

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

*Випуск двадцять другий
Літературознавство*

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

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

Підписано до друку 08.05.2013 р.
Формат 60x84/16. Папір 80 г/м².
Гарнітура Times. Друк - ризографія.
Умов. друк. арк. 19,99. Обл.-вид. арк. 20,75.
Умов.-вид. арк. 19,29.
Тираж 300 прим. Зам. № 34.

Видавництво Горлівського інституту
іноземних мов ДВНЗ «ДДПУ»
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 УКРАЇНИ
ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
Випуск 22
Літературознавство*

Горлівка
2013

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

Редколегія: д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глушенко, д. філол. н. В.А. Гусєв, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін, 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. Габдулліна, д. філол. н. Т.М. Марченко, д. філол. н. І.А. Герасименко.

*Друкується за рішенням вченої ради ГПМ ДВНЗ «ДДПУ».
Протокол № 9 від 27.03.2013 р.*

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

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

Східнослов'янська філологія: зб. наук. пр. / Горлівський ін-т інозем. мов; Донецький нац. ун-т. Редкол. : С.О. Кочетова та ін. – Вип. 22. Літературознавство. – Горлівка : Вид-во ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2013. – 332 с.

ISSN 1992-9196

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів української та російської літератур і мов у школі.

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

Восточнославянская филология: сб. науч. тр. / Горловский ин-т иностр. языков; Донецкий нац. ун-т. Редкол. : С.А. Кочетова и др. – Вип. 22. Литературоведение. – Горловка : Изд-во ГИИЯ ГВУЗ «ДГПУ», 2013. – 332 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей украинской и русской литератур и языков в школе.

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Видавництво ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2013

2013 - Вип. 22. Літературознавство

Л.А. Кобзан МОТИВ ПОДВИГУ В СТРУКТУРІ РОМАНІВ ДЖ. КОНРАДА «ЛОРД ДЖИМ» ТА В. НАБОКОВА «ПОДВИГ»: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ	233
Ю.В. Кошелівська «НОВЫЙ ФЕТ» РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (ТРАДИЦИИ А. ФЕТА В ПОЭЗИИ Г. ИВАНОВА)	240
О.А. Куянцева НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ПРОЗЕ А.Я. ПАНАЕВОЙ	246
О.П. Михед ПРОБЛЕМА ВІДНОВЛЕННЯ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЇ ЦІЛІСНОСТІ В РЕАЛІТІ-РОМАНІ	254
А.В. Пугаченко “АЛКЕСТА” ЕВРИПІДА ТА “ВЕЧІРКА З КОКТЕЙЛЯМИ” Т.С. ЕЛПОТА: ДВА ПОЛЮСИ ГУМАНІЗМУ	264
Л.А. Ракітова ОЧЕРК А.И. КУПРИНА «СОБЫТИЯ В СЕВАСТОПОЛЕ»: ПОЭТИКА И РЕЦЕПЦИЯ	273
З. А.-Г. Сафарова СЮЖЕТ ЯК ЕЛЕМЕНТ “ПРОСТОРОВОЇ ФОРМИ” В РОМАНІ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА “ПОСЛИ”	281
О.В. Федотенко ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ХИМЕРНОГО РОМАНУ ТА ЙОГО РОЗВИТОК У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ	287
О.С. Фетісова МІФОПОЕТИКА ОБРАЗУ МУЗИКАНТА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	297
Ю.О. Чирка РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛІОНА ФЕЙХТВАНГЕРА В СЛОВ'ЯНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ОСНОВНІ НАПРЯМИ	305
РЕЦЕНЗИИ	314
В.А. Гусєв «ЖІНОЧІ ГОЛОСИ» В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ: РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ КРИВОРУЧКО С.К. ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ СІМОНИ ДЕ БОУАР: ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ. – КИЇВ: ВИДАВНИЧИЙ ДІМ ДМИТРА БУРАГО, 2012. – 428 с.	314
С.А. Кочетова РЕЦЕНЗИЯ НА РУКОПИСЬ МОНОГРАФИИ А.В. ДОМАЩЕНКО «СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ “ФЕНОМЕНОЛОГИИ ДУХА”» (БЕРДЯНСК, 2013)	316
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	321
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	325

Г.І. Матвієнко ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ ІСНУВАННЯ У ПОСТМОДЕРНОМУ СВІТІ-ЛАБІРИНТІ ГЕРОЇВ РОМАНІВ Ю. ІЗДРИКА „АМ TM ” ТА Ю. ВИННИЧУКА „МАЛЬВА ЛАНДА”	129
Д.С. Мокренцов САКРАЛЬНА МОДЕЛЬ ПРОРОКУВАННЯ У ПРОФАННОМУ СВІТІ (НА МАТЕРІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ В. ПІДМОГИЛЬНОГО)	137
М.А. Осипенко КРИТИЧЕСКАЯ САМОРЕФЛЕКСИЯ КАК ФАКТОР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВПЕЧАТЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ К.И. ЧУКОВСКОГО	145
Х.Б. Павлюк ПОЕТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ ТА ОБЛАСНИЦТВО ЯК СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ НАЦІОНАЛЬНОЇ НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.	150
І.О. Скляр ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ОБРАЗУ В НОВЕЛІ «СТАРЕЦЬ» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО	158
І.Е. Шишкина Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И В.В. КРЕСТОВСКИЙ: КЛАССИКА И БЕЛЛЕТРИСТИКА	164
М.Ю. Шкурюпат РОМАН ПЕРСИВАЛЯ ЭВЕРЕТТА “ERASURE” В ОСВЕЩЕНИИ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ.....	172
Е.А. Бажанова ФИНАЛ РОМАНА В. НАБОКОВА «БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ»	182
Н.А. Белоконь ТРАДИЦІЇ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТВОРАХ ІВАНА ЧЕНДЕЯ	190
Л.В. Волосевич НОВАТОРСТВО ДРАМЫ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «ФЕДРА».....	194
М.О. Воробкало РЕЦЕПЦИЯ ЛУНЦА В ДНЕВНИКАХ Е. ШВАРЦА.....	199
А.С. Гончаренко «СМЕРТЬ ЛЮДСЬКОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ» У ВЕЛИКОМУ МІСТІ (НА МАТЕРІАЛІ НЬЮ-ЙОРКСЬКИХ НОВЕЛ О. ГЕНРІ)	204
О.В. Журавлёва ПРИНЦИПЫ ИДЕАЛИЗАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ Н. Э. ГЕЙНЦЕ «АРАКЧЕЕВ» И «КОРОНОВАННЫЙ РЫЦАРЬ».....	210
А.Е. Ефименко СЮЖЕТОЛОГИЯ ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «СЕВАСТОПОЛЬ В МАЕ»	218
Е. Карпина РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН XIX ВЕКА: В ПОИСКАХ ЖАНРОВОГО КАНОНА.....	226

УДК 82.0

НЕ КРОВНАЯ РОДИНА: ОБРАЗЫ ИТАЛИИ
В ПРОЗЕ М.А. ОСОРГИНА

«Итальянский текст» является одним из самых мощных и богатых текстов в русской литературе XIX и XX веков. Образ Италии сложился в русском сознании под влиянием А. Пушкина, который никогда там не был, но гениально сумел почувствовать и передать дух этой страны. Для русских людей многоликая Италия была средоточием их представлений о благодатной природе, высокой культуре, сильных и благородных движениях сердца и ума. Причины особой любви русских к Италии тонко выразил страстный поклонник этой страны Б. Зайцев: «*Мы любили свет, красоту, поэзию и простоту этой страны, детскость ее народа, ее великую и благостную роль в культуре. То, что давала она и в искусстве, и в поэзии, означало, что «есть» высший мир. Через Италию шло откровение искусства*» [2, с. 233]. На этих доминантах и держится архетипический образ Италии, отраженный в русской культуре и литературе. Отечественные (Т.Л. Владимирова, Н.П. Комолова, С.Л. Константинова, О.С. Крюкова, Н.Е. Меднис, И.К. Полуяхтова, З.М. Потапова, А.С. Рослый, В.Н. Топоров, Н.Т. Энеева) и зарубежные (Э. Ло Гатто, Р. Джулиани, С. Гардзонио, А. Пасквинелли, А. Романович) исследователи постоянно обращаются к «итальянскому тексту» русской литературы и находят всегда новый материал и интересный ракурс исследования уже частично изученных проблем, потому что постижение феномена Италии в русском культурном сознании все еще продолжается. Итальянские образы Е. Баратынского, К. Батюшкова, А. Пушкина, И. Козлова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, И. Тургенева, А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, Б. Зайцева, И. Бунина, М. Горького, И. Бродского и многих других русских литераторов, их смыслы и функции неисчерпаемо богаты. Устойчивость обращения русских писателей и поэтов к Италии сформировала целую традицию в русской литературе, ориентированную на образцы европейской литературы, однако подарившую мировой культуре свой самобытный национальный вариант «итальянского текста». Образы Италии стали ценностной частью пространства русской художественной культуры и бесценной составляющей диалога двух культур, русской и итальянской, чем и объясняется пристальный интерес ученых к этой проблеме.

Для русской культуры и литературы XIX века было характерно восприятие Италии как страны, в которой «*существуют общие смыслы мировой культуры*» [8, с. 4]. В веке XX, а именно в

первой его половине, в разработке итальянской темы наблюдается глубокая преемственность с культурно-художественной традицией классической русской литературы, что ярко проявилось в творчестве А. Ахматовой, И. Бунина, Б. Зайцева, М. Волошиной, Вяч. Иванова, М. Горького, О. Мандельштама, М. Осоргина, М. Цветаевой и многих других авторов. Но у каждого из них была своя, неповторимая Италия, и было свое, уникальное, чувство этой страны. Проза М. Осоргина дает щедрый материал для анализа специфики образов Италии в его наследии. К этой проблеме уже обращались такие исследователи, как И.А. Бочарова, Н.П. Комолова, А.В. Кондрашева, А. Пасквинелли, однако их исследовательские студии далеко не исчерпали потенциальные возможности для продолжения изучения обозначенной проблемы.

М. Осоргина связывали с Италией особенные обстоятельства его жизни. Еще после революции 1905 года М. Осоргин эмигрировал в Италию и прожил там около 10 лет, все это время являясь активным корреспондентом разных российских издательств, куда он посылал очерки об Италии. С 1908 года М. Осоргин переехал в Рим и стал сотрудничать с известной московской газетой «Русские ведомости», таким образом, его литературный путь начинался с журналистской деятельности, и Италия всячески способствовала раскрытию его художественного таланта. Потом М. Осоргин вернулся в Россию, а после революции 1917 г., перед тем, как навсегда поселиться в Париже, снова побывал в Италии с лекциями по приглашению итальянского слависта Э. Ло Гатто. Русский писатель был давно влюблен в эту страну и не уставал в этом признаваться. Его связь с Италией была прочной и крепкой, он знал ее изнутри, не как турист, а как ее родной сын. Для М. Осоргина Италия была райской страной, в которой радость и красота природы порождают радость и красоту искусства и творчества. В автобиографических «Временах» М. Осоргин писал: «Италии, роману моей молодости, я посвятил много книг, и осколки книг...» [5, с. 93]. И, действительно, Италия образует в творчестве писателя целый «итальянский текст», оригинальный и самобытный и в то же время конвенциональный. Он достаточно полно выражает и личность самого автора, и характер эпохи русского начала XX века в его отношении с итальянским мифом.

Первой книгой М. Осоргина об Италии были публицистически-художественные «Очерки современной Италии», опубликованные еще в 1913 году. Они содержали обширные сведения о культуре, литературе, истории, современном быте этой молодой страны и ее веселом и трудолюбивом народе. Для М. Осоргина Италия была страной культуры и страной молодости, будущее которой формировалось благодаря усилию пламенных патриотов, борцов за неза-

ЗМІСТ

Е.С. Анненкова НЕ КРОВНАЯ РОДИНА: ОБРАЗЫ ИТАЛИИ В ПРОЗЕ М.А. ОСОРГИНА	3
А.В. Домашенко ГЕНЕЗИС ποιητικῆ τέχνης.....	15
С.А. Кочетова ОБРАЗ ДОМА В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»	24
О.А. Кравченко ДИХОТОМИЯ КЛАССИЧЕСКОЕ – НЕКЛАССИЧЕСКОЕ В СИМВОЛИСТСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА ГОГОЛЯ (ОПЫТ АНДРЕЯ БЕЛОГО).....	31
Т.М. Марченко ОССИАНИЗМ В РУССКОМ РОМАНТИЧЕСКОМ ЛИРО-ЭПОСЕ.....	42
В.Л. Погребная ЖЕНСКАЯ МОДЕЛЬ ОПИСАНИЯ МИРА, ПРЕДСТАВЛЕННАЯ В МЕМУАРИСТИКЕ 60-80-х гг. XIX ВЕКА	49
С.И. Афанасьева, О.В. Резник ТРАГЕДИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ КАК ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ДОМИНАНТА В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА САВИНА: КРЫМСКИЙ ДИСКУРС	62
Ф.М. Штейнбук НОВЕЛА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА „САМА-САМІСЬКА” У ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ.....	72
И.В. Александрова «МЕТРОМАНИЯ» Н. В. СУШКОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КОМЕДИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА.....	84
О.О. Вернік «ЛАНКА»-МАРС ТА «СЕРАПІОНОВИ БРАТИ»: СПІЛЬНІСТЬ І СВОЄРІДНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНИХ ГРУП.....	93
О.А. Воеводина АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ В РАМОЧНОМ ТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	100
Т.Н. Жужгина-Аллахвердян ПЕРСОНАЛИЗМ XX В. И РОМАНТИЧЕСКАЯ МИФОПОЭТИКА «Я». ИСТОКИ (Н. БЕРДЯЕВ, К. Г. ЮНГ, Г. АДЛЕР, Э. НОЙМАНН, К. ЛЕВИ-СТРОСС).....	106
С.В. Колосова Н. С. ГУМИЛЕВ КАК ДРАМАТУРГ	115
С.А. Комаров СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ МОДЕЛИ ФЕЛЬЕТОНОВ В.П. КАТАЕВА 1920-30-х ГОДОВ	120

- Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Резник Оксана Владимировна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Крымского университета искусств и туризма (г. Симферополь);
- Сафарова Зера Адиль-Гареевна** – преподаватель кафедры украинской филологии Республиканского высшего учебного заведения «Крымский инженерно-педагогический университет» (г. Симферополь);
- Скляр Ирина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии Макеевского экономико-гуманитарного института;
- Федотенко Елена Владимировна** – ассистент кафедры украинской филологии Макеевского экономико-гуманитарного института;
- Фетисова Елена Сергеевна** – ассистент кафедры общеобразовательных и фундаментальных дисциплин Восточноукраинского национального университета имени В. Даля (г. Луганск);
- Чирка Юлия Александровна** – соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Шишкина Илона Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Шкурюпат Марина Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Штейнбук Феликс Маратович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка, теории и истории литературы, руководитель Института филологии, истории и искусств РВУЗ «Крымский гуманитарный университет» (г. Ялта).

висимость страны. Италия олицетворяла для писателя европейскую цивилизацию и в то же время выделялась своим неповторимым обликом. Обо всем этом он выразительно написал в «Очерках современной Италии», которые отличаются от потока литературы об этой стране начала века тем, что наряду с Италией древней, в них представлена Италия молодая и современная писателю, Италия XX века, рождающаяся из величия своего прошлого. Хотя М. Осоргин сразу же оговаривает, что его труд не официальное исследование Италии, а «плод незаконной любви к стране одного из ее загостившихся поклонников»: «...любви незаконной, так как она не была любовью сыновней, – слишком славянин душой, он не мог и не может забыть о другой, родной по крови матери, не такой прекрасной и не такой – ох! – далеко не такой ласковой и приветливой. Но и не платоническая любовь водила рукой автора. Слишком живая и телесная, Италия не создана только для взглядов и восхищений. Хочется узнать и понять ее ближе» [3, с. 5]. Именно поэтому в «Очерки...» врываются лирические ноты и поэтические отрывки, говорящие о горячей любви М. Осоргина к принявшей его стране и придающие книге своеобразный исповедальный характер. При этом они сохраняют документальную точность, фактографическую обширность и достоверность, демонстрирующие глубокое понимание писателем специфики этой красивой и вечной страны, где настоящее «чудесно смешивается» с ушедшими веками.

М. Осоргин, идя в русле классической русской традиции, видит в Италии концентрацию красоты, той вечно ласковой красоты, которая *«разлита повсюду самой природой», «там сам воздух родит песню, а луч – картину»* [3, с. 8]. В то же время, М. Осоргин, побывавший в самых маленьких и неизвестных туристу итальянских местечках, развенчивает некоторые устойчивые мифы, берущие начала в «Буколиках» Вергилия и связанные в сознании большинства с итальянской природой, благодатностью ее земель, беззаботным трудом людей. Автор замечает, что климат и география страны, восхищающие форестьера, не слишком благоприятны для простого труженика, которому в борьбе за существование *«приходится проходить суровую, а подчас и жестокую школу»* [3, с. 39]. Красавица Венеция, романтическая мечта влюбленных, воспетая современниками М. Осоргина И. Буниным, М. Волошиным, Б. Зайцевым, П. Муратовым, Н. Бердяевым, видится ему не типичным итальянским городом, а *«международным клубом прожигателей жизни»* [3, с. 27], отчего *«она скучна и невыносима»* [3, с. 28]. Яркий и веселый Неаполь поражает его не своими красками, а грязью и бедностью его жителей.

Автор делит Италию на «показную», которую обычно фотографируют путешественники-любители, и «подлинную», которую

открыла ему сама жизнь среди народа Италии. Эта последняя – «Италия земледельцев, рабочих, мастеровых, торговцев, общественных деятелей, политических борцов, служителей искусства» [3, с. 35]. Рисуя Италию настоящую и незнакомую путешественнику, передавая ее современный вид и ритм жизни, писатель говорит об итальянском севере, где сильно чувствуется дыхание цивилизованной Европы, о промышленных Пьемонте и Милане, он отмечает безграмотность большей части населения страны, царящие там суеверия, растущую преступность. М. Осоргин видит изнанку итальянской жизни, ее болезни и язвы, он говорит правду о сицилийской мафии, которую составляют разбойничьи шайки, о неаполитанской Каморре, в которой собраны «подонки общества, набранные как из высших, так и из низших его слоев и тесно сплоченные общностью низменных интересов» [3, с. 44].

Желая дать полный портрет страны, М. Осоргин пишет также о культуре и искусстве Италии, ее народе и истории, знаменательной страницей которой была самоотверженная борьба Гарибальди за свободу страны. Образ Джузеппе Гарибальди – один из самых ярких и запоминающихся в книге. Он видится писателю олицетворением лучших сил итальянского народа: «он был, кажется, самим народом, лучшим, что было и есть в итальянском народе. Он был огромным, горячим, нервно бьющимся сердцем Италии и ее крепкой рукой» [3, с. 6]. Писатель не забывает и о простых жителях страны, пламенных и верных патриотах Италии, истинных поклонниках красоты и служителях искусства. Маленький рассказ о старом стороже церквушки на острове Мурано пронизан неподдельным лирическим чувством, потому что глубокая любовь сторожа к мозаичной Мадонне, изображенной на стене старого храма, сродни любви писателя к своей родной земле, к России. Старик объездил много стран в поисках лучшей Мадонны византийского стиля, но оказалось, что «нет красоты выше моей Мадонны» [3, с. 28], потому что каждый человек плоть от плоти земли, его породившей.

Целая глава книги М. Осоргина посвящена новой итальянской литературе, которую глубоко знал и чувствовал писатель. Он знакомит русского читателя с римскими поэтами Дж. Бэлли и Ч. Паскарелла, причисляя их к истинно национальным поэтам Италии, он говорит о «превосходном лирике» Д'Аннунцио, о поэте Дж. Пасколи, реформаторе-драматурге С. Бенелли, о «столпе итальянской литературы» А. Фогаццаро. Однако писатель понимает, что литература – «слабое место» современной Италии, нуждающейся не столько в таланте, сколько в гении, в новом Данте [3, с. 193]. Пишет М. Осоргин и о быстро набирающем силу в Италии движении футуристов, которым он поначалу был увле-

- Кравченко Оксана Анатольевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и мировой художественной культуры Донецкого национального университета;
- Куянцева Оксана Александровна** – старший преподаватель кафедры журналистики Запорожского национального технического университета;
- Марченко Татьяна Михайловна** – доктор филологических наук, доцент, заместитель директора по научной работе Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Матвиенко Анна Игоревна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии и методики преподавания, заместитель руководителя Института филологии, истории и искусств РВУЗ «Крымский гуманитарный университет» (г. Ялта);
- Михед Александр Павлович** – младший научный сотрудник отдела теории литературы Института литературы им. Т.Г. Шевченка НАН Украины (г. Киев);
- Мокренцов Денис Сергеевич** – кандидат филологических наук, старший преподаватель, заместитель заведующего кафедры украинской филологии и методики преподавания Института филологии, истории и искусств РВУЗ «Крымский гуманитарный университет» (г. Ялта);
- Осипенко Марина Анатольевна** – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой «Украинский и иностранные языки» Донецкой академии автомобильного транспорта;
- Павлюк Кристина Богдановна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии Черноморского государственного университета имени Петра Могилы;
- Погребная Виктория Леонидовна** – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой журналистики Запорожского национального технического университета;
- Пугаченко Анастасия Викторовна** – аспирант кафедры теории литературы и мировой художественной культуры Донецкого национального университета;
- Ракитова Лилия Александровна** – соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы, преподаватель кафедры зарубежной литературы

- Днепропетровского национального университета имени Олеса Гончара;
- Домашенко Александр Владимирович** – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и теории литературы Института филологии Бердянского государственного педагогического университета;
- Ефименко Александр Евгеньевич** – преподаватель русского языка факультета русского языка и литературы Ланьчжоуского университета (г. Ланьчжоу, Китай);
- Жужгина-Аллахвердян Тамара Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры перевода ГВУЗ «Национальный горный университет»;
- Журавлёва Ольга Викторовна** – преподаватель кафедры языковой подготовки специалистов Донбасского государственного технического университета (г. Алчевск);
- Карпина Елена Сергеевна** соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кобзан Лидия Антоновна** – преподаватель кафедры языкознания Ивано-Франковского государственного медицинского университета;
- Колосова Светлана Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды;
- Комаров Сергей Анатольевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, декан факультета французского и немецкого языков Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кошелівська Юлія Валеріївна** – аспірантка кафедри світової літератури ГВУЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;

чен. Однако думается, что природное чувство традиции, тонкий художественный вкус и космополитические взгляды способствовали скорому его разочарованию в нем. При этом, как свидетельствует А. Пасквинелли, «работы М. Осоргина об итальянском футуризме имели в России значительный резонанс. Публицисту доверяли как блестящему знатоку Италии, к его суждениям прислушивались; на Маринетти и его сподвижников русская публика зачастую смотрела осоргинскими глазами» [7, с. 49].

Большая глава «Очерков...» посвящена главному городу Италии – Риму. В своем изображении Рима М. Осоргин продолжает русскую культурно-художественную традицию. Рим для него предстает вечным городом и олицетворением всей Италии: «Рим – бесконечно разнообразен; все века, от Ромула до наших дней, в нем отразились и преломились удивительной игрой солнца на старом мраморе <...> Рим, – это сама Италия, сумма всей Италии, но не современно-промышленной, а Италии вне возраста, Италии вековой <...> Рим является такою же душой Италии, как Москва для России. Вечный центр культур, он на обломках старого построил современность» [3, с. 76, 119]. М. Осоргин вслед за Н. Гоголем и И. Тургеневым, параллельно с П. Муратовым и Б. Зайцевым, но абсолютно оригинально пытается объяснить, что же такое «чувство Рима»: «...любовь к Риму, это – любовь к Родине; тоска по Риму – тоска по Родине. Это кажущаяся странность и есть, быть может, то особенное, что выделяет Рим из всех других городов мира. Рим – родина космополита, дом гражданина мира <...> Рим – родина духа блуждающего и ищущего. Тот, кому в мире холодно и неуютно, находит здесь тепло, ласку и привет <...> только Рим согревает бескорыстно, даря от избытка и от привычной расточительности <...> И это чувство высокого подъема, свободной любви ко всему и всем безраздельно, жажда вечности и вечной красоты, – это чувство, наполнившее вас, льющееся через край нашего сознания, – это чувство и есть чувство Рима» [3, с. 112, 114]. Писатель с любовью и в мельчайших подробностях передает повседневную жизнь большого города. Он пишет о любви римлян к музеям, открытым в воскресные дни для всех желающих бесплатно, к кинематографу и пище, этому «чуду дешевой итальянской кулинарии» [3, с. 127], говорит об их тяге к искусству и знаниям, об их любимых играх, а также о присущем римлянам милосердию. Но не забывает М. Осоргин и рассказать о жизни римской бедноты, о живущих на Римском поле в сырой местности посреди античных развалин бедных крестьянских семьях, которые едят одну сделанную из кукурузы поленту и работают по 14 часов в сутки. Они срослись с этими остатками былой роскоши Рима и сами «представляют

из себя остаток седой старины, какое-то античное социальное отложение, забытое культурой...» [3, с. 156].

Русские и итальянские воспоминания всегда переплетены в творческом сознании М. Осоргина, что эксплицировалось в его прозе. Подобное сцепление активных пластов памяти о прошлом объясняется глубокой любовью писателя к этим двум странам, его неразрывной и витальной духовной связью с их культурой и традициями. По отношению к роману «Времена» И.А. Бочарова верно отметила, что «осоргинские “Времена” в основной своей части – это детство, юношество и далее, времена, в России прожитые; и в этот основной мемуарный русский орнамент вторгается Италия» [1], которой он, как всегда, со всей честностью прожитых лет признается в любви: «Я очень любил Италию и прилежно ее изучал, не музейную, а современную мне, живую, Италию в труде, в песне, в нуждах и надеждах. Я написал о ее жизни две книги и рассказывал о ней в сотнях статей, печатавшихся в России. Города Италии были моими комнатами: Рим – рабочим кабинетом, Флоренция – библиотекой, Венеция – гостиной, Неаполь – террасой, с которой открывался такой прекрасный вид. Мне были одинаково знакомы север и юг, Ривьера и каштановые леса Тосканы, лики Джотто в Ассизах и фреска «Sposalizia» в Витербо. Я уходил писать в домик Цезаря на Форуме – еще были целы в домике шесть дубков, слушал орган во Фьезоле, тонул в бурный день при выходе из каприйского голубого грота, брал приступом с генуэзскими рабочими портовые угольные насыпи, негодовал с толпой в дни казни в Испании Франческо Ферреро, томился на процессе каморры, бродил по доверху наводненному вулканическим пеплом местечку Торре-дель-Греко, вешал на шею змей на празднике Сан-Доменико в Абруццях, забывал все современное в стенах Лукки, отличал вино Фраскати от его орвьетских и каприйских соперников, дружил с одноглазым Пиппо, певцом кабачков, просидел диван в кафе Араньо» [5, с. 97-98]. Но начало единству итальянских и русских пластов воспоминаний было положено в «Очерках...». На итальянские впечатления и чувства писателя постоянно наплывают, перебивая их, мысли о России: мир Италии и Рима слишком прекрасен и слишком избыточен светом и роскошью красок, посреди этих красот хочется «в простую, захудалую и забытую русскую деревишку, где я не буду так слишком счастлив!» [3, с. 116]. Воспоминания о родной стране не проникнуты особой горестью утраты, и любые сравнения всегда оборачиваются в ее пользу. Русский хлеб не такой сытный, как итальянский, процент безграмотного населения во много раз превышает процент безграмотных в Италии, в России нет «свободы приложения личной и общественной энергии» [3, с. 165], но любовь к родине свято хранится в сердце писателя. В контексте рус-

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Александрова Ирина Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;
- Анненкова Елена Сергеевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова;
- Афанасьева Светлана Ивановна** – заместитель директора по учебно-методической работе Крымского республиканского внешкольного учебного заведения «Центр детского и юношеского творчества» (г. Симферополь);
- Бажанова Елена Анатольевна** – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Белоконь Наталья Анатольевна** – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Верник Ольга Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы ГВУЗ «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»;
- Воеводина Ольга Андреевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета имени Олеса Гончара;
- Волосевич Людмила Васильевна** – преподаватель кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Воробкало Маргарита Олеговна** – аспирант кафедры мировой литературы ГВУЗ «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»;
- Гончаренко Анастасия Сергеевна** – аспирантка кафедры зарубежной литературы Киевского национального университета им. Т. Шевченко;
- Гусев Виктор Андреевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы

- Скляр Ірина Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Макіївського економіко-гуманітарного інституту;
- Федотенко Олена Володимирівна** – асистент кафедри української філології Макіївського економіко-гуманітарного інституту;
- Фетісова Олена Сергіївна** – асистент кафедри загальноосвітніх та фундаментальних дисциплін Східноукраїнського національного університету імені В. Даля (м. Луганськ);
- Чирка Юлія Олександрівна** – здобувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Шишкіна Ілона Євгенівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Шкурюпат Марина Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Штейнбук Фелікс Маратович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови, теорії та історії літератури, керівник Інституту філології, історії та мистецтв РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта).

ских революционных событий страстно и проникновенно звучит в устах автора похвальное слово гонимой русской интеллигенции, этому уникальному русскому внесловному классу, связанному общностью «идеалистических стремлений, общностью переживаний сознательного русского гражданина» [3, с. 165]. Именно нахождение вне родной страны и пребывание в локусе чужой, хотя и очень дорогой сердцу, культуры обостряют патриотические чувства писателя, духом и плотью русского интеллигента в самом высоком понимании этого слова. Становится понятным странное чувство некоего отчуждения и горечи, испытанное М. Осоргиным в свой последний приезд в Рим. Новые исторические обстоятельства вносили свои коррективы в восприятие итальянского мифа, о чем он напишет уже не в документальной, а в исповедальной книге «Там, где был счастлив».

Сборник автобиографических рассказов М. Осоргина «Там, где был счастлив» (1928), состоящий из двух частей, посвященных соответственно Италии и России, называется выразительно и правдиво. Писатель был счастлив в этих странах: «Лучшие годы молодости я прожил в Италии. Жил там вынужденно и томился по России, куда вернуться нельзя было. Томился, и все же – как теперь, с отдаленья, вижу – был счастлив. Это очень много: сказать самому про себя: был счастлив» [4, с. 167]. М. Осоргин снова пытается объяснить охватывающее его в Италии радостное чувство: для него Италия – «родина, хотя и не кровная», Италия – это «все знакомое, дружественное, испытанное и неподдельное» [4, с. 168], это молодость и надежды, это Россия, для которой работали и мыслями о которой жили. Маленькие тринадцать главок первой части «Там, где был счастлив», посвященные Италии, пронизаны глубоким субъективным чувством и доверительной интонацией, рассчитанной на эмоциональный отклик читателя. При том что М. Осоргин сохраняет свойственную ему простоту изложения и придерживается документальной точности передаваемых фактов, эти рассказы овеяны поэтическим лиризмом. Книга отличается напряженной лаконичностью фразы, быстрой сменой впечатлений, неустойчивыми и сложными психологическими настроениями, присутствием наплывающих друг на друга воспоминаний об Италии его молодости и России его зрелости, разнообразным ассоциативным потоком картин и образов. Основным структурным и смыслообразующим компонентом этой книги является память писателя, позволяющая ему и вспоминать, и чувствовать, и размышлять. В книге разворачивается полиморфная цепочка образов осоргинской Италии: макароны – поцелуй – духи – небо – апельсины – песня – море – оливы – старики. И таких образов множество, но большинство из них крепко спаяны с образами России. М. Осор-

гин вернувся в Італію, чтобы вылечиться от горечи пережитого за годы русской революции и гражданской войны. Италия, как мамин липовый цвет, должна была непременно помочь избавиться от душевных страданий. Но липовый цвет остался в детстве, которое не вернется так же точно, как он никогда больше не сможет увидеть Россию. Именно чувство вечной разлуки с кровной родиной и придает пребыванию писателя в Италии щемящий привкус неутраченной боли, потому что Италия не изменилась, сильно изменился сам автор, «трещину» он должен был искать в самом себе.

«Святые места воспоминаний», по которым вновь проезжает М. Осоргин, не дарят отдохновения, сквозь них он видит растоптанную Россию, ощущает крах прежней веры и «живых иллюзий». Итальянские и русские пласты нераздельно слиты в тексте. Сквозь яркое и жаркое итальянское солнце просвечивает холод русской природы и холод революционных лет, обездоливших миллионы людей; итальянская кухарка, говорящая словами Данте, сразу же вызывает размышления о русских кухарках, не горящих стихами Пушкина; римская лестница, ведущая к испанскому посольству, напоминает ему о тысячах казненных в России жертв их революции. Писатель старается оживить былые чувства, испытать радость от красоты пейзажа, от строений, названий улиц и выражения лиц, однако в сердце его не находится *«прежнего, непосредственного, безоговорочного отклика»* [4, с. 168]. Писатель крепко помнит, что раньше, в годы молодости, эта страна давала ему счастье, и теперь тоже все было в ней – *«знакомое, дружественное, испытанное и неподдельное»* [4, с. 168]. М. Осоргин пристально вглядывается в итальянский мир, для него важны люди, итальянские лица, в которых живет дух страны: рыбакка Рика, девочка Терезина, умудренные годами старики, красавец монах, играющий на органе, лакеи Араньо – они все хранят печать вечной Италии.

Но *«жизнь не стоит на месте»* [4, с. 170], и встреча с летучим Пипистрелло под потолком кафе Араньо и со старым другом, рыженькой собачкой Филькой, не заслоняет примет изменяющейся страны. Знарок Италии, М. Осоргин подмечает все перемены, которые произошли со страной и его любимым Римом за время его отсутствия. *«Рим растет и ширится»* [4, с. 172], ребята поют фашистский гимн, мосты увешаны новыми лозунгами, спилены дубы возле дома Цезаря, но главное, *«отмерла часть прошлого <...> И уже ничем не вернуть»* [4, с. 174]. Частью прошлого осоргинского Рима был уютный кабачок в старом квартале города с красноречивым названием «Исчезнувший Рим», хозяйничал в нем небольшого роста человек с «превосходным сердцем». Был в этом кабачке постоянный столик писателя, всегда тихо журчал

- Марченко Тетяна Михайлівна** – доктор філологічних наук, доцент, заступник директора з наукової роботи Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Матвієнко Ганна Ігорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та методики викладання, заступник керівника Інституту філології, історії та мистецтв РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта);
- Михед Олександр Павлович** – молодший науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (м. Київ);
- Мокренцов Денис Сергійович** – кандидат філологічних наук, старший викладач, заступник завідувача кафедри української філології та методики викладання Інституту філології, історії та мистецтв Республіканського вищого навчального закладу «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта);
- Осипенко Марина Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри «Українська та іноземні мови» Донецької академії автомобільного транспорту;
- Павлюк Христина Богданівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили;
- Погребна Вікторія Леонідівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Запорізького національного технічного університету;
- Пугаченко Анастасія Вікторівна** – аспірант кафедри теорії літератури і світової художньої культури Донецького національного університету;
- Ракитова Лілія Олександрівна** – здобувач кафедри теорії літератури та історії української літератури, викладач кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Резнік Оксана Володимирівна** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Кримського університету мистецтв та туризму (м. Сімферополь);
- Сафарова Зера Аділь-Гаріївна** – викладач кафедри української філології Республіканського вищого навчального закладу «Кримський інженерно-педагогічний університет» (м. Сімферополь);

- Домашенко Олександр Володимирович** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету;
- Єфименко Олександр Євгенович** – викладач російської мови факультету російської мови та літератури Ланьчжоуського університету (м. Ланьчжоу, Китай);
- Жужгіна-Аллахвердян Тамара Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу ДВНЗ «Національний гірничий університет» (м. Дніпропетровськ);
- Журавльова Ольга Вікторівна** – викладач кафедри мовної підготовки спеціалістів Донбаського державного технічного університету (м. Алчевськ);
- Карпіна Олена Сергіївна** – здобувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Кобзан Лідія Антонівна** – викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського державного медичного університету;
- Колосова Світлана Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;
- Комаров Сергій Анатолійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Кочетова Світлана Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французької та німецької мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Кошелівська Юлія Валеріївна** – аспірантка кафедри світової літератури ДВНЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;
- Кравченко Оксана Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і світової художньої культури Донецького національного університету;
- Куянцова Оксана Олександрівна** – старший викладач кафедри журналістики Запорізького національного технічного університету;

фонтанчик, сидела «ощипанная галка», но в последний приезд в Рим М. Осоргин не нашел кабачка, ворота были заперты, вывеска исчезла вместе со старым хозяином. И снова в память писателя вторгаются воспоминания о липовом цветке, которым его лечила мама, но которого нет больше, как нет царства от его душевных страданий. Старый знакомый Рим, Рим его души, ушел в небытие, и с его уходом «порвалась самая прочная нить, заботливо скрученная судьбой» [4, с. 174]. Уже больше ничто не сможет унять двойную боль писателя, потерявшего сразу две родины, кровную и не кровную. В сущности, Рим остался прежним прекрасным вечным городом, ведь вечные города не исчезают, но Рим перестал быть родным для писателя, потому что кровное, Россия, навсегда исчезла из его настоящей жизни, продолжая жить, как и Италия, лишь в воспоминаниях: «Рим... чувство Рима... вечность... сколько прекрасных слов и тонких эстетических представлений. Все это еще так недавно было полно значения, отражалось в душе дрожащими образами <...> Что же случилось? Разве все это не осталось на месте и Рим не живет прежней жизнью? Разве Рим может измениться и перестать быть Римом, городом вечности? Нет <...> Стали мы страшно мудрыми житейски и страшно неотзывчивыми на внешние впечатления. Рим такой ласковый, такой простосердечный в своем историческом величии. А мы так глубоко заглянули в будущее и увидели в нем такого зверя, что ласке уже не верим и над историей смеемся» [4, с. 173]. Думается, что этим зверем для М. Осоргина было не только предчувствие мрачной судьбы большевистской России и нелегких лет жизни в эмиграции, страшным для него было и отсутствие свободы. Он уже не мог вольно распоряжаться своей судьбой, в недавнем его прошлом был вынужденный отъезд из России, в настоящем – лимитированные дни пребывания в Италии, а будущее его было непредсказуемым и сулило немного хорошего.

Однако писатель находит возможность закончить страницы, посвященные Италии, аккордом светлой грусти. Последовательно выстроенные главки, аккуратно следующие друг за другом в порядке нарастания пессимистической интонации и насыщенные итальянско-русскими параллелями и ассоциациями, заканчиваются главой «Ave Maria», посвященной Флоренции. М. Осоргин любил ее не меньше Рима, он полностью отдается очарованию этого города, и воспоминания о России вторгаются в текст лишь однажды, когда писатель не может не сказать о «сладости» русского церковного пения. И «случается чудо», дух Флоренции дарит ему прежнее тепло. В соборе св. Франциска звучит орган, верующие поют Ave Maria, и мысли о вечном, о божественном, о человеческом тепле и счастье приходят к писателю и согревают

ему душу: «Счастливы те, кто умеют молиться! Как им просто жить!» [4, с. 178].

Несмотря на то, что М. Осоргин в автобиографической книге «Там, где был счастлив» попрощался с Италией, она продолжала являться писателю, и, мыслями возвращаясь к ней даже спустя почти двадцать пять лет, М. Осоргин не может приглушить охватывающую его радость от погружения в далекие и счастливые годы. Образы Италии пронизывают всю последующую художественную, автобиографическую и мемуарную прозу писателя периода эмиграции, они, как правило, часто переплетаются с образами России, наплывают на них и отражаются в них. Но если мысли о России сопровождалась горечью утрат, то Италия для писателя оставалась всегда счастливым воспоминанием. Мотив счастья, испытанного им во времена пребывания в Италии, является ведущим в его текстах, других ощущениях и не может дарить эта прекрасная страна, и в этом смысле М. Осоргин совсем не оригинален. Так, например, небольшой рассказ «Голубой грот», посвященный воспоминаниям о пребывании писателя на Капри, предваряется его размышлениями о смерти, которая едва не унесла его в чересчур красивой обстановке чужой итальянской земли, не приличествующей, с точки зрения писателя, славянину-северянину, любителю стального цвета рек и озер. М. Осоргин горько иронизирует, что «при таком пристрастии к острию магнитной стрелки» он «охотно отказался от южной рамки для своего последнего часа. Но память о событиях» он хранит в «необычайном голубом освещении» [6, с. 135], лазури южного итальянского моря, которая так манила к себе путешественников.

В автобиографическом рассказе «Каштановое море», написанном также в Париже, невеселый французский пейзаж навеивает писателю воспоминания о каштановых морях Тосканы и радостных мгновениях, пережитых там: «На свете прекрасного много <...> есть еще другие страны, на ласку щедрые и обиды не причинявшие. Одной из них долго была для меня Италия, – это было давно. Там велик выбор для отдыха мысли и сладких воспоминаний; и среди них одно из сладчайших – краса апеннинских Альп и безбрежное, покойное, бесшумное зеленое каштановое море Тосканы» [6, с. 172-173]. В этом ему виделся секрет ее очарования. Неповторимая природа Италии возникает и в автобиографическом этюде с ярким метафорическим названием «Улыбки земли», в котором М. Осоргин вспоминает пережитые им в Италии землетрясения. Их ужасы не сумели заслонить волшебную красоту итальянской Ривьеры, где он отдыхал после землетрясений в Абрुццах. И спустя годы в описываемом эпизоде чувствуется неумная радость писателя от соприкосновения с природой Ита-

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОІВ

- Александрова Ірина Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;
- Анненкова Олена Сергіївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;
- Афанасьєва Світлана Іванівна** – заступник директора з навчально-методичної роботи Кримського республіканського позашкільного навчального закладу «Центр дитячої та юнацької творчості» (м. Сімферополь);
- Бажанова Олена Анатоліївна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Бєлоконь Наталія Анатоліївна** – старший викладач кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Вернік Ольга Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ДВНЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;
- Воєводіна Ольга Андріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара;
- Волосевич Людмила Василівна** – викладач кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Воробкало Маргарита Олегівна** – аспірант кафедри світової літератури ДВНЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;
- Гончаренко Анастасія Сергіївна** – аспірантка кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету ім. Т. Шевченка;
- Гусєв Віктор Андрійович** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара;

творения, его прекрасной сущности, и, в той или иной степени, отражать разные формы существования сознания. Широкий объём материала, глубина выводов, научный стиль изложения дают основания засвидетельствовать высококую степень теоретической и историко-литературоведческой ценности работы А.В. Домашенко «Современная теория литературы в контексте “Феноменологии духа”» (Бердянск, 2013).

лии: «...никогда раньше я не испытывал такого огромного удовольствия и такого безмятежного состояния, так не улыбалось действительно лазурное море, не были так кудрявы и благодушны оливы, так радушны и любезны мои давние знакомые <...> Я блаженствовал днем <...> выпался за две римских тревожных недели и открыл глаза, когда в окно заглянул первый солнечный луч. Это было ощущение полнейшего животного счастья. Над моей головой был потолок сводом, разрисованный красочными узорами: голубая рамка, зеленые виноградные листья и розовые цветы небывалой породы» [6, с. 133].

Таким образом, образы Италии насыщают всю многообразную прозу М. Осоргина, который создал свой миф об Италии, прочно связанный с ее настоящим. Уникальность осоргинского чувства Италии заключается в том, что писатель переносит акцент с ее великого прошлого на современность. В ней оживает неповторимая художественная старина страны, и в ней она продолжается, питая сложное настоящее Италии. Влюбленный в Италию, М. Осоргин поделился своим секретом этой страны, который для него заключался в следующем: «в ней, в сумме народных переживаний, в результате подсчета горя и радости, – ощущение счастья берет перевес над несчастьем <...> И потому Италия – единственная страна, которая может чужестранцу заменить родину если не в действительности, то хотя бы путем сладкого обмана» [3, с. 10]. В этом смысле осоргинская Италия становится еще одним из многочисленных, но концептуально важных мифов об этой волшебной стране, существенно углубляющих и расширяющих «итальянский текст» русской культуры и литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочарова И.А. Италия в автобиографической прозе Горького и Осоргина [Электронный ресурс] / И.А. Бочарова. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/17/bocharova17.shtml>
2. Зайцев Б.К. Собрание сочинений: Т. 9 (доп.) Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии / Б.К. Зайцев. – М.: Рус. кн., 2000. – 560 с., 1 л. портр.
3. Осоргин М.А. Очерки современной Италии / М.А. Осоргин. – М.: Типолитография Кушнерева, 1913. – 261 с. В дальнейшем «Очерки...» цитируются по данному изданию с указанием страниц.
4. Осоргин М.А. Там, где был счастлив / М.А. Осоргин / Литература русского зарубежья. Антология в шести томах. Том первый. Книга первая. 1920-1925 / [Сост. Лавров В.В.; авт. вступ. ст., с. 5-57, и науч. ред. А.Л. Афанасьев]. – М.: Книга, 1990. – 432 с. – С. 167-176.

5. Осоргин М.А. Времена: Автобиографическое повествование. Романы / [Сост. Н.М. Пирумова; авт. вступ. ст. А.Л. Афанасьев]. – М.: Современник, 1989. – 622 с., портр. – (Из наследия).
6. Осоргин М.А. Воспоминания. Повесть о сестре / М.А. Осоргин / [Сост., вступ. ст. и примеч. О.Г. Ласунского]. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1992. – 416 с.
7. Пасквинелли А. М.А. Осоргин и итальянский футуризм / Анастасия Пасквинелли // Филологические заметки. Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж: Воронеж. ун-т, 1994. – Вып. 3. – С. 43-50.
8. Рослый А.С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама): автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 / А.С. Рослый. – Ростов н/Д, 2006. – 23 с.

АННОТАЦИЯ

Анненкова Е.С. Не кровная родина: образы Италии в прозе М.А. Осоргина

В статье рассматривается специфика восприятия Италии русским писателем М.А. Осоргиным в контексте его документальной и автобиографической прозы, анализируются особенности итальянских образов писателя, складывающиеся в целостный и самобытный осоргинский «итальянский текст».

Ключевые слова: Италия, Россия, память, воспоминания, традиция.

АНОТАЦІЯ

Анненкова О.С. Не кровна батьківщина: образи Італії в прозі М.А. Осоргіна

У статті розглядається специфіка сприйняття Італії російським письменником М.А. Осоргином у контексті його документальної та автобіографічної прози; аналізуються особливості італійських образів письменника, які складаються в цілісний та самобутній осоргінський «італійський текст».

Ключові слова: Італія, Росія, пам'ять, спогади, традиція.

SUMMARY

Annenkova E.S. Non-native motherland: Italy's images in the M. Osorgin's prose

The article reviews the specifics of the Russian writer M. Osorgin's perception of Italy in the context of his documental and autobiographic prose; analyses the peculiarities of the writer's Italian images which are formed the integral and original M. Osorgin's "Italian text".

Key words: Italy, Russia, memory, memories, tradition.

