка)

УДК 82-312.1

ПРОБЛЕМИ ХАРАКТЕРУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 1960-1990-х рр.

Очевидним стає той факт, що саме в 1960-ті роки в літературознавстві з'являється інтерес до проблеми характеру. Саме тоді на хвилі радикальних змін у суспільстві були зроблені вагомі кроки до оновлення методологічної культури. О.Михайлов у кінці 80-х років підкреслив: «Теорія літератури … за останні 25-30 років заново народилась; можна віднести її нове народження до початку 60-х років, до часів розробки тритомної академічної «Теорії літератури», для створення якої необхідно було головне – вивільнити свою свідомість для неупередженого, широкого вивчення літератури, літературного процесу і т.д. Тоді треба було не просто йти вперед, але повертатись до нормального людського стану розумової діяльності, а, здається, немає нічого більш складного, трудомістського за повернення до себе, в якійсь елементарній простоті висхідних рушень… Науці завжди мало «здорового глузду», але й без такого в якості певного підґрунтя їй ніяк вже не обійтись, і таке підґрунтя для теорії літератури було знайдене» [6, с. 59]. У статті ми спробуємо ви-

2. Карамзин Н. М. Стихотворения [Текст] / Н. М. Карамзин. – Л.: Худож. лит., 1966. – 162 с.
3. Костырева Л. П. Консерватизм в России на рубеже XVIII-XIX веков : автореф. дис. на получение науч. степени канд. истор. наук : спец. 07.00.09 «Историография, источниковедение и методы исторического исследования» / Л. П. Костырева. – М., 2000. – 26 с.
4. Лонгинов М. Н. Рецензия / М. Н. Логинов // Современник. – 1849. – Т. 18, № 11. – С. 1-4.
5. Лосиевский И. Я. Русская лира с Украйны: Русские писатели Украины первой четверти XIX века [Текст] / И. Я. Лосиевский. – Х. : Око, 1993. – 220 с.
6. Нахимов А. Н. Сочинения в стихах и прозе, напечатанные по смерти его [Текст] / А. Н. Нахимов. – М., 1859. – 112 с.
7. Сахаров В. И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили [Текст] / В. И. Сахаров. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – 256 с.

АННОТАЦИЯ

Шульгун М. Э. Лирические автопортреты в русской литературе рубежа XVIII-XIX веков

В статье предпринимается попытка анализа лирических стихотворений поэтов рубежа XVIII-XIX веков – А. Н. Нахимова, Н. М. Карамзина, Г. Р. Державина, который позволит понять своеобразие художественных исканий писателей, связать их с идейно-эстетическим контекстом их эпохи. Осмыслить и проанализировать лирические автопортреты, которые явились своего рода поэтической декларацией поэтов.

Ключевые слова: лирический автопортрет, художественные искания, поэтическая декларация.

АНОТАЦІЯ

Шульгун М. Е. Ліричні автопортрети в російській літературі межі XVIII-XIX століть

У статті пропонується спроба аналізу ліричних віршів поетів межі XVIII-XIX століть – А. М. Нахімова, М. М. Карамзіна, Г. Р. Державіна, що дозволить зрозуміти своєрідність художніх шукань письменників, поєднати їх з ідейно-естетичним контекстом їхньої епохи. Осмислити й проаналізувати ліричні автопортрети, які стали свого роду поетичною декларацією поетів.

у Пушкина в мефистофелевской аналогии любви-насилия, любви-убийства); Скупой, спускаясь в подвал свой тайный, демонстративно отвергает восторги любви во имя восторгов скупости. *«Хоть мало жизнь люблю»* [11, с. 366], – говорит Сальери, и *«заветным даром любви»* [11, с. 367] оказывается для него сама смерть, яд Изоры.

Структурно метафора любви-убийства «Сцены из Фауста» («*На жертву прихоти моей / Гляжу, упившись наслажденьем, / С неодолимым отвращеньем: / Так безрасчетный дуралей, / Вотще решась на злое дело, / Зарезав нищего в лесу, / Бранит ободранное тело*» [11, с. 340]) развивается и в «Скупом рыцаре» как своего рода медицинская патология (*Нас уверяют медики: есть люди, / В убийстве находящие приятность. / Когда я ключ в замок влагаю, то же / Я чувствую, что чувствовать должны / Они, вонзая в жертву нож: приятно / И страшно вместе»* [11, с. 352]). В «Моцарте и Сальери» любовь к музыке последовательно уподобляется любви некрофила, и разбойничий нож «Сцены из Фауста» превращается в скальпель логика-анатома:

Звуки умертвив,
Музыку я разъял как труп.
[11, с. 361-362]

Зависть Сальери обретает свой истинный целостный смысл в онтологическом измерении, где «правды нет и выше». Негодование Сальери направлено не против Моцарта (он только симптом несправедливости мира), но против самого Бога, допускающего эту несправедливость. Музыкальная и религиозная темы сплетаются, подсвечивая и замещая друг друга.

Сальери, «упрямо и надменно» отвергший живую жизнь, обретает смысл своего существования в религиозном служении музыке, и своем жизнеописании он воспроизводит важнейшие составляющие житийного канона: проявление святости в детском и юношеском возрасте, искушения, решительный поворот на путь духовного спасения.

Родившийся с «*любовию к искусству*» [11, с. 361], доступный живому чувствованию живой музыки, *«когда высоко / Звучал орган в старинной церкви нашей, / Я слушал и заслушивался – слезы / Невольные и сладкие текли»* [11, с. 361], Сальери превращается в монаха от искусства и принимает музыку как схиму:

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыки, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке.

[11, с. 361]

Живая вера, живой восторг живого человека подменяются мертвым служением-ремесленничеством («*Ремесло поставил я подножием искусству ; /Я сделался ремесленник*» [11, с. 361]), и руки музыканта уподобляются сухим мощам («*перстам* / *Придал послушную, сухую беглость*» [11, с. 361]).

Мотив монашеского умерщвления плоти в пушкинском тексте реализуется в теме кастрации как предельной метафоре физического религиозного служения, высшей формы подвижничества. И здесь религиозная и музыкальная темы оказываются в опасной двусмысленной близости. Жест оскопившего себя Оригена прочитывается в монологе музыканта Сальери:

Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг, Моцарт, эти слезы…
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу.

[11, с. 370]

Ориген в своей ереси ссылался на текст евангелиста Матфея: «Есть скопцы, которые сделали сами себя скопцами для Царства Небесного. Кто может вместить, да вместит» (Мф.19), но кастрация как предельная форма служения-посвящения исторически существовала и в музыке. Практика оскопления для сохранения певческого дара практиковалась в Ватикане на протяжении нескольких веков. Небесной красоты голоса кастратов, посвятивших себя исключительно музыке, восхищали слушателей. Когда они пели, зрители в ложах кричали: «Eviva il coltello!» («Да здравствует скальпель!») и сходили с ума от восторга [1].

Метафорическое самооскопление Сальери совпадает с моментом убийства Бога музыки – Моцарта, и музыкальная тема, выходя за рамки искусства, обретает онтологическое измерение. Мелодия Моцарта опровергает «математический структу-

мостоятельной позиции «частного лица» и в своем литературном творчестве. В его взглядах на социальные проблемы России сложно и в то же время вполне характерно для общей национально-исторической ситуации сплетались просветительские, демократические и консервативные идеалы [3, с. 24], сосредоточенность писателя на критике нравов своей эпохи, а не на тех или иных проектах политических преобразований, его пиетет по отношению к церкви, неприятие Французской революции, якобинизма не снижали критического накала по отношению к злоупотреблениям, взяточничеству, несправедливости чиновничества, их пренебрежению к нуждам народа.