– воспринимающему рассудку. В этом случае овеянная чуть ли не священным ореолом метадикурсивность персонализма смыкается с тем состоянием сознания, которое предшествовало рождению научной дикурсивности» (с. 49). И тогда у автора вновь возникает вопрос: а может ли идеология персонализма подняться над явлением художественной культуры – эстетическим объектом, разрастающимся за свои пределы, – и описать его онтологически? А.В. Домашенко приходит к выводу вполне определённого: нет, не может: «Когда в современном теоретико-литературном персонализме онтологический статус изображенного предмета непосредственно выводят из того факта, что он вызывает при восприятии такие же чувства, как “реальный” (т.е. эмпирически данный, здесь и теперь находящийся) предмет, такое понимание онтологии не выходит за пределы самого элементарного воспринимающего сознания, к подлинной онтологии никакого отношения не имеющего» (с. 49) и ещё: «То, что персонализм опускается здесь до уровня здравого смысла, со всей отчетливостью свидетельствует, что никакого принципиального отличия его от “авторской” теории литературы уже не осталось» (с. 50).

Автор констатирует тот факт, что постижение образов поэтического искусства возможно только сквозь призму эйдосной теории литературы, которая не «создаёт» поэтические ценности (с. 83), но помогает судить о них. Внешняя прекрасная сущность творения поэтического искусства постижима в тот момент, когда она универсально отражает целостную свою природу. Тогда как «представитель “авторской” теории литературы знает только образ своего “я”, которым подменяются все образы искусства и который эстетически общезначимым, конечно, не становится» (с. 84), ограничившись «единственным субъектом любования – носителем означенного “я”» (с. 84). В то же время, подчёркивает А.В. Домашенко, «литературоведческая грамматика не доходит до образа, свое бессилие перед его сложностью оправдав ненаучностью предмета. Персонализм проходит сквозь образ, не замечая его эстетической природы, которой он всегда предпочтет нравственно-философскую проблематику» (с. 84). Мысль, к которой старательно подводит своего читателя автор, заключается в определении единственно оправданного подхода к изучению объектов и субъектов поэтического искусства – эйдосного подхода, выводящего нас из сферы феноменологической в сферу эстетики.

А.В. Домашенко постулирует тезис о том, что настоящая, истинная современная теория литературы должна выстраиваться на стремлении к постижению степени художественности

от гегелевской «живой сути дела» сопровождается отходом от эстетической самооценности творения: «Текст, сколько бы мы ни объявляли его самодостаточным предметом изучения, для теории литературы никогда целым не станет, но всегда будет выхваченной из целого частью, причем не такой, в которой сосредоточена эстетическая сущность поэтического искусства, то есть самое главное, что в нем заключено» (с. 37). Автор рассуждает категорично, но, может быть, именно такая категоричность и приведёт к реанимированию любви к слову? А.В. Домашенко актуализирует необходимость возвращения к истине в слове, подчёркивая, что «нет и не может быть филологии там, где значимы только буквы и ничего не осталось от того смысла, который заключен в слове филология» (с. 42). По убеждению автора, литературоведческая грамматика, как впрочем, и «авторская» теория литературы – широкая дорога, но ведущая в «никуда», превращающая среду функционирования эстетического объекта (литературного произведения) в «теоретико-литературный мавзолей над умирающим искусством» (с. 42). И если такое авторское понимание места формализма в истории и теории литературы для кого-либо покажется оценённым слишком утилитарно и жёстко, думаю, важно постараться подняться над мнениями и воспринять такую позицию по-бахтински – «это была мелочь» (с. 43) – как предполагаемую «из вне».

А.В. Домашенко скрупулёзно прослеживает связь между «авторской» теорией литературы, литературоведческой грамматикой и персонализмом, который, на первый взгляд, во многом в силу его диалогической природы воспринимается как нечто жизненно обоснованное и онтологическое: «Поскольку любой представитель “авторской” теории литературы не мыслит онтологию вне самого себя, а литературоведческая грамматика даже слова такого не знает (но иногда делает вид, что знает), постольку разговор об онтологии в пределах этих двух ущербных способов понимания поэтического искусства не имеет никакого смысла. Сложнее обстоит дело с бахтинским персонализмом: его онтологический и рационалистический характер является в наше время едва ли не общепризнанным» (с. 47). Однако и диалогичность А.В. Домашенко склонен представлять как отражение самоосознания в процессе постижения смысла эстетического объекта: «Область диалога – это область самосознания, не преодолевшего противоположность единичного и всеобщего. Это, конечно, сфера разума, но самая нижняя его ступень: вот почему он в любую минуту готов возвратиться к предшествующей ступени

А.В. Домашенко
(Бердянск)

Памяти моей матери,
Марии Николаевны (1930-2012)

УДК 82.0

ГЕНЕЗИС ποιητικῆ τέχνης¹

Фридрих, где твой Дионис?

В пятой Пифийской песне (ст. 63-73) Пиндар упоминает Геракла в связи с рассуждением о Фебе и сущности ποιησις. Для нас имя Геракла после «Алкесть» Еврипида в первую очередь ассоциируется с рождением ποιητικῆ τέχνης, поэтому указанный фрагмент из песни Пиндара приобретает особый интерес. Увидим ли мы здесь того самого Геракла, о котором знаем, что он убил Лина, тщетно пытавшегося научить его петь со-гласно с Музами. Мы знаем также, что на желание Геракла при случае запеть это преступление никак не повлияло. Но поскольку его пение по упомянутой причине было чуждо Музам, для слушателей оно звучало как лай. Таковой оказывается любая ποιητικῆ τέχνης, увиденная с точки зрения ποιησις, как только ее связь с ποιησις полностью прерывается.

Превращению песни в лай совсем не мешает то обстоятельство, что Геракл сохраняет связь с Аполлоном, выполняя его волю, когда возвращает Алкесту Адмету. Поскольку у Пиндара о пении Геракла говорится в связи с пророческим словом Аполлона, наш интерес к упомянутой песне еще больше возрастает.

Нетрудно догадаться, что у Пиндара мы встречаем совсем другого Геракла и другого Аполлона, пророческое слово (μάντευμα) которого

*и от тяжелых недугов
даёт мужам и женам целение,
дарит кифару и песню (Μοῦσαν) всем, кому
они приятны,
невоинственный хранит
в сердце лад (εὐνοῖα),
неотрывно блюдет потаенный исток
предсказания: о мужественных потомках Геракла
и Эгимия, которые и в Лакедемон,
и в Аргос, и в священный Пилос
протоптали дорогу. Из Спарты доносится
и моя ласкающая слух слава...²*

В пророческом слове Аполлона обретает бытие несокрытость (ἀλήθεια) лада: из одного истока и целение, и песня, и близость к богам. Способность исцелять принадлежит богу, но она становится реальностью лишь в пределах воздвигнутого совместно богами и людьми лада; человек исцелен лишь тогда, когда принадлежит ладу.

Почему в таком случае τέχνη Аполлона в трагедии «Алкеста» есть то, что разрушает руками Геракла этот песенный лад? Легче всего ограничиться в ответе банальностью: от бога и созидание лада, и его разрушение. Этот ответ, однако, ничего не проясняет. Если бог становится источником того, что рушит миропорядок, значит, уже до того, как это стало возможным, он перестал быть богом. В природе богов только созидание и восхождение, но нет того, что ведет в противоположном направлении. Это значит, что новый лад, якобы создаваемый Гераклом, на самом деле только иллюзия лада или сновидение. Таковым тот единственный лад, который ведом искусству, остался до самого конца. Его последний герольд В.В. Набоков, продолжавший преданно верить в могущество искусства, когда никто уже в это не верил, пишет: *«Быть может, ближе всего к художественному процессу сдвига значення стоить ощущение, когда мы на четверть (именно на столько! – А.Д.) проснулись: это та доля секунды, за которую мы, как кошка, переворачиваемся в воздухе, прежде чем упасть на все четыре лапы просыпающегося днем рассудка. В это мгновение сочетание увиденных мелочей – рисунок на обоях, игра света на шторе, какой-то угол, выглядывающий из-за другого угла, – совершенно отдельно от спальни, окна, книг на ночном столике; и мир становится так же необычен, как если б мы сделали привал на склоне лунного вулкана или под облачными небесами серой Венеры»* [2, с. 500-501].

Сказанное касается и возвращенной Алкесты.

Мы знаем, что для грека очевидным проявлением реальности лада было торжество в состязаниях. Что было онтологической основой этой реальности? На всех играх её основа одна – попечительное присутствие Зевса. Так было и в Олимпии («в Писе», «под Кронием», «над Алфеем»), и в Дельфах («у Пифона», «у Касталии», «в долине Крисы», «в горном краю»), и в долине речки Неми, и на Истмийском перешейке близ Коринфа.

Олимпийские игры:

*Гимны, властители форминги,
слава какого бога, какого героя, какого мужа
нами будет воспета?*

В Писе, конечно, Зевса... (Ол.П: 1-3).

Пифийские:

...Прямой исполняешь наказ

в горном краю...:

*превыше всех богов Крониды,
того, кто правит рокошущим огнем громовых ударов,
благоговейно почитать...* (Pith. VI: 19-21, 23-26).

посредственное противостояние неупорядоченной (ни в синхроническом, ни в диахроническом отношении) всеобщности и изолированной индивидуальности» (с. 7)). Хаотичность додискурсивного способа понимания литературных явлений, по мнению автора исследования, крайне противоположна адекватным представлениям о закономерностях формирования, становления и развития определённых процессов в литературе. Поэтому «погруженное в стихию случайности» (с. 8) авторское литературоведение «инстинктивно противится любому ограничению своего произвола» (с. 8) и противостоит принципу историзма, законам мышления в целом и, в частности, объективно существующим законам существования литературы (с. 9-12). А.В. Домашенко постулирует мысль о том, что «там, где нет укорененности в становлении всей предшествующей человеческой мысли, нет и не может быть никакого понимания... <...> Однако именно отсутствие понимания создает иллюзию якобы подлинной свободы, достигаемой в самовыражении» (с. 12). Обращённость к работам Г.В.Ф. Гегеля, А.И. Герцена, Ф. Гёрдерлина, Х.-Г. Гадамера демонстрирует основательность, глубину, последовательную продуманность исследовательской посылки автора монографии. Автор практически «отказывает» в легитимности «авторской» теории литературы, называя её «поздним анемичным рефлексом культа гениев, по слову Гегеля, “свирепствовавшего” в свое время в поэзии» (с. 17). Жёсткость позиции А.В. Домашенко – «выхваченная из контекста становления мысль сразу же становится мнением, а не способом самопроявления истины. Всеобщее, в котором нет ни связи, ни логики, есть то же самое, что ничего, но именно оно в данном случае и привлекает, поскольку оно “есть любимая среда дилетантов всех степеней; они в нем видят беспредельный океан и довольны простором для мечтаний и фантазий”» (с. 20) – базируется на убеждённости в безответственности и безнаказанности «свободного парения мысли» в «авторском» литературоведении.

Одна из глав книги посвящена аналитическому рассмотрению предмета и объекта изучения литературоведческой грамматики. А.В. Домашенко аргументированно проводит мысль о том, что наука о литературе в XX веке существенно изменилась, потеряв точную ориентацию на всеобъемлющую целостность литературного произведения. За увлечением внешней формой текста слон стал невидимым, глубина смысла, излучаемая радиально, стала узкой и приобрела жёсткие границы, а «исчисление части, поставленной на место целого, никогда к постижению сущности целого не приведет» (с. 37). Уход

пропонована С. К. Криворучко концепція ще потребує подальшої конкретизації й уточнення, що може скласти перспективу подальшого дослідження творчого доробку С. де Бовуар.

С.А. Кочетова
(Горловка)

РЕЦЕНЗИЯ

НА РУКОПИСЬ МОНОГРАФИИ А.В. ДОМАЩЕНКО «СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ “ФЕНОМЕНОЛОГИИ ДУХА”» (БЕРДЯНСК, 2013)

Монографическое исследование А.В. Домашенко «Современная теория литературы в контексте “Феноменологии духа”» посвящено актуальной проблеме адекватной репрезентации поэтического искусства в современной теории литературы.

Автор размышляет над целым комплексом вопросов, связанных с формированием «авторской» теории литературы, обоснованием её специфики, обусловленной тем, что «магистральным в XX веке становится не дальнейшее возрастание роли авторского “я” (в этом отношении “авторская” теория литературы просто заблудилась во времени, самонадеянно полагая, что она его “преодолела”), но, напротив, “деперсонализация” (Т.С. Элиот)» (с. 32).

В главе «“Авторская” теория литературы» автор рассматривает возможности понимания «авторских» представлений о предмете и объекте теоретико-методологической рефлексии «случайного разума» в литературоведческих исследованиях. Категоричность исследовательской позиции и, соответственно, приговора «авторской» теории литературы заявлена уже в тезисе: «Эклектическая установка на комбинирование мыслей предшественников, выхваченных из контекста живого становления, приводит к вторичности – родовому пятну “авторского” литературоведения, когда сам предмет – поэтическое искусство – оказывается на втором плане. Цель здесь – не истина, а красота и неожиданность комбинации. Но теория литературы – не шахматы» (с. 7). А.В. Домашенко препарировывает «авторскую» теорию литературы, определяя её особенности, определённо оцененные как недостатки. В частности, одной из характерных черт авторского литературоведения А.В. Домашенко называет стремление уйти от чётко регламентированного формообразования («...определённые рядопостроения и разграничения как “внутри себя обоснованная система”, благодаря которой снимается характерное для донаучного (додискурсивного) сознания не-

Немейские:

*С чего и Гомериды,
певцы соединенных согласно обычаю сказаний,
начинают: с гимна в честь Зевса, так и здесь муж
основанье своих побед обрел впервые в священных состязаниях
в многократно воспетой священной роще
Зевса Немейского (Nem.II: 1-5).*

Истмийские:

*...Если бы третий
кубок приготовленного вина возлит спасителю
Зевсу Олимпийцу по всей Эгине
сладкоголосыми песнями (Isth.VI: 7-9).*

Преп. Серафим Саровский говорит Николаю Мотовилову: «Дух Божий воспоминает нам словеса Господа нашего Иисуса Христа и действует едино с Ним, всегда торжественно, радостно, а дух лестчий, бесовский, противно Христу мудрствует, и действия его в нас мятежны, стропотны и исполнены похоти плотской, похоти очес и гордости житейской» [4, с. 44]. Важно подчеркнуть в эпоху заката ποιητικῆ τέχνη, когда провокативность в теории литературы сделали добродетелью, что действия «духа лестчего» тоже провокативны.

В перспективе от полноты благодатного лада глубже раскрывается то, что мы находим в песнях Пиндара. К кому бы они ни обращались, изначально они обращены к Зевсу: на Олимпийских и любых других ристалищах «многоголосый гимн // облачается мудростью, // чтобы прогреметь славу Кронова сына...» (Ol.I: 8-10). Аполлон един с Зевсом и, стало быть, принадлежит ладу, пока вещает «прямые слова» (Ol.VI: 61), не прибегая к τέχνη (хитрости), как в случае Адмета и Алкесты. «Прямые слова» – способ самораскрытия сущности лада, у этих слов нет и не может быть автора.

В пределах лада не только Зевс и Аполлон, но также Зевс и Геракл – одно, и подвиги Геракла становятся возможными потому, что, начиная с колыбели, он является со-работником Зевса: совсем не случайно именно Геракл, сын Зевса, учредил Олимпийские [см.: Ol.II: 3-5] и Немейские [см.: 5, с. 435] игры, тогда как Пифийские – Аполлон. Аполлон и Геракл были главными соратниками Зевса в воздвижении божественно-человеческого лада, они же стали теми, кому дано было этот лад разрушить.

Состязания (ἀγών) остаются онтологическим событием до тех пор, пока сохраняется ладная целокупность (θεῖος ἀγών) богов. Целокупность обеспечивается присутствием Зевса во всем, что касается лада. Пока такое положение вещей сохраняется, рождение ποιητικῆ τέχνη невозможно.

поэтиκή τέχνη рождається в той момент, когда теряется онтологическая связь с прямым словом, когда поэтическое творчество вступает на окольные пути кривословия, когда изнутри этого кривословия начинают мыслить и саму истину, так что никакой другой истины, кроме той, которая является на окольных путях τέχνη, уже и не знают: «... Что такое истина? Движущаяся толпа метафор, метонимий, антропоморфизмов, – короче сумма человеческих отношений, которые были возвышены, перенесены и украшены поэзией и риторикой и после долгого употребления кажутся людям каноническими и обязательными: истины – иллюзии, о которых позабыли, что они таковы...» [3, с. 258]. Особенно показательно в этом самоуверенном рассуждении словечко «короче», которым подразумевается, что истина – то, о чем можно сказать мимоходом, а не то, что является необходимым онтологическим условием подлинности нашего существования. Настаивая на единственности своей окольной реальности, τέχνη не может, в свою очередь, не объявить иллюзией то, что онтологически ей предшествовало. Между тем τέχνη – не антитеза истине: пока искусство хранит – пусть окольную – связь с истиной, оно остается самим собой; как только эта связь теряется, искусство перестает быть искусством. Утратив онтологическое понимание слова, люди оказываются на окольных путях, поэтому более и даже единственно понятной становится для них τέχνη – именно потому, что она по сути своей – окольное самопроявление истины.

Изнутри τέχνη Бог может быть помyslен только как Демиург и только в границах дискурсивного понимания, если это не искусство с его образным мышлением.

Только пребывая в ладе, можно помyslить лад.

Задача искусства – поиски образа, в котором кристаллизовался бы целокупный смысл, происхождение которого – не из искусства. Охватить и эстетически завершить этот смысл во всей его целокупной полноте искусство не может; в этом разгадка смысловой неисчерпаемости образа: присутствие смыслового избытка, на который указывает образ. На самом деле это, конечно, онтологическое лоно образа, а не избыток. Сам поэт во-ображается в образ, господином которого не является. Образ – дар. Кто дарит и что собой представляет дар: спасение или гибель, об этом поэтическое искусство ничего сказать не может, поскольку всегда остается для людей «зовом бессцельным» (А.А. Блок), а если является целью, там уже не искусство.

Здесь же проходит важнейшая ценностная граница: подлинное искусство знает об этой своей задаче, неискусство о ней даже не подозревает.

романів, С. К. Криворучко інтерпретує особливості втілення С. де Бовуар «розщепленої свідомості», коли письменниця зображує позбавлення героїв онтологічної впевненості та ідейних орієнтирів. Дослідниця простежує, як С. де Бовуар висвітлює глибини душі людини, яка перебуває у постійному становленні, розвитку і пошуку. У зв'язку з цим виникає питання: як світобачення персонажів романів С. де Бовуар співвідноситься з екзистенційною концепцією буття? На це питання в монографії могла б бути більш визначена відповідь.

У третьому розділі авторка розглядає спільні мистецькі пошуки другої пол. ХХ ст. в літературі, драматургії, театрі, музиці, на які вплинули філософські ідеї С. Кьєркегора, Е. Гусерля, К. Ясперса, М. Хайдеггера. У монографії представлено невеликий огляд творів А. Мальро, А. Камю, Ж.-П. Сартра, які були сучасниками С. де Бовуар, та простежено, як втілюється феномен літературного екзистенціалізму в подальшій французькій літературі, представлений творчістю Ф. Саган, Н. Саррот, М. Дюрас, М. Кундери, Ф. Бегбедера, А. Нотомб, Л. Пії.

Оригінальним є, на мою думку, намагання С.К. Криворучко використати елементи методики психіатра Дж.-Ш. Болен, яка поєднала юнгіанство і фемінізм та виокремила архетипи давньогрецьких богинь і стереотипи в сучасному суспільстві. С.К. Криворучко вперше в літературознавстві пропонує поєднати диференціацію П. Баррі, який розрізняє «фемінний», «феміністський» і «жіночий» концепти, із підходами Дж.-Ш. Болен – виокремлення, за її словами, «незайманих», «уразливих» та «алхімічної» богинь, та дослідити, як це втілюється в образній системі С. де Бовуар. Дослідниця співвідносить «феміністський» концепт із архетипами «незайманих» богинь Афіни, Артеміді, Деметри, «жіночий» концепт із архетипами «уразливих» богинь Гери, Деметри, Персефони і «фемінний» концепт із архетипом «алхімічної» богині Афродіти. Таким чином, авторка намагається простежити, як розкриваються в еволюції художніх жіночих образів архетипи давньогрецьких богинь відповідно до «фемінного», «феміністського» і «жіночого» концептів. Такий підхід, з одного боку, урізноманітнює дослідницький інструментарій, придатний для аналізу творчості французької письменниці, а з іншого – все ж таки залишається в межах теорії П. Баррі, не тільки підтверджуючи, але й поглиблюючи її.

Книга С.К. Криворучко, безсумнівно, викличе інтерес читачів-гуманітаріїв. Аналіз творчості відомої французької письменниці, запропонований авторкою монографії, заповнює прогалину у вивченні «літературного екзистенціалізму» та допомагає краще зрозуміти це складне й цікаве соціокультурне явище. Проте за-

РЕЦЕНЗИИ

В.А. Гусєв

(Дніпропетровськ)

**«ЖІНОЧІ ГОЛОСИ» В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ:
РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ КРИВОРУЧКО С.К.
ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ СІМОНІ ДЕ БОВУАР:
ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ. – КИІВ:
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ ДМИТРА БУРАГО, 2012. – 428 с.**

В останнє десятиріччя не припиняються дискусії щодо фемінізму «жіночої літератури», особливостей «жіночого письма». В руслі цієї тенденції в монографії С. К. Криворучко «Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів» розглядається система образів художніх творів відомої французької письменниці. Авторка монографії вважає, що твори С. де Бовуар «Мандарини», «Сила обставин», «Дуже солодка смерть», «Чарівні картинки», «Зламана», «Трансатлантичне кохання» вивчені вкрай нерівномірно. Аналізуючи художні образи, дослідниця звертає увагу на поєднання в них специфічної чуттєвості та своєрідної ідеї «існування». В дослідженні зміщено акценти із соціальних здобутків С. де Бовуар (розвиток феміністських пошуків) на мистецько-літературні досягнення письменниці, які й сьогодні не знайшли адекватної оцінки. Дослідження творів С. де Бовуар порушує проблему інтерпретації екзистенції як художнього образу почуття.

Структура монографії традиційна і складається зі вступу, трьох розділів і висновків. У першому розділі С. К. Криворучко інтерпретує «філософський екзистенціалізм» і «літературний екзистенціалізм» і доводить, що «літературний екзистенціалізм» не можна вважати течією, хоча аргументація цього положення повинна була бути більш розгорнутою. У монографії подано огляд досліджень, присвячених цій тематиці, та висловлюється думка, яка, на мій погляд, є суперечливою, що спільним критерієм для філософського та літературного екзистенціалізму є лише «екзистенція». Якщо погодитися з таким поглядом, то залишається поза увагою, на мою думку, беззаперечний вплив філософії екзистенціалізму на літературні твори, і тут виникає зустрічне питання щодо розмежування «літературного екзистенціалізму» середини ХХ ст. і тих явищ, які йому передували.

У другому розділі авторка виявляє провідні риси, стилеві домінанти творчості С. де Бовуар, досліджує особливості художніх образів, ідей, конфліктів... С. К. Криворучко аналізує ліричні й драматичні елементи в епічних творах письменниці, де фемінна ідея є провідною. Аналізуючи центральні образи

В розсудженні Фридриха Ницше необхідно увидеть то, что им, очевидно, не подразумевалось: честное, исчерпывающее саморазоблачение ποιητικῆ τέχνη: изначальная ущербность окружающей. Свидетельством саморазрушения является, кроме прочего, то, что путеводителем на этих обходных тропах привиделся Дионис.

* * *

Эпохи предела³ – ключевые для понимания сущности ποιητικῆ τέχνη. У Пиндара есть то, что предсказывает возможность рождения поэтического искусства и что может быть увидено в подлинном свете лишь ретроспективно; у Шекспира – то, что возвращает нас к благодатному ладу и говорит об ущербности τέχνη. Но Пиндар, в отличие от Шекспира, – не на границе, он признает только ποιήσις. На границе Платон. Известно, какой выбор он сделал, когда после знакомства с Сократом сжег свои трагедии. Может быть, именно этого не смог простить Сократу Ф. Ницше, но такое ли уж преступление – противостоят приходу трагической эпохи? Не больше ли величия в таком противостоянии, а не в том, чтобы становиться протагонистом эпохи, которая и без того уже стоит на пороге?

Впрочем, не слишком ли категорично наше противопоставление Пиндара последующему времени? Разве у самого Пиндара мы не находим многочисленных опровержений правомерности такого противопоставления?

За примерами далеко ходить не нужно:

...Но нет, это сказки:

Ведь так часто людская молва

Переходит за грани истины (ἀλαθῆ λόγον);

И сказания (μῦθοι), испещренные вымыслами,

Вводят в обман.

Ведь Харита,

Подательница всего, что нам мило,

Столько уж раз

Представляла нам неверное верным!

Нет: бегущие дни – надежнейшие свидетели:

Человек о богах

Должен говорить только доброе,

И на нем не будет вины [5, с. 9. Пер. М.Л. Гаспарова].

Разве сам Пиндар не приучил нас к тому, что свидетельство Хариты о принадлежности ладу – непреложно? Уже в следующей, второй, Олимпийской песне можно прочесть о победе Ферона Акрагантского:

В Олимписи...;

У Пифона и на Истме

Вместе с братом, равным ему во славе,

Увенчала его общия Харита

За двенадцать пробегов колесничной четверни [5, с. 16].

Но если о Харите мы можем говорить так, как привыкли говорить о τέχνη («представляла... неверное верным»), то есть иллюзию выдавала за действительность), тогда в чем отличие ποιησις от ποιητικῆ τέχνη? Очевидно, никакого отличия нет.

Подтверждение этому – авторитет Гомера:

...Мнится мне,

Слава Одиссея больше испытанного им,

А виною тому сладкое слово Гомера.

Вымыслы его и крылатое искусство

Некое несут величие;

Умение его обольщает нас,

Сказками (μῦθοις) сбивая с пути;

А сердце у толпы –

Слепо... [там же, с. 139].

Разве эта характеристика τέχνη, к которой последующая эстетика мало что добавила, не распространяется целиком на Гомера, жившего, заметим, до Пиндара?

Но даже Зевс, который всему начало, прибегает к тому же средству, которым в «Алкесте» воспользовался Аполлон, восставший тем самым против Зевсова миропорядка:

Повествуется:

Черную землю

Затомила водяная сила,

Но хитростью (τέχνας) Зевса

Глубины поглотил потоп [там же, с. 42].

Не от хитрости ли Зевса изначально вся хитрость τέχνη? О чем мы тогда говорим? О какой ποιησις, которая будто бы чем-то отличается от τέχνη?

Инерция привычного для нас представляющего мышления такова, что совладать с нею – значит совершить новый подвиг Геракла, аналогичный по масштабам и противоположный по характеру: восстанавливающий лад, а не разрушающий его, как это происходит в «Алкесте». Когда начинают действовать окостеневшие клише – костыли, без которых мышление давно уже разучилось ходить, всякие надежды на такой подвиг оказываются тщетными.

И все-таки, даже без надежды, попробуем продолжить. О чем на самом деле поет Пиндар в I Олимпийской песне? О Харите, которая творит в границах τέχνη? Так и решила последующая эпоха, но Пиндар говорит совсем другое. Для того чтобы это понять,

художественных произведений. В конце статьи делается вывод относительно актуальности и малоизученности вопроса изучения творчества Л. Фейхтвангера.

Ключевые слова: славянское литературоведение, история немецкой литературы, традиции, новаторство, исторический роман.

SUMMARY

Chyrka Y.O. Reception of the creative work of L. Feuchtwanger in Slavic literary criticism: basic aspects

In the article an attempt is made to analyze the state of study of L. Feuchtwanger's creative work by East Slavic literary critics. The author considers scientific reconnaissance of Soviet, Russian and Ukrainian literary critics dedicated to the artist's heritage. Special attention is paid to the ideological hue of literary-critical works of Soviet scholars and some attempts of Russian and Ukrainian critics to analyze the writer's creative method. At the end of the article it is concluded that the issue concerning L. Feuchtwanger's creative work studying is topical and little-investigated.

Key words: Slavic literary criticism, the history of German literature, traditions, innovation, historical novel.

- А. С. Поршнева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. № 3 (19). – С. 140-149.
8. Проців Г. Рецепція творчої спадщини Ліона Фейхтвангера / Г. Проців // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство / редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца [та ін.]. – Тернопіль, 2012. – Вип. 34. – С. 309-331.
9. Рачинская Н. Н. Лион Фейхтвангер (1884 – 1958) / Н. Н. Рачинская. – М.: Высш. шк., 1965. – 88 с.
10. Скуратівський В. Л. Мистецькі проблеми в німецькому романі ХХ століття (на матеріалах критичного реалізму) / В. Л. Скуратівський. – К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1972. – 196 с.
11. Сучков Б. Лион Фейхтвангер (1884-1958) / Б. Сучков // Сучков Б. Лики времени: Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. – М.: Худож. лит., 1969. – С. 231-344.

АНОТАЦІЯ

Чирка Ю. О. Реценція творчості Ліона Фейхтвангера в слов'янському літературознавстві: основні напрями

У статті робиться спроба проаналізувати стан вивчення східнослов'янськими літературознавцями художньої творчості Л. Фейхтвангера. Розглядаються наукові розвідки радянських, російських та українських літературознавців, присвячені спадщині митця. Автором простежується ідеологічна забарвленість літературно-критичних праць радянських науковців та окремі спроби російських та українських критиків проаналізувати творчий метод письменника у написанні художніх творів. У кінці статті міститься висновок щодо актуальності та малорозробленості питання вивчення творчості Л. Фейхтвангера.

Ключові слова: слов'янське літературознавство, історія німецької літератури, традиції, новаторство, історичний роман.

АННОТАЦИЯ

Чирка Ю. А. Рецензия творчества Лиона Фейхтвангера в славянском литературоведении: основные направления

В статье делается попытка проанализировать состояние изучения восточнославянскими литературоведами художественного творчества Л. Фейхтвангера. Рассматриваются научные исследования советских, российских и украинских литературоведов, посвященных наследию писателя. Автором прослеживается идеологическая окрашенность литературно-критических работ советских ученых и отдельные попытки российских и украинских критиков проанализировать творческий метод писателя в написании

нужно для начала усвоить, что такие привычные для нас понятия, как $\mu\theta\omicron\varsigma$ и $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$, были изначально целокупными именами: они приобретают у Пиндара негативный смысл, как только начинают эту изначальную смысловую целокупность терять:

*Поистине много бывает того, что изумляет и смертных
молва, выходящая за пределы истинной речи,
и мифы, обманщиком искусно украшенные пестрой ложью:
Харита же, которая созидает все, что сладостно смертным,
принесла жертву и много раз неверное вымыслила верным,
но дни последующие
свидетели мудрые.*

*Подобает же человеку говорить приличествующее богам
прекрасное: ибо [в таком случае] меньше [будет] вина (Ол.І:
27-36).*

Поэтическое слово Пиндара приходит из того времени, когда миф ($\mu\theta\omicron\varsigma$) – уже не целокупное имя, то есть не истинное слово ($\acute{\alpha}\lambda\eta\theta\eta\zeta\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$), а полная его противоположность. Именно такой миф стал тем, от чего ведет свою родословную $\rho\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\eta\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$: другого истока искусство не знает. То, что вызвало его к жизни, – возможность говорить приятно людям без оглядки на истину, является преступлением против истинного слова и куплено ценою ритуальной жертвы. Как только право на такую жертву переходит от Хариты к поэту, $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$, автономная по отношению к $\rho\omicron\iota\eta\tau\iota\varsigma$, становится реальностью. Очень скоро о необходимости жертвы забыли, и тогда сама $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$ была объявлена священной: святое ремесло, но изначальная вина, которая остается даже при условии, что о богах говорят только приличествующее им прекрасное, отнюдь не была тем самым снята. Для того чтобы это понять, на последующую $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$ нужно посмотреть изнутри $\rho\omicron\iota\eta\tau\iota\varsigma$, не забывая о ее «мудром свидетельстве»; мудрость же остается самой собой лишь в границах $\rho\omicron\iota\eta\tau\iota\varsigma$:

*Мне думается, что слава [о деяниях]
Одиссея, идущая от сладкоречивого Гомера,
больше испытанного им,
по той причине, что [им], благодаря летучим вымыслам
и хитрости [Гомера],
досталось в удел нечто величественное: искусство (σοφία)
обманывает, увещевая сказками. Сердце
слепо у великого множества людей (Nem.VII: 20-24).*

Одиссей – эпический предтеча Геракла еврипидовской трагедии. Платон, назвавший в десятой книге «Государства» Гомера «самым творческим и первым из творцов трагедий» [6, с. 404], знал, о чем говорил. Когда же к слову в поэме Гомера приходит Муза, так что поэтическое слово в результате становится не трагическим, а

маническим, тогда происходит противоположное: восстановление правды, расчищающей любые напластования лжи. Так было опрокинуто коварство других, направленное против Аянта, когда

*...Гомер почтил его среди мужей, восстановив
всю целостность доблести его, указав, в какой наряд,
в соответствии*

*с жезлом божественных стихов, должно облечься
остальное (Isth.IV: 37-39), –*

те проявления и свидетельства его доблести, которые, будучи оклеветанными, пребывали в сокрытости.

Так переплетаются в поэме Гомера маническая (божественная) правда и «трагическая ложь» (Платон).

Сладкоречивый Гомер – тот, кто воспользовался жертвой Хариты и вышел за пределы истинной речи в область приятных людям лживых вымыслов; эта область впоследствии сформируется как автономная τέχνη. В результате все, что по происхождению своему является целокупным, становится теперь принадлежностью этой формирующейся τέχνη. Сказанное касается и такого ключевого для целокупного вопрошания имени, как σοφία.

Но совсем другой смысл у тех же слов, когда речь идет о Зевсе, а не о Гомере:

...Рассказывают правду:

*черную землю затопила (катаκλύσαι)
необорная в своем могуществе водная стихия, но
благодаря мудрому уменью (τέχνας) Зевса внезапно отливом
морская вода была взята.*

Речь о катаклизме, на который откликнется в свое время Ф.И. Тютчев. В пределах целокупной полноты – в песнях Пиндара (или Тютчева), когда явлен лад, – бог никогда не выступает демиургом, законы которого следует познать, чтобы затем о нем забыть, но устройте лад, мудрым попечением которого удерживается равновесие укрошенных стихий.

В ладе τέχνη оказывается мудростью, тогда как за его пределами сама σοφία становится τέχνη (хитростью).

Явленность лада с его «нагромождением определений» и скудостью глаголов действия – это, конечно, не «статический мир вечных ценностей» [1, с. 376]: метафизический язык здесь ни к чему. Не нужно путать лад, который учреждается соработничеством богов и людей и становится реальностью, как только найдутся люди, достойные такого соработничества, и ладность мира, которая зависит исключительно от попечительной заботы Зевса. Тот или иной лад существует до тех пор, пока длится соработничество. Но ладность только в ладе обретает свою подлинную реальность: в несокрытости.

дозволяє простежити основні чинники рецепції його творчості, а також з'ясувати їх конкретно-історичну обумовленість в поетикальній, філософсько-естетичній, літературознавчій та культурологічній площинах» [8, с. 331]. Розвідка Г. Проців дозволяє простежити актуальність поглядів прозаїка залежно від певних історичних і суспільних умов тієї чи іншої епохи або країни.

Навіть на перший погляд, не претендуючи на вичерпне знайомство з усіма працями про Л. Фейхтвангера, можна дійти висновку, що існуючі критичні праці не дають вичерпного та цілісного аналізу творчої концепції Л. Фейхтвангера, необхідного для поглибленого розуміння його романів.

Розглядаючи існуючі літературно-критичні праці про творчість Л. Фейхтвангера, можна зазначити ідеологічну заангажованість та розгляд здебільшого світоглядної еволюції письменника в працях радянських науковців та спроби деяких російських та українських літературознавців дослідити еволюцію історико-літературних поглядів письменника та намагання проаналізувати творчий метод у написанні художніх творів. Отже, спеціальне вивчення творчості Л. Фейхтвангера є актуальним, малорозробленим та вимагає окремої уваги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Затонский Д. «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера / Д. Затонский // Затонский Д. Художественные ориентиры XX века: лица и проблемы. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 271-312.
2. Изотов И. Т. Ранние исторические романы Лиона Фейхтвангера: [моногр.] / И. Т. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2010. – 160 с.
3. Ковальчук Л. В. Жанровые модификации романа на материале истории: роман-памфлет и историко-биографический роман («Лже-Нерон» и «Гойя» Л. Фейхтвангера) [Электронный ресурс] / Л. В. Ковальчук // Альянс наук: ученый ученюму: II Междунар. период. науч.-практ. конф., Днепропетровск, 3-7 окт. 2005 г.: сб. науч. работ. – Режим доступа: www.confcontact.com/okt_all.php.
4. Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918-1945 годов (эволюция жанра) / Н. С. Лейтес. – Пермь: Перм. ун-т, 1975. – 324 с.
5. Нартов К. М. Лион Фейхтвангер – писатель-антифашист / К. М. Нартов. – М.: Знание, 1984. – 63 с.
6. Николаева Т. С. Разум против варварства. Антифашистский роман Лиона Фейхтвангера 30-40-х годов / Т. С. Николаева. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1972. – 212 с.
7. Поршнева А. С. Сюжетно-пространственный комплекс «перехода границы» в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» /

ченна, более того, наполняющаяся глубоким значением только при соприкосновении с живой современностью» [1, с. 309]. Літературознавець робить спробу класифікувати романи Л. Фейхтвангера та розглядає його романи як сукупність, яку можна, на його думку, назвати «Исторической комедией» за аналогією до «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака [1, с. 312]. Досліджуючи творчий метод письменника у написанні історичних романів, Д. В. Затонський висвітлює специфічні для його творчості питання співвідношення форми та змісту, фактів та вимислу, ролі та місця автора в оповіді, особливостей системи персонажів та художніх засобів.

Стаття української вченої Л. В. Ковальчук «Жанровые модификации романа на материале истории: роман-памфлет и историко-биографический роман («Лже-Нерон» и «Гойа» Л. Фейхтвангера)» (2005) досліджує на прикладі романів «Лже-Нерон» та «Гойа», як модифікується традиційна форма класичного історичного роману залежно від початкового задуму автора. Як зазначає Л. В. Ковальчук, в основі історико-біографічного роману прозаїка лежить трагічний розвиток сюжету роману, що втілює ідею протистояння розуму та нерозумності, цивілізації та варварства в долях відомих особистостей. До цього жанрового різновиду авторка відносить більшість відомих романів прозаїка. Якщо ж письменник для відображення сучасних процесів та політичних конфліктів використовує історичний сюжет алегорично, застосовуючи при цьому елементи сатири, виникає інша модифікація на матеріалі історії – роман-памфлет. Дослідниця також зазначає, що основною характеристикою історичного роману в будь-якій формі його втілення є актуалізація історії. Якщо ж автор модернізує історію, пародіюючи сучасність, то це один із варіантів сатиричного роману, роману-памфлету зокрема. Розглядаючи жанрові модифікації романів Л. Фейхтвангера, Л. В. Ковальчук вказує на специфічне використання прозаїком історії як матеріалу для зображення певних проблем сучасності, підкореному певній ідеї та поглядам автора.

Спробою аналізу сучасного прочитування творів Л. Фейхтвангера є стаття Г. Проців «Рецепция творческой спадщины Л. Фейхтвангера» (2012). Дослідниця зазначає актуальність проблем, які порушував письменник, простежує основні чинники рецепції творчості Л. Фейхтвангера в українському та зарубіжному літературознавстві ХХ – ХХІ ст. Авторка аналізує літературно-критичні праці тих науковців, які звертались до спадщини прозаїка, та вказує на специфіку сприйняття творчості німецького письменника залежно від певної епохи та ідейно-естетичної позиції дослідників. У кінці своєї роботи Г. Проців доходить висновку, що «дослідження критичного сприйняття художньої спадщини Л. Фейхтвангера

Учреждение лада торжеством в состязании – это такое фундаментальное действие, которое в других действиях, затемняющих его сущность, не нуждается. Бог в границах лада не правит миром на основе вечных, непреложных законов, которые следует познать, чем и занимается τέχνη во всех ее неисчислимых модификациях, но правит мир: в этом разнице τέχνη обретает подлинный смысл только в перспективе от этого фундаментального основоположения. Это значит, что вопрос о ладности мира, обеспеченной божественным попечением, должен предшествовать вопросу о том, каков мир в том или ином своем проявлении, поскольку без этого первого вопроса все остальные не имеют никакого значения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Из книги «О судьбе поэтического искусства».
- ² Перевод сделан по изданию: 7, с.95. Далее песни и стихи указываются по этому изданию в круглых скобках в тексте статьи после переводов.
- ³ Рождение поэтического искусства в Древней Греции, возрождение его в 14-16 вв. и закат, начиная с 19 в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М.Л. Поэзия Пиндара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Пиндар. Вакхилид. – М.: Наука, 1980. – С. 361-383.
2. Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Лекции по зарубежной литературе / В.В. Набоков. – С.Пб.: Азбука-классика, 2010. – С. 491-505.
3. Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху / Ф. Ницше. – М.: REFL-book, 1994. – 416 с.
4. О цели христианской жизни. – М.: Паломникъ, 2001. – 254 с.
5. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Пиндар. Вакхилид. – М.: Наука, 1980. – 503 с.
6. Платон. Государство // Собр. сочинений: в 4 т. / Платон. – М., 1994. – Т. 3. – С. 79-420.
7. Pindaricarmine cum fragmentis / Pindarus. – Lipsiae: BSB V.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. – P. I. – 193 p.

АННОТАЦИЯ

Домащенко А.В. Генезис ποιητικῆ τέχνης

В статье речь идет о генезисе поэтического искусства. Автор считает, что его исток связан с переходом от прямого слова, принадлежащего ποιήσις, к окольному слову ποιητικῆ τέχνη. ποιήσις являет лад (соприсутствие богов и людей в их взаимной обращенности друг к другу), онтологической основой которого является

попечительная забота Зевса. ποιητικὴ τέχνη даже в высших своих проявлениях лишь творит иллюзию лада. Когда об этой своей сверхзадаче – напоминать о ладе – ποιητικὴ τέχνη забывает, её история заканчивается.

Ключевые слова: генезис, лад, ποίησις, поэтическое искусство, прямое слово, околное слово.

АНОТАЦІЯ

Домашенко О.В. Генезис ποιητικὴ τέχνη

У статті йдеться про генезис поетичного мистецтва. Автор вважає, що його витoki пов'язані з переходом від прямого слова, що належить ποίησις, до обхідного слова ποιητικὴ τέχνη. ποίησις являє лад (сумісну присутність богів і людей у їх взаємній зверненості одних до інших), онтологічною основою якого є дбайливе опікування Зевса. ποιητικὴ τέχνη навіть у вищих своїх проявах є лише ілюзією ладу. Коли про це своє надзавдання – нагадувати про лад – ποιητικὴ τέχνη забуває, її історія закінчується.

Ключові слова: генезис, лад, ποίησις, поетичне мистецтво, пряме слово, обхідне слово.

SUMMARY

Domashchenko A. V. Genesis of ποιητικὴ τέχνη.

The article deals with the question of genesis of poetic art. The author considers that its source is connected with transition from a direct word of ποίησις to a roundabout word of ποιητικὴ τέχνη. ποίησις shows harmony (co-presence of gods and people in their mutual appeal to each other) the ontological foundation of which is care of Zeus. ποιητικὴ τέχνη even in the highest displays creates only illusion of harmony. When ποιητικὴ τέχνη forgets about this most important task – to remind of harmony – its history comes to an end.

Key words: genesis, harmony, ποίησις, poetic art, direct word, roundabout word.

*С.А. Кочетова
(Горловка)*

УДК 82.0

ОБРАЗ ДОМА В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»

Анализируя сюжетное пространство русского романа XIX века, Ю.М. Лотман подчёркивал, что «элементы текста <...> попадают в структуру <...> сюжета, уже будучи отягчены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой. Они не нейтральны и несут в себе память о тех текстах, в которых

що емігрантський роман «Изгнание» розглядається здебільшого у рамках праць оглядового характеру, а таким аспектам, як просторова організація, взаємодія сюжету та простору у романі, увага не приділяється, хоча, на її думку, саме вони допомагають поглибленому розумінню даного твору. А. С. Поршнева вказує на особливу організацію простору еміграції в романі, встановлює та досліджує залежність між просторовою організацією роману та його основними сюжетними лініями: «Наличие в пространственной структуре романа «Изгнание» Парижа как «порогового» хронотопа обуславливает катарсический характер его основных сюжетных линий, которые завершаются переходом границы и тем самым освобождением героев от травмы, нанесенной фактом существования национал-социализма и эмиграцией» [7, с. 147]. Аналізуючи такі важливі аспекти поетики роману «Изгнание», як питання взаємодії простору та сюжету, що в ньому розгортається, А. С. Поршнева намагається досягнути поглибленого розуміння ідей емігрантського роману Л. Фейхтвангера та ролі еміграції в ньому як структуроутворюючого фактору.

Дослідженням мистецьких проблем у німецькому романі ХХ ст. та в романах Л. Фейхтвангера, зокрема, в українському літературознавстві займався В. Л. Скурагівський у книзі «Мистецькі проблеми в німецькому романі ХХ століття (на матеріалах критичного реалізму)» (1972). Дослідник акцентує увагу на тому, що проблема взаємозв'язку митця та суспільства турбувала письменника протягом всієї творчості, штовхала його на естетичні пошуки та привела до розвитку ним жанру історичного роману в межах критичного реалізму. «Прагнення Л. Фейхтвангера дослідити щонайглибше суспільне коріння людських вчинків, художньої та політичної творчості, – означає український дослідник, – стає головним стимулом для написання соціально-психологічних та історичних (позначених майстерним психологічним аналізом) романів» [10, с. 192]. Наукова розвідка В. Л. Скурагівського відображає еволюцію світогляду Л. Фейхтвангера від естетського нехтування практичними цінностями життя до розуміння зв'язку мистецтва з суспільством, історією та життям.

Інший український літературознавець Д. В. Затонський у праці «Художественные ориентиры XX века: лица и проблемы» (1988) відзначає ясність, економність та простоту стилю прозаїка, де все зображується в дії, густонаселеність та переповненість подіями його романів, яка компенсується напруженістю сюжетної дії. Що стосується відображення історії в романах Л. Фейхтвангера, то Д. В. Затонський пише: «Фейхтвангер привержен історичному роману в смислі «свободном», то есть такому, для которого история – проблема, однако воссоздаваемой эпохой никак не ограни-

У відомій праці К. Нартова «Лион Фейхтвангер – писатель-антифашист» (1984), яка була підготовлена ним до 100-річчя з дня народження письменника, особлива увага приділяється біографії та антифашистським романам письменника. Аналізуючи романи письменника з точки зору марксистської ідеології, дослідник звертає увагу на «проникнення в глибину суспільних відносин» [5, с. 35], виділяє основні проблеми, які турбують прозаїка в його творчості: бурі людських почуттів, гірке зіткнення особистої долі з неминучою логікою життя [5, с. 59], переплетіння життя та смерті в долях людей [5, с. 29]. Незважаючи на ідеологічну забарвленість суджень автора, праця є цінною тим, що в ній простежується життєвий шлях та такі важливі ознаки романів Л. Фейхтвангера, як осмислення актуальних проблем сучасності через минуле, проблема взаємодії особистості та народу, гуманістична та соціальна спрямованість творів письменника.