Карамзин обращается, как кажется, не столько персонально к своему внутреннему «я», сколько сентименталистски апеллируя к любому «слабому человеку»: сентименталистская апелляция к сердцу нужна поэту, чтобы напомнить – себе, своему лирическому герою, читателю – о примерах античной мудрости и героизма.

В лирическом портрете Державина – полемическая, слегка раздраженная реакция поэта на разочарование в участии в политико-социальной жизни, обещание ограничить свое существование только сферой частной жизни, то есть он как будто «переворачивает» карамзинскую ситуацию наизнанку, стремясь от сферы «героического», гражданского – в область частного.

В то же время сложность формирования целостного представления о историко-литературном процессе рубежа веков связана с объективными факторами. В самом деле, это время, когда начинается высший расцвет творчества Г. Р. Державина, когда ведет активную журналистскую работу Н. М. Карамзин, и уже уверенно вступает в литературу В. А. Жуковский, делает свои первые литературные шаги К. Н. Батюшков. Закономерно, что основное внимание исследователей привлекают произведения именно значительных писателей этого периода: они наглядно позволяют ощутить связь времен, соединяют воедино два важнейших литературных этапа русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Державин Г. Р. Стихотворения [Текст] / Г. Р. Державин. – Л. : Худож. лит., 1957. – 745 с.

го творчества, утверждает определенную, не только поведенческую, но и этико-эстетическую программу, связанную как с сентименталистской моралистической чувствительностью *(«люби всем сердцем добродетель»)*, так и с романтической полемикой с «людскими мнениями» и защитой индивидуальной нравственной позиции. Во-вторых, стихотворение А. Н. Нахимова более чем у его предшественников, философично, анализирует категорию «добра» не только как социальное понятие, но и как общий принцип Божественной вселенной *(«Одно добро лишь неизменно: / Его источник есть сам Бог!»)*. Счастье, по Нахимову, он приобретает тогда, когда не сомневается в этом исходном принципе и, ориентируясь на философов античности (Сократа, Фокиона) с их последовательной гражданской позицией, смело смотрит в лицо и жизни, и смерти.

Закономерен вопрос: в чем различие портрета лирического героя и автопортрета в лирической поэзии. Разграничение этих понятий определяется объектом изображения, подобно тому, как различаются портрет и автопортрет в изобразительном искусстве. Ведь и в поэзии, как в живописи, мировидение автора, его отношение к миру выражается и через портрет, и через автопортрет. В поэзии портрет лирического героя и автопортрет также различаются доминантным предметом изображения. Через портрет автор передает свое видение того образа, который изображен, а уже через него проявляется авторская позиция, т. е. мировоззрение поэта раскрывается более опосредованно. В автопортрете – подчеркнутое субъективное начало, взгляд художника на свой мир, отраженный во внешнем облике, следовательно, и представление о мире передается не через образ-адресат авторского чувства, а непосредственно через видение самого себя. Обращение к автопортрету в творчестве А. Нахимова связано со стремлением к зрительному выражению своего и внешнего, изобразительного, и внутреннего «я».

Таким образом, обращаясь к изображению «самого себя» в стихотворении, Нахимов стремится, кажется, прежде всего, к созданию портрета своего мира во всей его многогранности. Нахимов представляет собой тип писателя университетского круга, образованного дворянина, сохраняющего просветительские идеалы, но воплощающего их не столько в публичной деятельности, сколько в собственной вполне са-

ализм» [9] контрапункта и подрывает законы Разума. Гегель утверждал, что чудо возмущает и оскорбляет Разум. Чудо противоположно Разуму как произвол, и сам Бог – произвол, над Богом нет начала, нет закона, он вне-законен. Чтобы сохранить закон, необходимо уничтожить чудо – Моцарта.

Вольно или невольно Пушкин в сюжете «Моцарта и Сальери» воспроизводит коллизию, описанную Винченцо Кардуччо в «Диалоге шестом» о Караваджо: «Писал ли кто-либо и когда-либо с таким успехом, как это гениальное чудовище, почти без правил, почти без теории, без обучения, без обдумывания, исключительно властью своего гения, имея лишь перед собой натуру, которую он столь превосходно копировал? Я слышал от фанатика нашей профессии, что появление этого человека означает собой плохое знамение, разрушение и конец живописи, подобно тому, как в конце света явится Антихрист, который будет делать вид, что он и есть истинный Христос; своими лживыми и непонятными нам чудесами и чудовищными деяниями он поведет за собой на вечные муки очень много людей, захваченных его деятельностью, которая будет казаться замечательной, хотя на самом деле будет фальшивой, обманчивой, лишенной истины и постоянства» [7, с. 46].

А.Белый интерпретирует конфликт Моцарта и Сальери в контексте противопоставления гения и таланта (талант существует в рамках привычной, узаконенной, филигранно законченной системы, гений вырывается из системы и разрушает ее), восходящего к эстетике Канта [2]. Трагедия Сальери разворачивается в двух, для Пушкина взаимосвязанных, планах – эстетическом и этическом. Сальери загнан в логически неразрешимую нравственную ловушку. Для музыканта Сальери гениальность и злодейство, равно как красота и безнравственность, – взаимо-исключающие категории (кантовское: «Прекрасное есть символ нравственно доброго» [5, с. 240]), но злодейство – убийство Моцарта – оказывается для Сальери единственным средством восстановить онтологически попранную справедливость.

«Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; / Я знаю, я» [11, с. 365], – признает Сальери. Но одновременно с этим признанием к Сальери приходит и мысль, оправдывающая необходимость, «должность» убийства бога музыки: «*Ты, Моцарт, недостоин сам себя»* [11, с. 365].

Сальери-музыкант абсолютизирует не музыку, а правила музыки. И происходит качественный смысловой скачок в иную область – где «правды нет и выше». Чтобы сохранить правила, необходимо уничтожить Бога. Смиренный монах, аскет превращается в жреца, высшим религиозным долгом которого становится убийство Бога:

Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить, – не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки.

[11, с. 366]

Пушкин последовательно разворачивает цепочку смыслов – от сальеривского «звуки умертвив» к знаковому упоминанию имени Бонаротти, по преданию, умертвившего натурщика на кресте, чтобы «натуральнее» передать предсмертные конвульсии Христа [6]. И открытым страшным вопросом – «*и не был / Убийцею создатель Ватикана?*» [11, с. 366] – завершает свою трагедию.

Сальери логически переживает свое экзистенциальное искушение: от мысли о самоубийстве к «скачку веры» (универсальным, онтологизированным правилам музыки) – спасительному выходу «философского самоубийства» как способу бегства от абсурдного существования и заканчивает идеей убийства Бога. Так Пушкин вводит в русскую литературу страшную тему человекобога, насильственно загоняющего жизнь в мертвые рамки порядка, правила, рациональности, получившую свое развитие в романах Достоевского.

В заметке «О Сальери» Пушкин напишет: «Завистник, который мог освистать Д.<он> Ж.<уана>, мог отравить его творца» [12, т. XI, с. 218] и сделает Дон Гуана, мифологизировано, предельно концентрированно воплощающего моцартианский тип жизни и творчества, следующим героем – героем абсурда – в своих экзистенциальных «опытах драматического изучения характеров».

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбье П. История кастратов [Текст] / Пер. с фр. Е. Рабинович / П. Барбье. – С.Пб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 304 с.
2. Белый А. Кантовская цитата в пушкинском тексте [Текст] / А. Белый // Вопросы литературы. – 2004. – № 3. – С. 59-80.

Лучше, лучше мне лениться,
Чем злодеев наживать.
Полно быть в делах горячим,
Буду лишь у правды гость;
Утром раза три в неделю
С милой музой порезвлюсь;
Там опять пойду в постелю
И с женою обоймусь.

[1, с. 274]

Другая модель мировоззрения в стихотворении А. Н. Нахимова: здесь лирический герой не только персонифицирован, как у Г. Р. Державина, но и прямо назван по имени *(«Престань, Нахимов…»),* он размышляет не о той или иной – частной *(несчастливая любовь)* или общественной *(политическое действие)* – ситуации, а о судьбе в целом, о «жребии», который, по мысли автора, вызывает его ропот по разным, нескольким причинам – бренность жизни *(«что дни твои так скоротечны»)*, заурядность удела *(«Что ты не создан Исполином»)*, отсутствие таланта *(«Не можешь так играть на лире, / Как славный Тимофей играл»)*, светскости *(«Задумчив, медлен, нелюдим»)*, дара влюблять в себя *(«Пленить не можешь ты собой»)*. Поэта занимает не коллизия гражданского или приватного, а внутренний конфликт душевного упадка и веры, нежелания жить – и жажды жизни. При этом судьба отождествляется поэтом с «Божьим провиденьем», и это обстоятельство побуждает его осуждать собственную печаль и уныние. Неисповедимость Господних путей не отменяет благотворности Божественного закона, хотя мешает человеку проникнуть в суть Его замысла *(«слабый смертный не измерит/ Путей невидимых Его»)*. А. Н. Нахимов рисует, по существу, не сентименталистскую меланхолию, а романтическое уныние, осуждая себя за греховность такового настроения и утверждая своего рода программу поведения:

От мнимого добра прямое
Всегда старайся отличать,
Чтоб привидение пустое
За счастие не почитать…

[6, с. 274]

А. Н. Нахимов, во-первых, больше, чем его предшественники, обращен в этом стихотворении к проблеме собственно-

конца XVIII в. жанре лирического автопортрета [5, с. 116]. Это стихотворение не было напечатано в первых изданиях сборника сочинений А. Н. Нахимова, оно появилось только в дополненном издании 1822 г. и не часто переиздавалось.

Если отметить не только общее жанровое и тематическое сходство этого стихотворения А. Н. Нахимова с другими лирическими автопортретами современной ему эпохи, а конкретно сопоставить его с одноименными стихотворениями Н. М. Карамзина (1795) и Г. Р. Державина (1798), то можно обнаружить несомненную самобытность нахимовского автопортрета. «К самому себе» Н. М. Карамзина – это обращение, как кажется, не столько персонально автора к своему внутреннему *«я»*, сколько сентименталистская апелляция к любому *«слабому человеку»: «Слабый человек! / Что хочешь делать?…»* [2, с. 162]. Недаром причина меланхолии лирического героя обозначена общо, читатель может истолковать ее, вложив в ситуацию свой конкретный опыт: *«Исчезло все, что сердцу льстило, / Душе моей казалось мило»*. Разочарование в любви, в частной жизни, полагает лирический герой, должно быть преодолено не по милости рока *(«Рока и небес / Не тронешь ты своей тоскою»)*, а обращением к красоте и гармонии природы, а главное – *«к сердцу своему»*. Но сентименталистская апелляция к сердцу нужна поэту, чтобы напомнить – себе, своему лирическому герою, читателю – о примерах античной мудрости и героизма:

Житейских радостей конец
Да будет для тебя началом
Геройской твердости в душе!
[2, с. 163]

Иное настроение царит в лирическом автопортрете Г. Р. Державина: «*Что мне, что мне суетиться,/ Вьючить бремя должностей, / Если мир за то бранится…»* [1, с. 273]. Написанное по конкретному поводу – после безуспешных выступлений Г. Р. Державина в Межевом департаменте сената в защиту крестьян, которых беззастенчиво грабили генерал-прокуроры, – оно содержит в себе полемическую, слегка раздраженную реакцию поэта на разочарование в участии в политико-социальной жизни, обещание ограничить свое существование только сферой частной жизни, то есть как будто «переворачивает» карамзинскую ситуацию наизнанку, стремясь от сферы «героического», гражданского – в область приватного:

3. Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Там есть один мотив…» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) [Текст] / Н.В. Беляк, М.Н. Виролайнен // Временник Пушкинской комиссии. – Вып. 23. – Л.: Наука. Ленингр. отдние, 1989. – С. 48-69.
4. Камю А. Эссе об абсурде [Текст] / А.Камю // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева: Перевод. – М.: Политиздат, 1990. – С. 222-318.
5. Кант И. Критика способности суждения [Текст] / И.Кант // Соч. в 6-ти томах. – М. : Мысль, 1966. (Философ. наследие). – Т. 5. – С. 161-529.
6. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника [Текст] / Н.М. Карамзин. – Л.: Наука, 1984. – 720 с.
7. Кардуччо В. Диалоги о живописи [Текст] / В. Кардуччо // Микеланджело да Караваджо. Документы, воспоминания современников. Микеланджело да Караваджо; пер. с итал. – М.: Искусство, 1975. – С. 46-53.
8. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л.В. Кириллина. – М.: Изд-во МГК, 1996. – С. 25.
9. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики [Текст] // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 240.
10. Михайлов А.В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Фридрих Мориц [Текст] / А.В. Михайлов. Языки культуры. Учебное пособие по культурологи. – М.: Яз. рус. культуры, 1997. – 912 с.
11. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 6 т. / А.С. Пушкин. – М.: Правда, 1969. – Т. 3.
12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т. / А.С. Пушкин. – М.: Изд-во АН СССР, 1937-1949.
13. Романова Е.И. Герой перед лицом абсурда: любовь и самоубийство в «Сцене из Фауста» Пушкина [Текст] / Е.И. Романова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – 2006. – Вип. 1(49). – Ч. 1. – С. 24-31.
14. Романова Е.И. Отказ от любовной интриги как повествовательная стратегия в «Скупом рыцаре» А.С.Пушкина [Текст] / Е.И. Романова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковоро-

ди. – Сер. Літературознавство. – 2008. – Вип. 1(53). – Ч. 1. – С. 20-29.
15. Свидерская М.И. Моцарт и Сальери: об одной коллизии в истории культуры [Текст] / М.И. Свидерская // Классическое искусство от Древности до XX века: сб. статей / сост. Проскурина Н.В. – М., 2007. – С. 228-272.
16. Сухачёв В.Ю. Страсти по Декарту: между метафизикой cogito и телесной практикой [Текст] / В.Ю. Сухачев // Вестник Псковского Вольного Университета. – 1995. – Т. 2, № 4. – С. 18-29.
17. Шелер М. О феномене трагического [Текст] // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии / М. Шелер; Акад. наук Латв. ССР, Ин-т филос. и права; отв. ред. Т.А. Кузьмина. – Рига: Зинатне, 1988. – С. 293-316.