Дослідженню історико-літературних поглядів Л. Фейхтвангера та їх розробки в його романах «Безобразная герцогиня» та «Еврей Зюсс» присвячена монографія 2010 року видання І. Т. Ізотова «Ранние исторические романы Лиона Фейхтвангера» (2010), в основу якої покладений текст його дисертації, захищеної в Московському інституті філософії, літератури і мистецтва ще в 1941 році. Автор монографії вказує на одну з центральних творчих тем прозаїка – тему «успіху» та викладає основні положення його теорії історичного роману, що знаходять своє вираження в історичних романах письменника «Безобразная герцогиня» та «Еврей Зюсс». Окремий розділ монографії присвячується дослідженню специфіки історичного роману письменника: використанню справжніх фактів, цифр та людей у його романах, характеристики людей минулого через забобони, віру в чаклунство, привнесення в людські відносини елементів містики. Свідченням критично-реалістичного освоєння дійсності Л. Фейхтвангером дослідник називає такі художні засоби, як іронію, портрет, використання епітетів. Як висновок автор говорить про абстрактність ідей ранніх історичних романів прозаїка: «Пытаюсь разрешать различные философско-психологические проблемы, он еще не видит далеких горизонтов, ограничивая своего героя пределами своего Я» [2, с. 154]. Монографія І. Т. Ізотова – це спроба найбільш докладно розглянути основні тенденції світогляду німецького прозаїка, які найбільш повно знайшли своє вираження в аналізованих історичних романах.

Дослідженню питань взаємодії просторової та сюжетної організації емігрантського роману Л. Фейхтвангера «Изгнание» присвячує свою статтю «Сюжетно-пространственный комплекс „перехода границы“ в романе Лиона Фейхтвангера „Изгнание“» (2012) дослідниця А. С. Поршнева. Авторка наголошує на тому,

встречались в предшествующей традиции» [1, с. 715]. Справедливість сказанного тем більше являється очевидною, когда речь идёт о каких-либо устоявшихся символах, образах, мотивах, архетипах, архетипических ситуациях и т.п. Достаточно традиционным для мировой литературы в целом является образ дома, разработка которого в литературном произведении неизбежно «таит в себе в свёрнутом виде спектр возможных сюжетных ходов» [1, с. 715]. Как подчёркивает Ю.М. Лотман, «на пересечении этих потенциальных возможностей возникает исключительное богатство трансформаций и перекombинирования сюжетных структур, определяемых традициями жанра в их взаимодействии с „сюжетами жизни“» [1, с. 715-716]. В романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» один из сюжетообразующих элементов романа – образ Дома – оказывается в фокусе пересечения потенциальных возможностей дальнейшего развития сюжетных линий. Образ Дома в повествовательной структуре романа выполняет функцию точки отсчёта для продуцирования новых смыслов.

Дом является центром художественного пространства романа. Герои романа Пётр Уксусов и Лиза неизменно пребывают в вечных поисках своего Дома. В различные моменты жизни на пути героев оказывались дома, пропитанные особенной атмосферой добра, преданности любимому делу и близким людям. Квартира Лизы и Петра в Праге, дом Виси в Самаре и дом Казимира Матвеевича в Южно-Сахалинске символизируют собирательный образ Дома как вечного пристанища для странников.

Висин дом в Самаре навеивает воспоминания о детстве. Лиза, переступив порог, оказывается в атмосфере домашнего семейного очага, наполненного теплом и уютом: «Как тепло... – проговорила Лиза, переступив порог и осматриваясь в прихожей...» [3, с. 68]. И, несмотря на печальный повод для приезда – смерть хозяйки, – дом радушно встречает Лизу. Грусть дыхания дома передаётся автором при помощи особенного света, звука (точнее, его отсутствия) и запаха дома. Тишина и темнота дома, потерявшего хозяйку дома, сопровождается элегическими акварельными зарисовками. Ощущение грусти усиливается за счёт целого ряда одорологических образов. Параметры пространства обогащены дополнительной координатой: пространство имеет свой запах, «каждая комната пахла по-своему» [3, с. 71]. Элементы одорологической индивидуализации пространства выполняют функцию делимитации домашнего топоса: «Гостинная благоухала душистым советским мылом: еще с тех времен, когда принято было делать запасы практически всего, тетка хранила коробку с земляничным мылом под диваном, так что тот пропах навеки.

В спальное витал устойчивый аромат заморских плантаций: хозяйка перекладывала вещи апельсиновыми корками, полагая это идеальным средством от моли. А в кабинете пахло кожей...» [3, с. 71]. Запахи, которые господствуют даже в отсутствие хозяйки, имеют специфическую «пространственную окраску». Так, нагромождение кухонных приспособлений и их обилие сопровождается целым спектром возможных латентно существующих запахов, одновременно символизирующих искусность Висихозяйки и многогранность насыщенной, но уже прошедшей, её жизни. Детальное перечисление атрибутов Висиной обстановки способствует воссозданию полноценной жизненной картины, включающей и мир запахов благополучия: «шкафы были заставлены <...> формами для выпечки, таймерами для варки яиц, сковородами для глазуньи, вафельницами, утятницами, сотейниками, прессами для жарки цыплят-табака, корзиночками для выпекания кексов, ножом для снятия лимонной цедры...» [3, с. 71]. Скрупулёзность перечисления нажитого Висей имущества играет роль дополнительной характеристики образа хозяйки. Страх потерять свой дом, связь со своими корнями, оказаться бездомной и ненужной, не у дел, вне времени и пространства, лишиться редкой возможности «нежно пропеть в трубке: „Лялька моя!“» [3, с. 69]. В отличие от гоголевского нагромождения предметов у Настасьи Петровны Коробочки в Висиной «комнатке – антресоли – мансарде» [3, с. 70], наполненной «пустыми бутылками, банными венками, коробками-коробочками со всякой полезной всячиной» [3, с. 70], царил дух бережливости и запасливости «на чёрный день»: «Словом, тёткин дом представлял собой ту самую полную чашу...» [3, с. 71].

Перегруженность дома вещами, мебелью, полками, «набитыми нарядными классиками и золочёным миром приключений» [3, с. 70], покрывалами, подушками, гардинами «знойного алого цвета, с золотыми тюльпанами» [3, с. 70], передаёт не столько идею духоты затхлой атмосферы дома, сколько мысль о глубине и сложности незаурядной натуры Виси. «Официально считалось, что у тетки две комнаты. На самом деле их было три и даже четыре. Большую когда-то залу она перегородила, выкроив гостиную-пятистенку (пятая короткая стена встала на месте голландки, разобранной, <...>) и так называемые кабинет: проходную комнатку с оттоманкой и полутора десятками чешских книжных полок, поставленных одна на другую...» [3, с. 69-70]. Вися сознательно уменьшала свои «хоромы» и, в результате, создавалось впечатление, что тётушка жила в кладовке. Думается, мотив ограничения пространства является дополнительным подтверждением разрабатываемой Д. Рубиной в романе идеи

та, звертає увагу на актуальну для Л. Фейхтвангера ідею «успіху» та використання подій минулих літ як «привід для розкриття своїх поглядів на сучасний історичний процес» [4, с. 304], критикуючи за відхід від традиційного історизму мислення. Розглядаючи авторське прагнення осмислити сучасні події через історію, Б. Л. Сучков у своїй праці розкриває основні положення історичної концепції митця, концентруючись на ідеологічно спрямованих революційних ідеях марксизму.

Окремо можна виділити працю Т. С. Ніколаєвої «Разум против варварства. Антифашистский роман Лиона Фейхтвангера 30-40-х годов» (1972), де досліджується поетика та типологія антифашистського роману прозаїка, простежується використання прийомів іронії та сатиричної виразності образів. В дослідженні підкреслюється недооцінка письменником в романах 1920-х років ролі народних мас, способу їх мислення, симпатій, настроїв, при цьому аналізується філософська та естетична концепція письменника. Водночас Т. С. Ніколаєва характеризує Л. Фейхтвангера як майстра німецького історичного роману: «... скрупулезно выдерживается принцип исторического маскарада. Почти каждая деталь в романе, эпизод, образ, сюжетный поворот, прямая авторская характеристика, внутренние монологи героев содержат обличающие параллели с современностью, раскрывают германский фашизм с разных сторон» [2, с. 119]. Дослідниця найбільш повно характеризує специфіку саме історичних романів Л. Фейхтвангера, вказуючи на типову для його творів тему успіху, на злиття в його романах вимислу та документальності, на використання ним таких художніх засобів, як іронія, пародія, сатира, статистика.

Одним з аспектів праці Н. С. Лейтес «Немецкий роман 1918-1945 годов (эволюция жанра)» (1975) є відображення подій минулого та сучасності в романах Л. Фейхтвангера. Дослідниця простежує, як досягається історична вагомість зображаного, яке призначення має прийом дистанціювання, як зображуються люди та події: «...персонажи романа – не просто детали общей картины: они лица действующие, их мысли, речи, поступки, почти всегда непосредственно связаны с главным конфликтом романа» [1, с. 116]. При цьому літературознавець дещо засуджує зображення письменником проблем сучасності в історичних умовах: «Ото-двинув на задний план внутренние социальные конфликты древнего мира, писатель изображает его как подобие современного государства, опирающегося на капиталистическую экономику» [1, с. 279]. Зупиняючись на особливостях відображення історії та дійсності у Л. Фейхтвангера, дослідниця ілюструє головні положення теорії історичного роману, покладені в основу творів німецького прозаїка.

Л. Фейхтвангера. Питання ж просторово-часової організації романів прозаїка є майже не дослідженим і заслуговує на особливу увагу науковців, особливо в аспекті специфічного використання матеріалу історії письменником. У зв'язку з цим, наше звернення до літературно-критичних праць східнослов'янських літературознавців дозволяє більш змістовно розглянути сучасний стан вивчення творчості Л. Фейхтвангера.

Мета запропонованої статті – проаналізувати стан вивчення східнослов'янськими літературознавцями художньої творчості Л. Фейхтвангера. Заради досягнення означеної мети необхідно, насамперед, охарактеризувати стан вивчення творчості Ліона Фейхтвангера у східнослов'янському літературознавстві та з'ясувати ступінь розробки питання просторово-часової організації історичних романів німецького прозаїка вітчизняними літературознавцями.

Об'єктом нашої цілеспрямованої уваги стали критичні праці радянських (Н. Н. Рачинської, Б. Л. Сучкова, Т. С. Ніколаєвої, Н. С. Лейтес, К. Нартова), російських (І. Т. Изотова, А. С. Поршневої) та українських (В. Л. Скуратівського, Д. В. Затонського, Л. В. Ковальчук, Г. Проців) літературознавців, які досліджували реалізацію творчої концепції Л. Фейхтвангера в його спадщині.

Базовими працями для сучасних літературознавців, що розглядають творчість німецького прозаїка, звичайно можна вважати праці відомих радянських вчених, які, зазвичай, докоряють письменнику нерозумінням ролі народних мас та вивчають майже виключно антифашистську тематику творів письменника.

Так, книга Н. Н. Рачинської «Ліон Фейхтвангер (1884 – 1958)» (1965) присвячена критиці недооцінки ролі народних мас в історії та недовіри до ідей революції у ранніх творах митця. Досліджуючи ідейно-художні пошуки письменника суто з позицій розуміння ним ролі революційного народу в історії, авторка водночас звертає увагу на зображення Л. Фейхтвангером в романній прозі цілої епохи в історії Німеччини, творчу самобутність та неповторність його художнього методу. Так, в романі прозаїка «Гойя» авторка наголошує на органічному поєднанні рис роману та мистецтвознавчого дослідження. Дослідження Н. Н. Рачинської, хоча й відзначається певною однобокiстю, розглядає постать Л. Фейхтвангера як майстра історичного роману, якого турбувала доля суспільства, перемога в ньому ідей гуманізму, сил прогресу та розуму.

Дослідник творчості письменника Б. Л. Сучков у монографії «Лики времени» (1969) подає багатий фактичний матеріал про життя німецького прозаїка, характеризує ідейний зміст його п'єс та романів, аналізує проблематику літературознавчого есе «Дом Дездемони». Особливу увагу автор приділяє критиці впливу філософських та естетичних течій на творчість німецького романіс-

поиска героями своего Дома, укромного мета, теменоса. «Персидский рай» [3, с. 70] с испанскими веерами, обилие цветов и запахов, пусть даже латентных, представляет собой попытку создать свой мир или, скорее, воссоздать утраченное много лет назад время детства и юности.

Идея поиска своего Дома становится ведущей и для разработки таких персонажей, как Пётр и Лиза. Однако их Дом-убежище характеризуется иными параметрами. В отличие от Висиного дома-лабиринта, пражская квартира героев представляет собой большое, свободное для полёта фантазии, воображения и дыхания пространство. Если Вися пыталась «разбить» дом на большее количество комнат (из двух сделать три и более), то Петя и Лиза стремятся, чтобы одна из их комнат выполняла несколько функций: «Одна из комнат, очень большая, служила им и кухней, и столовой, и мастерской: просторное, чуть не во всю стену, окно-дверь выходило в их персональный – узкой ленточкой – дворик...» [3, с. 52].

Выразительной деталью при сопоставлении жилищ Виси и семьи Укусовых может служить граница между миром внутри дома и миром вне дома. Так, дом Виси, стремящейся к обособлению, – замкнутый, отстраненный, его «охраняют» тяжелые, старые двери. Границей, лимитирующей пространство в пражском доме Петра и Лизы, выступает «просторное, чуть не во всю стену, окно-дверь» [3, с. 52], выходящее «прямо на монастырскую стену буро-красного кирпича, охваченную той осенью пунцовым гофрированным плющом...» [3, с. 52]. Актёрский мир открыт зрителям, даже если с другой стороны сцены расположена кирпичная стена. Отметим, что Прага, как и в случае с домом Виси, имеет свои запахи. Так, новогодняя, «заваленная снегом, волшебным освещённая театральными фонарями Прага – это особый жанр: смесь балета со сновидением в сопровождении стойкого запаха жареных шпикачек. <...> И благоухание жареных шпикачек тянулось за тобой длинным шлейфом, запутываясь в волосах, щекоча усы, проникая за пазуху и оседая в карманах – так что потом, дома, им можно было поужинать...» [3, с. 338]. Одорологические элементы повествования способствуют углублению определённого смыслового наполнения образа Дома.

Некое промежуточное положение между герметичным жильём Виси и разомкнутым пространством пражской квартиры Петра и Лизы занимает дом Казимира Матвеевича, персонажа, символизирующего связь прошлого и настоящего, утраченного мира, но существующего в памяти героев. В образе Казимира Матвеевича автор воплощает мысль о внутренней свободе и неограниченном пространстве души актёра. Мудрость человека,

пережившего многие испытания в жизни, проявляется в выборе своего жилья: вдали от центров культуры, но вблизи истинного искусства, зажигающего детские сердца и глаза.

Угрюмая скромность жилища Казимира Матвеевича контрастирует с богатым миром кукольного театра. Среда его обитания – «за железной дорогой, в одноэтажном деревянном доме, в районе, негласно именуемом «Шанхай»: это глинобитные косые развалюхи с синяками отбитой штукатурки, обтянутые целлофаном окна, загулявшие заборы, не находящие опоры в болотистой почве, грязные разводы шлаковой насыпи, угольная пыль, ветви прошлогоднего репейника в глубоких канавах и повсеместная пьянь» [3, с. 111]. Однако восторг остолбеневшего на пороге ребёнка, его аффектное состояние и, наконец, потеря самообладания знаменуются вхождением в новое, разомкнутое для детского воображения пространство театральной тайны. Большая, просторная, «изумительно чисто прибранная» [3, с. 111] комната превращается в сияющую и слепящую сцену, населённую куклами. Жилище Казимира Матвеевича, «большая <...> комната, крепко запертая от соседей на три замка...» [3, с. 111], является новым миром, в котором оживают куклы «не „верховые“, перчаточные, а совсем другие – на нитях. Каждая нить от крестом сбитой палочки вела к голове, рукам и ногам этих существ <...>, которых старик называл „мои ляльки“» [3, с. 111]. Лучистое сияние столешницы в сумраке дома Казимира Матвеевича является знаковым, поскольку символизирует единственно правильный выбор жизненного пути – быть верным своему призванию, «считая, что наша профессия (а он ни минуты не сомневался, что Петя обречён на кукольное дело), – профессия должна подчиняться диктату главного языка страны и детей» [3, с. 112].

Дом-убежище Казимира Матвеевича является одновременно открытым и замкнутым пространством. С одной стороны, его личное пространство распахнуто для единомышленников, людей, близких по духу, с другой стороны, оно запирается перед людьми тусклыми, нетворческими, трикстерами, которыми «движут другие силы, нелюдские» [3, с. 108], в которых было «что-то и страшно притягательное, и отталкивающее. Тайна была. Застывший гогол. И власть» [3, с. 108].

Отметим, что привычная, по утверждению Ю.М. Лотмана, антиномия «Дом – Антидом» практически не работает в романе Д. Рубиной. Здесь, скорее, речь может идти о паре «Дом – Бездомье», поскольку, как отмечалось выше, герои находятся в перманентном состоянии передвижения, странствия в поисках душевного и физического покоя, странствия из одной географической точки в другую в поисках Дома-убежища, Дома-

АННОТАЦИЯ

Фетисова Е. С. Мифопоэтика образа музыканта в контексте европейской и украинской литературы

Статья посвящена мифопоэтической трактовке образа музыканта в фольклоре и литературе (на примерах произведений О. Забужко, Г. Пагуляк, М. и С. Дяченко). Народнопоэтический образ существа, чья музыка имеет магическую силу, генетически связан с демонологией и мифами о божествах природы. В украинской литературе эта мифологема оказывается чрезвычайно продуктивной и связанной с народной психологией.

Ключевые слова: мифологема, образ, музыкант, демонология, интерпретация.

SUMMARY

Fetisova O. S. Mythopoeitics of the musician's image in the context of European and Ukrainian Literature

The article is devoted to the mythopoetic interpretation of the musician's image in folklore and literature (for example, in works by O. Zabuzhko, G. Pahutyak, M. and S. Dyachenko). The national poetic image of a creature whose music has a magical power is genetically linked to demonology and myths about the gods of nature. In the Ukrainian literature this myth is extremely productive and connected with folk psychology.

Key words: mythologeme, image, musician, demonology, interpretation.

*Ю.О. Чирка
(Горлівка)*

УДК 82.0

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛІОНА ФЕЙХТВАНГЕРА В СЛОВ'ЯНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ОСНОВНІ НАПРЯМИ

Більшість літературно-критичних праць, присвячених творчості Ліона Фейхтвангера, створені в останні десятиліття ХХ століття і, в основному, належать радянським літературознавцям. Головною їх характеристикою є ідеологічна заангажованість та висвітлення в своїй більшості лише змістового боку або окремих аспектів поетики романів прозаїка. В останні десятиліття нашого століття можна відмітити появу принципово інших праць російських та українських літературознавців, в яких простежується новий погляд на творчість письменника. В цих працях дослідники вивчають історико-літературні погляди, тему мистецтва, жанрові модифікації історичних романів та рецепцію творчості

містичного впливу на людську свідомість, оскільки мають у собі потойбічну природу. Своєю надзвичайною силою вони вносять значні корективи в життя оточуючих людей, не забуваючи при цьому про наслідки та намагаючись слідувати ідеалам добра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму: моногр. / В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – 416 с.
3. Забужко О. Казка про калинову сопілку / О. Забужко // Сестро, сестро: повісті та оповідання. – К., 2004. – 240 с.
4. Левкиевская Е.Е. О «демоническом» в музыке и музыкальных инструментах (карпатская народная традиция) / Е. Левкиевская // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М., 1999. – 408 с.
5. Нямцу А. Про проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті / Анатолій Нямцу // Слово і час. – 2009. – № 9. – С. 3-14
6. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: [роман] / Г. Пагутяк. – К.: Ярославів вал, 2010. – 224 с.
7. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля: [роман] / Галина Пагутяк. – К.: Дуліби, 2006. – 336 с.
8. Соколова А. Міфологічний фольклоризм «Казки про калинову сопілку» О. Забужко [Електронний ресурс] / А. Соколова // Фольклористичні зошити. – 2009. – Ч. 12. – С. 131-145. – Режим доступу до журн.: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/fz/2009_12/index.html.

АНОТАЦІЯ

Фтїсова О. С. Міфопоетика образу музиканта в контексті європейської та української літератури

Статтю присвячено міфопоетичному потрактуванню образу музиканта у фольклорі та літературі (на прикладі творів О. Забужко, Г. Пагутяк, М. та С. Дяченків). Народнопоетичний образ істоти, чия музика має магичну силу, генетично пов'язаний з демонологією та міфами про божеств природи. В українській літературі ця міфологема виявляється надзвичайно продуктивною та пов'язаною з народною психологією.

Ключові слова: міфологема, образ, музикант, демонологія, інтерпретація.

защиты, теменоса. Странствия Петра начались в глубоком детстве, когда отец «выкрал пятилетнего сына из детского сада, и в компании каких-то каторжного вида бродяг они три дня болтались в окрестностях Томари» [3, с. 92]. Поездки во Львов к Басе, наполненные бесконечными прогулками в огромном Стрыйском парке, посещением Высокого замка, оставшейся в памяти панорамой («...панорама <...> оставила Пете предпочтения на всю жизнь: настоящий Город – волшебный кукольный город – должен стоять на холмах, вздуваясь куполами, щетинясь остриями и шпилями церквей и соборов, вскипая округлыми кронами деревьев и вспухая лиловыми и белыми волнами всюду цветущей сирени, в россыпях трамвайных трелей, в цоканье каблучков по ухабистой булыжной мостовой...» [3, с. 131]). В дальнейшем для мальчика стали праздником поездки в гости к Казимиру Матвеевичу, окруженному миром кукол и узлов, с «какими переселенцы ездят по свету» [3, с. 112]. Необходимость передвижения в географическом пространстве из-за постоянных артистических гастролей превратилась в жизненную необходимость перемещения с одного места в другое. Даже излюбленный пражский мост, на котором постоянно выступают различные актёры, символично означает состояние между берегами, между устойчивыми состояниями психики прошедшей в очередной раз курс лечения Лизы и вспышками её неконтролируемого гнева, между состоянием покоя и страха за душевное здоровье любимой женщины. Важно отметить, что перманентное состояние пограничности, в котором находится герой практически всю свою жизнь, порождает в нём понимание колоссальной ответственности за жизнь близких, коими для Петра являются (как бы это ни выглядело кошунственным) в одинаковой степени Лиза, его любимые куклы и, наконец, его Эллис. Казимир Матвеевич, обучая Петю искусству кукловода, повторил: «Кукла... <...> Кукла по природе беззащитна. Она в твоей власти, только в твоей власти. Только от тебя зависит – будет ли она дышать, жить... <...> Да... каждую минуту чувствовать пульс куклы. Ты должен слышать его – если понимаешь, что я имею в виду?» [3, с. 113]. Лиза так же всецело, как, впрочем, и её двойник кукла Эллис, находится в его власти. Пожалуй, тот Дом, к которому всю жизнь стремится Пётр, существует в его воображении, и обязательное условие его реальности – присутствие и душевное благополучие Лизы. Лиза есть часть его Дома, его теменоса. Она должна быть рядом, и тогда мир понятен и осязаем.

Дом – это ещё и театр, который в любых странствиях сопровождает героя. Будучи ещё мальчиком, он уже знал, что «мир кукол так же необъятен, разнообразен, густо населён,

как и целый земной шар, с его странами, народами, цветами и деревьями, животными и птицами, облаками, снегом и дождём. Что в нём есть тайна жизни, какой-то другой жизни, что эту тайну следует неустанно искать и извлекать и что открывается она далеко не всем, отнюдь не всем даже профессионалам, а только избранным, зачарованным, себя забывшим людям...» [3, с. 120].

Итак, можно констатировать, что пространственный образ Дома в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» «обеспечивает» вариативность потенциально заложенных значений и сюжетных линий в процессе интерпретации образа, характеризует психологические, личностно-индивидуальные характеристики персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX века / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. – С.Пб.: Искусство – СПб, 1997. – С. 712-729.
2. Лотман Ю.М. Дом в «Мастере и Маргарите» / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. – С.Пб.: Искусство – СПб, 1997. – С. 748-755.
3. Рубина Дина. Синдром Петрушки / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2010. – 432 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Образ Дома в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки»

Статья посвящена исследованию приёмов создания пространственной организации повествования в романе русскоязычной писательницы Д. Рубиной «Синдром Петрушки». Автор приходит к выводу о специфической роли и символике образа Дома, содержательное наполнение которого зависит от идейного замысла писательницы.

Ключевые слова: художественное пространство, образ Дома, художественная деталь.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.О. Образ Дому в романі Д. Рубіної «Синдром Петрушки»

Статтю присвячено дослідженню прийомів створення просторової організації оповіді в романі російськомовної письменниці Д. Рубіної «Синдром Петрушки». Авторка доходить висновків щодо специфічної ролі та символіки образу Дому, змістовне наповнення якого залежить від ідейного задуму письменниці.

пані з огненним волоссям, в пишній сукні, поверх якої здіймався під вітром зелений плащ» [6, с. 11]. На відміну від інших персонажів фольклору та літератури, які лише за певних обставин здатні виявляти надприродні здібності, ці персонажі авторки навіть зовні демонструють «нелюдські» характеристики. Феномен містицизму в романах Г. Пагутяк є важливою складовою у процесі формування неоміфологічного твору, за допомогою якого відбувається приєднання до сюжету міфологічної та містичної традиції.

Мотив сну чи гіпнозу, який навіть гра на сопілці, широко розповсюджений в європейських легендах, іноді втілюючись у літературних творах письменників різних країн. Так, фавн з роману К. С. Льюїса «Лев, чаклунка й магічна шафа» за допомогою гри на сопілці змушує заснути героїню твору. Проте чи не найпопулярнішим у культурі XX та XXI століття став сюжет, пов'язаний з Гамельнським щуроловом. Ця праця не ставить на меті докладно дослідити цю міфологеми, проте варто зазначити, що версії, які пояснюють появу цієї легенди, охоплюють як історично обґрунтовані (дитячий хрестовий похід чи еміграція), так і маргінальні та непідтвержені теорії. Про популярність цього фольклорного образу свідчить те, що таємничий музикант зустрічається в творчості Й. В. Гете, Г. Гейне, братів Грімм, С. Лагерлеф, Б. Брехта, М. Цветаєвої, Й. Бродського, Ч. М'євіль та багато інших письменників. В українській літературі цей образ втілили М. та С. Дяченки в повісті «Горіла Вежа».

Образ Щуролова, який представлено в повісті, відрізняється від легендарного канону. Міф лише просвічується крізь тло оповіді, побутуючи як чутки та страшні оповідки. На передньому плані знаходяться психологізм та мотиви вчинків героїв – студента Гая та самого Щуролова. Останній демонструє характерні для надприродної істоти якості: з'являється несподівано та здатен зачарувати гризунів своєю грою на флейті. Проте дар вмовляти та довірятися йому можна пояснити суто психологічними прийомами. Мотив несправедливості та людського невігластва об'єднує обох персонажів, тому М. та С. Дяченко із властивим для них психологізмом доводять універсальність законів добра для всіх істот незалежно від їх походження.

Отже, фольклорний образ музиканта є досить розповсюдженим як в європейських, так і в українських легендах і казках. Він демонструє глибоку вкоріненість у народну демонологію, тому, використовуючи його, автори літературних творів репрезентують образ двовір'я, який існував в українських селах до середини XIX століття. Слідуючи міфологічній традиції, музиканти втілюють ідею

з даром винищувати упирів та не старіти, герой роману «Слуга з Добромиля» має музичний хист. Віртуозна гра на сопілці чарівним чином змінює психічний стан слухачів, даруючи їм розраду, відпочинок, полегшення чи легку смерть. Згідно з фольклорною традицією, дар Слуги розповсюджується і на надприродних істот, проте Г. Пагуляк розвиває цю тему, підкоряючи таланту свого героя саму Смерть. Вона в образах Жалю, Страху, Туги та Заздрості загрожує героєві, проте той зміг приспати їх за допомогою мелодії, яку склав самостійно. Талант Слуги намагаються використувати середньовічні володарі, проте герой відмовляється чинити «не по-християнські» [7, с. 137].

Виключно магічний вплив музики Слуги підкреслює її вплив на самого виконавця. В певний момент герой відчуває запаморочення та неможливість припинити гру. Він усвідомлює величезну силу, яку приховує його талант, та відповідальність за її застосування. Кульмінацією цієї демонічної мелодії стає знищення самого інструменту: «Сопілка стала гарячою. Тільки коли вона спалахнула, я (Слуга з Добромиля – прим. наша. – О.Ф.) впустив її, і вона впала на камінь, згорівши дотла» [7, с. 144]. Наслідком цього випадку стає цілком містичне прозріння, яке ілюструє події, які відбувалися ще до народження Слуги з Добромиля. Усвідомлюючи наслідки застосування своєї магічної музики, дампір Слуга з Добромиля намагається використовувати його лише на користь людям.

Звернення Г. Пагуляк до проблем добра та відповідальності за свої вчинки призводить до формування у творі характерних рис філософічності. Так, герой відмовляється приспати ворогів князя Галицького, проте допомагає втікачам, які ховаються в колишньому монастирі та заспокоює наляканих хворих.

О. Афанасьєв пише, що всі духи, які уособлювали стихію у вигляді відьом, ельфів, сатирів, фавнів, німф і русалок, полюбують пісні, музику та танці. А вислів «море грає» пояснює повір'ям, в якому «з морських глибин виступають морські духи та співають пісні; а люди приходять до берегів, слухають та самі навчаються...» [2, т. 1, с. 195]. Ось чому ще більшою «стихійністю» характеризуються музики з іншого роману Г. Пагуляк «Зачаровані музиканти». Вони мають антропоморфний вигляд, проте поводяться як потойбічні істоти: «На тих конях сиділо троє музикантів у сріблом шитій старосвітській одежі: один з бубном, другий – з флейтою, а третій – зі скрипкою. Вони пропливли над Матвієм, награвши музику, ні веселу, ні сумну, а якусь наче *нелюдську* (курсив наш. – О.Ф.), а за ними проліг шмат чорної безодні, а далі з тієї безодні виринув ще кращий кінч, а на ньому

Ключові слова: художній простір, образ Дому, художня деталь.

SUMMARY

Kochetova S. A. The image of home in the novel «Petrushka's Syndrome» by D. Rubina.

The article studies the methods of creating the narrative's space structure in the novel «Petrushka's Syndrome» by D. Rubina, a Russian writer. The author comes to conclusions about the specific role and symbolism of the image of home that depends on the substance of the writer's idea.

Key words: artistic space, the image of home, artistic detail.

*О.А. Кравченко
(Донецк)*

УДК 821.161.1-3.09

ДИХОТОМИЯ КЛАССИЧЕСКОЕ – НЕКЛАССИЧЕСКОЕ В СИМВОЛИСТСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА ГОГОЛЯ (ОПЫТ АНДРЕЯ БЕЛОГО)

Исходным для нашего видения проблемы взаимосвязи классического и неклассического является понимание классики как авторитетного образца, несущего, как идеал, мысль о гармоническом примирении бытийных полюсов. В этом свете классичность Гоголя – тезис в некотором смысле спорный, проблематизированный в свете пушкинской «лелеющей душу гуманности». Однако в данном случае различия выявляют единство фундаментального характера, проясняя в то же время смыслы классического как образцово-национального. Показательно в этой связи утверждение Л. В. Пумпянского: «*Параллельное пушкинской явление гоголевской поэзии есть доказательство серьезности русского классицизма и неслучайности явления Пушкина (и всей русской культуры)*» [13, с. 125].

Классическая весомость творчества Гоголя как начала и образца («все мы вышли из гоголевской “Шинели”») предопределяет, как ни парадоксально, константы модернистской, неклассической парадигмы русской литературы. Так, в концепции Л. В. Пумпянского Гоголь выполняет уникальную миссию соединителя, Гоголь – «*в две стороны глядящее существо: закончивший 200-летнюю традицию и начавший вне-хронологическую традицию новых времён*» [13, с. 127].

Классичность Гоголя, поддержанная его собственным пушкинским мифом, обрела в критике Белинского формулу Гоголя-реалиста. В отзыве же Константина Аксакова о гоголевской поэ-

ме автор ее был объявлен новым Гомером, воскресившим в своем создании древний эпос с его «глубиной и простым величием». Однако на исходе XIX столетия канонический Гоголь Белинского, равно как Гоголь – наперсник Пушкина, отесняется в культурном сознании эпохи острейшей по своему нигилистическому пафосу реакцией Василия Розанова. Розанов утверждает отрицательную роль Гоголя: явление Гоголя исказило путь русской литературы, сбило ее с магистрального пушкинского пути.

Первое десятилетие XX века, на которое пришлось две «круглые» гоголевские даты: 50-летие кончины (1902 г.) и 100-летие со дня рождения (1909 г.), открывало путь к новому пониманию писателя. В это время выходят из печати второе и третье издания труда В. В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского, с присоединением двух этюдов о Гоголе» и книга Д. С. Мережковского «Гоголь и Чорт» (1906 г.). Поднятая этими сочинениями волна полемики по вопросам, связанным с жизнью и творчеством Гоголя, провоцировала не только уход от «классического» Гоголя, но и реакцию на поэтическое целое гоголевского творчества, открывающееся в новой культурной перспективе. Как отмечает В. Полонский, «специфика эпохи состояла в том, что она мыслила себя как “постклассическую” и принялась активно перерабатывать канон, доставшийся ей в наследство от “золотого века” классики...» [12].

Особый интерес к Гоголю продемонстрировала критика младосимволистская. Андрей Белый писал: «Не замечательно ли то обстоятельство, что мы начинаем ближе видеть то, чего не видели в Гоголе его современники: по времени – он дальше от нас; по духу – ближе» [2, с. 325]. Важно, что «осовремененный» Гоголь, чье имя А. Белый ставил рядом с Ницше, не утрачивал высоты классичности. Так, в символистском прочтении превращения носа не менее поучительны, чем метаморфозы Овидия. А «моральную развязку» повести Иннокентий Анненский усматривал в восстановленной связи двух людей, «т.е. майора и цирюльника, которые, оглядываясь на пропасть, чуть было не поглотившую их существований, продолжают идти рука об руку» [1, с. 13]. Художественная правда Гоголя в оценке Анненского не менее прекрасна, чем правда, возвращающая Лиру Корделию. Символисты, связывая Гоголя, по слову Андрея Белого, «с Россией не сегодняшнего, а завтрашнего дня», утверждали в этом «завтра» новые смыслы гоголевской классичности. Подтверждение тому – тезис главного гоголевского ниспровергателя, В. В. Розанова, уподобившего в статье «Гений формы» (1909 г.) влияние Гоголя на русскую жизнь воздействию Афродиты Милосской на человечество.

Шведські та шотландські народні пісні розповідають, як один музикант зробив арфу з грудної кістки дива-утоплениці, з її пальців кілки, із золотавого волосся струни. На Русі та в Германії відома казка про сопілку з очерету, який виріс на могилі (чі з кістки) невинно вбитого юнака. Щойно сопілка заграла, всі почули пісню про вбивство нещасного. Як пише О.Афанасьєв, «в основі цих повір'їв лежить міф про небесну грозову пісню, який оповідає про смерть хмарного демона або німфи; золоте волосся дівчини – уособлення блискавки» [2, т. 1, с. 190].

Мотив перетворення людини на рослину з подальшим виго-товленням з неї музичного інструменту розповсюджений в українському фольклорі, звідки і потрапив у літературу. Варіант фольклорного твору зі схожим сюжетом був записаний ще в середині XIX століття. Одне з найвідоміших втілень цієї міфологеми – «Казка про калинову сопілку» О. Забужко. Зазначена повість є предметом досліджень В. Агеєвої («Казка про жіночий простір»), О. Романченко («Казкові трагедії українського села (Оксана Забужко. Казка про калинову сопілку)»), А. Соколової («Міфологічний фольклоризм «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко»), О. Хвостової («Про повість про казку про пісні про про... (Оксана Забужко. Казка про калинову сопілку)») та інших дослідників. Аналізуючи кульмінацію твору О. Забужко, А. Соколова зазначає, що «емоційним сплеском серед усієї філософічності та інтелектуальності стає у творі сопілчина пісня. Калинова сопілка в казках і легендах чує і бачить те, що люди від інших хотіли приховати» [8]. Проте О. Забужко не лише майстерно поєднує різні фольклорно-міфологічні елементи сюжетів, а й створює цілком оригінальне прочитання «вічних» мотивів. Разом з В. Агеєвою, «Казку про калинову сопілку» О. Забужко можна вважати модерним прочитанням тексту казки, в якій є елемент сестровбивства. Побутове тло (яке має всі риси національного характеру) в ній служить для розгортання міфологічного сюжету, «жіночої інверсії сказання про Каїна й Авеля, як розповідь про нежіночу землю, про мінус-простір чи про відсутність простору, котрий утікає жінці з-під ніг, цілковито позбавляючи – у тісному й ворожому світі – будь-якої можливості самоздійснення» [1, с. 296].

Проте в «Казці про калинову сопілку» особі, що грає на музичному інструменті, приділено не так багато уваги. Відомо, що це «молоденький чорнявий чумака» [3, с. 120], якого попросили зіграти на незвичайній сопілці. Цікаво, що саме чумака, чий рід діяльності в народній свідомості пов'язували з надприродними силами, стає людиною, яка викриває злочин Ганни.

Набагато більше уваги образу музиканта приділяє Г. Пагутяк в романах «Слуга з Добромиля» та «Зачаровані музиканти». Разом

дня святої Люції пастухи зобов'язані були якомога голосніше грати на своїх інструментах, щоб відігнати нечисту силу» [4, с. 306].

Подібні характеристики образу демонструють народні казки. Так, у російській казці «Пастухова сопілочка» головний герой домагається гідної винагороди за допомогою чарівної сопілочки, що змушує танцювати без спочинку жадібних чоловіка та жінку. В білоруській казці «Музика-чарівник» герой поступає подібним чином, проте танцювати він змушує не людей, а нечисту силу. В іншій білоруській казці, «Чарівна сопілка», головний герой спочатку сам стає об'єктом, на який спрямована чарівна дія сопілки – подорожні старці за допомогою музики нагороджують його розумом, музичним хистом та ненавистю до гнобителів простих людей, а потім перетворюється на народного ватажка, який за допомогою музики надихає співвітчизників на боротьбу.

Вороже ставлення церкви до музикантів та їх творчості пов'язується з тим, що проблема передачі знань, навичок та музичних текстів зумовила появу відокремленого класу людей, які зберігали в своїй пам'яті епічні оповіді та ліричні тексти, які нерідко мали язичницький характер та виконувалися під час народних святкувань.

Досліджуючи образ музиканта у фольклорі, О. Афанасьєв пов'язує його з персоніфікацією вітру та різними божествами, що відповідали повітряній стихії. Автор пояснює це тим, що вітер створює різноманітні музичні тони в повітрі, що були подібні до завивання голодних звірів та диких звуків негармонійної музики або ж тихого шепоту та приємних мелодій, що нагадували флейту чи сопілку. Саме тому часто зустрічаємо тотожні вирази для віяння вітру та музики. Звуки, які створює духовий музичний інструмент, отримують шляхом вдунання повітря губами музиканта, тому вітер часто уявляли як повітря, що виходило з уст богів, а звуки, що чинив вітер, – результат гри богів на музичному інструменті. Часто звуки вітру, що за повір'ями мали божественне походження, наділялися магичною силою. Так, в грецькій міфології Орфей звуками своєї ліри втихомирював диких звірів, стримував потоки води та змушував слідувати за собою скелі та ліси.

Винахідниками музичних інструментів вважалися боги, володарі гроз, завірюх та вітрів, так, греки приписували винахід ліри Гермесу, а фіні – винахід кантели (арфи) Вейнемейнену. За однією з фінських легенд, Вейнемейнен виготовив свій музичний інструмент з берези, що жалілася на свою гірку долю, а струни для нього – з волосся німфи. Подібний мотив можна зустріти і в грецькій міфології, коли наяда Сірінга, втікаючи від Пана, перетворюється на очерет, з якого повелитель природи потім робить собі сопілку.

Столетній ювілей сыграл роль заветного срока, создал необходимую дистанцию для обозрения величия Гоголя. Как пишет С. Г. Бочаров, «Гоголевская мифологическая громада, таившаяся от первых сличных близких читателей, открывалась новой эпохе, а с нею и вся грандиозная поэтичность Гоголя» [7, с. 9].

Унікальність символістської критики состояла еще и в том, что о Гоголе-художнике судили поэты, усматривая в его поэтике основания собственно символістської естетики. Как отмечает В. М. Паперный, «русскому символизму необходим был Гоголь, но в Гоголе необходимо было увидеть себя» [11, с. 31]. Именно теоретики и практики русского символизма выдвинули задачу «нового прочтения Гоголя» [14, с. 38], осуществив в своей «ревизии былых иерархий, в том числе, и авторефлексию» [12].

Первым сопоставил творчество Гоголя и символизм Д. С. Мережковский в своем манифесте «О причинах упадка и новых течений в современной русской литературе» (1892 г.). Впоследствии эта идея будет развита в исследовании «Гоголь и Чорт». «Ревизор» и «Мертвые души» названы Мережковским «картинами русского провинциального города двадцатых годов», имеющими «кроме явного некоторый тайный смысл, вечный, всемирный, но „пробразующий“, или... символический» [9, с. 215].

Андрей Белый, прочитывая Гоголя с позиций символизма («я имею склонность к символизму; следственно, мне легче видеть черты символизма Гоголя» [2, с. 365]), все же говорил в юбилейных статьях 1909 года о гениальности Гоголя и невозможности подойти к нему «со школьным определением». «Я не знаю, кто Гоголь: реалист, символист, романтик или классик» [2, с. 364]. Сам факт «определения», вписывания писателя в незыблемые суждения исследовательского *credo* есть лишь «борьба за этикетку». Признавая одновременную символичность и классичность, А. Белый ставил вопрос о самой сущности Гоголя: «Каково происхождение горных пород, образующих высоты гоголевского гения? Этого не определишь ходячим термином, как не определишь, вулканического ли происхождения горные кряжи, пленяющие нас издалека» [3, с. 325].

В книге «Мастерство Гоголя» (1934 г.) А. Белый осуществляет намеченную в московской статье задачу написать «исследование о стиле и слоге гоголевских творений», понимая под стилем «не только, а отражение в форме жизненного ритма души» [2, с. 369, 371]. В трактате «Почему я стал символистом...» (1928 г.) А. Белый подчеркивал, что был и остаётся символистом на всех этапах своей деятельности. 1909-1910 годы писатель считал концом «школы», но не концом символизма как культуры. Идейная связь юбилейных статей с фундаментальным исследованием, осуществленным в

30-е годы, убеждает нас в непрерывности символистской традиции А. Белого. И хотя писатель-критик всячески избегает в советские годы самого термина «символизм», мы все же придерживаемся взгляда о символистской основе его гоголевской книги, при понимании символизма как основы «цельного мировоззрения».

Отмечая явные следы «гоголизма» в символизме, имажинизме, футуризме, вплоть до экспрессионизма [4, с. 62], Андрей Белый утверждал, что Гоголь положил начало многим направлениям искусства XX века. Разлив «гоголизма», рост «гоголизма», «Гоголь – основа взаимнооспаривающих школ», «Гоголь, как бы разделяясь в разных гранях многогранной словесности, отвлекаясь в современниках, завливал в наше время» – так определял А. Белый вхождение гоголевской традиции в литературу нового века. В этом отношении принципиально важным представляется суждение Ж. Нивы, согласно которому «русский авангард начала века... родился из взаимовлияния русского символизма и вспышки интереса к творчеству Гоголя» [10, с. 28].

Мы полагаем, что энергия символистского притяжения Гоголя в двупостасности «классика» и «современника» распространяет свой импульс далеко за пределы собственно символизма. Пост-символистские художественные стратегии авангардизма, соцреализма, неотрадиционализма (следуя концепции В. И. Тьюпы [см.: 16]) являются не отрицанием символизма, а сохранением в себе его «генетической» памяти. Бахтинская идея о том, что всякий культурный феномен «существенно живет на границах», не имея вполне изолированного внутреннего пространства, позволяет нам говорить о латентном присутствии гоголевско-символистского конгломерата идей в контексте последующего культурного развития. Показательна в этом отношении позиция Л. А. Сугай. В хронике «Гоголь в жизни и творчестве символистов. Летопись событий» [15] гоголевская составляющая символизма прослежена исследовательницей в диапазоне от 1879 до 1957 года. Изучение новых образцов канона классики как развитие темы «гоголизма» начала века представляет собой отдельный исследовательский сюжет, активно разрабатываемый такими учеными, как Т. Воробьева, И. Делекторская, В. Паперный, А. Янушкевич и другие.

Первоочередное обращение в обсуждении данной темы к критическому наследию Андрея Белого обусловлено не только глубиной гоголевского присутствия в его творчестве. Его взгляд мистически прозревает в Гоголе некое фундаментальное целое – душу родины. Уловленная Белым классическая по типу связь бытийных параметров была очевидна даже социологически ангажированному литературоведению. Свообразно мотивированную высшую оценку работы Белого получили в 1950-х

статус людини, що знаходиться в постійному контакті з потойбічним світом. У календарних і родинних обрядах музикант – один з обов'язкових учасників, який одержує за свою гру винагороду. При роздачі короваю йому виділялася нижня кірка, в яку записалися монети. Уявлення про магічні здібності музиканта особливо сильні в Карпатах. У східних слов'ян, особливо в українців і білорусів, музикантами часто були професійні жебраки – лірники. У Давній Русі музикантами зазвичай були скоморохи, чия діяльність засуджувалася і переслідувалася церквою як бісівська. Згідно з церковними канонами, гра на музичних інструментах (як і будь-яке звеселяння) була заборонена під час посту – з них на цей час знімали струни, а у західних слов'ян напередодні Велико-го посту існував звичай «похорону контрабаса».

Згідно з повір'ям карпатських українців, щоб опанувати музичну майстерність, потрібно вдатися до допомоги нечистої сили. Людина, що бажає стати музикантом, повинна до сходу сонця піти на перехрестя і, роздягнувшись догола, заграти на скрипці. Для цієї ж мети потрібно вночі закопати на перехресті сопілку, наповнену горілкою. Через сім днів музичний інструмент потрібно відкопати. Якщо біс прийняв підношення, горілки виявиться половина. Ще через сім днів сопілку викопують остаточно. Якщо там зовсім не виявиться горілки, людина буде досконало грати на сопілці навіть уві сні. У Карпатах вважалося, що деякі мелодії музикант підслуховує в лісового демона чугайстера або у чорта, але не може відтворити з них одну ноту; вважали також, що грати ці мелодії може тільки той, хто їх почув, інші музиканти не здатні їх перейняти.

Музика привертає до музикантів нечисту силу. У багатьох бувальщинах розповідається, як чорти під виглядом підпилої компанії зустрічають музиканта, що повертається з весілля або вечірки, і просять пограти їм на скрипці за хорошу плату. Музикантові здається, що він знаходиться в гарному будинку, а під його музику танцюють дами та кавалери. Він грає кілька діб поспіль, але йому видається, що минуло всього кілька годин. Лише випадково (перехрестившись або згадавши ім'я Боже) музикант виявляє, що сидить у гушавині лісу на пні, а навколо танцюють чорти. Згідно з карпатським повір'ям, жіночі демони вітреніці люблять танцювати на гірських галявинах, тому вони часто крадуть того, хто добре грає на сопілці, і тримають його у себе до старості, змушуючи безперервно грати.