АННОТАЦИЯ

Романова Е.И. От «философского самоубийства» к убийству Бога (экзистенциальные мотивы в «Моцарте и Сальери» А.С. Пушкина)

«Моцарт и Сальери» анализируется как составная часть целостного замысла «маленьких трагедий» А.С. Пушкина, объединенного общей экзистенциальной темой и лейтмотивными перекличками. Сальери рассматривается в контексте идеи философского самоубийства, Моцарт – как человек, принявший абсурд бытия. Противопоставление двух типов художников прослеживается на уровнях отношения к смыслопорождающим категориям – творчеству, любви и смерти.

Ключевые слова: Пушкин, Камю, «Маленькие трагедии», «Моцарт и Сальери», философское самоубийство, убийство Бога.

АНОТАЦІЯ

Романова О.І. Від «філософського самогубства» до вбивства Бога (екзистенціальні мотиви в «Моцарті і Сальєрі» О.С. Пушкіна)

«Моцарт і Сальєрі» аналізується як складова частина цілісного задуму «маленьких трагедій» О.С. Пушкіна, об'єднаного загальною екзистенціальною темою і лейтмотивними перекликами. Сальєрі розглядається в контексті

М.Э. Шульгун
(Горловка)

УДК 821.161.1 (091)

ЛИРИЧЕСКИЕ АВТОПОРТРЕТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII-XIX ВЕКОВ

По справедливому утверждению В. И. Сахарова, «традиционная борьба русских романтиков с пресловутым «просветительским классицизмом» выглядела совсем иначе, нежели, например, во Франции… И у нас дерзкая литературная молодежь… вволю потешилась над консервативным и наивным «старикашкой-классицизмом» (А. А. Бестужев), однако именно романтик и либерал Вяземский в 1822 году отдал должное наследию прошлого: «Эпоха, ознаменованная деятельностью Хераскова, Державина, Дмитриева, Карамзина, была гораздо плодотворнее нашей» [7, с. 9]. Но справедливо и другое утверждение: литературные явления начала романтической эпохи, сохраняющие тесную связь с просветительскими идеями и эстетическими идеалами, оказываются способны не только к сохранению, повторению уже сложившихся традиций, но и открыты для вбирания в себя новых, новаторских тенденций.

Цель данной статьи – анализ лирических стихотворений поэтов рубежа XVIII-XIX веков – А. Н. Нахимова, Н. М. Карамзина, Г. Р. Державина, который позволит понять своеобразие художественных исканий писателей, связать их с идейно-эстетическим контекстом их эпохи. Осмыслить и проанализировать лирические автопортреты, которые явились своего рода поэтической декларацией поэтов.

В лирическом произведении предметом изображения являются переживания, мысли самого поэта. Но это не просто переживания какого-то человека, а переживания общественно значимые, в которых духовный мир поэта, не теряя своей индивидуальности и автобиографичности, получает обобщенное выражение. Лирический герой позволяет точнее осмыслить соотношение индивидуального и обобщенного, автобиографичности и вымысла в лирике.

Среди лирических сочинений А. Н. Нахимова особое место, думается, занимает стихотворение «К себе», написанное, как верно заметил И. Я. Лосиевский, в распространенном с

5. Пушкин А. С. Кирджали // Пушкин А. С. Золотой том. Собрание сочинений. – М.: Имидж, 1991. – С. 594-596.
6. Пушкин А. С. К Овидию // Пушкин А. С. Золотой том. Собрание сочинений. – М.: Имидж, 1991. – С. 380-381.
7. Томашевский Б.В. Пушкин: [В 2 кн.] – Кн. 1. (1813 – 1824). – М; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – 743 с.
8. Холмогорова Е. Декабрист Александр I [Электронный ресурс] // Знамя. – 1992. – № 8. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/red/holm/dekabr.html

АНОТАЦІЯ

Сорокін О. А. Пушкін і грецьке повстання

Стаття «Пушкін і грецьке повстання» присвячена опису національно-визвольного руху етеристів проти турецького іга. Події грецького повстання сполучаються з долею поета, з його ставленням до етерії через документи й художні твори. Особлива увага приділяється зображенню особи керівника в повісті «Кірджалі» і опосередковано в романі «Дубровський».

Ключові слова: етерія, особистість героя, романтик, реаліст.

АННОТАЦИЯ

Сорокин А. А. Пушкин и греческое восстание

Статья «Пушкин и греческое восстание» посвящена описанию национально-освободительного движения этеристов против турецкого ига. События греческого восстания сопрягаются с судьбой поэта, с его отношением к этерии в документах и художественных произведениях. Особенное внимание уделяется изображению личности руководителя в повести «Кирджали» и опосредованно в романе «Дубровский».

Ключевые слова: этерия, личность героя, романтик, реалист.

SUMMARY

Sorokin A. A. Pushkin and greek revolt

The article «Pushkin and greek revolt» is devoted to a description of eterists' national liberation motion against the Turkish yoke. The events of greek revolt are attended with the fate of a poet and his attitude toward eteriya in his documents and artistic works. The special attention is spared to the image of personality of a leader in the story «Kirdzhali» and mediated in the novel «Dubrovsky».

Key words: eteriya, personality of hero, a romantic, a realist.

ідеї філософського самогубства, Моцарт – як людина, що прийняла абсурд буття. Протиставлення двох типів митців простежується на рівнях відношення до сенсопороджуючих категорій – творчості, кохання і смерті.

Ключові слова: Пушкін, Камю, «Маленькі трагедії», «Моцарт і Сальєрі», філософське самогубство, вбивство Бога.

SUMMARY

Romanova Ye.I. From 'philosophical suicide' to murder of God (existential motifs in «Mozart and Salieri» by A.S. Pushkin)

«Mozart and Salieri» is analyzed as part of a holistic conception of A.S. Pushkin «small tragedies «, which is combined with the help of total existential theme and leitmotif roll-calls. Salieri is considered in the context as a philosophical idea of suicide, Mozart – as the man who took an absurd existence. The opposition of two artists types can be traced on the levels of attitude towards semantic categories – creativity, love and death.

Keywords: Pushkin, Camus, "Small Tragedy", "Mozart and Salieri", a philosophical suicide, murder of God.

Н.В. Сафронова
(Горлівка)

УДК 821[470]

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ Т.МАННА «БУДДЕНБРОКИ»

У кінці XIX – на початку XX століття німецька література випускає ряд визначних письменників, творчість яких набуває широкої популярності за межами Німеччини завдяки її змістовності, жанровій різноманітності, високим художнім пошукам.

Велика кількість німецьких письменників цієї епохи працює в літературі не одне десятиліття, а деякі митці, що пішли з життя в середині століття, перші свої твори створювали на межі XIX-XX століть.

Особливу цінність в німецькій літературі того часу має роман, який не отримав у попередні століття достатнього розвитку. Творчість таких німецьких романістів, як Л. Фейхтвангер, А. Цвейг, Е.М. Ремарк, Л. Франк, А. Зегерс, В. Бредель, Б. Узе,

а особливо Томас Манн, приваблюють глибиною проблематики, своєрідністю форми.

Томас Манн – видатний німецький письменник XX століття, один з найвеличніших майстрів критичного реалізму, лауреат Нобелівської премії в області літератури, брат Генріха Манна. Відомий в першу чергу як письменник-романіст, він також працював у сфері публіцистики та літературної критики. Томас Манн є автором численних новел та багатьох романів, але найбільшу славу та успіх йому приніс його перший роман – «Будденброки» – розповідь про долю чотирьох поколінь любекського патріцианського роду.

Не слід заперечувати той факт, що одним з джерел, які суттєво впливали на творчість Томаса Манна, була російська література тих часів, представлена такими письменниками, як Достоєвський, Тургенєв, Гоголь та ін. Але було й інше джерело, що збагачувало творчість німецького письменника. На творах відомих скандинавських письменників – Августа Стріндберга, Генріха Ібсена, Б'єрнстьєрне Б'єрнсона – він вчився досліджувати об'єктивні конфлікти буржуазного суспільства та критикувати буржуазну мораль, що ховала власну вигоду за фасадом добропорядності та респектабельності.

«Будденброки» – приклад дивовижної відповідності поетики твору його морально-філософському змісту. Роман багатоаспектний, естетично багатогранний, відрізняється масштабністю внутрішнього конфлікту, наповнений художніми ремінісценціями та алюзіями. Безмежно цікавий він і в плані загальнохудожньої проблематики, особливо музикальної.

Складність та амбівалентність літературного процесу в Німеччині взагалі та з питань жанрової класифікації зокрема, що за умов національного відродження обумовлена як тенденціями поновлення розірваної тривалості традицій, так і великим впливом мистецьких здобутків світової літератури, які (врешті це стосується і наших традицій) не позбавлені суперечностей, а відтак потребують обмеженості і певних застережень щодо прийняття та наслідування, зумовлюють актуальність дослідження в цій галузі.

Оособливості поетики твору тісно пов'язані з його жанровою своєрідністю, адже саме всі ці поетичні засоби увиразнення художнього тексту, за допомогою яких автор робить свій твір більш яскравим та насиченим, і творять той чи інший

Однако стоит вспомнить, что в это же время Пушкин работает над романом «Дубровский». Идея, к которой писатель пришёл через документ, и идея, к которой он пришёл через художественную природу романа, пересеклись в одной точке. А значит, не могли быть высказаны дважды, продублированные друг другом.

Мысль о разрыве вождя из дворян Владимире Дубровском со своим народом прозвучала в романе без какой-либо завуалированности: «… *он* <Дубровский. – С. А.> *собрал всех своих сообщников, объявил им, что намерен навсегда их оставить, советовал и им переменить образ жизни. – Вы разбогатели под моим начальством, каждый из вас имеет вид, с которым безопасно может пробраться в какую-нибудь отдалённую губернию и там провести остальную жизнь в честных трудах и в изобилии. Но вы все мошенники и, вероятно, не захотите оставить ваше ремесло*» [4, с. 581-582].

Таким образом, Пушкин переживает романтические идеалы Надежды и Свободы в Кишинёве биографически. Анализирует причины, приведшие к разгрому греческого восстания, и испытывает разочарование в его вождях исторически. Со временем, сопрягая события греческого восстания, его героев-разбойников с бунтарями из крестьянской и дворянской среды, приходит к художественно ясно высказанной мысли о социальной природе реалий, вторгающихся в романтическое бытиё «благородных» героев, фатально закономерно, а главное – драматически болезненно отражающемуся на бытии остальных персонажей и на самой исторической действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Двойченко-Маркова Е. М. Заметки о Пушкине и беженцах этерии в Кишиневе // Временник Пушкинской комиссии, 1973. – Л.: Наука, 1975. – С. 20-35.
2. Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960 – 1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – С.Пб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 21-184.
3. Оксман Ю. Г. «Кирджали» // Путеводитель по Пушкину. – С.Пб.: Академ. проект, 1997. – 432 с.
4. Пушкин А. С. Дубровский // Пушкин А. С. Золотой том. Собрание сочинений. – М.: Имидж, 1991. – С. 549-582.

кин поместил в повесть «*материал об Александре Ипсиланти и Иордаки Олимбиоти, вовсе не связанный с данными о Кирджали, но проработанный им ещё в 1821-1822 г. для задуманной тогда поэмы об этеристах*» [3, с. 191].

С другой стороны, Пушкин как бы избегает напрямую говорить об Александре Ипсиланти, личные качества которого «*способствовали разочарованию в романтическом культе "великого человека"*» [2, с. 74].

Автор повести пишет: «*Александр Ипсиланти был лично храбр, но не имел свойств, нужных для роли, за которую взялся так горячо и так неосторожно. Он не умел сладить с людьми, которыми принужден был предводительствовать. Они не имели к нему ни уважения, ни доверенности… Ипсиланти ускакал к границам Австрии и оттуда послал своё проклятие людям, которых называл ослушниками, трусами и негодяями. Эти трусы и негодяи большею частию погибли в стенах монастыря Секу или на берегах Прута, отчаянно защищаясь противу неприятеля вдесятеро сильнейшего*» [5, с. 594].

Пушкин не утаивает ничего о том, кто и как явился причиной поражения греческого восстания. Он, казалось бы, указывает на «*проклятие*» соратникам, но не приводит текста «*громоподобной*» прокламации, о которой в своё время писал во французских заметках об Александре Ипсиланти.

Это, на первый взгляд, объяснимо. Повесть не об Ипсиланти и даже не совсем об этеристах. Однако обращение «безрукого князя» к этеристам могло бы вполне контрастировать с «речью» пленного Кирджали, адресованной туркам: «*Братья! час мой близок. Никто своей судьбы не избежит. Скоро я с вами расстанусь. Мне хотелось бы вам оставить что-нибудь на память. <…> Братья, – продолжал Кирджали, – три года тому назад, как я разбойничал с покойным Михайлаки, мы зарыли в степи недалече от Ясс котёл с гальбинами. Видно, ни мне, ни ему не владеть этим котлом. Так и быть: возьмите его себе и разделите полюбовно*» [5, с. 596].

С одной стороны, у безжалостного разбойника, режущего людей, – идея фатальности и справедливого равенства, пусть даже иллюзорного, но искреннего. С другой стороны, у вождя этеристов, исходя из текста прокламации, – эгоизм в противостоянии судьбе, которую следовало бы разделить со своим народом, откровенное глумление и унижение греков.

жанр та його специфічні риси. Наявність у цьому романі великої кількості філософських роздумів, які розкривають нам усі потаємні куточки людської душі (Томаса Будденброка), а також опису сімейних перипетій родини Будденброків, життя якої сповнене різноманітних (іноді несподіваних) подій, дає нам підстави стверджувати, що роман Томаса Манна «Будденброки» слід віднести до соціально-психологічного. Цей різновид роману чи не якнайкраще охоплює і поєднує в собі всі особливості твору.

Перш за все необхідно сказати, що Томас Манн, як і більшість письменників тієї доби, висвітлював свої думки за допомогою такого складного і цікавого жанру, як роман. Як вже зазначалось раніше, це було притаманно митцям реалістичного напряму, і наш письменник не був винятком. В «Будденброках» висвітлюються проблеми значної кількості персонажів, тут показується історія розвитку та загибелі цілих чотирьох поколінь, чотирьох ліній однієї родини.