«На Півночі Росії, у Карпатах і в західних слов'ян функції музиканта частково поєднувалися з функціями пастуха, обов'язковим атрибутом якого були ріжок, іноді барабан, у Карпатах – флейта й трембіта. Грі пастуха на музичному інструменті приписувалися захисні властивості. Приміром, у словаків напередодні Нового року і

ючись до загальнолюдського здобутку духовності та в свою чергу впливаючи на духовні світи інших народів. Існування спільних образів у культурі полегшують взаємозв'язок між національними літературами, тому розгляд закономірностей функціонування традиційних сюжетів, образів і мотивів легендарно-міфологічного й літературного походження – одна з пріоритетних проблем сучасної компаративістики. За словами А. Нямцу, сюжети, образи і мотиви, які повторюються в літературі різних часів та різних країн, часто отримують нове змістове навантаження, яке залежить від потреб епохи [5, с. 3]. Одним з образів, що знайшов своє відображення як у фольклорі, так і в літературі різних народів, є образ музиканта, що володіє не лише вправною грою на музичному інструменті, а й рядом надприродних здібностей, міфологічне коріння яких і буде простежено в цій статті.

Проблема інтерпретації фольклорних образів у літературних творах не є новою як для європейського, так і для українського літературознавства. На ґрунті української літератури цю проблему досліджували В. Агеєва, О. Корабльова, Н. Мельник, Р. Мовчан, Я. Поліщук та інші дослідники. Проте часто міфопоетика твору ставала лише частиною досліджуваного кола питань, а окремим образам, зокрема, образу музиканта, приділялося мало уваги. Саме тому ми досліджуємо його з позицій міфологічної критики.

Вбираючи фольклорне та міфологічне, авторський текст набуває нових якостей, а варіативність поєднання в одному творі літератури великої кількості міфологем вимагає від літературознавця їх докладної інтерпретації. Таким є образ музиканта, що часто з'являється в українському фольклорі та літературі. І хоча міфологічна критика вже неодноразово ставала знаряддям для інтерпретації художніх текстів, міфологема музиканта докладно не розглядалася. Тому метою цієї розвідки ми вважаємо з'ясування умов побутування образу музиканта в європейському та українському фольклорі та дослідження міфопоетики цього образу в літературі.

Музикант (або людина, наділена музичним даром. – прим. наша. – О.Ф.) ставав персонажем багатьох літературних творів, зокрема, М. Коцюбинського, Лесі Українки, С. Лагерлеф, К. С. Льюїса, О. Забужко, Г. Пагутяк, М. та С. Дяченко та багатьох інших. Причому надприродні здібності, пов'язані з грою на музичному інструменті, могли мати як позитивні, так і негативні наслідки. Коріння цього незвичайного образу варто шукати у фольклорі. В народній свідомості музикант займав таке ж місце, як й інші «знаючі» персонажі (пастух, мірошник, мисливець, коваль та ін.), а отже, мав стосунки з потойбічним світом.

Зв'язок з музикою, яка в народних уявленнях володіє магічною властивістю і має демонічне походження, надає музикантові

годах. Так, М. Я. Поляков во вступительной статье к антологии «Гоголь в русской критике» писал: «...Русские декаденты и символисты объявили великого юмориста своим предшественником, ирреальным, мистическим писателем. Предельное выражение этого взгляда на творчество Гоголя с мистических, ирреальных позиций нашло выражение в романах А. Белого и его книге «Мастерство Гоголя»» [цит. по: 8, с. 6]. «Предельное выражение...» – это ведь тоже своего рода «высшая степень», соотносимая со значениями классичности. Так, доказательством от противного, утверждается преемственность идеала, пусть и сокрытого риторикой доминирующего дискурса советской эпохи.

Нам представляется, что в обозначенной исследовательской сфере должна быть прояснена не только позиция Белого-символиста, изложенная в двух юбилейных статьях о Гоголе, но уникальная природа его книги «Мастерство Гоголя». Примечательны слова Белого о собственном исследовании: «Я считаю без ложной скромности, что моя книга – первая по Гоголю собственно» [цит. по: 15, с. 222]. Мы полагаем, что новаторский характер книги «по Гоголю собственно» состоял в концентрации исследователя на «целом Гоголя». В перспективе принципиальной для нас проблемы соотношения классического и неклассического «целое Гоголя» предстает как особое художественное образование, исполненное напряженного взаимодействия бытийных полюсов.

Можно сказать, что символизм Белого вырастает еще из детского восприятия Гоголя: «...я заболел легкою формой дифтерии; мне помнится не столько болезнь, сколько Гоголь, которого начала мне читать вслух мать во время болезни; Гоголь – первая моя любовь среди русских прозаиков» [5, с. 229]. И знакомая с детства, самая родная и близкая песня – песня Гоголя. Ее очарование – это «невозможности» крайних пределов: родного и «самого страшного, хватающего за сердце»; здорового юмора и смеха, «переходящего в трагический рев», подобный «реву разъяренного моря». Гоголевский «реализм» слагается для Белого из «сказок о дочеловеческой и сверхчеловеческой земле», подобно чему из «двух неестественностей» слагается «естественная плавность слога» [2, с. 369]. Так в цельности души Гоголя, как в луче света, объединились для Белого краски бытия.

С. Эйзенштейн говорил о том, что мало кто из писателей более поздней эпохи так остро чувствовал Гоголя, как Андрей Белый. Эта острота чувствования предопределена, на наш взгляд, разлетом крайностей широчайшей амплитуды и конгениальной способностью удерживать полюса в личностном круге. Гоголь был созвучен символизму Белого не только архитектурой фразы – но расщеплением личностного ядра на ряд «людификаций» («Гоголь

наделял своих героев только тем, что носил в душе, – значит, он носил в себе и Басаврюка, и черта, и колдуна...» [3, с. 326]). При этом важен момент сохранения «неразложимой цельности великой души» [3, с. 323], опустившейся в глубокие пропасти отчаяния и залетевшей «на крыльях восторга туда, куда не залетал еще ни один дирижабль» [3, с. 327].

Гоголь для Белого «бел»: в нем символически реализована полнота спектра. И тем показательнее «неточность» критика, вводящего в обе статьи образ черной кошки как воплощение ужаса и панического страха². В этом фактическом несоответствии тексту «Старосветских помещиков» – не ошибка и не желание «откорректировать» любимого писателя, но попытка колористической передачи его миссии: заглянуть в бездну и поэтическими образами дать нам о ней представление: «...куда-то забрался Гоголь, как и Ницше; куда-то, как Ницше, провалился. Но куда?» [3, с. 329]. Предчувствием этого «куда» и служит черная кошка, вводящая в понимание гоголевской судьбы мотив смерти и тьмы: «И вот – тьма, горе и свет померк в облаках», говорит Исаяя (V, 30)» [2, с. 365]. Можно предположить здесь намеренный отход от гоголевского текста ради более рельефной дифференциации онтологии цветового контраста. И тогда трагедия Гоголя – в затмении божественного света чернотой небытия, пустоты: «Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность» [6, с. 201]. Гоголь критических статей Белого символически предстает как борьба белого с черным, с мраком небытия, вторгающегося неведомым зовом в самый разгар летнего полдня³.

Статьи Белого о Гоголе антиномичны. Они и призывают к исполненному смыслом молчанию, и преодолевают это молчание потоком образов-символов. Но что открывают они в писателе, кажущемся более близким современности Белого, нежели самого Гоголя?

Белый отказывается вводить Гоголя в пределы какого бы то ни было исследовательского *credo*. Он не утверждает нечто о Гоголе, но резонирует гоголевскому тону в единстве его обертонов. В таком подходе – реакция на целое, которая может быть определена словом симфония в древнегреческом его понимании как песня в унисон. Логика симфонического движения определяется преломлением в творящей личности света и тьмы, притяжением к полюсам бытия и небытия.

В двуединстве гоголевских статей Белый симфоничен (поет в унисон Гоголю) и аналитичен (намечает 10 параметров исследования гоголевских приемов). Белый прозревает в Гоголе «самую утонченную душу XIX столетия», мучившуюся «невыразимы-

АНОТАЦІЯ

Федотенко О. В. Генеза українського химерного роману та його розвиток у другій половині XX століття

У статті простежуються витоки, шляхи формування та розвитку українського химерного роману від попередніх літературних періодів і до сьогодення. Автор доводить думку, що химерний роман базується переважно на власній літературній та фольклорній традиціях. Розглядаються особливості його розвитку в другій половині XX століття.

Ключові слова: романтизм, химерний, химерна традиція, химерний роман.

АННОТАЦИЯ

Федотенко Е. В. Генеза украинского химерного романа и его развитие во второй половине XX века

В статье прослеживаются истоки, пути формирования и развития украинского химерного романа от предыдущих литературных периодов и до сегодняшнего дня. Автор доказывает, что химерный роман базируется в основном на собственной литературной и фольклорной традициях. Рассматриваются особенности его развития во второй половине XX века.

Ключевые слова: романтизм, химерный, химерная традиция, химерный роман.

SUMMARY

Fedotenko O. V. Genesis of the Ukrainian chimeric novel and its development in the second half of the XX century.

In the article the author traces the sources, ways of forming and development of the Ukrainian chimeric novel from previous literary periods to the present day. It has been proved that a chimeric novel is based mainly on its own literary and folk-lore traditions. Special regard is given to the features of its development in the second half of XX century.

Key words: romanticism, chimeric, chimeric tradition, chimeric novel.

*О.С. Фетісова
(Луганськ)*

УДК 821.161.2-3.09-055.2' «199»

МІФОПОЕТИКА ОБРАЗУ МУЗИКАНТА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Письменник, звертаючись до літературних традицій інших народів, поглиблює і збагачує свою національну літературу, долуча-

11. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі / А. Кравченко. – К.: Наук. думка, 1988. – 126 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. І. Теремка]. – 2-е вид., випр., доп. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. – (Nota bene).
13. Логвиненко О. М. Сучасний український роман: еволюція, характери, стиль / О. М. Логвиненко. – К.: Вища шк., Вид-во при КДУ, 1989. – 174 с.
14. Масенко Л. Химерна проза як традиційна мовностильова течія української літератури / Л. Т. Масенко // Мовознавство. – 1991. – № 1. – С. 26-33.
15. Медвідь В. «... А се він сам»: роздуми над проблемами сучасної новелістики / В. Медвідь // Літературна Україна. – 1989. – 22 червня. – С. 5.
16. Мірошніченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі [Електронний ресурс] / Н. Мірошніченко. – Режим доступу: www.nbuv.gov.ua
17. Новиченко Л. Стильові складники багатства сучасної прози / Л. Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135-144.
18. Павлишин М. Канон та іконостас: літературно-критичні статті; [ред. рада: Валерій Шевчук та ін., вступ. ст. Івана Дзюби] / М. Павлишин. – К.: Вид-во «Час», 1997. – 447 с.
19. Панченко В. Про стильові тенденції в сучасній українській прозі / В. Панченко // Радянське літературознавство. – 1978. – № 3. – С. 64-70.
20. Пахаренко В. Основи теорії літератури / В. Пахаренко. – К.: Генеза, 2009. – 296 с.
21. Погрібний А. Мода, новація, закономірність / А. Погрібний // Літературне обозрение. – 1980. – № 2. – С. 24-28.
22. Решетука С. На світланку химерної прози: оповідання Олекси Стороженька / С. Решетука // Дивослово. – 2007. – № 4. – С. 58-61.
23. Слюсар А. О. Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – поч. XX ст.: зб. наук. пр. / [відп. ред. М. Т. Яценко]. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 67-89.
24. Цимбал Я. В. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Я. В. Цимбал. – К., 2003. – 20 с.
25. Юрчук О. О. Необарокові тенденції в українській літературі XX століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Юрчук Олена Олександрівна. – Житомир, 2007. – 174 с.

ми муками», и пытается «ощупать» формы, в которые вылились страдания великой души: *«Нечеловеческие муки Гоголя отразились в нечеловеческих образах; а образы эти вызвали в творчестве Гоголя нечеловеческую работу над формой»* [2, с. 371].

Эта исследовательская установка получила развернутую реализацию в «Мастерстве Гоголя». Здесь музыка гоголевской фразы оцифрована схемами и таблицами. Гоголевский стиль, как творческое преобразование всего языка в полноту художественной формы нового целого, стал аналогом декларируемого Белым с юных лет синтеза: как разговор об эстетике над учебником анатомии или «разговор о Гельмгольце над бетховенской музыкой».

Вынашиваемое Белым в годах понятие символа обрело воплощение в феномене гоголевского стиля; но не «по прямому проводу», а как уравнение «ритма души» с аллитерациями, полупараллелизмами, трехчленной формой сравнений и т.п. Оригинальность его исследования как раз и состоит в отказе от догматизма литературоведческой «спецификации», от установления пределов изучаемого объекта. Гоголь для Белого творчества: *«Творения Гоголя имеют одну особенность: анализ сюжета, тенденции, стиля их являет имманентность друг другу: сюжета, тенденции, стиля; тенденция – красочна; краска – осмысленна; слоговые особенности обусловлены стилем мысли...»* [4, с. 20].

Красочность тенденции и осмысленность краски у Гоголя дают Белому колористический ключ к прочтению «Мертвых душ», к обличению «серого равновесия» фикции. В «серых деревнях», в фиктивности дня, «не то ясного, не то мрачного... какого-то светло-серого цвета; и в кабинете Манилова, стены которого выкрашены какой-то голубенькой краской, вроде серенькой» Белому открывается *«тень ужасной, из глубины души, из глубины земли идущей провокации»* [2, с. 368]. Под «свинцовым» русским небом, *«где “разные бесы” кружатся искони»* [3, с. 327], осуществляет эту провокацию то ли «Павел Иванович Чичиков, помещик по своим надобностям», то ли *«юрский серый проходимец с насморком и хвостом как у датской собаки»* [6, с. 201].

В «Мертвых душах» фиктивны расстояния, неопределенны места (Маниловка – Заманиловка). В этой нереальной реальности – торжество относительности, на которой строится негодия Чичикова, приобретающего «не живых в действительности, но живых относительно законной формы» крестьян. Это – в фабуле, в слоге же «не то» и «не се» вскрывают «*“боковой ход” – жест-трафарет Чичикова, севшего в засаду серого равновесия: (0+1)/2 = 1/2 (на самом деле 1/0 = ∞)*» [4, с. 119]. Нелепость нуля в знаменателе оказывается красноречивее развернутых рассуждений; это

отражает символистскую методологию Белого, способную запечатлеть те переживания, которым не находится соотносительной формы выражения в видимости». Математическое уравнение Белого и предстает как такая форма-формула выражения зла.

Итак, в спектре первого тома «Мертвых душ» соединились сюжет, слог, изобразительность. Концепция света (цвета) Белого подтверждающе проведена через все уровни анализа поэмы. И если краски фигуры фикции (белое, серое, черное, с производными голубоватым и желтоватым) создают не цвет собственно, а пыльную светотень, «осеряют яркие, противоречивые пятна в “ни то, ни се”» [4, с. 129], намекают, что «все показанное – для отвода глаз»; то колорит фигуры обрыва, «бури, сметающей фикцию», – это красное и зеленое: «фрак брусничного цвета с искрой на зеленых полях» [4, с. 128].

Примечательно, что «пестрядь» красного и зеленого в «Мертвых душах» осмыслена Белым вне теософской колористики. Символика как бы отступает на второй план, уступая место рассматриванию целой картины. «Лоскуточность» цветов, усиленно выявляющих контраст, «вздергивает» внимание, вводя фигуру обрыва: «Как выхорь, взметнулся, дотоле, казалось, дремавший город... В губернию был назначен новый генерал-губернатор... Все отыскали в себе грехи... каких не было» [4, с. 129]. От анализа цветовой и словесной окраски приемов, от демонстрации «оттеночности» «Мертвых душ» Белый ведет читателя к пониманию высочайшей степени гоголевского мастерства: «Фигура обрыва – великолепный слоговой рельеф Чичикова-червоносца, как фигура фикции – великолепнейшее оформление чичиковского приятно-опрятного кокона; умение сочетать обе фигуры в прием – чудо мастерства» [24, с. 130].

Собственно анализу этого мастерства посвящена глава «Изобразительность Гоголя». Исследовательское внимание Белого направлено на осознание цвето-звукового единства как контрапункта всех штрихов, слагающих картину: «Неслучайны в поэзии краски, звуки, образы; первая фаза всех творческих процессов – отбор; краски, образы, звуки вполне безошибочны у мастеров слова; и потому-то они – предмет скрупулезного изучения, которого еще нет» [4, с. 157].

В свете обозначенной темы наибольший интерес для нас представляет раздел «Спектр Гоголя». Здесь исследователь занимает сознательно-внеоценочную, констатирующую позицию: «...отношения меж цветностями таково: произведения первой фазы Гоголя втрое цветистей первого тома «МД»; это менее всего оценка; красочность – не плюс и не минус» [4, с. 164]. Далее представлен скрупулезный статистический анализ: «Чистая цветность падает: с 75% на 41%; светотень растет: с 23% до 39%; и растут не-

народному карнавалу 70-х років, який розгортався передусім як сільське свято, вісімдесятники протиставили нарцистичний карнавал масової урбаністичної культури 90-х років [5, с. 374].

Отже, химерний роман, що є складовою, по суті, фольклорної прози, глибоко закорінений у народну фантастику, сміхову культуру, традиції, звичаї, існуюватиме і надалі, бо стоїть в обороні національної культури (за винятком постмодерного варіанта). Митці знову апелюватимуть до безцінної скарбниці духовного досвіду народу, до фольклору як виразника національної свідомості, національного обличчя, тому що актуальним залишається процес глобалізації, що відбувається сьогодні в напрямку Євросоюзу. Таким чином, химерна традиція не уривається, а трансформуючись відповідно до культурно-історичних умов і запитів сучасності в поєднанні з досвідом індивідуальним і загальнолюдським, продовжує жити в наступній літературній епосі, набуваючи при цьому своїх неповторних рис.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману / Н. Бернадська // Слово і Час. – 2005. – № 2. – С. 44-52.
2. Брюховецький В. Не садами Семіраміди / В. Брюховецький // Дніпро. – 1981. – № 4. – С. 141-147.
3. Горнятко-Шумилович А. Інтерв'ю з Валерієм Шевчуком / А. Горнятко-Шумилович // Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Львів, 1999. – С. 177-183.
4. Дончик В. З потоку літ і літпотоку / В. Дончик. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2003. – 556 с.
5. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури: [моногр.] / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
6. Ільницький М. Від епічності... до епічності / М. Ільницький // Дніпро. – 1981. – № 12. – С. 137-147.
7. Історія української літератури ХІХ століття: у 2-х кн. / [за ред. акад. М. Г. Жулинського]. – К.: Либідь, 2005. Кн. 1: Література перших десятиріч ХІХ ст. – 2005. – 656 с.
8. Історія української літератури ХХ століття: у 2-х кн. / [за ред. В. Г. Дончика]. – К.: Либідь, 1998. Кн. 2: Друга половина ХХ ст. – 1998. – 456 с.
9. Колодій О. І. Притча і притчевість в українській прозі 70-80-х років ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Колодій Ольга Іванівна. – Тернопіль, 1999. – 187 с.
10. Кравченко А. Загадка «химерного» роману / А. Кравченко // Дніпро. – 1981. – № 5. – С. 134-138.

причиною короткочасної моди на химерний роман Л. Масенко називає неадекватність мовностильового вирішення цих творів реальній мовній ситуації [14, с. 32]. В. Медвідь свого часу писав писав: «Ми були свідками й того, як наша література сімдесятих та вісімдесятих «хімеризувалася», але й у такому вияві швидко зачала, бо тут уже «чортівнею» не зарадиш, а «хімеризація» національної свідомості в той час, коли ця свідомість волала правди й естетичної порядності в літературі, зробила черговий переступ через людську душу, віддавши належне якомусь переважно уявному, а не реальному, гротесково-гумористичному вияву цієї душі» [15, с. 5]. Але, як справедливо зазначав Л. Новиченко, все вирішує проникливість художньої думки, її совісність перед життям, її актуальність для суспільної самосвідомості і пекучість для самого письменника. Тільки це може виправдати і врівноважити з морально-естетичним чуттям читача будь-які сюжетні та образні химерії [17, с. 138]. Такої ж позиції дотримується і В. Брюховецький, стверджуючи, що лише спрямування на постановку й вирішення гострозлободенних проблем людського життя, на якому б матеріалі це не відбувалося, може піднести авторитет української прози, включаючи її різновид у «хімерному» варіанті [2, с. 147].

Та все ж прогнози дослідників щодо малотривалості й безперспективності химерного напряму заперечив час. Вірогідно, що в такому ж вигляді, яким постав химерний роман у радянський період, навряд чи відродиться, бо зникли умови, що викликали його до життя. Але художні набутки цього жанру, як, наприклад, нові для української літератури засоби філософської типізації, митці наступного літературного покоління беруть на озброєння. Письменники кінця ХХ століття, як зазначає О. Юрчук, переосмислюють 2 основні моменти: можливості власної свободи людини і національної самоідентифікації у рамках новоутвореної постколониальної держави [25]. Вважаємо, що ці проблеми актуальні для митців і на початку ХХІ століття. Тому вони й обирають химерність як один з плідних літературних прийомів для дослідження складних питань сьогодення (наприклад, химерний роман «Через перевал» 2004 року Р. Іваничука, проза В. Шевчука).

Через такі спільні риси, як іронічність, пародійність, ігровий стиль, до химерних зараховують сьогодні й деякі постмодерні твори. Наприклад, популярним різновидом жанру химерного роману в сучасній постмодерній літературі В. Пахаренко називає карнавальний роман – відверто ігровий, переповнений чудернацькими пригодами й героями-пригодошукачами, що одягають численні маски (триптих Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія») [20, с. 71, 72]. На думку Н. Зборовської, химерному

определенно-сложные, неяркие краски: с 2% до 19%; появляется обилие сравнений не цветами спектра, а с предметами, как “цвета гранита”, “в гороховом макинтоше” (Р), “медвежьего цвета” (МД), “наваринского дыма с пламенем” (МД, 2)...» [4, с. 168].

В цифрах раскрывается для Белого тенденция творческой динамики Гоголя, в гаснущих красках исследователь прочитывает застывание скульптурности, окаменевшие герои напоминают ему кукол, представших в финале мейерхольдовской постановки «Ревизора»: «От “Веч” до первого тома “МД” краски гаснут, как бы выцветая и в тень садясь; перед глазами – один предмет, одно лицо, – в фокусе оно – цветная скульптура, резьба, а не живопись вовсе: и кажется неподвижным оно; окаменение – удел все более несвободных, обуживающих себя жестов героев этих; как будто усилие их найти себе место – в живой картине, которой оборвано действие “Ревизора”, недаром подмененное куклами Мейерхольдом» [4, с. 166].

Отсылка к куклам Мейерхольда в анализе угасающей красочности Гоголя важна в силу проявления особой созвучности в подходах писателя и режиссера. Она обнаруживается в усилении к адекватной демонстрации гоголевского целого. Если у Мейерхольда это усилие было проявлено в восстановлении авторского замысла посредством актуализации всех редакций комедии с учетом цензурных искажений и уступок «чиновникам от театра», то для Белого характерно тщательное собирание и классификация формальных составляющих гоголевского стиля, что, применительно к цвету, проявилось в фиксировании всех оттенков и полутонов. Вот, к примеру, фрагмент описания цветового реестра: «В реестре 763 отметки; взяты на учет все встречавшиеся цвета; и редкие, и употребительные; ряд цветовых оттенков объединен в группы; рубрика “красного” объединила слова: “алый”, “как огонь” (если показательно, что “огонь” близок к красному), пламенный, “как кровь”, “как мак”, “красноватый”, рубинный, червонный, кармазинный, “как бакан” (оттенок красного), брусничный, пурпурный, малиновый, пунцовый, багряный, яхонтовый красный...» [4, с. 160, 162]. Примечательно, что в этом классифицировании исследовательская манера Белого оказывается тождественной гоголевской психической структуре, на анализ которой Ермаковым указывает сам Белый: «Тут мы имеем дело с психической конструкцией Гоголя, – собирать, перечислять, каталогизировать – что бы то ни было: предметы, слова...» [4, с. 277]. Так Белый по-гоголевски настраивает собственный глаз на «все что ни есть», учитывая и складывая это «все» в таблицы и графики.

Таким образом, в самой методологии «Мастерства Гоголя» реализовано символистски-неклассическое прочтение творчества

классического писателя. Причем такой подход не столько «преодолевают» классику, разлагая ее образы в схемы, таблицы и графики, сколько является актуализацией ее ценностного склада. Поэтому методология А. Белого, не утрачивающая бытийного горизонта, но пробивающаяся к нему посредством анализа «оцифрованных» символов, никак не может быть названа формалистской, как об этом пишет Ю. Манн⁴ в предисловии к последнему, третьему по счету изданию книги, осуществленному в 2011 году. Называя себя «скромным собирателем сырья», Белый, в сущности, прокладывает исследовательский путь к постижению «целого Гоголя», открывающегося в «имманентности друг другу» сюжета, тенденции, стиля. В неуклонности этого пути, намеченного статьей 1910 года и осуществленного почти четверть века спустя фундаментальным трудом, до настоящего времени сохраняющим свою актуальность, видится нам особого рода классичность и Гоголя, и Белого. Сущность ее не исчерпывается значением канона как застывшего образца, но раскрывается как творческая миссия художника, символически прозревающего в невнятице и серости жизни ее истинно высокий, неискривляемый колесом истории смысл.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Андрею Белому принадлежат две статьи, вышедшие в один год и с одинаковым названием «Гоголь». При этом в статье, опубликованной в «Киевской мысли» (1909, 19 марта, № 78), рефреном проходит мотив страха и призыв к молчанию. Публикация же «Весов» (1909, №4) завершается конспективно изложенной программой исследования гоголевского стиля. Московская статья в 1910 году вошла в состав сборника «Луг зелёный».
2. «Бедная фаворитка» Пульхерии Ивановны – «серенькая кошечка» – «тихое творение, она никому не делает зла».
3. Примечательно, что в книге «Мастерство Гоголя» Белый воспроизводит этот же смысловой фрагмент, следуя букве гоголевского текста: «Страх уже серою кошечкой проникает в страницы “СП” и разливается паническим ужасом, охватывающим Гоголя и в безоблачном полдне...» [4, с. 248].
4. См., например: «Тонкость анализа Андрея Белого подчас заставляла его вступать в полемику со своими, казалось бы, полными единомышленниками, сторонниками формального метода» [8, с. 8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Ф. Книги отражений / И. Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – 680 с.

шляхи його формування та розвитку, спосіб життя і мислення народу, а також підмітити деякі характерні явища сучасності [21, с. 25]. В. Дончик в одному із своїх досліджень згадує статтю М. Шамоти «За конкретно-історичне зображення життя в літературі» (1973), в якій «піддалося осуду всяке звернення до джерел і витоків, вся плідна тенденція зображувати під таким кутом зору село..., національні мотиви оголошувалися поза магістральною лінією мистецтва, яке мусило тримати курс тільки на художнє освоєння НТР...» [4, с. 278]. Тема пам'яті стала прерогативою передусім «химерного», «фольклорного» відтворення..., інакомовлення, алегорії [4, с. 278]. Важливою, на наш погляд, є також спрямованість химерного роману на осмислення образу сучасника, оцінка його з погляду майбутнього [10, с. 137]. Химерність у цей час підпорядкована переважно філософізації та інтелектуалізації тексту, на відміну від химерних творів ХІХ століття. Так, В. Шевчук зазначає, що для нього фантастика є засобом психоаналізу, пізнання людини, метафізики її душі [3, с. 177], і бачить своїм завданням збагнути людину в часі, примусити читача мислити над проблемами не конкретно політичними, а загальним світом.

Попри оригінальність, «свіжість» жанрової форми та націєтверджувальну спрямованість химерного роману, ставлення науковців до нього й сьогодні неоднозначне. Одні дослідники вважають його «своєрідним експериментальним «плацдармом» сучасної української романістики», що «засвідчив настійну потребу митців у пошуку нових оригінальних форм романного мислення» [11, с. 12]; розхитувачем «соцреалістичного канону», що набуває «статусу популярної форми осмислення сучасності з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, «народознавчих» проблем» [1, с. 207]. Інші – аргументом відсталості, несуттєвості, маргінальності і смішності українського [18, с. 120], «своєрідним і анахроністським відродженням котлярівщини» [18, с. 110]; тоталітарним кітчем з усіма його характерними ознаками: униканням і згладжуванням глибоких суспільних конфліктів, сміховим утвердженням ейфорії всезагального комуністського щастя, веселим карнавальним походом до відомої тьми майбутнього [5, с. 375]. Важко погодитися з вкрай негативними оцінками вчених щодо химерної прози, адже працювати в такому жанрі, що був своєрідною «езоповою мовою» сучасності, на нашу думку, було для письменників оптимальним рішенням зберегти свою мистецьку гідність і при цьому бути почутим в радянську епоху.

Неодноразово робилися прогнози щодо перспектив розвитку химерної прози, і думки вчених з цього приводу різко розходяться. Дехто з дослідників вважає, що він себе вичерпав. Так,

(«Кам'яне Поле» Р. Федоріва); твори, в яких наявне використання як композиційного та характеротворного прийому циклічного ритму, наявного, приміром, у «писанках» («Оглянься з осені» В. Яворівського); притчеподібні повісті алегоричного характеру («Суд над Сенекою» Ю. Мушкетика); документальна фольклорно-етнографічна дослідницька розповідь («Перо Золотої Птахи» С. Пушика); твори, в яких присутня народна етика й педагогіка з філософським осмисленням («Сестри» І. Чендея) [4, с. 153, 154].

З іншого боку до цього питання підходить О. Логвиненко. У рамках химерного напрямку дослідниця виокремлює роман-притчу («Лебедина зграя», «Зелені млини» В. Земляка, «Оглянься з осені», «А тепер – їди» В. Яворівського, «Самотній вовк» В. Дрозда), роман-параболу («Позичений чоловік», «Життя феномена», «Парад планет» Є. Гуцала), психологічний роман («Дім на горі» В. Шевчука), роман-монолог («Страж-гора» С. Пушика), роман-біографію («Автопортрет з уяви» В. Яворівського) та інші [13, с. 117, 118]. Дослідниця окремо виділяє такий підвид химерного роману, як іронічно-сатиричний, сюжетно не пов'язаний з фантазмагорією, але близький за стилістичним забарвленням до химерії («Левине серце» П. Загребельного, «„Аристократ“ із Вапнярки», «Претенденти на папаху», «Вавилон на Гудзоні» О. Черногуза) [13, с. 165].

На нашу думку, в корпусі химерних творів умовно можна виділити 2 групи: інтелектуально-філософську та гумористично-сатиричну. До першого різновиду відносимо твори В. Шевчука «Дім на горі», «Три листки за вікном», Р. Федоріва «Кам'яне поле», «Жорна», «Ворожба людська», В. Дрозда «Самотній вовк», Р. Іванчука «Манускрипт з вулиці Руської». До другого – твори О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», П. Загребельного «Левине серце», «Вигнання з раю», В. Дрозда «Катастрофа», «Ірій», «Замглай, або В'язка небилець», О. Черногуза «Аристократ з Вапнярки», «Претенденти на папаху», «Вавилон на Гудзоні». Але оскільки химерні твори характеризуються стилістичним синкретизмом і багатогранністю, то такий поділ є дуже умовним.

Жодна із запропонованих класифікацій не охоплює жанрової повноти химерного роману, проте яскраво демонструє його активний розвиток, продуктивність і різноплановість у другій половині ХХ століття. В контексті сказаного дивним видається те, що в літературознавчих словниках окремої статті химерному роману досі не присвячено, хоча він вважається повноправним представником жанрових різновидів прози. Інформація про нього вкраплена у словникових статтях, присвячених або іншим жанровим типам роману, або певним напрямкам.

Головним завданням творів цього жанру, на думку багатьох літературознавців, є прагнення пізнати національний характер,

2. Белый А. Гоголь // Белый А. Символизм как миропонимание / [сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М., 1994. – С. 361-371.
3. Белый А. Гоголь / А. Белый // Сугай Л. А. Хрестоматия по литературной критике для школьников и абитуриентов. – М., 1997. – С. 323-329.
4. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование / А. Белый / [вступ. ст. Ю. Манна] – М.: Книжный клуб Книголек, 2011. – 416 с.: ил.
5. Белый А. На рубеже двух столетий / А. Белый. – М.: Худож. лит., 1989. – 544 с.
6. Белый А. Священные цвета // Белый А. Символизм как миропонимание / [сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М., 1994. – С. 201-209.
7. Бочаров С. Г. Пути гоголевской критики / С. Г. Бочаров // Гоголь в русской критике. Антология / [сост. С. Г. Бочаров]. – М., 2008. – С. 3-12.
8. Манн Ю. В. «Сквозь магический кристалл...» // Белый А. Мастерство Гоголя [вступ. ст]. – М., 2011. – С. 5-12.
9. Мережковский Д. С. В тихом омуте / Д. С. Мережковский. – М.: Сов. писатель, 1991. – 345 с.
10. Нива Ж. Возвращение в Европу : статьи о русской литературе / Ж. Нива. – М.: Высш. шк., 1999. – 199 с.
11. Паперный В. М. В поисках нового Гоголя / В. М. Паперный // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – нач. XX в. – М., 1992. – С. 21-47.
12. Полонский В. Взгляд на столетие сто лет спустя, или Гоголь в 1909 году: вековой юбилей писателя по материалам русских газет [Электронный ресурс] / В. Полонский. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1855/1870/>
13. Пумпянский Л. В. Гоголь / Л. В. Пумпянский // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – С. 125-137.
14. Сугай Л. А. Гоголь и символисты : моногр. / Л. А. Сугай. – М.: ГАСК, 1999. – 376 с.
15. Сугай Л. А. Гоголь в жизни и творчестве символистов: летопись событий / Л. А. Сугай // Русский символизм и мировая культура / [ред. Л. А. Сугай]. – М., 2004. – Вып. 2. – С. 156-230.
16. Тюпа В. И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. – Самара: ООО Научно-внедренческая фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. – 115 с.

АНОТАЦІЯ

Кравченко О. А. Дихотомія класичне – некласичне у символістській рецепції творчості Гоголя (досвід Андрія Белого)

У статті вивчається проблема спадкоємності класичних ідеалів некласичною епохою. Осмислюється специфіка сприйняття гоголівської художньої спадщини письменниками-символістами. Розглянуто своєрідність підходу Белого-критика в дослідженні «Майстерність Гоголя».

Ключові слова: класичне, некласичне, символізм, онтологія.

АННОТАЦИЯ

Кравченко О. А. Дихотомия классическое – неклассическое в символистской рецепции творчества Гоголя (опыт Андрея Белого)

В статье исследуется проблема преемственности классических идеалов неклассической эпохой. Осмысливается специфика восприятия гоголевского художественного наследия писателями-символистами. Рассмотрено своеобразие подхода Белого-критика в исследовании «Мастерство Гоголя».

Ключевые слова: классическое, неклассическое, символизм, онтология.

SUMMARY

Kravchenko O. A. Dichotomy of classical – non-classical in symbolists' reception of Gogol's works (the case of Andrey Belyi)

The article investigates the problem of succession of classical ideals by the non-classical epoch. The author tries to interpret the specific reception of Gogol's art heritage by symbolist-writers and pays special attention to the peculiarities of Belyi's critical approach to "Gogol's Mastership".

Key words: classical, non-classical, symbolism, ontology.

*Т.М. Марченко
(Горловка)*

УДК 821.161.1

ОССИАНИЗМ В РУССКОМ РОМАНТИЧЕСКОМ ЛИРО-ЭПОСЕ

Имя средневекового кельтского барда Оссиана, введённое в круг читательских интересов в конце XVIII века англичанином Дж. Макферсоном, было хорошо известно в России. Связанный с его легендарной биографией образ поэта, воспевającego героические деяния предков, не дающего народной памяти забыть славное прошлое, широко использовался в творческой практике

на зміни в суспільно-політичному житті країни і всього людства загалом. У радянський період із зрозумілих причин особливості поетики химерних романів розглядали як багатоманіття соцреалістичного методу і розширення його художніх можливостей. Сьогодні справедливо утвердилася думка, що такі твори руйнували усталені тогочасні літературні канони.

Химерний роман 60-80-х років ХХ століття надзвичайно строкакий в жанрово-стильовому плані. Цей аспект вивчали Л. Новиченко, В. Дончик, А. Кравченко, Г. Штонь, В. Брюховецький, В. Панченко, О. Ковальчук та інші. Дослідники констатують стильову поліфонію і зазначають, що "романтизм, ліризм, іронічність та пародійність входять у химерний роман. У поєднанні з умовністю та фольклорними елементами вони творять оригінальну жанрову форму" [9, с. 126]. Важливу роль при цьому відіграє ідейний підтекст розповіді.

Незважаючи на ряд спільних рис, кожний химерний твір яскраво неповторний і самобутній. Про це свідчать різноманітні класифікації індивідуальних видів окресленого жанру, основою виокремлення яких є стильові прийоми, композиційні особливості, темастика, час розгортання сюжету тощо. Наприклад, Г. Штонь виділяє такі різновиди: іронічно-«коментувальний» («Левине серце» П. Загребельного), історико-«легендний» («Жбан вина» Р. Федоріва), гротесково-фантастичний («Хроніка міста Ярополя» Ю. Щербака), «оповідь з народних уст» («Страж-гора» С. Пушика), притчевий («Старий у задумі» Ю. Мушкетика), алегорично-поетичний («Сіроманець» М. Вінграновського), казковий («Женя і Синько» В. Близнаця), міфологічно-поетичний («Дім на горі» В. Шевчука) [8, с. 256]. «Літературознавчий словник-довідник» під редакцією Р. Гром'яка подає інші види химерного роману, як-от: фантастичний химерний («Самотній вовк» В. Дрозда), умовно-фантастичний, химерно-гротескний (трилогія Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет») [12, с. 599].

Але більш насиченою в змістовному плані, розгорнутою та деталізованою є класифікація В. Дончика, в якій відчутно прагнення дослідника максимально охопити особливості кожного химерного твору. Він виокремлює: іронічно-філософські твори про зрушення та катаклізми в українському селі і в самій людині села, з погляду добра і добротворення («Лебедина зграя» та «Зелені Млини» В. Земляка); «авторський» роман, де, пародіюючи стереотипне мислення, письменник черпає з джерел сучасного народного гумору, бувальщин, фразеології («Левине серце» П. Загребельного); твори, яким притаманне звернення до гротеску та інших засобів казки, небилиці з метою сатиричного осмислення типів та явищ нинішньої реальності («Ірій» В. Дрозда); роман «зв'язку часів», який спирається на поетику притч, плачів

У другій половині ХХ століття відбувається новий етап розвитку химерної прози, що ввібрала в себе художні набутки попередніх літературних епох, співзвучність з якими виявляється у високому, органічному синтезі народної творчості з виробленими літературними прийомами. Але, крім опертя на власне національне підґрунтя, химерна проза виявляє жанровий зв'язок також з готичним середньовічним романом, з європейською традицією комічного роману, зокрема з творами «Гаргантюа і Пантаґрюель» Рабле та «Дон Кіхот» Сервантеса [21, с. 24], «Трістам Шенді» Лоренса Стерна та «Філософія kota Мура» Е. Т. А. Гофмана [18, с. 83]. І автори химерних творів зазначеного періоду (О. Ільченко, І. Сенченко, В. Земляк, В. Міняйло, В. Дрозд, П. Загребельний, В. Яворівський та інші), як зазначає А. Погрібний, відроджують і продовжують сьогодні найдавнішу традицію, фольклорну та літературну, збагачуючи її новітніми зображальними засобами [21, с. 25].

Схожі літературні явища спостерігалися і в світовій літературі. Дослідники виявляють типологічну спорідненість химерної прози з російською «сільською» (повісті «Лад» В. Белова, «Прощання з Матерою» В. Распутіна, «Цар-риба» Астаф'єва), молдавською («Тягар доброти нашої» Й. Друце, «Тінь скарбів» А. Чиботару), грузинською історичною («Закон вічності» Н. Думбадзе, «Грузинська хроніка ХІІІ століття» («Лашарела», «Довга ніч», «Цотне, або Падіння і піднесення грузин») Г. Абашідзе, «Дага Туташхія» Ч. Аміреджибі, «Йшла дорогою людина» О. Чіладзе), прибалтійською «інтелектуальною» («Спомини Калевіпоєга» Е. Ветемаа), з прозою молодописемних літератур («Білий пароплав», «Буранний полустанок» Ч. Айтматова, «Кити відпливають», «Слід росوماхи» Ю. Ритхеу, «Одруження кевонгів» В. Сангі), латиноамериканською прозою з її магічним реалізмом («Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса, «Дім духів» І. Альєнде, «Зелений Папа» М. Астуріаса, «Царство світу цього» А. Карпент'єра) тощо. Цілковитим погоджуємося з М. Ільницьким, що кожне з названих явищ, яке породжене сучасними суспільними проблемами, має своє коріння і глибоку своєрідність [6, с. 141].

На фоні стильової строкатості української прози другої половини ХХ століття, в якій дослідники умовно виділяють об'єктивну (конкретно-аналітичну) і суб'єктивну (романтичну та лірико-химерну) тенденції [19, с. 68], химерний роман, як і напрям в цілому, яскраво вирізнявся новим типом мислення в літературі, яка була переобтяжена в цей час партійно-класовими приписами соцреалізму. Відмова від «панівного сюжету» і традиційного поняття про позитивного героя [18, с. 82], широке застосування умовних засобів типізації дійсності – все це стало мистецькою відповіддю

руських поетів-романтиків. Цель нашей статьи – показать основные идейно-тематические вариации оссианизма в русской романтической поэзии.

Первые русские почитатели и подражатели Оссиана-Макферсона (В. Григорьев, А. Мансуров, И. Козлов, К. Батюшков, В. Олин, П. Ободовский) стремились пленить воображение своих читателей музыкальностью меланхолических элегий, фантастическими, а порой мистическими сюжетами любовного содержания, наполненными средневековым колоритом, сумрачной таинственностью. Ярким примером такого рода поэзии служит баллада В. А. Жуковского «Эолова арфа» (1814), в которой в форме «оссиановской» поэзии заключён автобиографический сюжет о несчастливой, неравной любви.

Мощным импульсом к актуализации оссиановских мотивов в их патриотических вариациях стали события Отечественной войны с Наполеоном. Так, находясь в московском ополчении, одержимый патриотическим порывом, В. А. Жуковский создаёт стихотворение «Певец во стане русских воинов», названное современниками романтической одой. Его первая публикация в «Вестнике Европы» (№23-24, 1812) сопровождалась подзаголовком: «Писано после отдачи Москвы перед сражением при Тарутине». В самый решающий период борьбы с захватчиками поэт видит свою миссию в приумножении воинской доблести русских солдат силой поэтического слова. Стихотворение и в жанровом, и в содержательном отношении максимально приближено к средневековой поэзии скальдов, певцов скандинавских дружин. Оно открывается описанием воинского пира накануне битвы – между шатрами горят огни и «полный кубок круговой» передаётся из рук в руки, дабы не только «запить вином кровавый бой и с падшими разлуку», но вдохновить тех, кто «бодро ищет боя...». Поэт-воин напоминает боевым товарищам о славе дедов и воинственном духе отцов:

«Смотрите, в грозной красоте,
Воздушными полками,
Их тени мчатся в высоте
Над нашими шатрами...» [3, с. 35].

Образы Дмитрия Донского, Петра I, Суворова, «отцов могилы» вдохновляют поэта на призывы к новым победам и битвам во имя Отчизны. Под стать дедам и отцам и нынешние «орлы» – Витгенштейн, Воронцов, Давыдов, Ермолов, Коновницын, Милорадович, Раевский, Платов. Подвиг каждого из них воспет в отдельной стихотворной строфе, также оплаканы павшие герои – Багратион, Кутайсов.

Фигура народного песнопевца, будь то Орфей, Боян, бард, скальд или бандурист, пропагандирующего высокие идеи и одер-

жимого святыми чувствами, была особенно притягательна для поэтов декабристского круга. В этой связи В. Базанов предложил специальный термин – «декабристский оссианизм» [1, с. 243]. По мнению учёного, этот феномен принципиально отличен от творчества всех других почитателей и подражателей Оссиана-Макферсона. Если те находили в поэзии знаменитого барда нежнейшую тоску и священную меланхолию, то романтики-декабристы и их единомышленники ценили мотивы высокой гражданственности.

В 1820 году было написано стихотворение «Поэты» В. К. Кюхельбекера. Обращаясь к другу-стихотворцу А. Дельвигу с размышлениями о жизненном призвании поэтов и назначении их поэзии, автор составляет своеобразный «священный союз друзей», единомышленников. В этом союзе нет места Анакреону, который «за чашей пел о Купидоне» и славил веселье и наслаждение. Иное дело Оссиан, он близок будущему декабристу: «Он славит копий бранный стук и шлёт отвагу в сердце сильных...» [4, с. 414]. На майском заседании Вольного общества любителей российской словесности 1821 года, А. Ф. Рихтер выступил с докладом «О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков», в котором назвал их праотцами гражданской поэзии. Он напомнил слушателям о том, что песни Орфея «прославляли мужество греков», «жестокий Эдуард, покоривший Галлию в 1284 году, велел предать смерти песнопевцев из опасений, чтобы они не воспламеняли дух народа к мужеству, к прежней независимости и не внушили ему ненависти к деспотизму». Особенно яркой была школа русских песнопевцев: «Бояны любили блистательный век Владимира <...> и прославляли своевольство и буйство богатырей» [5]. Свообразным продолжением идей, высказанных А. Ф. Рихтером, стала дума «Боян» (1821) К. Ф. Рылеева. Легендарный певец, дивяся славным делам русских витязей, пел – «и сонмы умолкали, и персты вещице, по золотым струнам летая, славу рокотали» [6, с. 137].

Оссиановская традиция определила жанровые приоритеты поэтов, обратившихся к историко-героической тематике. Это песенные формы – дума (К. Ф. Рылеев), песнь (А. С. Пушкин, О. М. Сомов, Н. Языков), «мелодия» (Н. А. Маркевич), героида гимн, эпическая элегия (Н. И. Гнедич), баллада (В. А. Жуковский) и др. В стихотворной новелле Ф. Н. Глинки «Хата, песни, вечерница» мотив песнопений тоже является центральным: гость, присутствующий на украинских вечерницах, заявляет о желании послушать народные предания о «милой старине, о давней гетманов войне!»: «Запойте, девы, песню-чайку и похвалите в песне мне Хмельницкого и Наливайку» [2, с. 267]. Пробуя силы в песенных лиро-эпических жанрах, эти авторы заявляют себя продолжателями традиций праотцов гражданской поэзии, самым фактом жанрового выбора конкретизируют собственные позиции.

тися й далі. У цей час з'являються повість «Кармелюк» Марка Вовчка, ряд чудернацьких оповідань «Закоханий чорт», «Чортова корчма», «Сужена», «Стехин Ріг», 1-й український химерний роман «Марко Проклятий» (1870) О. Стороженка, химерний роман з елементами пригодницького і злочинського «Петрії і Довбушуки» І. Франка (1875) та інші твори такого плану. В химерних оповіданнях О. Стороженка сміх і народна фантастика використовуються з метою розважити читача [22, с. 59]. Письменники згаданих же химерних романів апелюють до героїчно-трагічних сторінок національної історії, відштовхуючись від народних легенд, переказів, оповідань. О. Стороженко милується козацькою добою і високо підносить ідею патріотизму, адже, на його переконання, тільки самовідданим служінням Вітчизні можна спокотувати найтяжчі гріхи. І. Франко, не ідеалізуючи селянський рух під керівництвом О. Довбуша, проводить у творі думку, що ватажок не загинув (його смерть химерно перенесена в романі з 1745 на 1885 рік) і бореться з соціальною несправедливістю в нових умовах. Завдяки химерним засобам автори названих романів яскраво втілили свої провідні художні ідеї.