Стосовно «Будденброків» ми не можемо сказати певно, що в творі превалює тільки оповідь або тільки діалоги. Цей роман являє собою сукупність і простої розповіді, і діалогів, і монологів (переважно внутрішніх), і опису якихось окремих подій чи моментів. Саме ця неоднозначність і приваблює більшість літературознавців дискутувати з цього питання.

Ми можемо однозначно заявити, що романам Томаса Манна, як романам інших письменників того часу, притаманний багатолінійний сюжет, який, як правило, відповідає хронологічному й логічному розгортанню подій. Цей факт дає нам підставу говорити, що «Будденброки» відносяться до того типу роману, який був притаманний в період XVIII-XIX століття, адже сюжет роману XX століття здебільшого порушений причинно-часовою послідовністю, бо автор зміщує хронологічний і логічний перебіг подій (таким чином пов'язані ідейним задумом, сюжетом, персонажами, романи утворюють дилогії, тетралогії та цикли). Але якщо подивитися з іншого боку, то роман XX століття репрезентує свої різноманітні типи й різновиди, при формуванні яких виразно спостерігається змішування жанрів. З огляду на цей факт ми можемо віднести роман, розгляду якого присвячене це дослідження, і до роману XX століття. Така бінарність поглядів пояснюється тим, що Томас Манн є представником двох століть, адже його життє-

вий та творчій шлях поєднує в собі погляди та віяння обох періодів, кожен з яких мав якісь окремі (інколи навіть несумісні) риси. Можливо, таким чином можна пояснити і той факт, що до сьогодні ще залишається невирішеним питання остаточного визначення жанру роману Томаса Манна «Будденброки».

Наступний аспект, який необхідно детально розглянути, – це виокремлення типів роману як епічного жанрового різновиду. Відомо, що єдиної класифікації різновидів роману немає, але існує розмежування за окремими ознаками твору. Тому проблема визначення жанру того чи іншого твору і є однією з найактуальніших на сьогоднішній день. Що ж до «Будденброків», то тут ми маємо ще більш невизначену і заплутану картину, адже цей роман за окремими його ознаками та рисами можна віднести до багатьох типів роману з вищезазначеної класифікації. Тому наше завдання полягає в тому, щоб розглянути всі існуючі точки зору з цього питання, проаналізувати їх і прийти до одностайної думки.

Існує така позиція, і її дотримуються більшість літературознавців, що роман Томаса Манна «Будденброки» – це перш за все автобіографічний роман, тобто жанровий різновид роману, в якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені у фабулі, є достеменними подіями з його життя. І ми просто не можемо не погодитися з цією думкою, тому що як образ головного персонажа, так і його сюжет у творі цього типу – це художня обробка фактів, пережитих автором. Але не слід ототожнювати автобіографічний роман з романом-щоденником, мемуарною прозою. В мемуарній прозі автора передовсім цікавить світ, який він описує, а відтак – власна персона. У щоденнику немає розриву між часом написання і часом, про який йдеться в оповіді. Як різновид біографічного роману, в центрі опису якого знаходиться життя певної історичної особи – вченого, полководця, письменника, митця, суспільного діяча, автобіографічний роман більш концентровано й послідовно втілює авторські погляди, суб'єктивно трактуючи події й факти життя. Біографічний роман часто плутають і ототожнюють з автобіографічним, але на відміну від останнього біографічна оповідь спирається на документи, водночас значна роль у ньому відводиться художньому вимислу, який белетризує твір, нерідко заповнює прогалину в біографічних даних. Елементи

Судя по всему, именно по этому ряду причин задача создания подобной романтической поэмы в начале 1820-х годов не могла быть осуществлённой.

А в Петербурге ходили слухи, что Пушкин сражается в рядах греков. И поверить в это было вполне возможно. По крайней мере, можно вполне уверенно говорить о том, что, если бы II армия П. Х. Витгенштейна выступила на помощь восставшим, Пушкин бы точно участвовал в походе. По крайней мере, в своих письмах друзьям он просил повременить их с хлопотами перед царём об отмене изгнания: предполагал своё непосредственное участие в войне с турками.

Вместо этого, события предоставляли другой ход развития истории. Ещё недавно шли в Молдавию братья Ипсиланти, Иордаки Олимбиоти, греческий поэт Лампро, живописец Бордье.

И возвращались: Иордаки и Николай Рознован, Смаранда Богдан, Василий Каравия, Константин Пендадека, Константин Дука и другие беженцы-этеристы.

Об этом Пушкин ещё будет думать, будет писать – в письмах к А. Раевскому и В. Давыдову, в заметке о революции Ипсиланти, в заметке о Пендадека, в стихотворении «Война».

Поэма о событиях греческого восстания не будет написана. Но Пушкин начнёт писать повесть «Кирджали» и вполне осуществит её замысел в 1834 году, опубликовав в «Библиотеке для чтения», – повесть о молдавском разбойнике Георге Кирджали, невольном, как и его товарищи, участнике этерии («*Настоящая цель этерии была им худо известна, но война представляла случай обогатиться на счёт турков, а может быть и молдаван, – и это казалось им очевидно*» [5, с. 594]).

Таким образом, события греческого восстания представляются лишь опосредованными.

Однако «*наблюдение за ходом греческого восстания подвело Пушкина к размышлениям над трагической для декабристов проблемой соотношения народного движения и революционности просвещённого аристократического меньшинства*» [2, с. 74].

С одной стороны, центр событий в повести постоянно смещается с исторических событий – на исторические лица, с исторических лиц – на героическую личность главного героя. При этом одно не подменяет другого. Однако следует отметить замечание, высказанное Ю. Г. Оксманом, о том, что Пуш-

Оставшиеся отряды под предводительством других вождей продолжали сопротивляться туркам. Часть заперлась в монастыре Секу, но турки взяли монастырь и истребили повстанцев; другая часть под огнём турок переправилась у Скулян на русский берег 29 июня. Об этой переправе Пушкин подробно сообщает на основе свидетельств этеристов-беженцев в повести «Кирджали».

О тех же, кто трагически погиб в монастыре Секу, об их легендарном вожде Иордаки Олимбиоти (Георгаки Олимпиот) Пушкин по свежим следам событий задумывает крупное поэтическое произведение, от которого до нас дошли лишь четыре неполные строки и план, собственно и говорящий о масштабности пушкинского замысла.

План был таков: «*Два арнаута хотят убить Александра Ипсиланти. Иордаки убивает их – поутру Иордаки объявляет арнаутам его бегство. – Он принимает начальство и идёт в горы – преследуемый турками – Секу*» [7, с. 460].

Принято считать, что поэт несколько охладел к этим событиям, близко соприкоснувшись с греческими коммерсантами в Одессе, иронизируя над «*соотечественниками Мильтиада*». Но, думается, дело не в этом. В Пушкине, по-видимому, впервые сталкиваются две авторских позиции. Первая – романтика, вторая – приверженца факта, документа, иначе говоря – реалиста.

Исторические заметки холодны и объективны. Никакая дружба не помешала Пушкину открыто охарактеризовать через документ руководителя восставших Александра Ипсиланти, ответственного за поход и оставившего погибать людей, боровшихся за свои права и национальные интересы. Конечно, художник с его приёмами и здесь проявился – ирония по поводу прокламаций, замечаемое внимательным читателем сочувствие поэта к погибавшим в монастыре Секу. Но – в целом – такой исторической справки, с такой объективностью и проницательным взглядом, так оценивающе точно не удалось в то время дать никому. Так начинал говорить в Пушкине реалист.