Деякі критики визначають творчість О. Стороженка початком химерної прози в українській літературі (С. Решетука), а його роман – новим типом фантастики, що відійшла від сатири і виступає у головній функції художнього узагальнення в символічній формі [23, с. 88]. Як вважає О. Слюсар, справжнім шедевром такого типу фантастики є повість М. Коцюбинського «Гіні забутих предків», в якій з винятковою глибиною передано карнально-міфологічне світовідчуття близького до природи народного середовища [23, с. 88, 89]. Такий висновок дає підстави стверджувати, що модернізм, який став визначальним напрямом в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століть, задекларував нові стосунки літератури з усною народною творчістю. Митці творчо переосмислюють фольклорні елементи, позначені художньою умовністю, надаючи їм нової якості.

Наступний період в розвитку української літератури – 20-30-ті роки ХХ століття – характеризується пошуками нових форм відтворення дійсності, які стосуються в першу чергу «авангардної прози». В цей час химерність зсувається зі змістової площини в бік формальний, втрачаються міцні зв'язки літератури з усною народною творчістю. На перший план виходить художня умовність літературної форми, яка досягається за рахунок оголення прийому, своєрідної розмови автора з читачем (роман «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести по Слобожанській Швейцарії» М. Йогансена) [24].

Появу химерного роману в українській літературі науковці традиційно обмежують 1960-80-ми роками. Однак він зародився в Україні в II половині XIX століття, хоча термін на означення цього явища з'явився пізніше, з виходом твору О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» 1958 року, що мав підзаголовок: «український химерний роман з народних уст». Ґрунт для виникнення перших химерних романів підготувала попередня літературна епоха. Відлік химерної традиції дослідники найчастіше починають від творчості І. Котляревського («Енеїда»). Але елементи химерності, засобами якої є народна фантастика і сміх, наявні вже в давній літературі часів бароко (гумористичний твір «Марко Пекельний», «Вірш про Кирика»). Особливо яскраво вони стали проявлятися в епоху формування та зростання національної свідомості – Романтизму – з її захопленням і всебічним вивченням творчості народу, зануренням в його історичне минуле, що постійно «обростало» легендами, переказами і давало митцям в такий спосіб простір для фантазування. Ця доба відкрила для літератури величезні шари народної творчості, зокрема жанри, побудовані на фантастиці, міфологічних трансформаціях. Романтичний період приніс небувалу розкутість творчої уяви та буянню фантазії митців, які стилізували свої твори під усні народні, олітературнювали фольклорні тексти, певною мірою індивідуалізуючи їх відповідно до художньої мети. Таке олітературнення було найпоширенішим засобом художнього узагальнення і пізнання «духу» народу, його багатовікового досвіду [7, с. 252], що для романтиків визначалося першорядною цінністю [20, с. 185]. Саме з фольклору література успадкувала химерні мотиви, сюжети, образи, які існували в ньому споконвіку. Митці-романтики творчо опрацьовували, розвивали та вдосконалювали їх, отже, активно працювали на межі двох естетичних систем – письменної та усної. Можемо говорити, що в цю добу виникають перші химерні оповідання та повісті, основою яких є народна фантастика. Вона виконує різні функції у творах, «химерно» забарвлюючи їх згідно з авторським задумом (повісті «Майська ніч, або Утоплення», «Вій», «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Тарас Бульба» М. Гоголя, казки-притчі «Страшний звір», «Місяць і Сонце», «Мачуха і панночка» Є. Гребінки, оповідання «Орися» П. Куліша). Химерність знайшла своє відображення і в творчості «неромантичних» письменників (оповідання «От тобі і скарб», «Мертвецький великдень», повість «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка). У більшості названих творів цього періоду, джерелами яких стала казкова проза, нежиттєподібність, фантастичність виступає засобом сатири та розкриття алогічності реального життя.

У другій половині XIX століття провідним художнім напрямом стає реалізм, але романтичний тип творчості продовжує розвива-

Оссиановские начала видим не только в произведениях декабристской литературы. Они явственно присутствуют в романтической разработке центральной для всей русской литературы XIX века темы – поэта и поэзии, в авторских раздумьях о жизненном назначении стихотворца, его роли в жизни общества. Образ песнопевца ярко воссоздан в исторических балладах и былинах (вновь песенные лиро-эпические жанры!) А. К. Толстого в связи с проблемой творческой свободы поэта. Ритмико-стилевой строй этих произведений выдержан в русле народной песенной традиции.

Для А. К. Толстого поэзия – не профессия. А призвание, дар Божий, ниспосланный лишь немногим избранным, возвышающий человека, им обладающего, над толпой, превращавший поэта в духовного вождя массы. Сам поэт осознал своё призвание довольно рано, всю жизнь стремился лишь к его осуществлению, стремясь оставить придворную службу и посвятить себя искусству.

«Исполнен вечным идеалом,

Я не служить рождён, а петь!» [7, с. 249]

– провозгласил А. К. Толстой в одном из ранних своих стихотворений, именно себе в первую очередь поэт адресует вопрос: «Ой, честь ли то молодцу...гуслею-певуну во приказе сидеть? Во приказе сидеть, потолок коптить?» [7, с. 93].

Осознание художником совершенно особой роли искусства в мире и высокого призвания поэта определили и образ творца, созданный А. К. Толстым:

«Презренье, други на певца,
Что дар священный унижает,
Что пред кумирами склоняет
Красу лаврового венца!
Что гласу совести и чести
Внушенье выгод предпочёл,
Что угождению и лести
Бесстыдно продал свой глагол!» [7, с. 353].

Свой идеал поэта-песнопевца А. К. Толстой олицетворил в историческом образе Иоанна Дамаскина, первого министра дамасского халифа Абдалмеллеха, жившего в VII веке. Источником сведений о судьбе этого видного политика, богослова, поэта, которого звали «Златоструйным» за его поэтический дар, стали Четьи-Минеи. Обстоятельства политической деятельности Иоанна и его борьбы с иконоборчеством, подробно изложенные в Четьях-Минейх, отошли в поэме А. К. Толстого на второй план: сюжет произведения начинается с того момента, когда Иоанн, отказавшись от богатства и власти, отпустил на волю рабов. Уединился в качестве простого послушника в монастыре Саввы Освящённого, надеясь отдаться творчеству. Автор

поэмы довольно подробно передаёт раздумья Иоанна накануне решающего шага, круто изменившего его жизнь, останавливает внимание на мотивах этого поступка. Обращаясь к дамасскому владыке с просьбой «дозволить дышать и петь на воле», Иоанн говорит:

«Иным призванием влеком,
Я не могу народом править:
Простым рождён я быть певцом,
Глаголом вольным бога славить!
В толпе вельмож всегда один,
Мученья полон я и скуки:
Среди пиров, в главе дружин,
Иные слышатся мне звуки:
Неодолимый их призыв
К себе влечёт меня всё боле...» [7, с. 338].

Уходя в монастырь, поэт стремится идти иной дорогой, приносящей творцу истинное счастье. Не вынося мирской суеты, оставив дела правления и покинув Дамаск, Иоанн приносит людям пользу значительно более весомую; его муза подобна источнику, обильно питающему мир целебной властью.

Однако, даже отказавшись от богатства и власти, творцу не просто осуществить свой замысел и высокое назначение духовного целителя людей. Иоанн обретает свободу творчества, пробиваясь сквозь тернии невежества и религиозного фанатизма. По воле старца-инока, ставшего его наставником в делах веры, поэт в полной мере испытал муки «творческого молчания». И всё же, Иоанн преодолел преграды и обрёл право творить, его долгое бездействие прервано, ибо:

«Над вольной мыслью неугодны
Насилие и гнёт:
Она, в душе рождённая свободно,
В окопах не умрёт!» [7, с. 348].

Дар творчества невозможно убить, живое слово поэта нельзя погнать, как нельзя обуздать ветер, повернуть вспять горные реки, вернуть назад поднявшееся солнце. Такова основная идея поэмы.

Эту же идею поэт развивает и в балладе «Слепой» (1873). Убогий и слепой песенник приглашён увеселять князя со свитой, охотящихся в дремучем лесу и решивших устроить пир и отдохнуть. Однако древний старец пришёл к месту пира слишком поздно: всадники уже возобновили погоню за зверем. Не предполагая, что поляна пуста, поклонившись в сторону могучего дуба, где должен был сидеть князь с гриднями, певец до вечерней зари вдохновенно пел о том, что видит духовным он оком. И лишь когда затихли «последние струн переборы», дубрава тихо прошептала:

В статье анализируется своеобразие сюжета романа Г. Джеймса «Послы» сквозь призму категории «пространственная форма». Описывается возникновение и становление пространственной формы, ее реализация в романе, в изображении внутреннего мира героев. Рассматривается соотношение фабульной линии произведения и его внутреннего (психологического) сюжета.

Ключевые слова: пространственная форма, фабула, сюжет, внутренний сюжет, хронотоп сознания.

SUMMARY

Safarova Z. A.- G. The plot as an element of “spatial form” in «The Ambassadors» by Henry James.

The peculiarities of the novel «The Ambassadors» by Henry James have been analyzed in the paper with regard to the category of «spatial form». The author describes the origin and formation of the spatial form, its implementation in the novel, in the image of the inner world of characters. The correlation between the narration of the work and its inner (psychological) plot has been traced.

Key words: spatial form, story, plot, inner plot, chronotope of consciousness.

*О.В. Федотенко
(Макіївка)*

УДК 82.091.161.2

ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ХИМЕРНОГО РОМАНУ ТА ЙОГО РОЗВИТОК У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX СТОЛІТТЯ

У гуманітарній науково-критичній думці неодноразово зазначалося, що українська література впродовж свого багатовікового розвитку тяжіла до розквіту в стильових напрямках із домінуванням ірраціонального начала (бароко, романтизм, модернізм) [16]. Дослідники, спираючись на філософію «кордоцентризму» Г. Сковороди та П. Юркевича, наголошують, що потяг до нерального, таємничого загалом притаманний українській ментальності [16]. Водночас констатується факт, що звернення до фантастики, химерності відбувається щоразу, «коли настає перехідна епоха і форми життя втрачають чітку визначеність, художнє освоєння дійсності виходить за межі її реального відтворення» [23, с. 88]. Все це закономірно проявляється і в літературі, зокрема в її химерному варіанті. Мета нашої статті – визначити генезис українського химерного роману, простежити шлях його розвитку та охарактеризувати особливості цього жанру другої половини XX століття.

Як бачимо, сюжет роману не вписується в традиційну реалістичну схему причинно-наслідкових зв'язків і закономірностей, що зумовлюють долі героїв. Натомість він дефабулізується і переводиться у психологічну сферу. Отже, в романі «Посли» Г. Джеймс через специфічну організацію сюжету наближається до тієї романної форми, яка пізніше набула значного поширення в літературі ХХ ст. і після відповідного теоретичного осмислення отримала назву «просторової форми».

ЛІТЕРАТУРА

1. Джеймс Г. Предисловие к роману «Послы» / Генри Джеймс // Джеймс Г. Послы. – М.: Ладомир; Наука, 2000. – С. 319-331.
2. Джеймс Г. [Предисловие к роману «Женский портрет»] / Генри Джеймс // Джеймс Г. Женский портрет: роман. – М.: Наука, 1981. – С. 481-492.
3. Зверев А. М. Джеймс: пора зрелости / А. М. Зверев // Джеймс Г. Послы. – М.: Ладомир; Наука, 2000. – С. 343-369.
4. Frank J. The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature / J. Frank. – New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1963. – 278 p.
5. Frank J. Spatial form 30 years after / J. Frank // Spatial Form in Narrativ. Ed by J. R. Smitten and A. Daghistan. – Ithaca; London: Cornell University Press, 1981. – P. 202-244.
6. James H. The Ambassadors [Електронний ресурс] : novel / Henry James. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/files/432/432-h/432-h.htm>
7. Leavis F.R. The Great Tradition [Електронний ресурс] / F.R. Leavis. – Режим доступу : <http://ia600302.us.archive.org/11/items/greattradition031120mbp/greattradition031120mbp.pdf>.

АНОТАЦІЯ

Сафарова З. А.-Г. Сюжет як елемент “просторової форми” в романі Генрі Джеймса “Посли”

У статті аналізується своєрідність сюжету роману Г. Джеймса “Посли” крізь призму категорії “просторова форма”. Описується виникнення і становлення просторової форми, її реалізація в романі, у зображенні внутрішнього світу героїв. Розглядається співвідношення фабульної лінії твору і “внутрішнього” (психологічного) сюжету.

Ключові слова: просторова форма, фабула, сюжет, внутрішній сюжет, хронотоп свідомості.

АННОТАЦІЯ

Сафарова З. А.- Г. Сюжет как элемент «пространственной формы» в романе Генри Джеймса «Послы»

ла слепому певцу о том, что песню его никто не слышал, а значит, трудился он даром и не стяжал награды. Ответ певца – не менее вдохновенный гимн искусству. Чем уже приведенные нами строки из «Иоанна Дамаскина»:

«Я пел одинок, но тужить и роптать
Мне, старому, было б грешно и нестать –
Наград моё сердце не ждало!
Воистину, если б очей моих ночь
Безлюдья от них и не скрыла,
Я песни б не мог и тогда перемочь,
... Охваченный ею не может молчать,
Он раб ему чуждого духа,
Вожглась ему в грудь вдохновенья печать,
Неволей иль волей он должен вещать,
Что слышит подвластное ухо!» [7, с. 243].

Многообразие форм проявления и использования оссиановских мотивов упомянутыми нами поэтами свидетельствует о том, что на русской почве они приобрели сугубо национальное, специфическое, соответствующее духу времени воплощение.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базанов В. Вольное общество любителей российской словесности / В. Базанов. – Петрозаводск, 1949. – 421 с.
2. Глинка Ф. Н. Сочинения / Фёдор Глинка [Сост., послеслов., коммент. В. И. Карпеца]. – М.: Сов. Россия, 1986. – 352 с.
3. Жуковский В. А. Певец во стане русских воинов / В. А. Жуковский // Поэты пушкинского круга. – М.: Правда, 1983. – С. 34-53.
4. Кюхельбекер В. К. Поэты / В. К. Кюхельбекер // Поэты пушкинского круга. – М.: Правда, 1983. – С. 410-415.
5. Рихтер А. Ф. О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков / А. Ф. Рихтер // Соревнователь Просвещения и Благотворения. – 1822. – Ч. 18. – С. 158-170.
6. Рылеев К. Ф. Сочинения / Кондратий Рылеев [Сост., вступ. статья, коммент. С. А. Фомичёва]. – Л.: Худож. лит., 1987. – 416 с.
7. Толстой А. К. Полное собрание стихотворений / А. К. Толстой. – Л.: ГИХЛ, 1937. – 567 с.

АНОТАЦІЯ

Марченко Т. М. Оссианізм у російському романтичному ліро-епосі

Статтю присвячено визначенню основних ідейно-тематичних та жанрових варіацій оссианізму в поезії російських

романтиків. Зазначено, що поети часто просто наслідували Оссіана й зображували світ крізь призму середньовічної екзотики, меланхолічної туги, таємничості, містики та фантастики. Потужним поштовхом до патріотичного переосмислення оссіанівських мотивів стали події Вітчизняної війни з Наполеоном, згодом – декабристський рух. У зрілому й пізньому романтизмі оссіанізм сприяв осмисленню традиційної для російської літератури теми митця, його творчої свободи та життєвого призначення. Образ поета-співця, хранителя народних традицій та історичної пам'яті став програмним для романтичного ліро-епосу.

Ключові слова: оссіанізм, ліро-епос, балада, поема, пісня, дума, програмний герой, мотив.

АННОТАЦІЯ

Марченко Т. М. Оссіанізм в русском романтическом лиро-эпосе

Статья посвящена определению основных идейно-тематических и жанровых вариаций оссианизма в поэзии русских романтиков. Отмечено, что поэты часто просто подражали Оссиану и изображали мир сквозь призму средневековой экзотики, меланхолической грусти, таинственности, мистики и фантастики. Мощным толчком к патриотическому переосмыслению оссиановских мотивов стали события Отечественной войны с Наполеоном, декабристское движение. В зрелом и позднем романтизме оссианизм способствовал осмыслению традиционной для русской литературы темы поэта, его творческой свободы и жизненного назначения. Образ поэта-песнопевца, хранителя народных традиций и исторической памяти стал программным для романтического лиро-эпоса.

Ключевые слова: оссианизм, лиро-эпос, баллада, поэма, песня, дума, программный герой, мотив.

SUMMARY

Marchenko T. M. Ossianism in Russian romantic lyric-epic.

The article is devoted to the definition of the basic ideological and thematic and genre variations of ossianism in the poetry of Russian romantics. It is noted that the poets often simply imitated Ossian and portrayed the world through the prism of medieval exotic, melancholic sadness, mystery, mysticism and fantasy. A powerful impetus to re-think ossianic motifs were the events of the war with Napoleon, the Decembrist movement. In the mature and late Romanticism ossianism contributed to the understanding of the traditional Russian literature themes of the poet, his artistic freedom and life purpose. The image of

у «Послах» проблематизується саме поняття основного героя. З одного боку, якщо говорити саме про події аспекти сюжету, то головним персонажем слід було б визнати Чеда Ньюсома, адже саме його «історія кохання» і «відчуження від родини» могла стати причиною розгортання сцен, де описувалася б боротьба за моральне відродження цього персонажа і його повернення як «блудного сина» у родину й у коло загально визнаних цінностей буття. Поступово виявляється, що ця колізія відсувається на периферію розповіді. Читачеві в якийсь момент може навіть видатися, що основним стає сюжет відносин Стрезера і жінки, з якою наразі пов'язане життя Чеда, та її доньки. Однак і ця колізія стає другорядною. Врешті-решт читач починає розуміти, що розгорнуті події і картини важливі лише для виявлення реакції на них Стрезера.

Той перелом, що відбувається з головним героєм, в сюжеті не має безпосереднього мотивування. Якщо поставити ключове запитання: що вплинуло на відмову Стрезера виконувати покладену на нього місію, то відповідь на нього віднайти доволі складно. Бо мотиви рішення Стрезера не виявлені в подіях, вони, скоріше, приховуються в нюансах того, що бачить герой у Парижі, що викликає в нього спогади і рефлексії стосовно принципово іншого, ніж у його рідному Вуллеті, життя. Істотно й те, що для самого Стрезера його колізія залишається не до кінця зрозумілою (зрештою, читач не отримує вичерпних відповідей з цього приводу ні від розповідача, ні від персонажа); воно зміщується у сферу невизначеного й навіть неусвідомленого. Але навіть за цих умов для читача стає абсолютно одзначною та переміна, що відбулася з героєм: на початку роману Стрезер повністю відповідає тому середовищу міста Вуллета, яке він описує в розмовах з Марією Гострі. У фіналі роману, коли герой приймає рішення повернутися до Америки, розуміючи, що його очікує вельми неприємна зустріч з місіс Ньюсом, і відкидаючи недвозначну пропозицію своєї європейської знайомої про можливість об'єднати життєві долі, він здається зовсім іншою людиною. З одного боку, Стрезер начебто усвідомлює беззмістовність свого життя, і це мало б викликати цілу трагедію, а з іншого боку, він відкриває для себе духовну самостійність, а з нею перспективи істинного сенсу існування. Для Стрезера стає потенційно можливим нове життя, і в цьому полягає квінтесенція роману.

Симптоматично, що сюжет роману просто обривається – текст закінчується непевною реплікою героя – «*There we are*» («Що ж, так тому й бути») [6], і ця репліка нічого не говорить нам про майбутнє персонажа, відкриваючи перспективи читацької співтворчості в домислюванні подальшого гіпотетичного розвитку життя Стрезера.

баннями. Точніше, вона повертається до нього в новому статусі, оскільки це його другий візит до Старого Світу після першого перебування тут у молодості, і під впливом європейського духу, в основі якого лежить ідеал внутрішньої свободи особистості, він фактично доходить несподіваного для себе висновку про те, що все його життя в Америці було позбавлене справжнього духовного змісту. При цьому важливо, що цей висновок не формулюється ні автором-розповідачем, ні навіть самим героєм чітко й однозначно. Скоріше, такий висновок може зробити лише читач на основі ретельного вчитування в текст і аналізу того неочевидного, але тим істотнішого зв'язку, що існує між зовнішнім і внутрішнім планами дії в романі.

Для структури сюжету важливо те, що основна колізія роману виявляється ніби відірваною від змістового плану твору. Роман взагалі здається безподійним або побудованим навколо цілком банальних перипетій. Крім того, навіть те, що має стосунок до основної події – неактивні спроби Стрезера вплинути на Чеда – не відтворюється у своїх істотних причинно-наслідкових зв'язках. У виконанні місії Стрезера постійно вклинюються події, які або зовсім не мають відношення до цього (наприклад, детально описані зустрічі з людьми, які не причетні до ситуації з Чедом), або пов'язані з ним надто опосередковано (відвідування театрів, музеїв, мистецьких галерей).

Обрана для розгортання сюжету відправна колізія надавала авторові надзвичайно багаті можливості для того, щоб роман виструнчився в морально-описовий за своїм жанровим змістом твір, в якому домінували б сцени з соціального життя як Америки, так і Європи. В такому романі соціально-історичні процеси виявлялися б через долі персонажів, кожний з яких поставав би закінченням соціальним типом. Однак письменник відкинув подібне художнє рішення. Його герої майже зовсім не показані у виконанні їхніх соціальних ролей. Так, родинний бізнес, заради розвитку якого Чеда потрібно повернути на батьківщину, так і залишився нерозкритим у романі. У розмовах Стрезера і мадам Гострі вони декілька разів підходять до цієї справи, але, оскільки згідно з натяками Стрезера, в бізнесі Ньюсомів є щось надто делікатне, про що не зовсім зручно говорити, «таємниця» так і залишається нез'ясованою. Соціальний статус самого Стрезера також незрозумілий. Він – редактор провінційної газети, але про цю складову його життя в романі сказано мізерно мало. Таким чином, соціальні чинники поведінки і загалом життєвих доль персонажів у романі зводяться до мінімуму.

Традиційно в реалістичному сюжеті його розвиток зумовлювався активною участю в подіях центрального персонажа. Однак

the poet-singer and the custodian of national traditions and historical memory has become a programme for romantic lyric-epic.

Key words: ossianism, lyric-epic, ballad, poem, song, programme character, motif.

*В.Л. Погребная
(Запорожське)*

УДК 82-94

**ЖЕНСКАЯ МОДЕЛЬ ОПИСАНИЯ МИРА,
ПРЕДСТАВЛЕННАЯ В МЕМУАРИСТИКЕ 60-80-х гг.
XIX ВЕКА**

В гуманитарном знании последних трёх десятилетий возник новый взгляд на роль пола в истории и культуре. В гендерных исследованиях обосновывается различное восприятие мужчиной и женщиной мира, а отсюда различия их «голосов» в культуре, переосмысливается сущность реального женского опыта.

Гендерная картина мира в современной науке понимается как «упорядоченная непротиворечивая и внутренне связанная, структурированная совокупность существующих в обыденном сознании социокультурных ориентаций, ценностей, установок, идеалов, в которых находит отражение социальная дифференциация полов» [18, 20]. Её изучению посвящены работы И.И. Булычева [3], Н.А. Нечаевой [18], Л.П. Репиной [23] и др. учёных.

Чаще всего говорят о двух диаметрально противоположных картинах мира – патриархатной и феминистской, поскольку в любой культуре представлены два начала: мужское и женское, неразрывно связанные и одновременно соперничающие между собой, взаимно дополняющие и отталкивающие друг друга.

В первой из названных картин мужчине отводится доминирующая, активная роль, женщине же предписывается подчинение, пассивность и замкнутость на семье. Ключевые понятия в традиционно-патриархатной картине мира – это культ семьи и женской верности. Феминистская картина мира базируется на отрицании неравноправия позиций мужчин и женщин и не предполагает жесткого закрепления ролей по полу. Самореализация женщины в рамках феминистской картины мира не ограничивается лишь внутри- и околосемейным полем, что нашло отражение в женской литературе и мемуаристике второй половины XIX века.

Именно на этот период приходится расцвет мемуаристики, как мужской, так и женской. Мемуары (от фр. *memoires* – воспоминания) – документально-литературные произведения, в которых повествуется о реальных событиях прошлого. Эти произведения не только воссоздают атмосферу определённого исторического пе-

риода, помогают понять политические, культурные, социальные особенности той или иной эпохи, они отражают неповторимый опыт личности, повествующей и об окружающих, и о себе. Сама форма мемуаров способствует формированию читательского интереса к раскрытию «тайн» человеческой души.

В мемуарной литературе нашли отражение процессы, связанные с эмансипацией женской личности (активное стремление женщин к экономической и нравственной самостоятельности, получению образования). Женщины-авторы в дневниках, автобиографиях, письмах, воспоминаниях, записках воспроизводят свой жизненный опыт. В этих произведениях ярко выражен «женский взгляд» на разные жизненные ситуации, проблемы взаимоотношения полов, эмансипацию.

Многие мемуары названного периода до сих пор не включены в исторический и литературный дискурсы, хотя в них правдиво воссоздаётся эпоха, даётся информация о культурной деятельности определённых слоёв общества, отражаются интересные, богатые фактами, событиями, встречами истории жизни. Такая участь постигла дневники и воспоминания А.Н. Энгельгардт, А.Г. Каррик (Маркеловой), М.К. Цебриковой, С.И. Смирновой и множества других менее известных писательниц, чьи мемуарные произведения были опубликованы в журнальном варианте и более не переиздавались. Единожды были изданы в виде отдельных книг и в настоящее время являются библиографической редкостью «Автобиография» Н.С. Соханской (М., 1896), «Дневник и записки» Е.А. Штакеншнейдер (М.; Л., 1934), «Записки» Е.И. Жуковской (Цениной) (Л., 1930), «Передуманное и пережитое: Дневники, письма, воспоминания» Х.Д. Алчевской (М., 1912), воспоминания Л.П. Шелгуновой «Из далёкого прошлого» (М., 1967). Эти мемуарные произведения представляют несомненную историческую и художественную ценность, продолжают быть важными источниками, как для историков, так и для литературоведов. Они являются яркими «свидетельствами» жизненного опыта женщин.

Лишь в последнее время наметилась тенденция к «возвращению» женских воспоминаний, в которых воспроизводится частная жизнь, быт, атмосфера учебных учреждений того времени. Заслуживает внимания вышедшая в Москве в 2001 году книга «Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц» [11], в которой отражены неоднозначные оценки и мнения институток о дореволюционном женском образовании и воспитании.

Вопросы мемуаротворчества рассматриваются в работах историков, литературоведов, культурологов (А.Г. Тартаковского [26; 27], О.В. Мишукова [16], С.И. Машинского [15], И. Шайтанова [32], Н.А. Николиной [19], О.Г. Егорова [8] и др.).

Це висуває на перший план різницю між фізичним і психологічним часом» [5, с. 228].

Так звана «некласична література» висуває необхідність під час аналізу враховувати дві можливі форми розгортання образу і тексту загалом – у часі й у просторі та істотність взаємозв'язку між ними. Розгортання образу в просторі означає його розробку в позачасовому плані – як стан, певний порядок, систему стійких ознак. Разом із тим просторове розгортання образу є заглибленням усередину, розробкою внутрішніх відносин у його системі, що виявляє зіставлення і протиставлення, відносини конфлікту й гармонії.

Робочою гіпотезою даної статті є ідея про те, що Г. Джеймс, починаючи з роману «Посли», інтуїтивно передбачає продуктивність і перспективну актуальність просторової форми в літературі, і поетикальне новаторство автора в цьому творі пов'язане насамперед з розробкою елементів просторової організації тексту в плані пошуку максимально адекватної форми для втілення особливих статусних позицій і відносин автора, розповідача, персонажа і читача в процесі художнього вираження нової концепції життя і людини.

«Просторовість» як основоположний принцип творення нової художньої форми, реалізованої в «Послах», найбільш очевидно проявляється в сюжеті роману. Фабульний чинник розвитку подій стає зрозумілим вже з перших сторінок роману. Головний герой твору, п'ятдесятирічний американець Ламберт Стрезер, журналіст і редактор маловідомої провінційної газети у місті Вуллет, приїздить у Париж із дорученням від фактичної власниці газети місіс Ньюсом спрямувати на батьківщину її сина Чеда, який не бажає повертатися додому і є, як вона вважає, жертвою якоїсь європейської спокусниці. Важливим і не відразу зрозумілим чинником цього доручення є й те, що Стрезер може стати внаслідок його успішного виконання чоловіком місіс Ньюсом і отримати матеріальну незалежність, відсутність якої йому наразі доволі дошкуляє. Для реалізації своєї місії Стрезер зустрічається в Парижі з різними людьми, і, фактично, низка цих зустрічей і складає фабулу роману.

Однак цей зовнішній сюжет є лише підставою для розгортання внутрішнього сюжету, яким стає процес перегляду героєм власного світорозуміння й кардинальна переоцінка всього власного життя. Тому основний зміст роману визначає, за словами самого Джеймса, «драма свідомості» героя, яка є настільки глибокою, що автор у передмові до роману називає її «революцією» (revolution; у перекладі російською мовою – «переворот»). Європа відкривається Стрезерові непозбутніми історичними й культурними над-

Попри пильну увагу літературознавців до даного твору його поетика все ще залишається недостатньо вивченою. Так, констатація домінантної зосередженості автора на колізіях внутрішнього життя персонажів, особливо головного героя Ламберта Стрезера, зазвичай трансформується в аналіз змісту його переживань, переосмислення ним власної долі та пріоритетних цінностей, але не переходить на з'ясування того, яким чином це впливає на власне художню сторону роману, його поетикальне новаторство. В даній статті ставиться за мету розглянути своєрідність сюжетної організації роману «Посли», в основі поетики якого лежить новаторський принцип опосередковано-прихованого зв'язку між елементами форми твору, асоціативно-глибинного зчеплення його художніх складових. Реалізація цієї мети здійснюється через застосування категорії «просторова форма». Ставиться завдання виявити новаторство автора у побудові сюжету, співвіднесення зовнішнього (подієвого) і внутрішнього (психологічного) сюжетів.

Термін «просторова форма» був запропонований американським літературним критиком Джозефом Френком у праці «Просторова форма в сучасній літературі» [4]. Аналізуючи особливості побудови творів Т. С. Еліота, Е. Паунда, М. Пруста, Дж. Джойса, Дж. Барнс із погляду специфічності їх сприйняття читачем, Дж. Френк зазначає, що твори цих авторів в ідеалі розраховані на те, що читач сприйме їх не в хронологічному, а в просторовому вимірі, у застиглий момент часу. Перебудова процесу сприйняття з часового на просторовий викликана фрагментарністю тексту, що на рівні побудови образу позначається збільшенням числа асоціативно зв'язаних фрагментів, а на рівні наративу – порушенням хронології розповідання.

Найбільш продуктивними прийомами, що відмінюють лінійну послідовність сприйняття тексту, посилюють смислову невизначеність і тим самим актуалізують просторову форму твору, є дефабулізація, розрив каузальних зв'язків між фрагментами тексту; множинність точок зору; потік свідомості; монтаж; прийом «симультанної дії»; створення «паратаксічного сюжету» (тобто не пов'язаного причинністю) та ін.

Становлення просторової форми зумовлювалося переорієнтацією хронотопу як міметичного часу-простору на хронотоп свідомості. Коригуючи ідеї просторової форми через 30 років, Дж. Френк також орієнтується на істотне зрушення параметрів втілення часу в літературному творі: «Зусилля авторів потоку свідомості, таких як Джойс, Пруст, Вірджинія Вулф, спрямовані на те, щоб зруйнувати послідовність розповіді заради відтворення руху свідомості на рефлексивному і передрефлексивному рівні.

Женская мемуаристика вплоть до последних трёх десятилетий практически не изучалась или изучалась только с точки зрения участия женщин-авторов в общественно-политической, научной, культурной жизни России (например: [7], [14], [34]). Исследования, посвящённые изучению художественной специфики женских дневников, автобиографий, писем, воспоминаний, исповедей, записок, стали появляться только в последнее время (работы Н.Н. Борисенко [2], О. Демидовой [6], Т. Клаймен [12], Г.Н. Моисеевой [17], Н.Л. Пушкарёвой [22], И. Савкиной [24; 25], А.А. Улюры [29]). До сих пор является неопи́санной гендерная картина мира в женской мемуаристике второй половины XIX века. Цель нашего исследования – выявить отличия (специфические художественные приметы) женской модели описания мира, представленной в мемуаристке 60-80-х гг. XIX века.

Женские мемуары появляются во второй половине XVIII века (записки императрицы Екатерины II, княгини Е.Р. Дашковой, княгини Н.Б. Долгоруковой, графини В.Н. Головиной и др.). Их возникновение уже в это время, как справедливо отмечает А. Улюра, «иллюстрирует возникшую потребность художественного исследования души женщины как полноценной общественно значимой личности» [29, с. 68]. Социальные процессы, происходящие в русском обществе после отмены крепостного права, деятельность демократов, направленная на утверждение идеи равноправия женщины и мужчины, способствовали вовлечению женщины в общественную, трудовую, культурную жизнь, что не могло не сказаться на её нравственном становлении, умственном и культурном развитии. Женщина постепенно, порой очень трудно, шла к осознанию своего «я», своего места в семье и обществе.

Женские дневники, письма, воспоминания, исповеди, записки, автобиографии представляют собой яркую страницу в истории формирования женского самосознания, дают возможность понять, что думали о себе сами женщины. В мемуаристике А.Н. Энгельгардт, Е.Н. Водовозовой, Л.П. Шелгуновой, А.Я. Панаевой, М.К. Цебриковой, Е.И. Жуковской, С.В. Ковалевской, Е.А. Штакеншнейдер, Е.И. Конради, А.П. Сусловой и др. отражена история движения за женскую эмансипацию, воссоздаётся история создания женских обществ, артелей, коммун. Эти выдающиеся писательницы и общественные деятельницы показывают трудный путь русской женщины к образованию и труду. О собственном пути к эмансипации они пишут подробно, искренне и правдиво.

Если мы вспомним историю возникновения и существования Знаменской коммуны в Петербурге, организованной В. Слепцовым в сентябре 1863 года (просуществовала она до июля 1864 года), а также реакцию на это явление (самый яркий пример – антинигили-

стический роман Н.С. Лескова «Некуда», в котором члены коммуны, в том числе и В. Слепцов, изображены в пародийном, карикатурном виде; этой же теме был посвящён роман Вс. Крестовского «Панургово стадо», она упоминается во многих мемуарах и критических статьях (см. подробно об этом [9; 31]), то очевидным является тот факт, что в женской мемуаристике деятельность членов коммуны и В. Слепцова оценивалась более правдоподобно и объективно, чем в мужской романистике и мемуаристике. Непосредственные участницы Знаменской коммуны, А.Г. Каррик (урождённая Маркелова), Е.И. Жуковская (урождённая Ценина), а также А.Я. Панаева и Е.Н. Водовозова, не раз посещавшие коммуну и знавшие лично В. Слепцова, в своих мемуарных произведениях воссоздают собственное, по преимуществу, положительное отношение к деятельности «коммунаров» и организатора коммуны – В. Слепцова. Взгляд «изнутри», взгляд самих участниц событий представляется нам очень важным.

Следует заметить, что «Записки» Е. Жуковской исследовались только К. Чуковским, который написал к ним предисловие. Учёный считает, что заслуга мемуаристики состоит в том, что она «отчётливо вскрывает внутренние причины распада «коммуны»...» [9, с. 15], показывая конфликт «аристократок» и «бурых». Эти воспоминания, считает Чуковский, ценны «как человеческий документ, ярко характеризующий ту революционную ломку патриархального семейного быта, которая была начата молодёжью шестидесятых годов» [9, с. 14].

Несомненный историко-литературный интерес представляет собой творчество Панаевой-мемуаристки. К. Чуковский назвал её «Воспоминания» «одной из интереснейших книг» [30, 7]. Первоначально они были напечатаны в «Историческом вестнике» (1889, № 1-10), а затем вышли отдельным изданием под названием «Русские писатели и артисты. 1824-1870» (СПб., 1890). Эта книга открыла серию «Памятников литературного быта», выпуск которых был задуман в конце 1820-х годов издательством «Academia», многократно переиздавалась. Секрет популярности «Воспоминаний» А. Панаевой заключается в том, что писательница исповедально-искренним тоном, с присущей ей наблюдательностью, живописно и эффектно повествует о русских писателях, группировавшихся вокруг «Современника», рисует их литературные портреты. Меткие зарисовки воссоздают живую картину литературного быта 40-60-х годов XIX века.

Немалый историко-литературный интерес представляют собой и «Воспоминания детства» С.В. Ковалевской, выдающейся русской женщины-математика, которая проявила незаурядные способности и в литературном творчестве. Воспоминания были

В статье рассматривается идейно-художественное своеобразие очерка А.И. Куприна «События в Севастополе», различные литературоведческой рецепции данного произведения в условиях смены политической, общественной и культурной парадигм, определяются особенности индивидуального авторского стиля. В ходе анализа автор обращает внимание на портретные характеристики современников, представленные в очерке, и структуру публицистического текста.

Ключевые слова: писательская публицистика, очерк, революция, композиция, портрет, рецепция.

SUMMARY

Rakitova L. A. A. I. Kuprin's essay "Events in Sevastopol": poetics and reception.

The article is devoted to the investigation of such aspects of A. I. Kuprin's essay "Events in Sevastopol" as its ideological and artistic originality, the difference in the literary reception after the changes in the political, social and cultural paradigms, and features of individual writing style. In the course of the analysis the author pays attention to the portrait characteristics of the contemporaries described in the essay, and also to the structure of the publicistic text.

Key words: writer's journalistic prose, essay, revolution, composition, portrait, reception.

*З. А.-Г. Сафарова
(Сімферополь)*

УДК 811.111-31(73).09

СЮЖЕТ ЯК ЕЛЕМЕНТ «ПРОСТОРОВОЇ ФОРМИ» В РОМАНІ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА «ПОСЛИ»

Роман Генрі Джеймса «Посли» належить до пізнього періоду його творчості, коли основним змістом художньо-естетичних пошуків письменника стало намагання, за його словами, «домогтися найбільшої внутрішньої сили при найменшій зовнішній драматичності...» [2, с. 492]. Така авторська інтенція стала визначальною щодо суттєвих поетикальних змін, яких зазнає проза автора з початку 1900-х років. На переломний характер роману «Посли» у творчій еволюції Г. Джеймса вказували численні дослідники його творчості [Див. 3; 7].

Варто сказати також, що сам Г. Джеймс уважав цей роман найбільш вдалим утіленням його теоретико-літературних поглядів і, зокрема, принципової установки на необхідність оновлення романної форми [1, с. 320].

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.Н. А.И. Куприн. Критико-биографический очерк / В.Н. Афанасьев. – М.: Худож. лит., 1960. – 208 с.
2. Берков П.Н. Александр Иванович Куприн. Критико-биографический очерк / П.Н. Берков. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 191 с.
3. Волков А.А. Творчество А.И. Куприна / А.А. Волков. – М.: Сов. писатель, 1962. – 430 с.
4. Галич В. Дефиниция понятия «писательская публицистика» [Электронный ресурс] / В. Галич // Журналістика-2008. Стан, проблеми і перспективи. – Режим доступа: <http://www.elib.bsu.by/handle/123456789/28373>
5. Дружников Ю. Куприн в дегте и патоке [Электронный ресурс] / Ю. Дружников // Новое русское слово. – Нью-Йорк, 24 февраля 1989. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature2/druzhnikov-89.htm>
6. Ефименко Л.Н. Публицистика А.И. Куприна: проблемы жанрового своеобразия: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ефименко Людмила Николаевна. – Краснодар, 2007. – 218 с.
7. Зарубин А.Г. Без победителей. Из истории Гражданской войны в Крыму / А.Г. Зарубин, В.Г. Зарубин. – Симферополь: Антиква, 2008. – 728 с.
8. Куприн А.И. События в Севастополе / А.И. Куприн // А.И. Куприн. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Худож. лит., 1953. – С. 535-538. – Т. 3.
9. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

АНОТАЦІЯ

Ракитова Л.О. Нарис О.І. Купріна «Події в Севастополі»: поетика та рецепція

У статті розглядається ідейно-художня своєрідність нарису О.І. Купріна «Події в Севастополі», відмінність літературознавчої рецепції даного твору в умовах зміни політичної, суспільної та культурної парадигм, визначаються особливості індивідуального авторського стилю. В ході аналізу автор звертає увагу на портретні характеристики сучасників, що представлені в нарисі, а також на структуру публіцистичного тексту.

Ключові слова: письменниця публіцистика, нарис, революція, композиція, портрет, рецепція.

АННОТАЦИЯ

Ракитова Л.А. Очерк А.И. Куприна «События в Севастополе»: поэтика и рецепция

опубликованы впервые в Швеции в 1889 году, а затем в России – в 1890 году (Вестник Европы, № 7-8), неоднократно переиздавались в советское время.

Писательница повествует об усадебной помещичьей жизни 50-60-х годов XIX столетия, воссоздаёт быт и нравы своей семьи, «атмосферу», царящую в богатом дворянском доме. Ковалевская рисует ряд ярких картин своего детства. Читатель получает представление не только о внешнем виде предметов, интерьере, но и ощущает особые запахи, слышит звуки. Например, детально описывая детскую комнату, писательница говорит о её размерах, даёт представление о расположении мебели, но тут же упоминает о своеобразном запахе этой комнаты, подмечая малейшие его нюансы: «Стоит мне подумать о нашей детской, как тотчас же, по неизбежной ассоциации идей, мне начинает чудиться особенный запах – смесь ладана, деревянного масла, майского бальзама и чада от сальной свечи... года два тому назад, посетив одних моих деревенских знакомых, я зашла в их детскую, и на меня пахнул этот знакомый мне запах и вызвал целую вереницу давно забытых воспоминаний и ощущений» [13, с. 31].

В «Воспоминаниях детства» немало лирических страниц. Писательница подробно описывает зимнюю дорогу по пути следования в Петербург. Читатель явственно видит шестёрку запряжённых лошадей, которая везёт жену генерала и его двух дочерей, слышит «звонкий говор бубенчиков» [13, с. 111], представляет бор, озёра, чудную ночь. Эта дорога осталась одним из ярчайших впечатлений детства Софьи.

Ковалевская в своих воспоминаниях отражает процесс проникновения новых идей и представлений в косную помещичью среду. Признаки «странного брожения» обнаруживаются с появлением в доме Круковских сына приходского священника, отца Филиппа, который после окончания семинарии отказался от своего сана и поступил учиться в Петербургский университет, стал изучать естественные науки.

Автор проявила незаурядные способности не только к объективному воспроизведению действительности, но и к «самонаблюдению», анализу своего внутреннего мира. Она как бы «пропускает» все события, факты, ситуации, конфликты через себя, «примекает» их к себе, именно таким образом изображая формирование собственного самосознания. С. Ковалевская, говоря о влиянии сестры Анюты, не боится признаться в противоречивости своих чувств к ней: «Я восхищалась ею непомерно, подчинялась ей во всём беспрекословно... Для сестры моей я пошла бы в огонь и в воду, и в то же время, несмотря на горячую привязанность к ней, в глубине души гнездилась у меня и крупица

зависти, той особого рода зависти, которую мы так часто почти бессознательно испытываем к людям, нам очень близким, которыми мы очень восхищаемся и которым желали бы во всём подражать» [13, с. 82].

Важным нам представляется то, что автор в своих «Воспоминаниях детства» передаёт различные переживания ребёнка, в том числе такие чувства, как влюблённость, зависть, ревность (А. Волынский замечает, что описание Ковалевской ревности ребёнка – «настоящий шедевр детской психологии, сияющий красотой и поэзией» [5, с. 159]). Писательница мастерски воссоздаёт быструю смену настроений, тончайшие нюансы чувств влюблённой тринадцатилетней девочки. Например: «Я вся краснела от удовольствия, и если бы надо было, дала бы себя разрезать на части, чтобы доказать ему, как я его понимаю. В глубине души я была очень довольна, что Достоевский не высказывает теперь к сестре такого восхищения, как в начале их знакомства. Мне самой было очень стыдно этого чувства... Но угрызения совести всё же не мешали мне чувствовать невольное ликованье каждый раз, когда Аня и Достоевский ссорились» [13, с. 123]; «Я продолжала испытывать к ней, хотя и в слабейшей уже степени, вчерашнюю неприязнь и потому всячески избегала её» [13, с. 130]; «Голос у неё был такой мягкий и добрый, что сердце моё вдруг растаяло, и она опять стала мне ужасно мила» [13, с. 130].

Таким образом, «Воспоминания детства» С.В. Ковалевской представляют интерес и с содержательной точки зрения (как документ определённой эпохи), и с психологической, и с художественной. Они написаны искренне и душевно.

Небезынтересными представляются нам и «Дневник и записки» Е.А. Штакеншнейдер [33]. Их автор была дочерью придворного архитектора, в доме которого на вечерах собирались художники, артисты, писатели, политики (среди посетителей были П.Л. Лавров, М.Л. Михайлов, супруги Шелгуновы, Ф.М. Достоевский и др.). Елена Андреевна вела записки с 1850-х годов на протяжении более чем трёх десятилетий. Автор дневника излагает множество фактов, характеризующих общественные и культурные интересы интеллигенции второй половины XIX века, даёт меткие характеристики, свидетельствующие об её наблюдательности. Ценность «Дневника и записок» Е.А. Штакеншнейдер состоит в том, что в нём отражён процесс изучения женщиной своей природы, выяснения своей внутренней сути, поиска своего «я». Автор подробно освещает круг своих интересов, чтения, искренне воспроизводит свои мысли, чувства и настроения (это и сомнения, и надежды, и нерешённые проблемы, и восторги, и разочарования и т. д.). П. Басинский справедливо замечает, что

ской партии. К примеру, в критической работе В.Н. Афанасьева социальная значимость данного произведения подчеркивается с помощью «выпячивания» его «изобличительного» пафоса: «... разоблачая ничтожность и жестокость армейских служаков, высмеивая пороки самодержавно-бюрократического порядка, страшно клеймя разгул царских палачей...» [1, с. 96]. Подтверждением служат также монографические исследования П.Н. Беркова и А.А. Волкова. Так, П.Н. Берков в работе «А.И. Куприн. Критико-биографический очерк» [2] анализу произведения посвящает одну из глав. Оценивая художественную значимость, исследователь определяет его как «бесспорно лучшее... публицистическое произведение» [2, с. 65] Куприна и как «важный, исторически точный документ, имеющий серьёзную научную ценность» [2, с. 68]. А.А. Волков, рассматривая творчество писателя в контексте развития русской общественной мысли и литературно-политической борьбы, также не исключает очерк из поля исследования. Определяя жанровую принадлежность, ученый рассматривает «События в Севастополе» как «очерк-корреспонденцию», уделяя пристальное внимание стилистическим характеристикам («Написан он в сурово-лаконичной и острой манере» [3, с. 301]).