Романтик же продолжался, и к тому времени восходил к зениту своего романтического творчества. В поэме Ипсиланти пришлось бы возникнуть в ореоле романтической храбрости, гордости, одиночества и презрения к ничтожным людским помыслам. Но это значит – надо бы было оправдывать прокламацию и самоё бегство. Кроме того, возник бы компромисс равности между образами Ипсиланти и Олимбиоти.

автобіографізму «Будденброків» простежуються в кожному куточку твору, починаючи від образа Томаса Будденброка, в який автор заклав свої риси характеру, свої думки та міркування над смислом життя, свої переживання стосовно непевного майбутнього, яке на нього чекало, та завершуючи вишуканими стравами, рецепти яких він виписував з кулінарної книги своєї родини. Матеріали цієї книги навіяні історією сімейного життя Маннів, що закріпилася в його спогадах, в документах сімейної хроніки, в тому світі дорогих речей, в якому проходило дитинство письменника.

Водночас деякі літературні критики прагнуть довести, що цей роман належить до соціально-побутового, керуючись тим фактом, що Томас Манн все ж таки є представником реалістичного напрямку, а вищезгаданий тип роману – основний різновид саме реалістичного роману. Вони відштовхуються від тієї думки, що соціально-побутовий роман утвердився у XIX столітті і набув широкого використання в творах письменників того часу, а Томас Манн є яскравим представником цієї доби, і на нього просто не могло не вплинути це віяння часу. Така думка також не є безпідставною і має право на існування. Не зайвим буде також згадати, що письменники-реалісти вдаються до розсування сюжетних рамок, і до особистісного, приватного аспекту зображення вони долучають сцени й епізоди, що охоплюють життя усього суспільства та епохи. Роману Томаса Манна «Будденброки» також властиве використання цієї технології: на прикладі життя, процвітання та поступового згасання однієї конкретної заможної родини автор показує трагічне завершення існування бюргерської культури та відмирання тих засадових принципів, на яких вона трималася. Так, наприклад, маленький Ганно відчуває, що його роль у розвитку фірми і родини в цілому дуже незначна, що він є останньою ланкою в сімействі Будденброків. І тому, після того як Ганно провів жирну риску під своїм ім'ям у родословному древі, він пояснює це так: «...я гадав, що далі вже нічого не буде» [1, с. 486], і він виявився абсолютно правий. Саме на очах Ганно, останнього нащадка сімейства Будденброків, трапився остаточний розпад його родини: «...в його очах... з'явився той самий задумливий і нібито занурений в себе вираз, з яким він дивився на мертву бабусю, на помираючого батька, на розвал бабусиного та батьківського дому... Розлукою зі старою їдою, за його уявленням,

цілком закономірно завершились розлом, розпад та розклад, свідком яких він був» [1, с. 623].

Соціально-побутовий роман часто відтворює конфлікт між людиною та суспільством і в такий спосіб намагається розв'язати його або констатує неможливість усунення конфлікту. Важливим тут постає і той факт, що в цьому жанрі також працював Л. Толстой – один із визначних російських письменників XIX століття, творчість та життєва позиція якого в свій час досить сильно вплинули на формування естетичних поглядів та ідейне спрямування творів Томаса Манна. Частина науковців вбачають деяку спорідненість між соціально-побутовим і психологічним романом. Ми можемо спокійно говорити про те, що в «Будденброках» ця спорідненість теж відчувається, особливо в останніх главах, де Томас Будденброк починає заглиблюватися у філософію Ніцше, його розмірковування над буденністю людського існування та рятівною силою смерті.

З цим пов'язується ще одне трактування цього твору як філософського роману, в якому безпосередньо викладається світоглядна (етична) позиція автора. Насправді, роман «Будденброки» можна віднести не тільки до філософського, але й до соціально-філософського роману як його різновиду, адже в ньому у концентрованому вигляді викладаються філософські переконання письменника, його історична концепція, глобально осмислюється історична епоха.

Врешті-решт ми можемо продовжувати дискутувати на тему жанрової специфіки роману Томаса Манна «Будденброки» не один день або рік, та це все одно не дасть нам конкретних результатів і остаточних відповідей на ті ключові питання, які нас цікавлять. Розглянувши та проаналізувавши всі ці типи роману, ми дійшли висновку, що автор не ставив за мету закріпитися за якимось одним жанром та його різновидом, бо це було б занадто просто. Саме симбіоз двох, трьох або навіть більше різновидів того чи іншого жанру дає бажану свободу письменницькій фантазії та уяві, дає можливість митцю розкрити свій потенціал, показати, на що він здатен.

Ми можемо однозначно заявити, що романам Томаса Манна, як романам інших письменників того часу, притаманний багатолінійний сюжет, який, як правило, відповідає хронологічному й логічному розгортанню подій. Цей факт дає нам підставу говорити, що «Будденброки» відносяться до того типу роману,

Стремление к либеральным преобразованиям было живуче в царе. Достаточно упомянуть его «Уставную грамоту», которую так долго ждали конституционно монархически настроенные декабристы и которой воспользовались польские повстанцы.

Однако то, что было со знаком «против», закономерно сказалось в Александре I, а значит, и в его «меттерниховской» политике.

Призыв Ипсиланти был поддержан Каподистрия, но отвергнут Меттернихом, который перепутал революционно-освободительные настроения с войной.

Александр I вычеркнул из списков своей армии всех греческих военных, участвующих в восстании. Русский император и Франц I сделали заявление Константинополю – они никогда и нигде не будут поддерживать врагов общественного порядка и никогда не окажут помощи восставшим грекам.

Порта, почувствовав свободу действий, стала действовать с невиданной жестокостью. Так, в Константинополе православный священник был повешен вместе с сотней греческих повстанцев; на Хиосе турками было вырезано 23 тысячи человек и в рабство уведено 47 тысяч жителей.

Однако греки защищались с такой храбростью, что турецкая армия вынуждена была отступить из страны, провозгласившей свою независимость.

В Молдавии же события развивались драматически. 6 марта 1821 года этеристы перешли Прут и скоро добились значительных успехов. Однако отсутствие помощи со стороны официальных представителей России и несовпадение интересов Тудора Владимиреско, выступившего первым против любого рода угнетения, а также национальных интересов местного населения с целями греческих вожаков, прежде всего – с целями аристократа Александра Ипсиланти, привели к разногласиям в разношерстном войске.

Турки начали наносить поражения. Ипсиланти 27 июня бежал в Австрию, где был интернирован. Мало того – он оставляет нелицеприятную, «*громоподобную*», как определил её Пушкин, прокламацию оставшимся погибать людям, начатую «наполеоновским» обращением: «*Солдаты!.. Нет, я не оскверню этого прекрасного и почётного имени, применяя его к вам. Подлое стадо рабов, измены и козни, вами подстроенные, принудили меня оставить вас. Отныне всякая связь между нами порвана...*» [7, с. 461].

с фронта военных действий, от И. П. Липранди, с которым был в переписке, от беженцев и непосредственных участников драматических событий.

В связи с этим, предполагаем ход развивающихся событий осветить с определённой полнотой.

Надеясь на помощь России, Александр Ипсиланти спешил заверить своих соратников, что он действует с разрешения русского правительства и что «*русские войска в Бессарабии получили приказ быть в готовности*» [1, с. 25].