Очерк «События в Севастополе» не утратил своей актуальности для современной литературоведческой науки. В отличие от советских историков литературы, рассматривавших его в рамках политической системы, современные критики вовсе оставляют вне поля зрения, что, по нашему мнению, является нецелесообразным. С одной стороны, данное произведение раскрывает А.И. Куприна как талантливого и проницательного мыслителя, общественного деятеля, выразителя русской национальной идеи. С другой, являясь одним из лучших образцов писательской публицистики начала XX века, представляет собой сложный синтез поэтико-стилистических особенностей. Среди них стоит выделить следующие: усиленное внимание к использованию разнообразных художественных средств, эмоциональное отображение действительности с использованием художественной типизации, ярко выраженная фактографичность и последовательная хронология при изложении фактов, а также открытая гражданская позиция автора. В очерке находит воплощение крайняя полярность стилистических особенностей, присущих авторскому стилю Куприна – яркая эмоциональность в сочетании с документальностью изложения. Кроме того, национальная идентичность, являющаяся центральной темой произведения, даёт ключ к пониманию более масштабных исторических событий – революции 1917 года и последующей за ней Гражданской войны. Анализ поэтики писательской публицистики 1917-1921 годов составляет дальнейшую перспективу разработки темы.

царского военачальника в понимании писателя является синонимичным понятию «героической жестокости» [8, с. 536], безнаказанности. Куприн подчеркивает: «Нет, пусть никто не подумает, что адмирал Чухнин рисуется здесь в кровавом свете этого пожара, как демонический образ. Он просто чувствовал себя безнаказанным» [8, с. 537]. Эта характеристика послужила поводом привлечения писателя к юридической ответственности. Известно, что после опубликования очерка «События в Севастополе» А.И. Куприн был выслан из пределов севастопольского градоначальства. Судебное разбирательство по факту уголовной ответственности (за корреспонденцию, которая «от начала до конца направлена к несправедливому опорочению... должностного лица» [7, с. 89]) длилось более двух лет. В 1908 году Петербургский окружной суд признал писателя виновным и приговорил его к штрафу в 50 рублей с заменой десятидневным домашним арестом, который Куприн отбывал в августе 1909 года в Житомире (уже после смерти истца).

Интерес представляет, также, судьба очерка. Известно, что, после запрета публикации в газете «Наша жизнь», он был включен в «Историко-революционный календарь» издательства «Шиповник» в 1907 году. После цензурного преследования, которому подвергалась работа вплоть до 1939 года, появилась публикация в журнале «Резец» (№ 15 – 16, 1939). В предисловии, составленном В.Ф. Бояновским, указывалось два факта, свидетельствующих об активной общественно-политической деятельности Куприна. Подобно М.А. Волошину, спасавшего жизни своих соотечественников в годы Гражданской войны, Куприн помог избежать расправы некоторым выжившим матросам «Очакова». Как отмечает П.Н. Берков, «Куприн помог им укрыться в безопасном месте неподалеку от Балаклавы в имении двух пользовавшихся репутацией передовых людей крымских землевладельцев» [2]. Вторым фактом, нашедшим отражение в предисловии, стало выступление Куприна на благотворительном вечере в Севастополе 4 декабря 1905 года, где писателем был зачитан отрывок из повести «Поединок» (1905), изобличавшем пороки царской армии. По мнению того же Беркова, объяснением антимионархических настроений Куприна обозначенного периода является заметное влияние Максима Горького, что неоднократно подчеркивается самим писателем в очерке «События в Севастополе»: «Великое спасибо Горькому за его статьи о мещанстве. Такие вещи помогают сразу определиться в событиях» [8, с. 537].

Весомое значение данному произведению придавалось в куприноведении советского периода – идеологическая направленность текста, представляющего острую критику офицерства и самодержавия, соответствовала идеям правящей коммунистиче-

дневника, «равного» «Дневнику» Штакеншнейдер «по уму, по глубине, по остроте чувств и сопереживания нет среди женских дневников того времени... Здесь ценен как раз женский душевный “почерк”» [1, с. 178]. К сожалению, сегодня «Дневник и записки» Е.А. Штакеншнейдер является книгой малодоступной для чтения и почти забытой.

Произведения мемуаристок ценны и значимы не только тем, что в них отражён «дух времени», запечатлены события литературной и общественной жизни, портреты художников, актёров, политических и литературных деятелей. Они интересны и сугубо «личностным началом», поскольку в них авторы-женщины обобщают опыт собственной жизни, подробно воспроизводят свою биографию, отражают процесс формирования собственного мировоззрения. Важным является и то, что в подобных произведениях отражены особенности мировосприятия женщин. У читателей мемуарных произведений имеется возможность хоть «краешком глаза» наблюдать женщину «изнутри». Е. Трофимова совершенно справедливо замечает: «Чтобы протянуть духовную нить в наше прошлое, нужно понять, ощутить, как переживали события XIX-XX веков русские женщины. Крайне интересны их мнения о современности, их идеи, эмоции, размышления, оттенки чувств» [28, с. 151]. Эмоции и оттенки чувств женщин как раз наименьшим образом трогали мужскую критику, признающую женскую эмоциональность и экспрессивность излишней в серьёзной мемуаристике.

Мемуаристки в своём творчестве демонстрируют взгляд «изнутри» на малознакомые в мужском дискурсе сугубо женские темы, эпизоды из жизни женщин. Речь идёт о различных «состояниях женского тела», об описании переживаний во время «подготовки» девушки к замужеству, затем беременности, рождения ребёнка, его кормления и т.д. Материнскую суть выразить не просто. Для этого нужен не только художественный талант, но и определённый опыт, материнское мышление. О женщине-матери чаще писали мужчины, которые не могли достоверно отразить различные частности и подробности женской психологии. В XIX веке традиционным и общепринятым являлось мнение о функциях женщины-матери как обязательных, естественных и беспроblemных. Женщины-писательницы, мемуаристки, обратившиеся к этой проблеме, пошатнули подобные представления (Е. Конради «Исповедь матери», Н. Дмитриева «На перепутьи» и др.).

Н.Л. Пушкарёва отмечает, что «состояния женского тела» и женские переживания «... мужчинам либо не близки (лишение девственности, замужество, беременность, менструации, роды), либо непопулярны в мужском дискурсе (зависть, страх, боль)»

[21, с. 36]. Непопулярними в мужском дискурсе являются и темы стародевичества, женской зависти, взаимоотношений женщин с другими женщинами (подругами, коллегами, соседками, сёстрами). Следует заметить, что как для женщин в мужской жизни есть закрытые и малоизвестные темы (например, тема военной карьеры или службы в армии), так и для мужчин существует немало «белых пятен» в переживаниях женщин, в женском видении мира.

У женщин – авторов мемуарных произведений подчеркнута женская самоидентификация. Они, по преимуществу, не являлись историческими деятельницами, известными политиками, героическими личностями. Реальные социальные обстоятельства ограничивали жизнь большинства женщин. Их социальный статус был иным, они не были причастны в такой мере, как мужчины, к общественной, политической жизни, поэтому не могли репрезентировать себя как деятельницы этих сфер. Мужчины-мемуаристы этого периода чаще писали на профессиональные, философские, исторические темы (М.Л. Михайлов, Н.В. Шелгунов, П.Д. Боборыкин, А.В. Никитенко, П.В. Анненков и др.). Практически отсутствует женская мемуаристика о внешнеполитической деятельности России и женская военная мемуаристика, хотя следует упомянуть «Записки кавалерист-девицы» Н. Дуровой, участвовавшей в военных действиях русской армии во время Отечественной войны 1812 года. Однако эти записки очень мало напоминают мужской текст, поскольку, как это не парадоксально, но в повествовании о военных событиях отсутствует героика, а преобладает изображение повседневной жизни, с её мелочами и подробностями.

Известно, что женский ум более конкретен, нежели мужской. Как свойства мужского ума, опыта чаще проявляются – умозрительность, абстрактность, стремление обобщить свой жизненный опыт, преподнести его как образец для подражания. Именно поэтому в мужской литературе усиливаются моменты типизации, обобщения, преобладания общего над частным, единичным, умственного и волевого начал над сердечным, коллективного над индивидуальным.

Женщинам-мемуаристкам в меньшей степени свойственно стремление представить свой опыт как образцовый, единственно правильный. Н.Л. Пушкарёва справедливо замечает, что в женских мемуарных текстах отсутствует назидательность и «агрессивность», «широта исторического охвата», и в этих «женских слабостях» исследовательница видит их «прелесть и научную значимость (если придавать особое значение изучению субъективного, казуального и уникального)» [22, с. 68].

Именно женщины в своих воспоминаниях (Л. Ожигина, Е. Жуковская, А. Энгельгардт) воспроизводят особенности жен-

го вместе с сотнями человеческих жизней на смерть сумасбродной волей одного человека» [8, с. 537]. Таким образом, звучание авторского голоса в тексте становится открытой идеологической позицией, раскрывающейся с пристрастной субъективностью.

Важное место в повествовании занимают типологические портреты современников: мещан, солдат, офицеров, революционных матросов. Изображение каждого из указанных социальных типов подкрепляется точным описанием черт характера, общих для всего класса. К примеру: «любопытные, ... жадные до зрелищ мещане», «солдаты... в них не было никакой воинственности», «офицер... в его тоне молодцеватость, но и что-то заискивающее» [8, с. 537]. Понимание глубинной сущности натуры представителя, принадлежащего определенной профессиональной категории, достигается также посредством описания внешности. Так, солдаты представлены писателем как «маленькие, серенькие, жалкие» [8, с. 537]. Им противопоставлен офицерский состав, выражаемый описанием отдельного представителя: «офицер, большой, упитанный, жирный человек» [8, с. 538]. Отсюда следует, что пути и средства художественного синтеза вытекают из идейной заданности, которой писатель наделяет изображаемые объекты. Согласно В.Е. Хализеву, категория типического может быть представлена двумя способами. С одной стороны – как «воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства» [9, с. 45], лишённого индивидуальной многоплановости. С другой – как «воплощение общего в индивидуальном» [9, с. 46]. Очерк «События в Севастополе» содержит наличие двух указанных путей обобщения. Такая общая для всего солдатского класса черта, как серость, по сути, являющаяся синонимом безликости, служит показателем массовости, в которой нет места отдельной человеческой личности. Свойства другого порядка, призванные стать отражением лучших человеческих качеств, которые несет в себе индивидуальность, вкладываются в понятие «офицер». Однако офицерский состав, изображаемый Куприным в лице отдельного его представителя, является носителем примет, характерных для времени начала XX века: карьеризм, услужливость по отношению к высшим чинам и презрение к нижестоящим по рангу.

Особой, отличной от остальных изображаемых характеров, представлена личность вице-адмирала Григория Павловича Чухнина – главного командира Черноморского флота и портов (с 6 мая 1904 года), руководившего подавлением мятежа на «Очакове»: «Адмирал Чухнин хотел показать всему городу пример жестокой расправы с бунтовщиками. Это тот самый адмирал Чухнин, который некогда входил в иностранные порты с повешенными матросами, болтавшимися на ноке» [8, с. 536]. Изображение личности

основу очерка. Композиційне побудоване підчинено законам авторського замысла. Начинається повествованіє з воссоздания хроніки подій 15 листопада: «...матросський мітинг, вистрели в Писаревського і одного піхотного офіцера, відложеніє екіпажі від армії, присяга і змена брестцев, Шмідт піднімає на «Очакове» сигнал: «Командую Черноморським флотом», великолепно-безукоризненне поведіння матросів по відношенію к жителям Севастополя, перші предательські вистрели з батареї в баржу, підходившу к «Очакову» з провіантом» [8, с. 535]. Таким образом, з допомогою екстенсивного сюжету, образуемого чередованиєм сцен змінюючоїся дійствительності, Купріним створюється установка на восприятіє читателем всієї масштабності происходящего, в центрі котрої – время как субъект исторического процесса. Присутствие авторского «я», позиціонуемого с первой строки произведения («Не буду говорить о подробностях...») [8, с. 535]), является свидетельством его остропублицистического характера, требующего немедленного отклика со стороны. Отмеченный принцип публицистичности – «Ты – репортер жизни» [1, с. 103], возведенный Купріним в эстетический абсолюте, является отличительной чертой всего творчества автора, начиная с ранней журналистской деятельности.

Следующей композиционной особенностью очерка является чередование описательной манеры – от хроникально-беспристрастного репортерского повествования до страстного возмущения жестокостью происходящего с позиций очевидца. Таким образом, личность автора представлена двумя ипостасями: писателя-публициста, с исторической достоверностью откликающегося на события современной действительности, и обывателя, возмущенного и напуганного жестокостью от чувства безнаказанности царских офицеров по отношению к восставшим матросам. Описывая настроения жителей Севастополя в ночь 15 ноября, Купрін отмечает: «Чувствовалась уже за пятнадцать верст паника... В этом было много жуткого... Город точно вымер. Встречались только отряды солдат» [8, с. 536]. Важным для понимания в данном контексте является присутствие открыто звучащего авторского «я». Как известно, одним из принципиальных требований к писателю Купрін считал следующее: «Если описываешь от своего лица, покажи это свое лицо, свой темперамент, настроение, обстоятельства жизни» [1, с. 95]. В очерке «События в Севастополе» находим иллюстрацию данного тезиса: «Я должен говорить о себе. Мне приходилось в моей жизни видеть ужасные, потрясающие, отвратительные события... Но никогда, вероятно, до самой смерти, не забуду я той черной воды и этого громадного пылающего здания, этого последнего слова техники, осужденно-

ской профессиональной деятельности (некоторые её виды во второй половине XIX века были свойственны, преимущественно, женщинам – например, труд няни, швей, гувернантки). Мужчины были мало знакомы с особенностями женского воспитания и образования, которое долго имело в России «закрытый» характер. Они не могли являться участниками и свидетелями этого процесса. Если мужчины и писали о женском образовании, то со слов женщин. Например, известный педагог В.И. Водовозов опубликовал в «Отечественных записках» (1863, № 3, 8, 9) «Секретные воспоминания пансионерки», основанные на рассказах его супруги, Е.Н. Водовозовой, впоследствии ставшей известным педагогом, издательницей, мемуаристкой.

Женщины оставили множество воспоминаний, записок о собственном образовании и воспитании. Например, Анна Энгельгардт, известная писательница, переводчица, общественная деятельница, семь лет проучилась в Московском Екатерининском институте, о чём впоследствии написала «Очерки институтской жизни бывшего времени», которые были напечатаны под псевдонимом А. Бельская (Заря, 1870, № 8-9). В этом произведении писательница передаёт суровую обстановку казённого учреждения, ту атмосферу страха, неискренности, вражды, которая существовала между воспитательницами и воспитанницами. Эта же тема развивается в воспоминаниях Е.Н. Водовозовой «На заре жизни» [4].

Повседневная жизнь, традиционно считающаяся сферой деятельности женщин, редко оказывается в поле зрения мужчин-мемуаристов. Они чаще акцентируют своё внимание на важных, глобальных, с их точки зрения, исторических событиях, экстремальных ситуациях, многие страницы их произведений посвящены выдающимся личностям. Быт в их произведениях чаще выступает лишь только фоном для изображения героического лица.

В женских текстах зафиксированы обыденные понятия и способы понимания мира, которые чаще всего не представляют интереса для мужчин. Повествование о частной жизни, повседневном быте, детях, семье всегда более интересно, эмоционально и живо в женских воспоминаниях, автобиографиях, записках, нежели в мужских, поскольку женщины изображают свою сферу жизни, близкую, понятную для них. Следует заметить, что сфера женской мемуаристики в 60-80-х гг. XIX столетия начинает охватывать не только спектр частной, семейной жизни, но и такие спектры, как – культурная, общественная, политическая жизнь. Однако даже в мемуаристике общественных, научных и культурных деятельниц, ставящих своей задачей изображение ломки старых и зарождения новых отношений, борьбы идей, всегда находилось место и для вопросов частной жизни. Женщины не

забывают, в силу своей природы, о приземлённом быте, семейных отношениях, мелочах жизни (воспоминания А. Панаевой, Л. Шелгуновой, Е. Водовозовой, С. Ковалевской, Е. Штакеншнейдер, А. Энгельгардт). Добавим, что не только общественная, но и частная жизнь тоже может быть интересной и насыщенной. Н.Л. Пушкирѣва справедливо отмечает, что женские мемуарные произведения «способствуют – прямо или косвенно – переоценке ценностей в пользу частной сферы жизни человека, на что в полной мере решилось лишь... XX столетие» [22, с. 68-69].

Если в мужской мемуаристике «жизнь сердца» может присутствовать или отсутствовать, то в женской она всегда отражена – естественно, искренне, просто, жизненно и правдоподобно. У мужчин-мемуаристов 60-80-х гг. XIX столетия схематизм в изображении чувств, а иногда и отсутствие изображения «жизни сердца» связано с пренебрежением ко всему, что не связано с политической борьбой, идеологией, героикой.

Женский художественный стиль характеризуется изобилием деталей, подробностей. Принципы типизации в женских и мужских текстах различны. В воспоминаниях А. Панаевой, Л. Шелгуновой, записках Е. Жуковской, Е. Штакеншнейдер и др. как семейные, так и общественные отношения между людьми рассматриваются путём перечисления и осмысления подробностей повседневной жизни. В.Г. Иваницкий пишет о женской мемуарной литературе: «Взять хотя бы мемуары. Их невозможно писать, если дать себе слово забыть о мелочах. Женщины – непревзойдённые мемуаристки» [10, с. 153]. Женщины-авторы документируют собственный опыт, «разбирая» бытовые отношения. Даже если задачей мемуаристики будет изображение портрета общественного, политического, литературного деятеля, он показывается, как правило, сквозь призму бытовых и межличностных отношений.

Женщины в воспоминаниях и автобиографиях редко скрывают свои личные симпатии и антипатии, субъективные оценки. Их комментарии отличаются, как правило, особой эмоциональностью, искренностью. А. Панаева, например, в своих «Воспоминаниях» не скрывает своей, иногда совершенно не обоснованной, неприязни к И.С. Тургеневу [20], а Е. Жуковская в «Записках» выражает подобную неприязнь к Н.А. Некрасову [9].

Итак, без женской мемуаристики невозможно представить полную картину развития общественной жизни и культуры русского общества. Женщины-авторы в своих дневниках, автобиографиях, письмах, воспоминаниях, записках воспроизводят процесс самоопределения и самопознания. Их изучение корректирует наши представления как о пути русской образованной женщины

Изучению жанрового своеобразия купринской публицистики конца XIX – начала XX века посвящена диссертация Л.Н. Ефименко «Публицистика А.И. Куприна: проблемы жанрового своеобразия» [6]. Определяя публицистику как важную составляющую многогранного авторского таланта, ученый прослеживает этапы становления публицистического мастерства писателя, начиная с 90-х годов XIX века, к которому относится «первый и важнейший опыт Куприна-очеркиста» [6] – «Киевские типы». Цикл очерков «Листригоны» (10-е – 20-е годы XX века), посвященный жизни и быту балаклавских рыбаков, определяется исследователем как кульминационный. Особое место отводится публицистике позднего периода, относящейся к годам эмиграции (20-е – 30-е годы XX века). По мнению Л.Н. Ефименко, «политическая публицистика» [6], раскрывающая Куприна как историка и мыслителя, содержит богатый фактический материал.

Известно, что публицистический талант Куприна, содержащий такие качества, как гибкость стиля, яркая образность, романтическая влюбленность в жизнь, являются результатом особого отношения к слову. В 1905 году писателем был разработан ряд эстетических принципов, соблюдение которых, по его мнению, является обязательным для каждого художника-реалиста. Среди них: нестандартность восприятия, присутствие собственной личности, избежание шаблонов, точность в описании событий, вживание в образ, субъективность суждений, эмпатия по отношению к читателю, фундаментальность писательского замысла, знание изображаемой тематики, ярко выраженная публицистичность. Ярким примером воплощения указанных канонов является очерк «События в Севастополе» – единственное публицистическое произведение Куприна, которое не было изъято из поля зрения литературной критики советского периода, в то время как публицистическая проза, посвященная общественно-политическим событиям в России, не освещалась вовсе. Являясь одним из наиболее значительных публицистических текстов в русской печати 1905 года, очерк имеет ярко выраженный политический характер. Анализ данной работы, с нашей точки зрения, представляет важность для понимания социально-политической позиции, сформировавшейся у писателя относительно исторических судеб России.

Непосредственным поводом к написанию очерка стало исключительное по своей жестокости подавление революционного мятежа на крейсере «Очаков» 15 ноября 1905 года. Навыки газетного репортажа – умение схватывать и точно фиксировать основную сущность происходящего, сила и страстность повествования, подчас исполненные горьким сарказмом («Для героизма есть тоже свои ступени» [8, с. 535]), составляют стилистическую

бы научного описания» [4]. Ярким примером, обосновывающим научную достоверность указанного утверждения, является писательская публицистика первой трети XX века, в поле зрения которой находились такие переломные исторические события, как революции 1905 и 1917 годов, трактовка которых до сих пор не лишена определенной степени дискуссионности. Публицистические статьи, очерки, фельетоны писателей, чья идеологическая позиция была оппозиционной советскому режиму, либо фактически «исключались» из творческого наследия того или иного автора, либо рассматривались с точки зрения идей, благожелательных для системы. Парадоксально то, что целая плеяда русских писателей, широко известных в начале столетия, – И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, М.И. Цветаева, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, М.А. Волошин и др. – обрели статус «возвращенных имен» в конце XX века.

Творчество Александра Ивановича Куприна, неразрывно связанное с реалистической традицией классической русской литературы XIX века, представляет собой интересное исключение. Осмыслению наследия писателя посвящен целый ряд работ. Среди них особое место занимают труды как современников автора (к примеру, Ф.Д. Батюшкова, – ближайшего друга и первого исследователя его творчества), так и авторитетных советских литературоведов: П.Н. Беркова, В.Н. Афанасьева, А.А. Волкова, Ф.И. Кулешова, Л.В. Крутиковой и других. Однако, несмотря на территориальный и идеологический раскол, на протяжении семидесяти с лишним лет предававший забвению многие имена, творчество Куприна оставалось доступным читателю и критику лишь наполовину. В статье Ю. Дружникова «Куприн в дегте и патоке» подчеркивается: «Советская критика не обходила вниманием его жизнь и творчество. Хорошо это для авторов или плохо, многих других десятилетиями замалчивали, будто их на свете не было, Куприна – никогда» [5]. Лучшие образцы писательской публицистики, широко известные за рубежом, оставались под запретом на территории бывшего Советского Союза вплоть до 1990-х годов. Одним из немногочисленных исключений стал очерк «События в Севастополе» (1905).

Исходя из сказанного, обозначим цель нашей статьи – рассмотреть очерк А.И. Куприна «События в Севастополе» в качестве образца писательской публицистической прозы начала XX века. Поставленная цель определила решение следующих задач: 1) раскрыть идейно-художественное своеобразие произведения через анализ его композиционно-стилистических особенностей; 2) определить различие литературоведческой рецепции очерка, обозначившееся в условиях современной культурной ситуации, по сравнению с критикой советского периода.

60-80-х гг. XIX века к эмансипации, так и о специфических способах женского самовыражения.

Женская модель описания мира отличается от мужской. Думается, что писательницы и мемуаристки II-й половины XIX века вряд ли это осознавали. Скорее всего, эти расхождения «всплывали» как на уровне смыслового подтекста, так и на стилистическом уровне текста.

Мемуаристки в своём творчестве проявляют повышенное внимание к темам любви, повседневного быта, взаимоотношения мужчины и женщины. Многие темы, разрабатываемые писательницами этого периода, уникальны по своему содержанию, поскольку они почти не затронуты или недостаточно затронуты в творчестве мужчин-писателей, незнакомы для них.

Женские воспоминания, записки, автобиографии обладают целым рядом специфических художественных примет. Мемуаристки стремятся к изучению и показу «мелочей жизни», подробному, детализированному описанию обстановки и быта. Женская манера письма отличается особой эмоциональностью и искренностью, непосредственностью и свежестью, лиризмом и субъективностью.

Сказанным нами не исчерпываются дальнейшие перспективы изучения художественной специфики женской мемуаристики второй половины XIX века. Для исследователей малоизученного и полузабытого женского творчества открыто широкое поле деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басинский П. Постфеминизм. У русской литературы была женская душа / П. Басинский // Октябрь. – 2000. – № 4. – С. 176-179.
2. Борисенко Н.Н. Два пола – два текста: гендерные подходы к мемуаристике первой половины XIX века / Н.Н. Борисенко // Дніпропетровський історико-археологічний збірник. Вип. 2. – Дніпропетровськ: Вид-во «Гене́за», 2001. – С. 381-388.
3. Бульчев И.И. Образы маскулинности и феминности в формате гендерной картины мира [Электронный ресурс] / И.И. Бульчев // Credo-new. Теоретический журнал. – 2004. – № 1. – Режим доступа: <http://credo-new.narod.ru/index.htm>
4. Водовозова Е.Н. На заре жизни: в 2 т. / Е.Н. Водовозова. – М.: Худож. лит., 1987.
5. Волынский А. Литературные заметки / А.Волынский // Северный вестник. – 1890. – № 10. – С. 153-167.
6. Демидова О. К вопросу о типологии женской автобиографии / О. Демидова // Models of self: Russian women's autobiogr. texts. – Helsinki: Kikimorapubl., 2000. – P. 49-62.

7. Евгеньев-Максимов В. Авдотья Панаева. «Воспоминания» / В. Евгеньев-Максимов // Звезда. – 1927. – № 10. – С. 142-144.
8. Егоров О.Г. Дневники русских писателей XIX века: Исследование / О.Г.Егоров. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 288 с.
9. Жуковская Е. Записки [Вступ. статья К. И. Чуковского] / Е. Жуковская. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. – 258 с.
10. Иваницкий В.Г. От женской литературы – к «женскому роману»? (Парабола самоопределения современной женской литературы) / В.Г. Иваницкий // Общественные науки и современность. – 2000. – № 4. – С. 151-163.
11. Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц [Сост., подг. текста и коммент. В.М. Боковой, Л.Г. Сахаровой, вступ. статья А.Ф. Белоусова]. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.
12. Клаймен Т. Мемуары русских женщин второй половины XIX века / Т. Клаймен // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2002. – № 6. – С. 104-114.
13. Ковалевская С.В. Воспоминания. Повести [Вступ. статья М. В. Нечкиной] / С.В. Ковалевская. – М.: Правда, 1986. – 428 с.
14. Мануйлов В.А. М.К. Цебрикова и её воспоминания / В.А. Мануйлов // Звезда. – 1935. – № 6. – С. 176-189.
15. Машинский С.И. О мемуарно-автобиографическом жанре / С.И. Машинский // Вопросы литературы. – 1960. – № 6. – С. 129-145.
16. Мишуков О.В. Русская мемуаристика первой половины XIX века: проблемы жанра и стиля / О.В. Мишуков. – К.: Сигма, 1997. – 324 с.
17. Моисеева Г.Н. Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века и их культурно-историческое значение / Г.Н. Моисеева // Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века. – М.: Современник, 1990. – С. 5-40.
18. Нечаева Н.А. Патриархатная и феминистская картины мира: анализ структуры массового сознания / Н.А. Нечаева // Гендерные тетради. – 1998. – Вып. 1. – С. 17-43. (СПб. фил. Ин-та социологии РАН).
19. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие / Н.А. Николина. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 424 с.
20. Панаева А.Я. Воспоминания / А.Я. Панаева. – М.: Захаров, 2002. – 448 с.
21. Пушкарёва Н.Л. Как заставить заговорить пол? (гендерная концепция как метод анализа в истории и этнологии) / Н.Л. Пушкарёва // Этнографическое обозрение. – 2000. – № 2. – С. 27-42.

Статья посвящена выявлению двух полюсов гуманизма в “Алкесте” Еврипида и “Вечеринке с коктейлями” Т.С. Элиота. Автор считает, что истоки конфликта гуманизма и дегуманизации следует искать в неоднозначном окончании “Алкесты” Еврипида. Кроме чисто гуманистической (метафизической) проблематики, автор выделяет в “Вечеринке с коктейлями” онтологическую проблематику, связанную с явлением “трансгуманизации”. “Трансгуманизация”, или “путь осветления”, является процессом, противоположным гуманизации, начало которой положила “Алкеста” Еврипида.

Ключевые слова: конфликт гуманизма и дегуманизации, “трансгуманизация”, “путь осветления”, обезличивание.

SUMMARY

Pugachenko A. V. “Alcestis” by Euripides and “The Cocktail Party” by T.S. Eliot: the two poles of humanism.

The article deals with the two poles of humanism in “Alcestis” by Euripides and “The Cocktail Party” by T.S. Eliot. The author believes that the origins of the conflict of humanism and dehumanization are to be found in the ambiguous ending of “Alcestis” by Euripides. In addition to purely humanistic (metaphysical) perspective, the author identifies in “The Cocktail Party” ontological problems connected with the phenomenon of “transhumanization”. “Transhumanization”, or “the way of illumination” is the process opposite to humanization, which began with the “Alcestis” by Euripides.

Key words: the conflict of humanism and dehumanization, “transhumanization”, “the way of illumination”, depersonalization.

*Л.А. Ракитова
(Горловка)*

УДК 882

ОЧЕРК А.И. КУПРИНА «СОБЫТИЯ В СЕВАСТОПОЛЕ»: ПОЭТИКА И РЕЦЕПЦИЯ

На протяжении последних десяти лет феномен «писательской публицистики» является одним из актуальных вопросов теоретических и историко-литературных исследований. Это объясняется тем, что реальная действительность, являющаяся объектом ее отражения, претерпевает существенные изменения в описании и трактовке ввиду смены политической, культурной и идеологической парадигм. В статье В. Галич «Дефиниция понятия «писательская публицистика» подчеркивается: «...сама окружающая действительность как объект отражения в публицистике находится в постоянном развитии, меняется и виденье ее, а значит, и спосо-

ЛІТЕРАТУРА

1. Во И. Возвращение в Брайдсхед // Избранное / И. Во. – М.: Прогресс, 1974. – С. 188-501.
2. Домашенко А.В. Филология как проблема и реальность: [учеб. пособие] / А.В. Домашенко. – Донецк: БДПУ; ДонНУ, 2011. – 175 с.
3. Еврипид. Алкеста // Трагедии: в 2 т. / Еврипид. – М.: Худож. лит., 1969. – Т. 1. – С. 43-104.
4. Мифологический словарь / Е.М. Милетинский. – М.: Сов. энцикл., 1991. – 736 с.
5. Платон. Пир // Собр. сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 81-134.
6. Сеферис Г. Страницы из дневника (Т.С. Элиот) [Электронный ресурс] / Г. Сеферис // Иностранная литература. – 2008. – № 2. – Режим доступа к журналу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/2/ce15.html>
7. Федотов Г. О гуманизме Пушкина / Г. Федотов // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. – С. 375-379.
8. Элиот Т.С. Домашний прием // Убийство в соборе / Т.С. Элиот. – С. Пб: Азбука, 1999. – С. 5-172.
9. The Cocktail Party. Introduction [Электронный ресурс]. – Режим доступа до джерела: <http://www.enotes.com/cocktail-party>
10. From The Cocktail Party by T. S. Eliot [Электронный ресурс]. – Режим доступа до джерела: <http://www.hjkeen.net/halqn/tseliot1.htm>

АНОТАЦІЯ

Пугаченко А.В. “Алкеста” Еврипіда та “Вечірка з коктейлями” Т.С. Еліота: два полюси гуманізму

Стаття присвячена виявленню двох полюсів гуманізму в “Алкесті” Еврипіда та “Вечірки з коктейлями” Т.С. Еліота. Автор вважає, що витоки конфлікту гуманізму і дегуманізації слід шукати в неоднозначній кінцівці “Алкести” Еврипіда. Окрім суто гуманістичної (метафізичної) проблематики, автор виокремлює у “Вечірки з коктейлями” онтологічну проблематику, пов'язану з явищем “трансгуманізації”. “Трансгуманізація”, або “шлях освітлення”, являє собою процес, протилежний гуманізації, початок якій поклала “Алкеста” Еврипіда.

Ключові слова: конфлікт гуманізму і дегуманізації, “трансгуманізація”, “шлях просвітлення”, знеособлення.

АННОТАЦИЯ

Пугаченко А.В. “Алкеста” Еврипида и “Вечеринка с коктейлями” Т.С. Элиота: два полюса гуманизма

22. Пушкарёва Н.Л. У истоков женской автобиографии в России / Н.Л. Пушкарёва // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 62-69.
23. Репина Л.П. Гендерная история сегодня: проблемы и перспективы // Адам и Ева: Альманах гендерной истории / Под ред. Л.П. Репиной. – М., 2001. – № 1. – С. 7-19.
24. Савкина И. «Пишу себя...» Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века / И. Савкина. – Tampere : University of Tampere, 2001. – 360 с.
25. Савкина И. «Чужое – моё сокровище»: женские мемуары как автобиография («Воспоминания» С.В. Капнист-Скалон) / И. Савкина // Гендерные исследования. – 1999. – № 2. – С. 178-208.
26. Тартаковский А.Г. Мемуаристика как феномен культуры / А.Г. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 35-55.
27. Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века / А.Г. Тартаковский. – М.: Археографический центр, 1997. – 357 с.
28. Трофимова Е.И. Женская литература и книгоиздание в современной России / Е.И. Трофимова // Общественные науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 147-156.
29. Улюра А.А. «Женское вторжение» в русской литературе и культуре XVIII века / А.А. Улюра. – К.: Наук. думка, 2001. – 176 с.
30. Чуковский К.И. Авдотья Панаева и её воспоминания / К.И. Чуковский // Панаева А.Я. Воспоминания. – М.: Захаров, 2002. – С. 5-10.
31. Чуковский К. История Слепцовской коммуны / К.И. Чуковский // Чуковский К. Люди и книги. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 236-263.
32. Шайтанов И. «Непроявленный жанр», или Литературные заметки о мемуарной форме / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1979. – № 2. – С. 50-77.
33. Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки (1854-1886) / Е.А. Штакеншнейдер. – М.; Л.: Academia, 1934. – 582 с.
34. Pozefsky P.C. Love, science, and politics in the fiction of shestidesiatnitsy N.P. Suslova and S.V. Kovalevskaia / P.C. Pozefsky // The Russian review. – 1999. – Vol. 58. – № 3. – P. 361-379.

АННОТАЦИЯ

Погребная В.Л. Женская модель описания мира в мемуаристике 60-80-х гг. XIX века

В статье выявляются отличия женской модели описания картины мира, представленной в женской мемуаристике 60-80-х гг.

XIX века. Автором определяются содержательные и художественные приметы женской мемуаристики, некоторые отличительные особенности женского письма.

Ключевые слова: мемуары, гендерная картина мира, дневник, автобиография, письмо, воспоминания, записки, эмоциональность, искренность, лиризм, субъективность.

АНОТАЦІЯ

Погребна В.Л. Жіноча модель опису світу в мемуаристиці 60-80-х рр. XIX століття

У статті окреслюються відмінності жіночої моделі опису картини світу, що представлена в жіночій мемуаристиці 60-80-х рр. XIX століття. Автором визначаються змістові та художні прикмети жіночої мемуаристики, деякі особливості жіночого письма.

Ключові слова: мемуари, гендерна картина світу, щоденник, автобіографія, листи, спогади, нотатки, емоційність, щирість, ліризм, суб'єктивність.

SUMMARY

Pogrebna V. L. Female model of the world description represented in the memoirs of 60-80s of the XIX century

The article explains differences in the female model of the world picture description which is presented in the female memoirs of 60-80s XIX century. The author defines contextual and artistic signs of the female memoirs, some peculiar features of the female writing.

Key words: memoirs, gender world picture, diary, autobiography, letters, recollections, notes, emotionality, sincerity, lyricism, subjectivity.

*С.И. Афанасьева, О.В. Резник
(Симферополь)*

УДК [80/81 + 821.09] (082)

ТРАГЕДИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ КАК ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ДОМИНАНТА В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА САВИНА: КРЫМСКИЙ ДИСКУРС

Интерес современных исследователей к эпохе русского «лихолетья» – революции 1917 года и последовавшей за ней Гражданской войне – вполне закономерен и объясняется не столько изменившимися социально-историческими условиями конца XX – начала XXI веков, стремлением пересмотреть устоявшиеся концепции, как желанием прояснить «белые пятна» в отечественной истории, извлечь уроки из прошлого, «чтобы подобные катастрофы не повторились в нашей истории» [2, с. 13].

назвал “блаженною”, оскільки вона нагадує смерть Христа, вивела Селію на “шлях освітлення”, або “трансгуманізації”. “Трансгуманізація” означає процес, протилежний тому, якому був покладений початок в “Алкесті” Еврипіда, тобто процес, зворотній гуманізації, внаслідок якого розділена людина знову стане цілим. Якщо в “Алкесті” Еврипіда був проголошений культ надлюдини, то центральна подія “Вечірки...”, саможертвна смерть Селії, передбачає певний рівень відмови від власного “Я”. Селія – не надлюдина, вона – свята [8, с. 115]. “Трансгуманізація”, проте, не є якоюсь технологією, за допомогою якої можна потрапити у простір присутності (М. Гайдегер), спосіб “трансгуманізації” не визначений наперед. Док. Райолі пояснює: “А путь второй безвестен – для того, / Кто вступит на него, нужна вера – / Та вера, что родится из отчаянья. / Не описать цель этого пути – / И не понять, куда не достигнешь, – / А движешься вслепую” [8, с. 129]. Тому шлях, який пройшла Селія, неможливо повторити (адже неможливо повторити шлях Христа, святих). Упевнено можна стверджувати лише те, що “трансгуманізація” починається по той бік конфлікту гуманізму і дегуманізації, а смерть Селії “виводить” “Вечірку...” у таку смислову площину, яка перевищує можливості і комедії, і трагедії, і гуманізму як їхньої метафізичної основи. За своєю суттю і резонансом вона близька до подвижництва – навіть бездієвого, не здатного до мінімальної рефлексії Едварда, з його гіпертрофованим “Я” сколихнула ця подія: “Но если это правильно – для Селии, – / То, значит, все неправильно вокруг. / И мы живем неправильно” [8, с. 166].

Едвард і Лавінія ще не стали на шлях освітлення (“the way of illumination”), який веде до “трансгуманізації”, але вони принаймні усвідомили, що їхнє життя позбавлене онтологічного сенсу, яким наповнилося життя Селії, і позбулися амбітних ілюзій щодо значимості власного “Я”, а отже – зробили перший крок у напрямку подолання дегуманізації. Док. Райолі пояснює подружжю Чемберленів, що тільки спростування ілюзій приведе їх до самопізнання: “Ну разумеется, нет никакого смысла пребывать / во тьме / Кроме как ровно столько, чтобы выветрить / Из разума иллюзию о том, / Что были на свету хотя мгновенье” [8, с. 29]. Обхідна дорога, яку обирають Чемберлени, доступна багатьом – це шлях ремонту розбитого корабля гуманізму (І. Стравинський), а в онтологічному сенсі – крок назад. Пряма дорога, яку обрала Селія, – тільки для обраних. Це шлях святих, крок вперед – у напрямку ладу. Проте якого: первісного грецького чи християнського благодатного [2, с. 114, 126]? Відповідь на це питання може стати предметом окремого дослідження.

чий зв'язок між Невідомим-Гераклом (що так само веселиться, п'є і співає, незважаючи на горе хазяїна) і Невідомим-Циклопом, що відсилає нас до зовсім іншого шару давньогрецької міфології. Геракл – титанічний герой [2, с. 98], а циклопи, як відомо з міфу, змагалися з титанами на боці Зевса. Аполлон перебив циклопів, що викували перун, яким Зевс вразив Асклепія [4, с. 288]. Величезне значення цієї деталі для розкриття амбівалентного смислового наповнення образу док. Райолі очевидне. О.В. Домашенко зауважує: “Асклепій був сином Аполлона, смерть якого від блискавки Зевса – саме за те, що здійснив Геракл (оживлення мертвих), – була передумовою конфлікту Аполлона з Зевсом”. А цим конфліктом богів зумовлені всі інші конфлікти, поява трагедії, як одного з жанрів ποιητικῆ τέχνη [2, с. 109].

Таким чином, в образі психотерапевта Райолі поєднуються риси Геракла, одного з помічників Аполлона у його протистоянні Зевсу, і стихійна міць циклопа, прибічника традиційного ладу, і ще невідомо, що має на увазі Селія, коли каже про свій страх перед Райлі, – міць Геракла чи міць Циклопа?

Другим “Я” док. Райолі є Джулія. Виявляється, що Джулія теж “одноока”. Після чергового “останнього” повернення вона пояснює: “Я здесь очки, наверное, оставила. / Без них я просто ничего не вижу. <...>... Их трудно с другими спутать. В целлулоидной оправе – / Боюсь, я не могу припомнить цвета, – / И главное, что одного стекла недостает” [8, с. 30]. Так Джулія, ніби не навмисне, теж акцентує на своїй спорідненості одній з іпостасей доктора Райолі. Хоч на вечірці у Едварда вона поводить себе так, як Геракл у будинку Адмета, тобто непристойно (отже, актуалізується притаманність їй також іншої його іпостасі): поза очі критикує хазяїна (“...Он сплошные нервы – / Эдвард в отсутствие Лавинии! Он просто / невозможен! / Свалил все на меня, / Хозяин, ничего себе! Нигде ни крошки” [8, с. 12]), у вічі каже протилежне: “Я знаю, что вы как хозяин безупречны...” [8, с. 14]. Невідомий з Джулією – це дві іпостасі “Геракла навпаки”, які лікують не тільки від дегуманізації, але й від гуманізму теж. Залежно від діагнозу.

Селія, поряд з якою док. Райолі побачив тінь (тінь Алкести), мала померти, аби подолати розколотість життя, яку увіковічнив “подвиг” Геракла і клятвopушення Адмета. Єдине, чим міг допомогти їй док. Райолі, – це обрати образ смерті, і вона обрала найкращий з-поміж можливих – шлях мучеництва за істинну віру. Селія поїхала до Канканьї наvertати дикі племена людоджерів на християнську віру і була розп'ята на мурашнику ворожими племенами аборигенів [8, с. 159]. Життя Селії до того, як вона прийняла рішення стати місіонером, нічим не відрізнялося від життя інших героїв “Вечірки...”, однак її смерть, яку док. Райолі

По справедливому замечанию историка, политолога В.И. Голдина, «гражданская война – это всегда особая эпоха в истории страны, пережившей ее. Как свидетельствует опыт европейской и мировой истории, даже по прошествии веков, минувших после ее окончания, полные драматизма и кипения страстей страницы былого волнуют и привлекают к себе пристальное внимание новых поколений граждан страны...» [3, с. 5].

В истории Гражданской войны Крым, в силу целого ряда обстоятельств, стал последним очагом Белого сопротивления на юге, началом изгнания и русского «рассеяния» по всему миру. Поражение и эвакуация из Крыма Русской армии под командованием генерала Врангеля, получившие прямо противоположные оценки в литературе метрополии и русского зарубежья, – особая боль, особая память.

Если в автобиографических и художественных произведениях защитников Белой идеи, таких как «Очерки русской смуты» (1921-1926), «Путь русского офицера» (1953) А.И. Деникина, «Записки» в 2-х частях (1928) П.Н. Врангеля, «От Двуглавого орла к красному знамени» (1922), «Понять-простить» (1923) и др. П.Н. Краснова, «Дроздовцы в огне» (1937) А.В. Туркула, «Ледяной поход (С Корниловым)» (1921), «Красные маршалы: Ворошилов, Буденный, Блюхер, Котовский» (1933), «Конь рыжий» (1952) и др. Р. Гуля, «Вечер у Клэр» (1929) Г. Газданова и др., мы видим стремление авторов непредвзято и предельно точно оценить причины братоубийственной усобицы и ее последствия в социально-историческом, мировоззренческом, этическом аспектах, то в большинстве лирических стихотворений «белого воинства» осмысление Гражданской войны как национальной катастрофы становится эмоциональной доминантой, определяющей трагизм авторского сознания и мировидения. «Октябрьский переворот и гражданская война определили не только судьбы отдельных людей, но и всего общества».

Крымские реалии в творчестве русских литераторов-эмигрантов становились предметом неоднократного изучения в работах И.М. Богоявленской, Е.К. Беспаловой, М.П. Бильяк, О.В. Корчевской и других ученых. «Монографическое исследование темы «Эмиграция и Крым» – это одно из ведущих направлений школы профессора Владимира Павловича Казарина» [7, с. 9].

В осмыслении сложной и противоречивой темы Гражданской войны в России изучение «крымских страниц» творчества Ивана Савина (Саволайнена), которого русское зарубежье впоследствии по праву называло певцом Белой лиры, представляет несомненный интерес.

Цель статьи – исследование крымского дискурса реализации концепта «дом» в творчестве И. Савина как одного из ярких пред-

ставителів «младшого» покоління літераторів першої волни російської еміграції, непрямого учасника і очевидця воюючого протистояння «красних» і «білих» в Криму.

Іменно з концептом «дом» як одним із ключових концептів в національній, мовній і художній картині світу багатьох народів пов'язаний ряд соціокультурних питань, піднятих в літературі російського зарубіжжя, коли стає очевидним крах старих цінностей, культурних і етичних цінностей, віри.

З урахуванням того, що в сучасній науці базовий термін когнітивістики «концепт» трактується по-різному (А.П. Бабушкін, С.Г. Воркачов, Д.С. Лихачов, Е.С. Кубрякова, С.Х. Ляпин, Ю.С. Степанов і др.), нами використано розуміння концепта як багатовимірного ментального явища, яке представляє собою складову частину культурної пам'яті і є вираженням індивідуальної світоглядної позиції автора.

Розділяючи думку дослідниці І.В. Постолової, що «іменно субконцепти забезпечують варіабельність головного концепта» [3], вважаємо також актуальним і виявлення субконцептів, концептообразуючих символів головного концепта «дом» в «кримських сторінках» творчості І. Савина, присвячених Громадянській війні.

Аналіз віршів «Це було в минулому на юзі» (1923), «Братів моїх Михайлу і Павлу» (1925), «Хто украде мою молодість» (1925), «Коли палаючий день остинеє» (1924), «Оттого високи наші плечі» (1923) і оповідань «Плен» (1922), «Правда о 7000 розстріляних» (1920-е) показує, що специфіка реалізації концепта «дом», сприйняття Криму як аду в індивідуально-авторській картині світу І. Савина обумовлені кризовою ситуацією епохи, так і трагічними фактами біографії.

Едва закінчивши гімназію, Іван Савин, як і його старші брати, вступив в Добровольську армію, випробував горьку поразку і трагедію Новоросійська, кровопролитні бої в складі 3-го сводного кавалерійського полку в Криму, перенес важку хворобу, едва не загинув в полоні. «Крим, благословенна земля, давши стільки Росії, стала для поета і його братів адом» [5, с. 124].

Вірш «Це було в минулому на юзі...», написаний в 1924 році, уже в еміграції, – це живий відгук учасника Білого руху на події Громадянської війни в Росії, відтворений з допомогою ретро-картин: «Закипело рвущимся згом / Небо мертве! / В димному вогні / Смерть хлестала кров'ю і смехом кожен крок наш...» [5, с. 150]. Поет не дає чітких топографічних маркерів місця історичної події: «Це було в минулому на юзі...». Безкінечні бої, ноючий гул артилерії, палиць несучийся вмишлений конь, тонко плачущі кулі, хрипливі

гук / Мене тримав. / Вона пішла – я почав розпадатися / І не існувати. Так зробила вона! Жити з нею не можу – тепер це нестерпно, / І без неї нестерпно, тому що я / Став нестерпим на самостійність / існування» [8, с. 101]. Сказано рівно мірою стосується і його друзів.

Лавінія, чим другим «Я» є практичність, більшою мірою, ніж Едвард, наділена життєвою енергією, але її вчинки теж не виходять за межі сфери праці, тотальність якої і є темрявою, у якій блукають тіні людей, з амбітними претензіями на самодостатність. Тому спричинена власною суб'єктивністю «самопожертва» Лавінії (спроба покинути Едварда) позбавлена онтологічного підґрунтя, яким було обумовлене рішення Алкести померти замість чоловіка. Лавінія від самого початку постає перед нами лише тінню Алкести, а Едвард – тінню Адмета. Коли Едвард так гостро переживає через зазіхання Лавінії на недоторканність його «Я», то він схожий на хворого, якому здається, що в нього болить ампутована кінцівка, бо навіть Лавінія, найближча для нього людина, не знає, чи був він взагалі коли-небудь самим собою: «Я думала, умру я / В очах твоїх, де тільки тенью і була, – / І ти знайдеш зворотню дорогу / К тим часам, коли ти був собою, – / Вже був же ти коли-небудь самим собою, – / Собой! Давним-давно, до нашої зустрічі, / Бути може, тільки в дитинстві» [8, с. 89]. Однак док. Райолі не цікавиться дитинством Едварда – скоріш за все останньому нічого було втрачати. В процесі «лікування» Едвард усвідомлює, що він «не є», а тільки відображається в уяві Лавінії проекцією її власних ілюзій. Коли Лавінія заявляє Едварду: «Тебе прийняти готова я таким, який ти є», він виправляє її: «То бишь мене готова ти прийняти / Таким, який я був, який тебе кажуть я» [8, с. 86].

Те, що сказано про Едварда і Лавінію, стосується і самого док. Райолі, адже його пацієнти так і не зрозуміли, ким він є насправді. Зовні він схожий на Геракла: і своєю роллю «Невідомого», і фізичною силою (Селія каже про нього: «Хто це був? Він напугав мене. / Сила від нього виходить» [8, с. 51]), і силою переконання, достоту надлюдською, про що свідчить наступний діалог Селії та Едварда: «Он тебе околдовал! / – Околдовал? Як як околдовал? / Я абсолютно ясно вгадую, / Що він намагався переконати мене, / Будто уход чоловіка мені на благо. / І все ж в результаті виявилось, / Що я хочу Лавінію повернути. / – Метод дьявола!» [8, с. 54]. Внутрішньо Невідомий генетично пов'язаний з іншою – хтонічною – силою. Так, ніби глузуючи з Джулії, а насправді називаючись, він співає: «Пока хлестал я воду з джином, / Звать мене Райли Одноокий, / Вошла красоточка к чоловікам / І покорила серце сразу» [8, с. 30]. Ця пісня встановлює таємни-

Узагальнюючи ці та інші “симптоми” Едварда та Лавінії, док. Райолі ставить невтішний діагноз, *смерть особистості*: “...Налицо утрата личности, / Точней, утрата связи с тою личностью, / Какою вы себя считали. Вы не ощущаете / Себя отныне человеком. Вы / Низведены до статуса предмета: / Предмет одушевленный – но уже не человек. / Всегда бывает так: в любом из нас – / Предмет и человек”. (В оригіналі замість словосполучення “предмет одушевленный” вжито інше, експресивніше – “*a living object*” [10]. “*A living object*” (навіть не суб’єкт!) – це щось на кшталт жука, з яким Селія порівняла Едварда [8, с. 61] і про якого ми не можемо сказати однозначно, чи є в нього душа і релігійні почуття; Лавінія, принаймні, була переконана, що в Едварда їх немає: “Вот это новость: у тебя есть Бог, / Да и душа” [8, с. 86]). Док. Райолі продовжує: “В беседе – с терапевтом и с хирургом, – / И на больничной койке под надзором / Сиделки – вы, бесспорно, человек / *И центр всего* (явна іронія над ідеєю антропоцентризму. – А. П.). Но в операционной / Вы оборудованье из ремонтной мастерской / Для окруживших вас актеров в масках; / От вас осталось только ваше тело, / А «вас» там нет” [8, с. 26-27]. Причина сімейного конфлікту Едварда та Лавінії (дегуманізація) у зменшеному масштабі дає уявлення про трагедію новоевропейської культури: надлюдина, титан, самодостатня індивідуальність, що прагне дорівнятися до Бога, і навіть стати на Його місце, суб’єкт сущого, який деградував до статусу “*a living object*” – це і є зворотний бік щастя, що випало на долю Адмета в “Алкесті” Еврипіда, зворотний бік гуманізму. Формально місце Адмета у комедії Т.С. Еліота посідає Едвард, насправді ж він навіть не здатний взяти на себе відповідальність за власний вибір, як це зробив Адмет. Порівняйте впевнені слова останнього: “Я зависти небесной не боюсь / И солнцу говорю: «Гляди – я счастлив»” [3, с. 103] з безхарактерними наріканнями Едварда на самого себе і на Лавінію: “О Господи, когда б я только мог / Вернуться во вчерашний день, когда я / Решение, *казалось*, принял. Что за дьявол / Сомненьям дверь приотворил? И ты, / Лавиния, как ангел разрушенья, / Вошла ко мне...” [8, с. 92]. Якщо Адмет у фіналі трагедії являє собою вірець гуманістичної особистості, однією з визначальних ознак якої є настанова на “самостояние”, то Едвард позбавлений можливості існувати самостійно, в чому він сам і зізнається: “Теперь я понимаю, почему хотел вернуть жену. / Из-за того, во что она меня сумела превратить. / Пятнадцать минут вдвоем хватило, / По возвращенье, чтобы осознать / Со всею четкостью... / Всю невозможность, нереальность роли, / Которую она всегда навязывала мне, / Пусть бессознательно, с нечеловеческою силой, / Присущей некоторым женщинам. И этот

крики: «Огонь!»), актуалізують концепт «война», приводять к трансформации обобщенно-национального понимания Дома как места, дающего ощущение безопасности и защищенности. Детство в провинциальном тихом городке Зенькове Полтавской губернии осталось в прошлом. Дружная многодетная семья распалась. «*Семья Савиных была сметена ураганом революционных событий и гражданской войны. Сестры умерли во время войны. Расстреляны в Крыму два старших брата. Младшие – Николай и Борис также погибли*» [4, с. 197]. Трагические обстоятельства общественной и личной жизни привели к трансформации основного значения концепта «дом» («убежище», «приют», «люди, живущие в одной семье»): в индивидуально-авторской картине мира поэта эксплицитно реализуется концепт «анти-дом», одним из концептообразующих символов которого является бьющееся лебединое крыло «в окруженном плахой круге». Символический подтекст лирического стихотворения при отсутствии четких пространственных маркеров и помогает отнести его к «крымским»: окруженный с трех сторон морем и не получающий поддержки извне Крым, как последний оплот Белого движения, истекал кровью под натиском противника. Этот натиск подобен девятому валу, несущему смерть. Себя лирический герой сравнивает с хрупкой шлюпкой, которой суждено погибнуть: «*А я на коне, / Набегаю, как хрупкая шлюпка, / На девятый, на гибельный вал...*» [5, с. 150]. Аллюзивная отсылка к одноименному полотну И. Айвазовского усиливает понимание обреченности, жертвенности защитников Белой идеи. Помыслы их чисты, в сердцах нет ненависти и злобы. Даже перед лицом смерти, в «черном грохоте боя» лирический герой ищет рифму «к голубому слову – голубка», аллюзивно отсылающему к библейскому образу, символизирующему мир.

Восприятие Крыма как «анти-дома», ада манифестирует и стихотворение И. Савина «Братьям моим Михаилу и Павлу» (1925). В прологе – обращение к матери, сыновья которой погибли в Крыму: «*Ты кровь их соберешь по капле, мама, / И, зарыдав у Богоматери в ногах, / Расскажешь, как зияла эта яма, / Сынами вырытая в проклятых песках*» [5, с. 150]. Трагедия братоубийственной войны осмысливается лирическим героем в библейском контексте: земная мать, чьи сыновья приняли мученическую смерть, обращается за поддержкой к матери Божьей, историческая реальность тесно сопряжена с вечностью.

Ключевые составляющие «анти-дома» – могила, вырытая самими пленными воинами Белой армии; пулемет на камне, ждущий «угрюмо» расстрела; *голый* мальчик, который, «чтоб уже не думать, над ямой стал и горло проколол гвоздем» – на такой отча-

янный поступок его толкнули мужество, смертельная усталость от побоев, нежелание принять смерть от врагов, унижающих и грабящих беззащитных пленных; старший брат, глядящий перед расстрелом руку младшего, чтобы поддержать и придать ему силы в конце его недолгой жизни перед последним испытанием – это единственная помощь, которую он, на правах старшего брата, мог оказать младшему; *старый* прапорщик «во френче рваном, с чернильной звездочкой на сломанном плече». В лаконичной форме, всего две строки, автор дает нам целую картину жизни одного из пленных. Пожилой воин – скорее всего, выходец из народа, потому что за долгие годы военной службы дослужился только до звания прапорщика (младший офицерский чин). Но своим воинским званием гордился, отсюда – нарисованная чернилами звездочка на месте сорванных офицерских погон. В плену он подвергался постоянным зверским избиениям, свидетельство тому – его сломанное плечо. Смерть старый воин встречает достойно: *«Вдруг начал петь – и эти бредовые / Мольбы бросал свинцовой брызжущей струе / Всех убиенных помяни, Россия, / Егда придеши в царствие Твое...»* [5, с. 150]. Эти заключительные строки поэтического текста звучат пророчески и становятся лейтмотивом всех стихов И. Савина о Гражданской войне.

Использование библейской старославянской лексики не случайно. Художественный текст максимально приближен к молитве. Таким образом, поэт, следуя православной христианской традиции, отдаст последнюю дань всем безвестным защитникам Белой идеи, погибшим в братоубийственной войне.

Попутно отметим, что пророческие предвидения поэта сбылись: эта цитата из Библии выбита на его могильной плите, под которой он покоится на русском православном кладбище в Хельсинки, встречаем мы ее и на надгробии памятника казакам – сынам славы и воли, воздвигнутом «стараниями казачьего союза в лето 1975 года» на русском православном кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в предместье Парижа.

Образы «победителей» поэт создает, используя прием антитезы и эллипса: «тот, в бушлате», скорее всего, моряк, в предвкушении предстоящего кровопролития, *звонко* кричит: «Что, начнем?». Частые расстрелы пленных белогвардейцев стали для него чем-то обыденным. Его не мучат угрызения совести. Им не движет сострадание. В пленных он не видит своих соотечественников – только врагов. Отсюда звонкий крик, нетерпение. Вид крови, ощущение абсолютной власти над беззащитными, измученными людьми, по всей вероятности, доставляет ему удовольствие, как и пьяному конвоиру, вырывающему лопату из рук «сестры в косынке» и приказывающему ей лечь в собственноручно

бити, на її думку. Їхнє сумісне існування не набуває буттєвості, натомість воно стає просто можливим.

Ще один з проявів дегуманізації заслуговує на увагу. На відміну від героїв Еврипіда, Едварда і Лавінію ніколи не пов'язувала любов. Вони одружилися не через взаємне кохання, а лише тому, що Едварду «все вокруг твердили: «ты влюблен» / И «вы с Лавинией подходите друг другу»» [8, с. 88]. На думку спадає міф про те, що закохані – це дві половинки, які колись були цілим, тому вони й прагнуть воз'єднатися. Окрім цього онтологічного тлумачення природи кохання, у міфі йдеться також про небезпеку ще одного поділу навпіл (якщо вони продовжуватимуть буйствувати), внаслідок якого люди перетворюються на чверті колишнього цілого – з однією рукою, ногою, *оком* і т.д. [5, с. 99]. Саме це, очевидно, відбулося з усіма учасниками альтернативного продовження трагедії Еврипіда. Подружжя Чемберленів – це тільки по дві чверті від колись цілих людей, які поодинокі перетворюються на сукупність застарілих реакцій [8, с. 27], але і разом не складають цілого. Наше припущення пояснює той факт, що у «Вечірці...» з'являється любовний чотирикутник: Лавінія – Едвард, Едвард – Селія, Селія – Пітер, Пітер – Лавінія, якого не було і не могло бути в «Алкесті». Не кохання поєднує Едварда і Лавінію, а солідарність у своїй приреченості на самотність: «Одна и та же изоляция. / Мужчина, неспособный полюбить, / И женщина, увидевшая, что не может быть / любима» [8, с. 113]. Любов, проте, є однією з чотирьох складових формули гуманізму, як її визначив Г. Федотов (поряд з мистецтвом, славою і свободою) [7, с. 377]. Саме тому Едвард і Лавінія так прагнуть її і так страждають через власну неспроможність покохати. Док. Райолі зазначає: «Вам, мистер Чемберлен, себя считать хотелось / Страстно влюбленным, но потом вы поняли <...> / Что на любовь вы не способны. Для мужчин / такого типа / Подобные сомнения губительны / Для самомнения в той же мере, как / Для кой-кого попроче страх пред импотенцией» [8, с. 112]. Залишається ностальгія за тим всеохоплюючим і глибоким почуттям, яке надихнуло Алкесту пожертвувати найціннішим даром, який є у людини – власним життям, а Адмета – зуміти прийняти цей дар. Така внутрішня цільність недосяжна для Едварда. Док. Райолі пояснює реальну причину небажання останнього пристати на пропозицію Селії заради їхнього щастя, яке «здавалося всезначимим», розлучитися з Лавінією: «Он не созрел для жертвоприношения / За счет ее. Так было бы уязвлено его тщеславие» [8, с. 112]. Кохання Селії не до снаги Едварду, так само, як і свобода, і мистецтво (він сам зізнається, що не компетентний оцінювати літературний рівень лірики Селії [8, с. 35]), і слава (згадаємо, що це честолюбна Лавінія змусила його робити кар'єру).

той Едвард її зустрічає. Причому змінність тут не є результатом одноразової події, як в “Алкесті” Еврипіда, а постає як визначальна характеристика людини-одноденки постгуманістичної епохи. Тому Док. Райолі спростовує ілюзію самототожності: “Мы друг для друга умираем ежедневно. / Все, что мы знаем о других, – всего лишь / Воспоминанья наши о мгновеньях, / Когда мы знали их. Они с тех пор другие. / А делать вид, что и они, и мы / Все те же, что и раньше, – есть условная / Полезная общественная практика, / Которую порой полезно *поломать*” [8, с. 65]. На противагу синові Зевса, що “поламав” первісний давньогрецький лад, док. Райолі підриває засади встановленого сумісними зусиллями Аполлона, Геракла та Адмета метафізичного “ладу”. Цей “Геракл навпаки” спростовує одну з найбільших гуманістичних ілюзій – віру у воскресіння мертвих і безсмертя тут, на землі, в межах історичного часу (що неможливо з християнської точки зору і прирівнюється до зруйнування, або замаху на зруйнування Зевсового ладу). Ностальгія за цією гуманістичною фантазією і становить приховане підопліччя “томління за Еврипідом”.

Ще один характерний “симптом” дегуманізації – гіпертрофована зарозумілість (марнославство, честолюбство). Показово, що Едвард жаліється на унікальність свого захворювання і навіть у такий спосіб намагається утвердити власну значимість (“...Я понял, что мой случай крайне необычен”; “Едва ли с таким случаем вы сталкивались: / Я собственное “Я” утратил” [8, с. 99-100]), однак док. Райолі констатує його частотність, а отже – спростовує ілюзію унікальності: “Случай трудный. / Но широко распространенный. / Собственно, преобладающий...” [8, с. 100]. Побіжно док. Райолі провадить критику фрейдизму з подальшим обґрунтуванням його повної непридатності в умовах сучасного світу й запровадженням власного методу: “Я всегда / Отталкиваюсь от наличной ситуации / И вспять иду лишь только, если нужно. / Все ваши детские воспоминания – / С учетом нынешнего настроения – / Окажутся фантазиями, так же / Как ваши сны, – вы сочините их. / Я в силах вам внушить любые сновиденья, / Что лишь тщеславыю вашему польстит, / Поскольку вы себя почувствуете интереснее” [8, с. 100].

Наступний “симптом” – нарцисизм. Метод лікування від док. Райолі – подивитися на себе очима іншого і звернути увагу на оточуючих. Позитивний результат такої терапії для подружньої пари очевидний: якщо *перед* лікуванням Едвард являє собою лише сукупність “застарілих реакцій”, не може навіть пригадати, як виглядала його дружина за сніданком [8, с. 28], не те що визначити, ким *сам* є насправді, то наприкінці п’єси він навіть робить Лавині комплімент стосовно її сукні *до* вечірки, як і треба це ро-

вырытую могилу. Поэт не дает открытых характеристик «бойцам революции», читатель сам составляет мнение о них, читая полные боли и горечи строки очевидца русского «лихолетья».

Смерть, утрата, боль, моральные и физические страдания актуализируют концепт «война» в лирическом стихотворении, являются неотъемлемыми составляющими авторского сознания и мировидения.

Крымские реалии, представленные в художественном тексте имплицитно, – «проклятые пески», стылая «глинистая слизь» под ногами, ноябрьские туманы, чуть желтеющий тополь в невидимом луче скрытого за облаками солнца – все же дают понимание места и времени описываемых событий. На то, что действие происходит уже после того, как Русская армия эвакуировалась из Крыма, указывает временной маркер – «ноябрьские» туманы. Расстрелы пленных часто происходили на берегу Сиваша, отсюда – «глинистая слизь».

Крым, ставший для лирического героя «острожным краем», «перекопским полоном», «черным светом», воспринимается им как «анти-дом», ад и в стихотворении «Кто украл мою молодость...». Метафора *украденная молодость* становится эмоциональной доминантой переживаний лирического героя: «Увели ее ночью из дому / На семнадцатом детском году. / И по вашему стал, по седому, / Глупый мальчик метаться в бреду» [5, с. 151]. О душевной усталости от «людской неправды», глубококом внутреннем надломе свидетельствуют следующие строки: «Я рассказывал Богу о краже, / Я рассказывал людям о ней. / Я на паперти бился о камни. / Правды скоро не выскажет Бог...» [5, с. 151].

В значении «анти-дом» исследуемый концепт актуализируется и в серии очерков «Плен». Автор описал все, что с ним произошло, какими были в то страшное время и победители, и побежденные.

В автобиографическом очерке «Плен» ключевая ситуация обозначена уже в названии произведения: потеря социального положения, вынужденное нахождение на самой низкой ступени общества, неопределенность будущего и растерянность перед хамством, силой, бескультурием, физические и моральные муки, болезнь. Отдельно рассматривается в этом очерке и вопрос веры, сохранения чувства собственного достоинства.

Не случайно домом становится то место, где тепло и ощущается забота женщины. Сестра милосердия, упоминаемая автором мама, которая подарила крест, немецкая женщина, которая приютила героя хоть на несколько минут – все эти образы соотносятся, пусть и косвенно, с фигурой Богородицы. Типологически они связаны с образами медсестры Серафимы из романа «Москва под ударом» А. Белого и Елены из «Дней Турбиных». Герои этих

столь не похожих романов видят в Доме последнее убежище от страхов окружающего мира.

Концепт «анти-дом» связан с дорогой, несвободой личности – будь то боевые действия, лишение стабильности, плен: *«Теперь я знаю: если у человека отняли дом, семью, а завтра возьмут жизнь, то ему уже все равно что делать – идти бессмысленно вперед, бежать назад, лечь в придорожный овраг...»* [5, с. 141-142]. Фигура, к которой апеллирует автобиографический герой – «Бог сильный», поэтому он отмечает камень веры в своем сердце, который укрепился. Постоянно вводятся аллюзии к библейским ситуациям, в частности, к последним дням жизни Христа. Бог в этой ситуации выступает как строгий и несгибаемый образец поведения, это последняя надежда в условиях плена.

В пейзажных зарисовках нарратор предельно лаконичен, стремится изображать окружающий мир как отражение внутренне-го. Савин неоднократно подчеркивает, что выжить ему помогло убеждение, что все происходящее – страшный сон. Выжженная страданиями душа была готова оторвать от себя такой страшный мир, что дает основание утверждать, что внутренняя эмиграция (желание уехать, недовольство новой властью, бесперспективность и разочарование) началась у героя значительно раньше.

Провинциальный городок Крыма Джанкой превращается в ключевую точку, переломный момент войны, с которого начинается поражение белого воинства и отступление. Доминирует чувство потерянности, оставленности.

Одной из самых трагических фигур можно считать образ самого автора. Он не просто рассказывает о людях и событиях, но и оценивает их с известной точки зрения. Он не лишен человеческих качеств и вместе с тем достаточно типичен: он выступает как бы носителем особого отношения к жизни, когда *«в нас, поваливших в красный плен, он (разгром белых) убивал и эту надежду и самую жизнь»* [5, с. 138]. Весь лексический строй очерка ориентирован именно на идею мученичества, которую автор подосознательно ощущал в конкретной ситуации плена.

Знаменательно, что в этом контексте определение «белое движение» выступает не просто антагонистом «красных», а соотносится с символическим планом. Это значение чистоты, невинности, святости подчеркивается не только ситуативно (израненные о камни ноги, покорно склоненные под ударами головы, ежеминутные оскорбления и избиения, кровь на лицах и телах, которую никто не вытирает), но и общей тональностью повествования, содержащей евангельские реминисценции: *«Только тогда, в те воистину голгофские года, я почувствовал в себе, осязал и благо-словил камень твердости и веры, брошенный мне в душу белой*

З трагедії Еврипіда нам відомо, що Алкеста з моменту свого повернення до будинку Адмета не промовила жодного слова, і взагалі ніяких ознак життя не виявила. Геракл пояснив це тим, що вона вже була присвячена підземним богам і має пройти три дні, перш ніж вона зможе скинути з себе могильну застиглість. Повернулася жінка, статурою й обличчям схожа на Алкесту, але особистість її ніяким іншим чином, крім визнання чоловіка і завірянь Геракла, не була ідентифікована. Водночас зі слів Адмета нам відомо: *“Здесь, на Земле, людей не воскрешают...”* [3, с. 96]. Мимоволі закрадається підозра: чим же тоді життя сутнісно відрізняється від смерті, якщо можливі подібні переходи з одного стану в інший? Оскільки Еврипід залишив поза сценою це важливе питання, остільки воно постало “відкритим” для наступних поколінь, а трагічний конфлікт, породжений ним, – невирішеним. Адже, на думку О.В. Домашенка, трагедія Еврипіда, вирішуючи один конфлікт (повернення Алкести Адмету), тут же породжує інший – втрату ладу, зумовлену вчинком Адмета: *“...Благочестивий Адмет спочатку супротивиться Гераклу (а разом з Адметом супротивиться й усе традиційне грецьке благочестя), а потім визнає його правоту. Лише після цього новий світоустрій стає реальністю. Жест Адмета, який взяв за руку приведену жінку, стає вирішальним моментом його переходу від попередньої смислової цілості до нового стану світу, встановленого діянням Геракла...”* [2, с. 104]. Перманентний конфлікт цього світоустрою, актуальний і для героїв “Вечірки...”, зумовлений бажанням і водночас неможливістю “створення іншого добра, проти Божого”, як охарактеризувала цю гуманістичну мрію Джулія з роману І. Во “Повернення у Брайдсхед” [1, с. 493]. Через це протиріччя наміру та реалізації будь-який суто гуманістичний проект врешті-решт приходиться до самозаперечення, тобто дегуманізації.

Перелічимо основні ознаки, або “симптоми”, дегуманізації, серед яких найголовніший – ілюзія самодостатності. Вона тим повніша, чим менше на неї підстав. Вже Адмет наприкінці “Алкести” впадає у цю ілюзію (коли бунтує проти Зевсового ладу), а Едварда та Лавінію вона ледь не привела до катастрофи.

Ідея самодостатності породжує ідею самототожності (теж ілюзорну). Це і відбулося з новоевропейською людиною – спочатку вона втратила онтологічне підґрунтя свого існування, а потім і власну субстанцію – незмінне ядро особистості. Тому перед док. Райолі стоїть набагато складніше завдання, ніж перед його попередником, Гераклом – він має не просто повернути людину, а повернути людині її “Я”. Не без причини док. Райолі сумнівається у своїх силах (*“...Дело не из легких – / Из царства мертвых возвращать сюда”* [8, с. 65]) – Лавінія повертається і навіть розмовляє, на відміну від Алкести, але це вже не та Лавінія і не

А.В. Пугаченко
(Донецьк)

УДК 82.0

“АЛКЕСТА” ЕВРИПІДА ТА “ВЕЧІРКА З КОКТЕЙЛЯМИ”
Т.С. ЕЛІОТА: ДВА ПОЛЮСИ ГУМАНІЗМУ

Такое же грызет меня томление / По Еврипиду.
Аристофан. “Жаби”

У “Вечірці з коктейлями” (“The Cocktail Party”, 1949) Т.С. Еліота відбувається зустріч новоєвропейської культури періоду кризи гуманізму зі своєю прихованою проекцією у момент зародження “протогуманізму” у лоні давньогрецької культури. “Фоном”, або місцем зустрічі, виступає сюжет “Алкести” Еврипіда (V ст. до н.е.), переосмислений і трансформований згідно з реаліями англійського суспільства середини ХХ ст., а її результатом – усвідомлення необхідності повернення до того неметафізичного “ладу”, який є первинним стосовно трагічного світовідчуття [див., напр.: 2, с. 95].

Отже, ми маємо на меті виявити на матеріалі названих творів два полюси історії гуманізму, на яких останній межує з таким розумінням людини, що водночас і первинніше за нього, і слідує за ним.

Гуманістичну (слово “гуманізм” тут вжите як синонім метафізики) проблематику “Вечірки...” визначає конфлікт гуманізму і дегуманізації, витоки якого слід шукати у кінцівці “Алкести” Еврипіда. Т.С. Еліот пояснював, що саме в цій трагедії надихнуло його: “Розуміється, все дуже змінено. І все-таки я думав про Алкесту, про те, як вона повернулася, і про те, що з нею щось трапилося там, де вона була” [6] (тут і далі курсив мій. – А. П.). Всі ці зовнішні зміни, про які каже письменник, підпорядковані докорінним внутрішнім змінам, що сталися з людиною більш ніж за дві тисячі років. Вони торкнулися ядра гуманізму – концепції особистості. Т.С. Еліот невідповідно вибудовує альтернативне продовження (у часі та просторі) античного сюжету не з I акту трагедії Еврипіда, де зображена сцена умирання Алкести, рішучість якої замінити собою чоловіка обумовлена, на думку О.В. Домашенка, її приналежністю до буттєвого “є” [див.: 2, с. 107], а з II акту, в якому з’являється Геракл, чия бурхлива діяльність призвела до зруйнування ладу й утвердження гуманізму як світогляду [пор.: 2, с. 104]. У “Вечірці...” риси Зевсового сина має психотерапевт Райолі. Цей образ є вузловим для інтерпретації твору Т.С. Еліота – показово, що спочатку він хотів назвати свою п’єсу “Одноокий Райлі” (“One-Eye Riley”) [9]. Пацієнтки доктора Райолі, Селія та Лавінія, уособлюють дві іпостасі Алкести, на які розпався її образ після неоднозначного воскресіння.

борьбой. Если человек несет в себе внутреннюю правду, всякое насилие извне только усиливает ее тайную сопротивляемость насилию, приближает ее к святости...» [5, с. 139].

Читатель представляє себе автора як чоловіка неспігаємої волі (еще не оправившийся от тяжелой болезни, раздетый, избитый, он осознанно выбирает более опасный, но, несомненно, более честный путь – к «чисто-белым»). О его высочайшей культуре (в том числе и писательской) свидетельствуют меткие сравнения: «здание комендатуры похоже на гигантский гроб»; «одна за другой, как огненные слезы, выступали из тьмы звезды» [5, с. 136]; а также лаконичные эпитеты и метафоры: «те звериные дни» [5, с. 139], «мутный kaleйдоскоп лиц» [5, с. 139], «стремительно ограбленный Джанкой» [5, с. 137], «наглая ложь большевистских прокламаций» [5, с. 138]. Подобно И. Бунину, И. Савин несколько раз приводит в тексте очерка объявления, написанные представителями «новой власти», свидетельствующие о безграмотности, ограниченности, тупости пишущих.

Иногда позиция автора проявляется в так называемых лирических отступлениях, в риторических восклицаниях. Например: «До какого раскаленного ужаса должна была дойти жизнь, чтобы даже эта бесшабашная душа дрогнула?» [5, с. 137] или «Когда и чем отплатю я за помощь, мне и многим оказанную?» [5, с. 139].

Образы захватчиков изображены подчеркнута негативно, они лишены всякого сострадания, а их жестокость зачастую бессмысленна.

«Жестокий мир» в небольшом по объему очерке достаточно широко представлен топографически: это и Джанкой, где располагаются лазарет и комендатура, и рубежный Перекоп, и несколько раз возникающие в повествовании степи Северной Таврии, «ключевой пункт» – Симферополь и «конечный пункт» – Мелитополь. И везде раздаются выстрелы, слышны брань и пьяный хохот. Однако И. Савин – не документалист, поэтому его художественный талант раскрывается и в немногочисленных пейзажах, которые соотносятся с характером повествования.

Пытаясь осознать причины глубокого социального и политического раскола некогда единой страны на два враждующих лагеря, И. Савин много внимания уделяет психологической характеристике героев (в том числе и авторского), показывает, как власть и унижение человеческого достоинства в совокупности с бескультурьем уродуют души и палачей, и жертв. Некоторая эсхатологичность, присущая его рассуждениям, в то же время сочетается со здравым смыслом и четкими, лаконичными описаниями. Специфика военного труда (близкий контакт со смертью, опасностью) накладывает свой отпечаток на способ мировосприятия

нарратора: им движет не страх за собственную жизнь, а страх офицера и человека умереть недостойно. Это автобиографическая проза военного писателя, который находит духовные ценности в человеческом милосердии и вере.

Таким образом, мы можем сделать выводы, что Крым, охваченный пламенем братоубийственной войны, стал для Ивана Савина адом. Место, где погибли его братья, где сам он испытал горечь поражения, унижения плена, он воспринимает как «антидом». Трагедия Гражданской войны становится эмоциональной доминантой авторского сознания и мировидения. Аллюзии на Библию, библейские цитаты в «крымских страницах» творчества свидетельствуют о желании автора осмыслить трагедию исторической уособицы в библейском контексте. Крымский дискурс в цикле лирических стихотворений и автобиографических очерках Ивана Савина представлен рядом легко узнаваемых крымских реалий, топонимами (Джанкой, Перекоп, Симферополь, Мелитополь).

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева С.И. Крымский контекст концепта «дом» в поэзии эмигрантов первой волны И. Бунина, И. Савина, Н. Туроверова, С. Бехтеева // Международная заочная научно-практическая конференция «Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования»: сб. материалов конф. (30 сент. 2011 г.). – Краснодар, 2011. – С. 3-12.
2. «В поисках утраченного единства...»: Материалы Памятных Дней, посвященных 85-летию окончания Гражданской войны в России (1917-1920) (13-16 нояб. 2005 г. Крым) / Автор, разработчик проекта и председатель Оргкомитета В.П. Казарин. – Симферополь: Крымский архив, 2005. – 56 с.
3. Голдин В.И. Россия в гражданской войне. Очерки новейшей историографии (вторая половина 1980-х – 90-е годы). – Архангельск: Изд-во «БОРГЕС», 2000. – 280 с.
4. Горячева Ю.Ю. Поэт белой мечты // Русская диаспора и изучение русского языка и русской культуры в инославянском и иностранном окружении: материалы междунар. науч. симпоз. (1-2 июня 2011 г.). – Белград, 2011. – 366 с.
5. «И гнал ... над белым Крымом морозный ветер облака». Иван Савин (Саволайнен). Всех убиенных помяни, Россия. Очерки «Плен», «Правда о 7000 расстрелянных». Стихи (Предисл. В. Леонидова) // Крымский альбом: Историко-краеведческий и литературно-художественный альманах. Вып. 3 / Сост., вступ. замет. к публ. Д.А. Лосева. – Феодосия-Москва: Издательский дом «Коктебель», 1998. – С. 124-151.

12. Элтон Б. Смерть за стеклом: [роман] / Бен Элтон ; [пер. с англ. А. Соколова]. – М.: Иностранка, 2008. – 448 с. – (За иллюминатором).

АНОТАЦІЯ

Михед О. Проблема відновлення трансцендентної цілісності в реаліті-романі

У статті йдеться про проблему відновлення трансцендентальної цілісності в реаліті-романі, новому жанровому утворенні, що постає в європейській літературі (Великобританія, Франція, Бельгія, Росія) на початку 2000-х рр. Проблема пошуку Абсолюту стає ключовою для інтеграції різних прикладів реаліті-роману. Об'єднуючим пафосом реаліті-роману постає критична налаштованість до засилля медіа в сучасному суспільстві.

Ключові слова: реаліті-роман, реаліті-роман виживання, автобіографічний реаліті-роман, трансцендентальна цілісність.

АННОТАЦИЯ

Михед А. Проблема восстановления трансцендентальной целостности в реалити-романе

Исследуется проблема восстановления трансцендентальной целостности в реалити-романе, новой жанровой форме, которая возникла в европейской литературе (Великобритания, Франция, Бельгия, Россия) в нач. 2000-х гг. Проблема поиска Абсолюта становится ключевой для интеграции различных рановидностей реалити-романа. Объединяющий пафос реалити-романа – критический подход к главенству медиа в современном обществе.

Ключевые слова: реалити-роман, реалити-роман выживания, автобиографический реалити-роман, трансцендентальная целостность.

SUMMARY

Mykhed O. The problem of restoration of the transcendental integrity in the reality-novel.

The article deals with a problem of restoration of the transcendental integrity in the reality-novel which is a new genre modification that has emerged in 2000's in different European literatures (Great Britain, France, Belgium, Russia). The problem of search of the Absolute becomes crucial in the integration of different variants of the reality-novel. The pathos which unites the reality-novel is critical understanding of the media-power in contemporary society.

Key words: reality-novel, survival reality-novel, autobiographical reality-novel, transcendental integrity.

таються до жанроформи реаліті-роману, закладають потужний критичний пафос по відношенню до засилля телебачення загалом і реаліті-шоу зокрема. Ця критична налаштованість є однією з ключових констант поетики реаліті-роману. Література бере на себе роль критика, коментатора суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бегбедер Ф. Идеаль: [роман] / Фредерик Бегбедер ; [пер. с франц. М. Зонина]. – М.: Иностранка, 2007. – 352 с.
2. Бегбедер Ф. Романтический эгоист: [роман] / Фредерик Бегбедер ; [пер. с фр. М. Зонина]. – М.: Иностранка, 2007. – 464 с.
3. Бегбедер Ф., Фалько Ж.-М. ди. Я верую, я тоже – нет [Электронный ресурс] : [роман] / Фредерик Бегбедер, Жан-Мишель ди Фалько ; [пер. с фр. Н. Кислова]. – М.: Иностранка, 2006. – 351 с. – Режим доступа : <http://readfree.ru/book/C388>
4. Бовен П. Око Каина [Электронный ресурс] : [роман] / Патрик Бовен ; [пер. с фр. Т. Источникова]. – М.: Рипол Классик, 2008. – 480 с. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/379788>
5. Бодрийяр Ж. Общество потребления [Электронный ресурс] / Жан Бодрийяр ; [пер. с фр. Е. Самарская]. – М.: Республика, Культурная Революция, 2006. – 272 с. – Режим доступа: http://www.koob.ru/baudrillard/obshestvo_potrebniya
6. Косиков Г. К теории романа [Электронный ресурс] : роман средневековый и роман Нового времени / Г. Косиков. – Режим доступа : http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Roman.htm#77
7. Кучумова Г. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980-2000 гг.) [Электронный ресурс] : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Г. Кучумова. – Самара, 2010. – Режим доступа : http://dibase.ru/article/04102010_kuchumovagv
8. Лукач Г. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики [Электронный ресурс] / Лукач Г. // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19-78. – Режим доступа до журналу : <http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-sod.htm>
9. Нотомб А. Серная кислота/ Амели Нотомб // Серная кислота. Дневник ласточки ; [пер. с фр. И. Попов, Н. Попова]. – М.: Иностранка, 2008. – 272 с.
10. Сакин С. Последний герой в переплете. Тайны телешоу / Сергей Сакин. – М., 2002. – 256 с.
11. Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино / Виктор Шкловский. – М.: Искусство, 1985. – 573 с.

6. Постолова И.В. Романы Генриха Белля о войне: структура и концептосфера: автореф. дис. ... канд. филол. наук по специальности 10.01.04 / И.В. Постолова; [Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского]. – Симферополь, 2008. – 21 с.
7. Резник О.В. Великий Раскол: взгляд с того берега. Автобиографическая проза первой волны русской эмиграции: моногр. Симферополь: Доля, 2010. – 336 с.
8. Резник О.В. Типология и поэтика персонализма в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: дис. ... д-ра филол. наук. – Симферополь: ТНУ им. В.И. Вернадского, 2010. – 430 с.

АНОТАЦІЯ

Афанасьєва С.І., Резнік О.В. Трагедія Громадянської війни як емоційна домінанта в творчості Івана Савіна: кримський дискурс

У статті досліджуються кримський дискурс реалізації концепту «дім», його концептоутворюючі символи в творчості І. Савіна як одного з яскравих представників «молодшого» покоління першої хвилі російської еміграції, безпосереднього учасника й очевидця збройного протистояння «червоних» і «білих» у Криму.

Ключові слова: література російського зарубіжжя, І. Савін, концепт «дім», концептоутворюючі символи.

АННОТАЦИЯ

Афанасьева С.И., Резник О.В. Трагедия Гражданской войны как эмоциональная доминанта в творчестве Ивана Савина: крымский дискурс

В статье исследуется крымский дискурс реализации концепта «дом», его концептообразующие символы в творчестве И. Савина как одного из ярких представителей «младшего» поколения литераторов первой волны русской эмиграции, непосредственного участника и очевидца вооруженного противостояния «красных» и «белых» в Крыму.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, И. Савин, концепт «дом», концептообразующие символы.

SUMMARY

Reznik O., Afanasyeva S. The Civil War tragedy as an emotional dominant in Ivan Savin's works: the Crimean discourse

This article investigates the discourse of the Crimean concept of "home", its characters in I. Savin's works as one of the brightest representatives of the "younger" generation of writers of the first wave of

Russian emigration. It was he who was a direct participant and witness of the armed opposition of «the red» and «the white» in the Crimea.

Key words: Russian literature abroad, Savin, the concept of “home”, concept-forming characters.

Ф.М. Штейнбук
(Ялта)

УДК 821.161.2-32,,18”.09

**НОВЕЛА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА „САМА-САМІСЬКА”
У ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ**

„А я сам та й сам, та й сам!”
З листа В. Стефаніка
до В. Морачевського
від червня (число місяця
відсутнє) 1897 р.

За понад сто років після літературного дебюту славетного покутянина В. Стефаніка жоден критик, починаючи з Лесі Українки та закінчуючи сучасними дослідниками, навіть найменшим натяком не взяв під сумнів рівень його таланту і письменницької майстерності. Щоправда, і йому С. Павличко відмовила у приналежності до модерністського дискурсу та висунула гіпотезу, відповідно до якої *„саме неспроможність Стефаніка до глибинної модернізації культури й примусила його перестати писати на початку століття”* [10, с. 97].

Утім, це, певно, єдина „претензія” до В. Стефаніка, яку можна знайти в усіх існуючих джерелах, що в них згадується це ім'я. Справа дійшла навіть до того, що в одному з теперішніх досліджень автором – О. Домащенком, взагалі запропоновано вважати В. Стефаніка поетом, і ця пропозиція ґрунтується не стільки на тому очевидному факті, що митцю належать, зокрема, декілька поезій у прозі, скільки на аксіологічній мотивації, себто, передусім, на щирому бажанні ще й у такий спосіб висловити свій захват щодо естетичної цінності творчої спадщини автора „Синьої книжечки” і „Камінного хреста”.

Проте необхідно все ж таки віддати належне О. Домащенку, тому що свою ідею літературознавець вмотивовує досить глибоко й оригінально, вважаючи, що основу поезики новел В. Стефаніка становить цілісний світ, *„з якого народжується і поетичне мистецтво, і філософія, і все інше. [А] прилучення до цього світу робить саму людину цілісною, і, отже, спричинює онтологічну вкоріненість її існування і її творчості”* [18].

Своєю чергою, треба також зазначити, що як в останньому випадку, так і у працях багатьох, у тому числі й радянських, до-

котрий допоміг Христу нести його ношу. Він стає для неї новим ідеалом, орієнтиром, який допоможе їй підтримати інших в'язнів.

У якийсь момент Панноніка відчуває, що телевізійна камера спрямована на неї. І якась частина її ества підказує їй, що «це дитячий нарцисизм: коли вона була маленькою, їй часто здавалося, що чиїсь очі – Бога? совісті? – дивляться на неї» [9, с. 96]. У світі реаліті-шоу Бога заміняє телекамера і вона залишається єдиним, хто спостерігає за життям вже телевізійних персонажів.

Автобіографічний реаліті-роман Фредеріка Бегбеде «Романтичний егоїст» написаний у формі щоденника, що структурується мережею повторюваних мотивів і тем. Одна з центральних – екзистенційна самотність героя в глобалізованому світі без Бога. Наратор зауважує: «Поки що замість гласу божого лунає дзвоник мобільного <...> Я так хотів би у щось вірити» [2, с. 28]. Своє прагнення любові і потяг до задоволення він пояснює відсутністю Бога: «Чому я так хочу, щоб мене любили? Тому що Бога немає. Якби я в Нього вірив, Його любові мені, можливо, вистачило б» [2, с. 282]. Сучасними релігіями він називає гедонізм і «дискотезацію» світу, коли люди тягнуться до нічних клубів, намагаючись уникнути своєї самотності. Розмисли над сучасним глобалізованим світом змушують автора чітко усвідомити: «Яку б релігію ви не сповідували, віра спонукає вас підносити шпиль до неба. Як телеантени! Що вкотре підтверджує всім відому істину: телебачення замінило церкву, Мадонна прийшла на зміну Мадонніні [статуя Богоматері, встановлена на шпилі Міланського собору]» [2, с. 306-307].

Ці ідеї лунають і в книжці «Я вірую – Я теж ні», написаній Ф. Бегбеде у співавторстві зі священником Жаном-Мішелем ді Фалько. Проблема існування Бога і ставлення до нього – центральна, з-поміж обговорюваних письменником-атеїстом і священником. Серед іншого Ф. Бегбеде говорить про велику кількість заміників Бога в капіталістичному світі: «Думаю, ця система сповідує релігію грошей, яка замінює Бога товарами, комфортом, насолодою і т.д.». Для покоління письменника нічні клуби стали храмами: «Ті самі обряди, та сама уніформа, ті самі церемонії... Танцмайданчик – свята святих, house music – замість піснеспіву, а горілка з тоніком несе “благую звістку” і замінює церковне вино, еднаючи присутніх у якомусь дивному причасті!» [3]. У ширшому розумінні – телебачення стає лише одним із ключових факторів заміни Абсолюту.

Література загалом і реаліті-роман як жанр, що постає результатом історичних, цивілізаційних і культурних трансформацій початку ХХІ ст., як видається, пропонують і постають переконливим контраргументом комерціалізації, дегуманізації та спожи-вацтва як провідних трендів сучасності. Письменники, які звер-

вміщає цілий довколишній світ, комбінуючи свого роду поганство і віру в себе, властиву сучасній людині: «Він молився всім богам, він молився сонцю і місяцю, зіркам, морю і вогню. Він молився власному серцю, що гнало гарячу кров по тілу, і своїм схожим на товсті мотузки м'язам» [10, с. 213]. Одна з учасниць починає вірувати в силу організаторів: «9-н розуміла, що врятувати її від смерті може тільки чудо. І вона молилася, молилася Богу. Точніше, Богам. Богів звали Всевидячими. 9-н стала заручницею Грі. Гра була життям, правдою. Вийти з Грі – означало для неї піти з життя, померти» [10, с. 188]. Сконструйована реальність шоу заміщує для 9-н справжні цінності, перетворюючись на єдино правильний варіант дійсності. Наратор окремо дякує Богові, що Він повернув йому пам'ять, повернув у реальність і не ввів в оману сконструйованої телевізійної дійсності: «Живучи в Грі і живучи Грою, так просто забути про те, що є ще інше життя» [10, с. 252].

У реаліті-романі виживання «Сірчана кислота» Амелі Нотомб ув'язнена Панноніка під ім'ям СКЗ-114 стає втіленням недосяжного ідеалу чистої краси і гідності не тільки для в'язнів, а й для організаторів шоу. У просторі реаліті-роману виживання відбувається вкорінення соціальних ролей героїв, їх дії та характери розкриваються через соціальну приналежність. СКЗ-114 у своєму житті до «Концентрації» була палеонтологом, що на символічному рівні означає того, хто глибоко розуміє і досліджує походження світу. І, як наслідок, вона спроможна краще зрозуміти не тільки інших учасників шоу, а й анонімних глядачів по той бік екрану, а також наглядців, що знущуються з ув'язнених. На початку книги антагоністка СКЗ-114, наглядч Здена, в інтерв'ю зауважить розмиття меж добра і зла: «Знаю, дехто скаже, що це ненормально, те, що тут роблять з людьми. Тоді я запитав вас: а що таке нормально? Що таке добро, зло? Це ж суто культурне питання» [9, с. 15].

Натомість СКЗ-114 намагається самотужки вибудувати трансцендентальну парадигму. Цьому присвячено окрему главу книги [див. 9, с. 59-67]. Панноніка відчуває «гостру потребу в Богові» [9, с. 59], від часу коли стала в'язнем реаліті-шоу «Концентрація». Наявність такого табору для неї є найяскравішим свідченням і доказом відсутності Бога. «Одного разу у неї в голові щось зсунулося: якщо місце Бога вільне, тоді його займе вона, Панноніка» [9, с. 60]. З усіх можливих варіантів реалізації цього («Світ створювати не треба: пізно, зло вже існує» [9, с. 61]), вона обирає всеохоплююче кохання: «На практиці це означало: доведеться любити ближніх по-справжньому» [9, с. 62]. Роль Бога виявляється для Панноніки складною – надто багато зла в світі, що оточує її. І згодом вона приміряє іншу роль – Симона Киринейського,

слідників, які присвятили свої роботи творчості В. Стефаніка, можна знайти чимало цікавих спостережень і висновків [див., наприклад, 2; 3; 4; 5; 7; 20; 12; 16 та ін.]. Це зумовлено, як здається, і справді величезним талантом письменника, творча спадщина якого навіть за часів панування соціологічного та ідеологічного підходів не вміщувалася у їхнє обов'язкове прокрустове ложе. З цих же, либонь, причин і сучасні літературознавчі студії спадщини В. Стефаніка вражають нещоденним, а інколи й несподіваним розмаїттям думок і концепцій.

Ось, наприклад, як розглядається одна з найкращих новел письменника „Новина”, у якій загадка вчинку Гриця Летючого – селянина, що вбиває власну доньку, продовжує бентежити чи не кожного з тих дослідників, які зверталися і звертаються до творчості В. Стефаніка. Так, Л. Дем'янівська, керуючись відповідними настановами часів „соціалістичної” доцільності, не сумнівається у тому, що не „можна дужче оскаржити суспільний лад, за якого батько з любові до дітей змушений їх убити, рятуючи таким страшиком вчинком од тривалих і болісних мук?” [2, с. 12].