Особенно сильна была надежда руководителя восстания на помощь Южной армии под командованием П. Х. Витгенштейна, настроения в которой, особенно в 16-й дивизии генерала М. Ф. Орлова, складывались обоюдно со стремлениями этеристов.

Здесь следовало бы сказать несколько слов о том, насколько правительство, а точнее, царь Александр I относился к движению этеристов. Не видя особых препятствий со стороны западноевропейских держав по поводу ширящегося национально-освободительного движения против турок (Европу на то время больше волновали вспыхивающие внутри неё самой революции), российский император неофициально поощрял этерию. В нём уживались и «*властитель слабый и лукавый*», заинтересованный в ослаблении турок, и «*дней Александровых прекрасное начало*», способствующие невольно росту национального самосознания, – своеобразные «за» и «против» личности российского императора.

«За» и «против» прекрасно располагались и по обе стороны трона. «За» – в лице Иоанна Каподистрия, тогда статс-секретаря по иностранным делам (а позже, с 1827 года, президента Греции и постоянного сторонника союза с Россией); «против» – в лице Клеменса Меттерниха, австрийского посланника, занимающего одно из ведущих мест среди организаторов Священного союза.

К моменту описываемых событий чаша весов сильно накренилась в сторону «против». Казалось бы, «за» проявилось в не столь строгих мерах, которые были применены к Семёновскому полку и которые в иные времена, а то и в иных странах, были бы гораздо жёстче. «За» также проявилось и в реакции царя на извещение о существовании тайного политического общества в России, против которого конкретных подавляющих мер не было предпринято (Александр I: «...*Я разделял и поощрял эти иллюзии и заблуждения. И не мне их* <заговорщиков – С. А.> *карать*» [8]).

який був притаманний в період XVIII-XIX століття, адже сюжет роману XX століття здебільшого порушений причинно-часовою послідовністю, бо автор зміщує хронологічний і логічний перебіг подій (таким чином пов'язані ідейним задумом, сюжетом, персонажами, романи утворюють дилогії, тетралогії та цикли). Але якщо подивитися з іншого боку, то роман XX століття репрезентує свої різноманітні типи й різновиди, при формуванні яких виразно спостерігається змішування жанрів. З огляду на цей факт ми можемо віднести роман, розгляду якого присвячене це дослідження, і до роману XX століття. Така бінарність поглядів пояснюється тим, що Томас Манн є представником двох століть, адже його життєвий та творчий шлях поєднує в собі погляди та віяння обох періодів, кожен з яких мав якісь окремі (інколи навіть несумісні) риси. Можливо, таким чином можна пояснити і той факт, що до сьогодні ще залишається невирішеним питання остаточного визначення жанру роману Томаса Манна «Будденброки».

У результаті нашого дослідження ми дійшли остаточного висновку, що цей роман поєднує в собі риси багатьох різновидів роману: автобіографічного, адже він оснований на реальних подіях, реальних фактах з життя самого письменника, матеріали цієї книги навіяні історією сімейного життя Маннів, що закріпилася в його спогадах, в документах сімейної хроніки, в тому світі дорогих речей, в якому проходило дитинство митця; соціально-побутового, бо цей різновид роману утвердився у XIX столітті і набув широкого використання в творах письменників того часу, а Томас Манн є яскравим представником цієї доби, і на нього просто не могло не вплинути це віяння часу; філософського, адже частина науковців все ж таки вбачають деяку спорідненість між соціально-побутовим і психологічним романом. І ось тут ми можемо спокійно говорити про те, що в «Будденброках» ця спорідненість теж відчувається, особливо в останніх главах, де Томас Будденброк починає заглиблюватися в філософію Ніцше, його розмірковування над буденністю людського існування та рятівною силою смерті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Манн Т. Будденброки. История гибели одного семейства / Т. Манн. – М. : Правда, 1985. – 704 с.

АННОТАЦИЯ

Сафронова Н.В. Жанровая специфика романа Т. Манна «Будденброки»

Статья посвящена проблеме определения жанровой специфики романа Т. Манна «Будденброки». Рассмотрена бинарность взглядов Томаса Манна. Выявлены характерные черты романа. Проанализирована проблема принадлежности романа Т. Манна «Будденброки» к определенной разновидности жанра (автобиографический, социально-бытовой, философский и психологический). Сделаны выводы о жанровой многогранности данного произведения.

Ключевые слова: жанр, роман, реализм, критический реализм; философский, социально-бытовой и автобиографический роман, бинарность.

АНОТАЦІЯ

Сафронова Н.В. Жанрова специфіка роману Т. Манна «Будденброки»

Стаття присвячена проблемі визначення жанрової специфіки роману Т. Манна «Будденброки». Розглянута бінарність поглядів Томаса Манна. Виявлено характерні риси роману. Проаналізовано проблему приналежності роману Т. Манна «Будденброки» до визначеного різновиду жанру (автобіографічний, соціально-побутовий, філософський і психологічний). Зроблено висновки про жанрову багатогранність даного добутку.

Ключові слова: жанр, роман, реалізм, критичний реалізм; філософський, соціально-побутовий і автобіографічний роман, бінарність.

SUMMARY

Safronova N. The genre specificity of T. Mann's novel «Buddenbrooks»

The article is devoted to a problem of definition of genre specificity of T. Mann's novel «Buddenbrooks». The binary sight of Thomas Mann is considered. The characteristic features of the novel are revealed. The problem of belonging of the T. Mann's novel «Buddenbrooks» to a certain version of a genre (autobiographical, social, philosophical and psychological) is analyzed. The conclusions about genre's polysemantic of the given novel are made.

Key words: genre, novel, realism, critical realism; philosophic, social and autobiographical novel, binary.

А.А. Сорокин
(Донецк)

УДК 82.0

ПУШКИН И ГРЕЧЕСКОЕ ВОССТАНИЕ

Стихотворное послание «К Овидию», посвящённое далёкому по времени, но близкому по духу римскому поэту-изгнаннику, А. С. Пушкин неоднократно перерабатывал. Перерабатывал его окончание, стараясь подвести итог своему творчеству на юге, в Бессарабии. И, наконец, определил как наиболее волновавшее его в это время событие – греческое восстание:

Здесь, лирой северной пустыни оглашая,
Скитался я в те дни, как на брега Дуная
Великодушный грек свободу вызывал...

[6, с. 381]

Жизнь Пушкина в Бессарабии была тесно связана с греческим национально-освободительным движением, известным под названием этерия (гетерия), именуемым так потому, что в 1796 году греческим поэтом Ригасом Велестиндисом, автором известного в то время военного гимна, было создано тайное общество – «Этерия».

В России, с несколько усовершенствованным названием «Филики Этерии» (то есть «Общество друзей»), организация появляется в 1814 году в Одессе.

Мощное объединение единомышленников в 1821 году руководит восстанием против турок в Молдавии, Валахии и Море. Движение же этерии возглавляет бывший тогда генералом русской службы Александр Ипсиланти, с которым Пушкин в это время знакомится и находится даже некоторое время в дружеских отношениях, будучи сосланным в Кишинёв.

Известно несколько рисунков поэта, на которых изображён руководитель этерии.

Однако дело не только в знакомстве с «безруким князем» (Александр Ипсиланти лишился руки во время войны с Наполеоном). Пушкин черпал информацию о ходе греческого восстания из постоянно приходивших в штаб И. Н. Инзова сводок