Певним чином емоційно перегукується з цією соціально забарвленою інвективою і позиція авторів сучасного підручника з української літератури, які вбачають „чудодійн[у] сил[у] мистецтва Стефаніка” у тому, що „він якось незримо, але владно веде нас за собою і, здається, без зусиль переконує, що так і тільки так мусив вчинити Гриць Летючий. Наше серце палає праведним гнівом, наш розум вимагає кари, але не Грицеві Летючому, а тому, невидимому, що штовхав його на злочин і прірик на трагічну безвихідь” [6, с. 447].

Натомість інші настанови, пов'язані, зокрема, з ув'язненнями про творчість В. Стефаніка, як про результат дії естетики експресіонізму, змушують вже В. Пахаренка висловити думку про те, що „ідея твору в тому, що людина для самооновлення, досягнення вічного життя мусить убити в собі своє егоїстичне „Я”, що прив'язує її до примітивного, гріховного земного світу”. Більш того, хоч у це і важко повірити, та автор наполягає на тому, що „Гриць <...> вирішує врятувати <...> живі ще очі своїх дітей (свою самість, душу) від остаточного змертвіння”, і ще тому „він іде топити дітей”. Та „насправді, – як пише В. Пахаренко, – мовиться про подолання гори себелюбства у душі героя, про вершинний Закон буття, який Гриць має виконати”, а, отже, „по здійсненні чину камінь спадає з грудей Гриця, бо він виконав веління своєї совісти, вічний Закон” [11, с. 244-246].

На таку, сказати б, „вишукану” екзегезу надзвичайно гостро відреагував А. Ткаченко, який висловив при цьому і особисті рації щодо новели В. Стефаніка, вважаючи, що причина Грицевого

злочину полягає у тому, що „батько, щоб позбавити [чисту душею дитину. – Ф. Ш.] тілесних мук, бере гріх на себе, відтак її душа потрапить у рай. Такі дитинно прості християнські уявлення”. А „камін з його [Гриця] грудей спадає не тому, що виконав „величчя совісті” (кошмар!), а навпаки, що задуманий великий гріх (чи хай буде „чин”) уже позаду. І чи здатна бездуховна, егоїстична, психічно примітивна людина задля порятунку невинних дитячих душ загубити власну?” [21] – риторичним питанням завершує цю полемічну філіппіку А. Ткаченко.

Утім, виявляється, що, на думку Я. Мельника, результати акцентуаційного підходу, який дослідник застосував до аналізу творів В. Стефаніка, і, зокрема, „виділені [літературознавцем] деталі свідчать саме про психопатологічний стан” Гриця Летючого. Крім цього, за спостереженнями Я. Мельника, художньому доробку В. Стефаніка притаманні й „...некрофілічні та некрофобіальні тенденції”, що „у творах письменника є децю гіпертрофованими і надто інтенсивно заповнюють художній простір новел” [20].

Свою чергою, на іншу тенденцію звернув увагу Р. Піхманець, відповідно до роздумів якого „вся новелістична конструкція” В. Стефаніка ґрунтується „на складній динаміці бінарних опозицій”, внаслідок чого, як вважає цей автор, „твори письменника нагадують радше есхатологічні міфи”, бо „це передбачає існування вже двох <...> „злитих воедино просторово-часових міток”, пов'язаних із високим і низьким, небом і землею, життям і смертю” [12, с. 275]. Разом з цим, на думку Р. Піхманця, „така динамічна структура наочно демонструє, як у творах новеліста відбувається поєднання позачасових глобальних істин людського буття з їхньою соціальною та „земельною” заангажованістю” [12, с. 279].

Остання теза, вочевидь, корелює з наведеною вище думкою О. Домащенко щодо „онтологічної вкоріненості творчості” В. Стефаніка і є, безумовно, суголосною з позицією М. Коцюбинської, яка зазначала, що „у творчості Стефаніка геніально знайдено міру зосередження загальнолюдського в конкретній, соціально, національно й психологічно визначеній людській особистості” [8, с. 57].

Якщо ж узагальнити зміст ситуації щодо розуміння творчості В. Стефаніка у вітчизняному літературознавстві, то необхідно ствердити, що проблема полягає передусім у нерозв'язуваній будцімто суперечності, яка постає на перетині силуетки письменника, що – дозволимо собі парафраз з В. Маяковського – усю свою дзвінку силу поета присвятив селу і селянам, та глибокої проблематики й унікальної стилістики, внаслідок чого Стефаніківські

завжди з нами, не важливо, прочитали ми його книгу або поки що ні» [12, с. 392].

Ця відповідь спричиняє суперечку між слідчим Колліджем і його молодшого колегою, яка колись різко відказала йому на закид у зневірі: «Сер, під час війни люди знали, за що стояти і у що вірити. <...> А сьогодні ми ні в що особливо не віримо» [12, с. 42]. Коллідж опонує розгубленості й млявій байдужості молодих: «Не нам вибирати Бога. Всевишній – це не забаганка. Не Він для нас, а ми для Нього. <...> Ваше покоління вважає Господа ненав'язливим порадиником, котрий говорить вам те, що ви хочете, і лише тоді, коли вам заманеться, а решту часу мовчить. Ви придумали убогу віру, щоб виправдати свою убогу культуру» [12, с. 394]. Питання існування Бога і своїх персональних стосунків із Ним стають межею, що роз'єднує покоління і увіразнює прірву між ними.

У реаліті-романі Сергія Сакіна «Последний герой в переплете», що зображує перебування учасників шоу «Останній герой» на острові, діалог із Богом стає інтегруючим мотивом сюжету. Ситуація ускладнюється тим, що герой перебуває у штучно сконструйованому просторі, у гіперреальній реальності, яка має своїх Богів, як називають організаторів. Для наратора стає надважливо спромогтися розрізнити «Бога-над-Грою» [10, с. 208] та богів-контролерів гри. Причиною його першого звернення до Бога є прохання за кохану дівчину, яка разом із ним проходить випробування: «Звернення до Господа постійно виникали в його думках. Він не молився, але немов ставив питання і вимагав відповіді, впевнений, що Бог почує» [10, с. 23]. Звернення до Бога, внутрішній монолог наратора радше нагадує мовлення блаженного, юродивого, тому подаємо без перекладу, який навряд чи зможе передати всі відтінки інтонації: «Теперь, Господи, можешь не помогать, только не мешай. Что я несу?! Идиот! Господи, если я стухну (я знаю; я слабак и ничтожество!), ты пошлешь мне сил?! Господи! Ты же все видишь. Ты видишь, что я прошу ради нее! Она верит в меня, верит мне, верит, что я не сломаюсь и не ссучусь. Она говорит, что ей со мной ничего не страшно, что она все выдержит... Господи, ради нее! Ты же знаешь, ты видишь: она никогда никому не желала зла, ни в чем, никогда! Она дочь твоя, она живет в добре и свете, она полна любви ко всем – и людям, и бл(биип!)ям. Она... Господи, ради нее! Ты слышишь меня?!» [10, с. 23]. Високий стиль змішується з низьким, при цьому високий маркує моменти звернення до Господа і згадки про кохану жінку. Низький же стосується самого наратора, який слідує за класичною схемою приниження.

Учасники шоу моляться богам. Кожен своїм. Хто християнсько-му Богу [10, с. 30, 208, 234-235], хто створює власне вірування, що

з єгипетською міфологією, в якій Сет був богом деструктивної сили, руйнувань, війни і смерті. Згодом він став персоніфікацією світового зла. В одному з епізодів герой згадує картину Сальвадора Далі «Христос Святого Іоанна на хресті». Мати пояснює йому незвичну перспективу картини, в якій розіп'ятий Христос ніби дивиться на землю з хреста: «Це для того, щоб глядач побачив усе очима Господа. <...> Щоб він став Богом, який дивиться на страждання свого Сина» [4]. Згадка про це полотно включається у загальну мотивну систему твору, ілюструючи зміну онтологічної парадигми сучасної людини. Логотипом уявного реаліті-шоу, яке моделюється у творі, постає давньоєгипетське зображення ока, обведене чорними лініями. На символічному рівні відбувається заміщення Всевидячого Божого ока телевізійною камерою, прискіпливим «Оком Каїна», яке розкриє приховані найпотаємніші секрети учасників шоу.

Проблема маніпуляції реальністю, підміна реального життя реальним телебаченням є центральною в романі Бена Елтона «Смерть за скло». Разом з тим, важливу роль у цьому творі відіграє й питання різниці між поколіннями, що виявляється у їх ставленні до Бога. І роль церкви у цьому радше негативна. В одному з епізодів Лейла, яка першою покинула зоряний будинок, приходиться у церкву сповідатися. Напередодні стало відомо, що одна з учасниць загинула, і медіа почали називати її виключно «янголом». Лейла шукає розради і поради у священника, який впізнає її й починає ставити незручні запитання. Лейла тікає від нього на вулицю: «Навіть у церкві не схватися від ганьби <...> Немає прихистку від своєї антислави. Всім відомо, що вона невдаха і саме її першою вигнали з дому» [12, с. 335-336]. У світі глобальної безпритульності навіть церква не може слугувати прихистком, оскільки медіа проникають у свідомість і її служителів. Священик, до слова, потім зателефонує у поліцію і натякне полісменам про незвичну сповідь. Лейла ж тікає геть і згадує свій останній вечір у зоряному домі: «Того разу Келлі проголосувала проти, а потім *поцілувала її* на очах у мільйонів телеглядачів» [12, с. 335-336]. Таким чином, у контекст релігійних рефлексій включається і євангельська алюзія на Гетсиманський сад.

У будинку «Допитливого Тома» (інкарнація «Великого Брата») відбувається розмова про Бога між молодими учасниками шоу. Прикметно, що точиться вона, коли вони сідають їсти, що відразу знижує можливий пафос такої розмови. Розмисли учасників свідчать про розмаїття підходів у пошуку власного Абсолюту: один вірить у науку, друга у східні вірування («Візьміть далай-ламу – напрочуд кльовий хлопець»), третій – у теорію великого вибуху. Учасниця, що позиціонує себе як інтелектуалку, зізнається: «Бог

„слова не лише відображають, а й творять автентичний світ <...> людини на межі власного життя і вічності <...> цілий світ – самотній, неповторний і магічний. Світ дуже песимістичний <...> але водночас справжній, причетний до тієї таємної глибини буття, де життя і смерть складають загадковий візерунок людської долі” [19].

Отже, мета цієї статті полягає у тому, аби, керуючись відповідними настановами та застосовуючи порівняльно-історичну методологію, з'ясувати автентичний ідейно-художній зміст новели, що згадується у багатьох переліках, у яких зазначаються кращі твори В. Стефаніка, та однак продовжує чомусь залишатися поза дослідницькою зацікавленістю. Новела називається „Сама-саміська”, надруковано її 1897 р., а це означає, що вона належить до тих перших і найкращих творів письменника, з яких і почалася його триумфальна й віковична вже хода літературними та читачькими шляхами.

Зрозуміло, що цю, як, зрештою, й інші новели, виокремити з контексту творчості В. Стефаніка надто складно. Але якщо такі спроби стосуються, сказати б, сюжетних новел – тієї ж „Новини”, наприклад, чи, тим більше, „Марії”, то зробити це, в засаді, цілком можливо. Що ж стосується таких новел, як „Сама-саміська”, то на перший погляд вона нагадує значною мірою „сценки, своєрідні композиційні моменти” [9, с. 28], а тому зовнішню сюжетну дієвість ніби „згорнуто” у внутрішній план, через що самостійне функціонування такого типу творів є доволі сумнівним. Разом з тим добре відомо, що В. Стефанік писав і друкував свої новели, власне, як окремі твори, а вже пізніше поєднував їх та видавав збірками.

У зв'язку з цим необхідно зазначити, що така письменницько-видавнича стратегія застосовувалася в історії світової літератури неодноразово і кожний раз йшлося якраз про те, що невеличкі за обсягом твори, видані спочатку окремо, складали пізніше цілі збірки, а інколи навіть і цикли, які мали єдину назву, або ж ці невеличкі твори видавалися відразу як книги. Так, наприклад, видавав книги власних новел Г. де Мопассан, називаючи їх за назвою першого твору, а О. Генрі складав свої книги з новел, що були попередньо надруковані у різних виданнях.

Список всесвітньо відомих новелістів у цьому контексті можна було б продовжувати і далі, бо, починаючи з О. де Бальзака і П. Меріме та закінчуючи (звісно, умовно) Х. Л. Борхесом і Г. Тютюнником, цей ряд письменників є, либонь, безкінечним, але важливішими все ж таки видаються не тільки і не стільки жанрові чи видавничі паралелі. Особливо виразно зміст цієї своєрідності несподівано дається взнаки у порівнянні творчої спадщини В. Стефаніка з літературними здобутками ще одного непересіч-

ного новеліста – І. Бабеля, який, попри свою офіційну приналежність до російської літератури, народився в Україні – в Одесі, у доволі заможній купецькій єврейській сім'ї.

Отож перегуки і суголосності, наявні у творчості цих, нібито абсолютних відмінних митців, просто вражають, та однак саме це і дозволяє побачити певні речі, які за іншої перспективи залишилися б непоміченими. Зокрема, по-перше, новели І. Бабеля, які пізніше склали цикли, що письменник назвав їх – відповідно „Кінармія” і „Одеські оповідання”, початково так само, як і твори В. Стефаніка, були надруковані у періодичній пресі.

По-друге, І. Бабель в усіх оповіданнях одеського циклу і у багатьох новелах „Кінармії” вдається до стилізації, внаслідок чого так само, як новели В. Стефаніка звучать на говірці покутян, і твори І. Бабеля набувають автентичного звучання щодо говірок одеситів і козаків.

По-третє, жоден з двох письменників так і не спромігся, хоч і з різних буцімто причин, написати великий епічний твір, і взагалі їхню спадщину становить доробок, який фактично може вміститися в одному томі.

Нарешті, учетверте, збігаються навіть назви деяких їхніх новел, як-от, наприклад: „Лист” у В. Стефаніка і „Письмо” в І. Бабеля, або „Дорога” у В. Стефаніка і „Путь в Броди” в І. Бабеля, або „Вечірня година” у В. Стефаніка і „Вечер” в І. Бабеля тощо.

Не бракує у цьому порівнянні і змістових аберацій, відповідно до яких у В. Стефаніка є новела „Мамин синок”, а в І. Бабеля – „Сын рабби”, у В. Стефаніка – „Мое слово”, а в І. Бабеля – „Мой первый гусь” і т. ін.

Та найголовніше, що як новели В. Стефаніка, так і твори І. Бабеля, з одного боку, сповнені жорстокістю, натуралістичними сценами і несамовитим утілесненням дискурсу, а, з іншого боку, вони характеризуються неперевершеною і надзвичайною силою поетичного слова. І це при тому, що йдеться не про вірші, а про невеличкі – в одну-три сторінки – тексти, які до того ж потребують відповідної чи то ідейно-циклічної, чи то формально-книжної єдності, бо, певно, будучи загубленими на шпальтах різних газет і часописів, ці художні „крихітки” відчують себе самотніми так само, як, наприклад, вагітна єврейка з новели І. Бабеля „Перехід через Збруч”, бо її багька „*поляки резали <...> и он молился им: убейте меня на чёрном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру*” [1, с. 263], і як баба у новелі В. Стефаніка „Сама-саміська”, що також стражденно вмирала у своїй хаті і що на неї „*страшно було глянути*” [13, с. 53].

Зрозуміло, що і ці, й інші новели, будучи об'єднаними спільним контекстом, набувають додаткових сенсів. Проте не викликає

Телебачення прагне стати новою релігією, тим новим орієнтиром, який може творити чудеса (перетворення простих людей на знаменитостей), змінювати світоглядну оптику (пропагування нових істин і сприйняття світу крізь образи, нав'язані масмедіа), а також дарувати вічне життя – той, чие зображення зафіксовано телекамерою, стає безсмертним. Його образ не старіє, постійно циркулюючи у колективній пам'яті.

Інтегруючим пафосом, що об'єднує підвиди реаліті-роману, є проблема відбудови/відновлення зруйнованої онтологічної парадигми, в якій телебачення посідає місце, вакантне після «смерті Бога». Про це риторично запитує Ф. Бегбеде: «Ким ми замінимо Бога цього разу – веб-камерою, батогом чи кімнатним песиком?» [1, с. 11]. У цьому сенсі реаліті-роман стає продовжувачем постмодерністської інтенції подолання розпаду й атомізації світу, «пошуків нової цілісності» [7].

Слабка людина, полишена у своїй екзистенційній самотності, прагне злитися з чимось більшим за себе, спробою надати відчуття сили й упевненості. Невипадковим є фігурування в реаліті-романі натовпу анонімних глядачів, що товпляться перед телевізорами в якості окремого персонажа. Телебачення зближує людей, маніпулює їх світоглядними настановами і поступово перетворюється на нову релігію. Зображення часу безбожжя і появи «нових богів», які мандрують художніми просторами реаліті-роману, парадоксально зближує цю новітню романну жанроформу з таким її класичним утіленням, як роман М. Сервантеса «Дон Кіхот». Г. Лукач свого часу писав, що «Дон Кіхот», перший великий роман світової літератури, з'являється тоді, «коли християнський Бог починає усуватися зі світу; коли людина виявляється самотньою і може знайти смисл і субстанцію тільки у своїй неприступній душі» [8]. За концепцією Г. Лукача, новоєвропейський роман є «світом без богів» і «без Бога» [6]. Тому й реаліті-роман не випадково і закономірно формується тоді, коли світ стає глобалізованим і в ньому з'являються нові божки-телеідоли, оточені поклонінням глядачів. Цей помітний і постійно присутній на рівні проблематики онтологічний компонент реаліті-роману дозволяє говорити про його вкоріненість у романну традицію та її сучасну модифікацію.

Питання Бога і сили впливу телебачення на реальність так чи інакше розглядаються майже у всіх досліджених нами реаліті-романах. Вони здебільшого реалізуються на інтертекстуральному, доволі прозорому і прочитуваному більшостю читачів рівні.

У реаліті-романі виживання «Око Каїна» Патріка Бовена біблійні і міфологічні алюзії створюють потужну мотивну сітку. Ім'я маніяка, котрий контролює простір шоу, – Сет, пов'язане

бів, якими конструюються «правдиві» історії про власне життя і/або життя інших.

Яскравим прикладом автобіографічного реаліті-роману є «Романтичний егоїст» Ф. Бегбеде, котрий послідовно розробляє у своїй творчості автобіографічний напрямок, фіксуючи в книжках різні періоди свого життя і досвіду. «Романтичний егоїст» ґрунтується на чотирьох концептах, що є ключовими для реаліті-роману як такого: глобалізація, світ після 11 вересня та зникнення відчуття захищеності, вплив медіа і телебачення на повсякдення і зміна оптики сприйняття світу, проблема реаліті-шоу й пов'язаного з цим питання, як люди стають знаменитими в сучасному світі. Продовжуючи традиції «нового журналізму», сучасний письменник відмовляється від статусу відлюдника та обирає модель епатажної поведінки медійної «зірки», котра грає за правилами індустрії культури.

Одним із факторів, що об'єднує поетикальні системи автобіографічного реаліті-роману і реаліті-роману виживання, є присутність телекамери. У випадку автобіографічних творів камера може не бути матеріалізованою, однак для письменника вона є психологічно мотивуючою, своєрідним каталізатором відвертості.

В умовах реального телебачення глядач сам отримує можливість стати телезірком, змінити своє життя, перетворитися на телезнаменитість. Сила телебачення і його здатність продукувати впливові, гіперреальні образи призводить до того, що телебачення у масовій свідомості перетворюється на новий Абсолют. Піднесення телебачення до рівня Абсолюту відбувається разом із формуванням інших сучасних релігій, якими, приміром, стають міфологізовані герої масової культури (Л. Фідлер) або товари суспільства споживацтва, які обіцяють щастя-спасіння (Ж. Бодріяр) і т.д. Власне, «в рамках єдиного процесу і по суті незмінної системи відбувається заміна однієї групи цінностей, що стала (відносно) неефективною, іншою» [5]. Суспільству споживацтва, за Ж. Бодріяром, притаманна відсутність «рефлексії», перспективи щодо себе самого, адже немає більше трансцендентності, кінцевості, мети.

В. Шкловський свого часу писав про претензії телебачення на тотальне заповнення духовної лакуни: «Ми посадили телевизор із собою за стіл. Ми вдягли його на голову. Ми прийняли іншу віру, поставивши замість скинутих хрестів телеантени на дахах наших домівок» [11, с. 509]. Означені письменником у середині 1980-х р. тенденції стали ще виразнішими в 2000-х р., свідченням чого постала нова комунікаційна модель суспільного життя – максимальна відкритість і відвертість до медіа, які закликають людей розкриватися перед об'єктами.

сумнівів і той факт, що у якості окремих творів вони також мають самостійне значення. А отже, зважаючи на цей амбівалентний характер обраної для аналізу новели, обмежимося спочатку все ж таки безпосередньо її змістом, бо це і справді дещо дивний зміст, за яким „у тій хатині, що лізе під горб, як перевалений хруцик, лежала баба” [13, с. 53]. Більш того, баба не просто лежала, „як перевалений хруцик”, – небога вмирала. І опис того, як вона вмирала, став основою змісту цього тексту В. Стефаніка.

Своєю чергою, особливість Стефаніківського опису смерті „баби” передусім полягає у тому, що автор вдається до накладання двох реальностей, перша з яких стосується, власне, того, що у селянській хаті кинута на поталу долі і небуттю дітьми, – бо „сидіти коло старої у гарячий час – то, бог видів, не було як” [13, с. 53], – стара жінка доживала останні хвилини. А друга реальність виявляє внутрішні відчуття центрального персонажа новели.

Крім цього, зовнішній план подій змальовується у виразно натуралістичний спосіб, який визначається тим, що стара жінка „лежала на землі та дивилася блудними очима”, що вона „спалені губи з трудом розривала та білим язиком їх зволожувала” і що „у хатині бриніли мухи”, які „сідали на хліб <...> залізали в збання та й воду пили <...> сідали на бабу. Лізли в очі, в рот”, але „баба <...> мух не могла відгонити” [13, с. 53].

Натомість внутрішній план, що корелює, звісно, із зовнішнім, подається в образно апокаліптичному вимірі, будучи зумовленим цим зовнішнім планом і ним же обґрунтованим. Внаслідок такої образно-текстової стратегії мухи з реальності постають спочатку як „чорт із довгим хвостом”, що „взяв хвіст у руки та гладив ним бабу по лиці”, а потім як „хмара малих чортенят”, які „впали <...> на бабу” і „залізали у вуха, у рот, сідали на голову” [13, с. 53]. А „їздиці у зелених кабатах, із люлькою у зубах”, що, як ввижалося старій, „відси летіли” [13, с. 54] на неї, виявилися малюнками на горшках та на мисках.

Прикметним у змальованій ситуації видаються два суттєвих моменти. Перший з них стосується місця, де перебуває героїня, бо саме це місце забезпечує поєднання двох реальностей, оскільки „подобала хатина на якусь заляту печеру з великою грішницею, що каралася від початку світа та до суду-віку каратися буде” [13, с. 53]. Таким чином, забезпечується місце переходу між двома реальностями, в одній з яких у звичайній сільській хаті перебуває самотня стара жінка, що через хворобу чи, можливо, старість вмирає у муках, а в другій – у печері, образ якої майже автоматично породжує асоціації з пеклом, мучиться вічними муками „велика грішниця”.

Утім, коли „баба рвонулася” з обійм чорта „та й головою грянула до стола”, коли внаслідок цього „кров потекла” і „баба

схлипала та й умерла”, то тоді „чорти перестали гарцювати” [13, с. 54], наратив новели ніби „повернувся” з пекла знову до хатини, яка „лізе під горб” [13, с. 53] та у якій тепер „лише мухи з розкошею лизали кров”, і через це „щораз більш їх було у хаті червоних” [13, с. 54].

Не менш вагомим є і другий момент, тому що йдеться про передсмертні мари, які більше нагадують сон. В одній з новел „Кінармії” І. Бабеля під назвою „Замостьє” (хоча до цієї проблематики письменник звертається неодноразово) є епізод, коли смертельно змучений у бойових діях герой прив'язав до ноги повід свого коня, „завернувся в плащ <...> лёг в яму, полную воды”, і заснув прямо на землі, яка „открыла [ему] успокоительные объятия могилы” [1, с. 359]. Отже, герою сниться, що він помер, але врешті-решт він прокидається, і хоча у нього „по лицу, разодранному бурьяном, лилась кровь” [1, с. 360], герой прокидається не у смерть, а у життя.

Така амбівалентність сну пов'язана, передусім, з його онтологічним кшталтом. Взагалі корелят сну є надзвичайно складним та багатошаровим феноменом, а тому у цьому контексті необхідно обмежитися лише декількома заувагами. Зокрема, однією з визначальних характеристик сну є притаманна йому понадчасовість, тобто позачасовість або зупинка часу. Внаслідок цієї об'єктивної елімінації темпоральності сон набуває й іншої визначальної риси – реверсії причинності. Сутність такої реверсії, за З. Фройдом, полягає у тому, що типова побудова сну передбачає на його початку наслідок, а причину, нагомість, – після нього [23, с. 349-351].

На реверсію часового розгортання у сновидіннях вказував і П. Флоренський. На його думку, сновидіння розгортається не від „причини, яка діє”, а від „причини кінцевої” – так званого телосу. А це означає, що сновидіння відбувається у „телеологічному” часі, тобто у часі, який є спрямованим до початку [14, с. 14-15]. Саме цей рух до початку і дозволяє сну здійснювати дисоціацію людини, внаслідок чого той, хто спить, отримує змогу ніби бачити себе уві сні зі сторони. Інакше кажучи, „я”, що існує у хронологічному часі, перетинається з „я”, що живе у часі „телеологічному”, а – відповідно – сон корелює зі смертю, тому що так само, як і смерть, він має безпосереднє відношення до телеологічного за своєю структурою світу. Про це, зокрема, писав М. Фуко, який стверджував, що „у глибині сновидіння людина зустрічає власну смерть – смерть, яка у своїй найбільш неавтентичній формі є просто брутальним та кривавим перериванням життя, а у своїй істинній подобі вона становить вінець існування” [22, с. 94].

Своєю чергою, на думку М. Ямпольського, смерть і сон створюють інший, „звернений назад” часовий напрям, який може перетинати хронологічний потік часу. І людина, яка потрапляє у

Реаліті-роман репрезентує новий арсенал тем, розкриваючи у художньому вимірі цілий пласт проблем сучасного глобалізованого світу. Досліджуваний нами жанровий різновид корегує усталені романні функції, часто адаптуючи жанрові різновиди масової літератури для втілення своїх критичних інтенцій. Реаліті-роман постає своєрідною опозицією до телевізійного дискурсу і загального масованого впливу медіа, що викривлюють світоглядну оптику людства.

Поетика реаліті-роману як жанру багато в чому є залежною від телевізійного продукту, бо від початку орієнтується на інкорпорування у свій арсенал практик і художніх здобутків реаліті-шоу. Так, ключовою для реаліті-роману є присутність телевізійної камери, що, усвідомлена персонажами, стає каталізатором їх рефлексії та психологічної мотивації, а головне – впливає на спосіб нарації. Письменники розробляють засоби для наближення поетики літературного твору до телевізійного зображення, для створення зони контакту між ними. Тому присутність камери та її оптики призводить до максимальної деталізації зображуваного, перетворюючи окремі сцени на імітацію подій, показаних крупним телевізійним планом. Присутність телекамери має глибинний вплив на психіку героїв реаліті-роману, які починають конструювати власну поведінку з огляду на боротьбу за ефірний час.

Ми виокремлюємо два види реаліті-роману: реаліті-роман виживання та автобіографічний реаліті-роман. Поетикальні особливості реаліті-роману виживання зумовлені його специфічною темою, що розкриває перипетії зйомок певного реаліті-шоу. У просторі художнього твору моделюється один зі стереотипних жанрів телешоу (романтичні пошуки партнера, виживання в екстремальних умовах, моделювання соціального експерименту за зразком класичного «Великого Брата»), що веде до використання елементів відповідних романних різновидів – любовного роману, детективу та трилеру. Змодельований «герметичний» студійний простір сприяє розвитку класичної детективної інтриги з визначеним переліком підозрюваних. Однак для реаліті-роману виживання детективний сюжет або звернення до форми трилеру – це привід, щоб здійснити рефлексію про природу сучасного телебачення в рамках соціально-психологічного експерименту над героями, що перебувають в обмеженому просторі.

Інший підвид реаліті-роману – автобіографічний реаліті-роман, що, маючи меншу кількість художніх утілень, формує свої виразні поетикальні особливості. Автобіографічний реаліті-роман включається у систему ширшого поняття «Life writing», «письмо про життя», термін на позначення багатоманіття спосо-

О.П. Михед
(Київ)

УДК 82.0

ПРОБЛЕМА ВІДНОВЛЕННЯ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЇ ЦІЛІСНОСТІ В РЕАЛІТІ-РОМАНІ

Жанр роману демонструє залежність від постійного внутрішнього діалогу з надбаннями попередніх епох розвитку роману, а також функціонує як літературна система, відкрита до взаємодії з новими віяннями та тенденціями. Жанрова форма перебуває у постійному пошуку засобів, здатних розкрити зсуви світогляду та світовідчуття на глибинному рівні. Перед літературознавством постає проблема створення актуальної літературознавчої теорії, яка б відобразила різноманіття впливів і взаємодій, яких зазнає і які здійснює сучасна література.

Предметом даної статті є літературний феномен, який, поставши на початку 2000-х р., сьогодні посідає помітне місце в різних національних літературах і який пропонуємо називати «реаліті-романом». У динаміці свого розвитку він розгортається в оригінальну художню форму з власною багатогранною поетикою, що ґрунтується на константних ознаках романного жанру, але при цьому має свій виразний художній профіль.

З другої половини ХХ ст. формується нова телевізійна стилістика – «реальне телебачення», яке за п'ятдесят років своєї історії породжує найяскравіше втілення у популярному форматі «реаліті-шоу». Сила реального телебачення, заснованого на показуванні драматичних і надзвичайних подій повсякдення, полягає в тому, що вперше камери спрямовуються не на знаменитостей, а на звичайних глядачів.

Реаліті-роман, поява якого припадає на 2000-і роки, функціонує і як виразник тенденції зближення медіа і літератури, і як засіб критичного осмислення актуальної дійсності. Оскільки як жанровий різновид він є продуктом глобалізованої медіа-цивілізації, то в конкретних своїх проявах він з'являється майже одночасно у багатьох країнах, у різних національних літературах останніх десяти років (Росія, Франція, Англія). Одна з причин універсальності, власне амбівалентної жанрової природи реаліті-роману полягає в його генологічних чинниках, що мають як екстралітературний (реальне телебачення та реаліті-шоу), так і іманентнолітературний характер (це антиутопії середини минулого століття, в яких моделювалася ситуація тотально контролюваного суспільства, а також експерименти «нового журналізму», що відкрив нові виражальні засоби для опису дійсності і, серед іншого, поставив фігуру журналіст-наратора в центр оповіді).

ці два, спрямовані у різні сторони часові потоки, ніби роздвоюється. Через це і виникає або типовий мотив зустрічі з власним двійником напередодні смерті, або – мотив спостереження у сновидінні за самим собою. При цьому статус суб'єкта, який переживає таке сновидіння, трансформується: йдеться про те, що людина отримує сновидіння не внаслідок свого особистого вибору – воно (сновидіння) немов *відвідує* (курсив автора. – М. Я.) людину, ігноруючи бажаннями останньої [17, с. 125].

Отже, в обох творах, попри те, що В. Стефанік описує смерть звичайної сільської жінки, а І. Бабель – криваві військові дії, йдеться, власне, про глибинні, фундаментальні речі, що стосуються буттєвих істин. При цьому буттєві змісти в обох випадках починаються у тілесній сфері для того, аби трансформуватися у метафоричному вигляді у духовну площину і, збагатившись цим досвідом, знову повернутись до тілесного рівня – у новелі В. Стефаніка за посередництва смерті, а в оповіданні І. Бабеля – через прокидання зі сну, та в обох творах – за допомогою продукування слова, твору і письма.

Так, на думку М. Фуко, *„у випадку письма сутність справи полягає не у розкритті або не у звеличчуванні самого жесту писання, тобто не у прищиплюванні певного суб'єкта за допомогою мови, – питання стосується відкриття певного простору, у якому суб'єкт, що пише, постійно зникає. Натомість інша тема є ще більш очевидною, бо йдеться про спорідненість письма та смерті. Цей зв'язок висвітлює тисячолітню проблему, оскільки сказання та епопея у давніх греків існували для того, аби увічнити безсмертя героя. І якщо герой погоджувався вмерти молодим, то це тому, що його життя, яке освячувалося у такий спосіб та прославлялося завдяки смерті, переходило у безсмертя, а легенда ставала платою за прийняття смерті”* [15, с. 7].

Утім, очевидно, що текст – це все ж таки не існування. Швидше за все, це підсвідомо вмотивований, однак свідомий спосіб створити ілюзію подолання страху смерті відповідно до тієї глобальної онтологічної моделі, яка є притаманною саме сну. І у зв'язку з цим можна дійти висновку, відповідно до якого попри чи не тисячолітні намагання створити безкінечний твір, який би ніколи не закінчувався (згадаймо численні епоси сивої давнини, що ними може похизуватися фактично кожна культура, або відносно сучасні спроби досягти цієї благородної мети за допомогою жанру епопеї!), – усі ці титанічні зусилля виявилися марними. Тому, певно, таку безперечну, образно кажучи, „популярність” набули, зокрема, цикли, які, вже за самою своєю сутністю, несли у собі ідею нескінченності і створювали, вочевидь, ілюзію повернення, чи то пак – безсмертя.

Відтак стає зрозумілим, чому ті письменники, яких обдаровано було новелістичним талантом, принаймні це стосується В. Стефаніка та І. Бабеля, з одного боку, у кожному зі своїх невеличких творів не могли поминути глибинну буттєву проблематику, а з іншого боку, тяжіли до циклічного оформлення свого творчого доробку. Отож тепер, коли ми отримали вже обгрунтовану й позитивну відповідь на початкове питання про те, чи має самостійне значення новела В. Стефаніка „Сама-саміська”, відповідь на інше питання – щодо зв'язку цього твору з контекстом збірки, до якої увійшла новела, – набуває також дещо іншого стибу.

На поверхні це зумовлено тим, що загальний зміст збірок дозволяє кожного разу не пояснювати, де відбуваються події і хто та чому є героями цих дискурсивних картин: у І. Бабеля – це радянсько-польська війна, а більш узагальнено – війна, у якій беруть участь переважно червоні козаки і один з представників тодішньої інтелігенції, а у В. Стефаніка – це життя українського покутського села і його жителів – селян. Протилежність текстових стратегій полягає, як бачимо, у тому, що у творах В. Стефаніка не має когось іншого, крім селян, тому що автору це було непотрібно і тому, що це не відповідало його досвіду і його інтенціям, за якими він, попри одержану освіту, не мислив себе кимсь іншим – відмінним від тих, про кого писав.

Натомість присутність стратегії обох письменників цілком схожі – і тому, що наявність не однієї короткої новели, а їхній комплекс заперечує будь-який, у тому числі і песимістичний, зміст творів, що з них складається цей комплекс, і тому, що, попри специфічну, а разом і нібито автентичну мову, якою вони пишуть і якою спілкуються їхні персонажі, – єдиними суб'єктами, що говорять у цих творах, і єдиними великим відповідальними за те, що відбувається у цих текстах, є ті, хто ці тексти продукує.

В одному з оповідань, у якому, до речі, фігурує постать Г. де Мопассана і згадуються його книги та ім'ям якого І. Бабель назвав цей твір, є дещо дивна, особливо на перший погляд, метафора: автор, себто І. Бабель, пише про те, що книги – це „прекрасн[ая] могила[а] человеческого сердца” [1, с. 205]. Утім, за перспективою, накресленою вище, зміст цієї метафори стає цілком зрозумілим: з одного боку, загальновідома понадчутливість і В. Стефаніка, і І. Бабеля, а з іншого боку, їхня безпосередня (у В. Стефаніка) або опосередкована (у І. Бабеля) включеність у життя у його основі – в основі тілесній, зумовлює продукування цими письменниками дискурсу як єдиної для них можливості хоча б у будь-який спосіб узгодити особисте існування з неприйнятною, в засаді, для них обох екзистенцією соціуму. Отже, попри те, що, як пише Р. Піхманець, „кількісно в його [В. Стефаніка, а ми додали б – і І. Ба-

- иск. учен. степ. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / С. В. Татаркина. – Томск: ТГПУ, 2006. – 24 с.
10. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Яз. слав. культуры, 2003. – 312 с.
 11. Gheith J., Holmgren B. Art and Prostokvasha: Avdot'ia Panaeva's Work // The Russian memoir: history and literature / Ed. by Beth Holmgren. – USA: Northwestern University Press, 2007. – 221 p.
 12. Kelly C. A history of Russian women's writing 1820-1992 / Catriona Kelly. – NY: Oxford University Press, 1994. – 498 p.
 13. Olson S. Avdot'ia Iakovlevna Panaeva / Susan Olson // Russian novelists in the age of Tolstoy and Dostoevsky / Ed. by J. Alexander Ogden, Judith E. Kalb. – Detroit: Gale Group, 2011. – P. 228-239.

АНОТАЦІЯ

Куянцева О.О. Нарративні стратегії в прозі Є.Я. Панаєвої

У статті аналізуються нарративні стратегії у прозі Є.Я. Панаєвої. Визначаються форми оповіді та позиції наратора у повістях «Родина Тальникових», «Повітряні замки», романі «Жіноча доля». Просліджується еволюція образу автора-оповідача від активного розповідача до відстороненого оповідача.

Ключові слова: нарративна стратегія, автор, наратор, оповідач, розповідач.

АННОТАЦИЯ

Куянцева О.А. Нарративные стратегии в прозе А.Я. Панаевой

В статье анализируются нарративные стратегии в прозе А.Я. Панаевой. Определяются формы повествования и позиции наратора в повестях «Семейство Тальниковых», «Воздушные замки», романе «Женская доля». Прослеживается эволюция образа автора-повествователя от активного рассказчика до отстраненного повествователя.

Ключевые слова: нарративная стратегия, автор, наратор, повествователь, рассказчик.

SUMMARY

Kuyantseva O. Narrative strategies in the prose by A. Panaeva.

The author of the article determines the narrative strategies in the prose by A. Panaeva. She defines the forms of narration and the position of narrators in the novels “Family of the Talnikovykh” (“Semeystvo Talnikovykh”), “Air castles” (“Vozdushniye zamki”), “Woman's Lot” (“Zhenskaya Dolya”), follows the evolution of the author: from active to passive narrator's position.

Key words: narrative strategy, author, narrator.

тивного рассказчика до позиции отстраненного повествователя, наделенного абстрактным организующим всеведением. Для раннего творчества характерно наличие диегетического нарратора (рассказчика), что определяется ориентированностью писательницы на фиксацию собственного жизненного опыта. В произведениях, написанных в 1850-60-е гг., меняется нарративная стратегия, повествование ведется не от первого, а от третьего лица. В романе «Женская доля» автор стремится к нивелированию признаков персонификации, активность нарратора в ходе повествования заметно снижается, его оценки принимают форму философских рассуждений на морально-этические темы.

Перспективным является дальнейшее изучение нарратива прозы А.Я. Панаевой, особый интерес представляют повести «Безобразный муж» и «Рассказ в письмах», написанные в эпистолярной форме. Комплексный анализ нарративных стратегий необходим для более глубокого понимания авторской концепции мира, репрезентированной в художественном мире произведений писательницы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-408.
2. Долгих У. М. *Жизнь и литературное творчество А. Я. Панаевой (1820-1893): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература»* / У. М. Долгих. – Л., 1977. – 19 с.
3. Курова К. С. *Творчество А. Я. Панаевой в 60-е годы* / К. С. Курова // Ученые записки КГУ: Язык и литература. – 1952. – Т. XIV. – Вып. 1. – С. 39-58.
4. Манн Ю. В. *Автор и повествование* / Ю. В. Манн // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1991. – Т. 50. – № 1. – С. 3-20.
5. Станицкий Н. *Воздушные замки* / Н. Станицкий // Современник. – 1855. – Т. 3. – С. 191-240.
6. Станицкий Н. *Женская доля* / Н. Станицкий // Современник. – 1862. – № 3. – С. 41-176.
7. Станицкий Н. *Женская доля* / Н. Станицкий // Современник. – 1862. – № 4. – С. 504-561.
8. Станицкий Н. *Семейство Тальниковых* / Н. Станицкий // Иллюстрированный альманах, изданный И. Панаевым, Н. Некрасовым. – С. Пб.: Типография Э. Праца, 1848. – С. 1-116.
9. Татаркина С. В. *Творчество А. Я. Панаевой в литературном контексте XIX века: гендерный аспект: автореф. дис. на со-*

беля] творчому доробку переважають саме твори фрагментарного характеру» [12, с. 273], ця фрагментарність є позірною, бо вона долається просторовим поєднанням новел збірки, внаслідок чого ці твори перестають визначатися фрагментарним змістом, утворюючи певну онтологічно зумовлену ідейно-художню єдність і водночас слугуючи прийнятною нестерпності буття.

Таким чином, можна дійти висновків, за якими, по-перше, В. Стефанік не належав до тих письменників, які свідомо обрали художні стратегії, що зумовлювалися естетичними настановами модернізму чи, конкретніше, експресіонізму, але творчість цього митця у виразний спосіб корелювала з модерністською поетикою остільки, оскільки, попри обрану письменником селянську тематику, характер продукування ним художнього дискурсу присутньо цілком відповідав головним первням модерністського мистецтва.

По-друге, модерністський кшталт творчого доробку В. Стефаніка зумовлювався, зокрема, утіленням поетикальних стратегій, бо його абсолютна і непохитна любов до села і до селянина з небажанням водночас й ідеалізувати як перше, так і других спричиняла необхідність художнього осмислення у рамках відповідного дискурсу, в основі якого опинилося тілесне існування селян у рамках існуючих на той час законів і правил, за якими жив соціум.

По-третє, на доказ того, що обрана В. Стефаніком художня стратегія була саме такого типу, свідчить, зокрема, і порівняння його творів з творами інших письменників, які передусім були сучасниками співця Покуття і які об'єктивно йшли – за певними критеріями – тим же поетикальним шляхом, що і В. Стефанік.

І, нарешті, учетверте, ідейно-художній зміст новели В. Стефаніка „Сама-саміська” полягає в тому, що натуралістичне зображення смерті старої жінки становить певну онтологічну модель, яка дозволяє висловити незгоду із законами буття, аби у такий спосіб прийняти і погодитися з буттям у цілому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабель И. Э. *Одесские рассказы: Рассказы. Пьесы* / И. Э. Бабель. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 640 с. – (Серия „Русская классика. XX век”).
2. Дем'янівська Л. *Великі любов і скорбота* / Л. Дем'янівська // Стефанік В. *Твори* / В. Стефанік. – К.: Молодь, 1972. – С. 5-20.
3. Дорошко Л. *„Слово, сказане самим буттям” (Природа слова Василя Стефаніка)* / Л. Дорошко // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 36-41.
4. Дробот І. В. *Новелістика Василя Стефаніка: проблема модернізації нарративу* / І. В. Дробот // Літературознавчі студії /

- Національний університет „Києво-Могилянська академія”. – К.: Stylos, 2002. – Вип. 8. – С. 10-15.
5. Євшан М. Василь Стефаник // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 213-216.
 6. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: Підручник: [у 2 кн.] / [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 1. – 624 с.
 7. Кир'янчук Б. Герменевтичні підходи до вивчення творчості Василя Стефаника / Б. Кир'янчук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: [зб. наук. пр.] / [ред. кол. Я. О. Поліщук та ін.]. – Вип. XVII. – Рівне: РДГУ, 2007. – С. 128-135.
 8. Коцюбинська М. „Безлично голі образки” і біле світло абсолюту // Слово і час. – 1992. – № 5. – С. 49-57.
 9. Микуш С. Жанрові модифікації новел В. Стефаника / С. Микуш // Українське літературознавство. – Львів, 1990. – Вип. 55. – С. 27-34.
 10. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; [упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко; передм. М. Зубрицької]. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.
 11. Пахаренко В. Українська поезика / В. Пахаренко. – 2-е вид., доп. – Черкаси: Відлуння-плюс, 2002. – 320 с.
 12. Піхманець Р. Внутрішня динаміка художніх структур Василя Стефаника / Р. Піхманець // Вісник Львівського університету. – 2004. – Вип. 35. – С. 266-280. – (Серія філологічна).
 13. Стефаник В. Твори / В. Стефаник; вступ. ст, упоряд. текст. та прим. канд. філол. наук Людмили Дем'янівської. – К.: Молодь, 1972. – 240 с. – (Шкільна бібліотека).
 14. Флоренський П. Иконостас / П. Флоренський. – С.Пб.: Мифрил: Рус. кн., 1993. – 458 с.
 15. Фуко М. Что такое автор? / М. Фуко // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко; [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
 16. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Мюнхен: Сучасність, 1989. – 280 с.
 17. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса) / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение: [науч. прил.]. – М., 1998. – Вып. XI. – 384 с.
 18. Домашенко А. В. Почему В. Стефаника правильно называть поэтом? [Електронний ресурс] / А. В. Домашенко. – Режим доступу: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Domaschenko.
 19. Курбатов С. „Кленові листки” Василя Стефаника [Електронний ресурс] / С. Курбатов // Дзеркало тижня. –

комментарий», поскольку, рассказывая о многочисленных интригах, «нарратор саркастически обличает лицемерие высшего света» [13, с. 230].

В этом произведении практически полностью нивелирована семантика вымысла, развитие действия полностью подчинено тем морально-этическим выкладкам, которые постулирует автор-повествователь. В начале произведения он прямо говорит о том, с какой целью обращается к читателю: «Я пишу этот роман для юношей, которые вступают только в общество, а потому, по неопытности, часто увлекаются рутинными, вредными понятиями о многих вещах» [6, с. 52]. Исследовательница Дж.М. Хейт отмечает, что подобные обращения к читателю направлены на достижение главной цели дидактического текста – реформирование общества [12, с. 92].

Следует обратить внимание на то, что в более ранних произведениях отношения повествователь – читатель выстраивались в форме беседы, отличались доверительностью и некоторой интимностью. В романе «Женская доля» категория читателя как отдельной личности не репрезентирована, автор обращается к широкой общественности, подчеркивая, что пишет роман для отдельной возрастной и гендерной группы – для юношей. Однако в тексте произведения неоднократно встречаются обращения и к женщинам (например, «Да, плачь, плачь, каждая женщина, если судьба обрекла тебя смолоду на одиночество» [7, с. 529]), что свидетельствует о потенциально более широком круге читателей, к которому обращается автор-повествователь.

Активность нарратора в ходе повествования заметно снижается, его оценки принимают форму философских рассуждений на морально-этические темы. Афоризмы – своеобразная форма обобщения опыта героев в романе «Женская доля». Большинство из них касается «женского вопроса», например: «Пока сами мужчины не сделаются нравственнее – никакая эмансипация женщин невозможна. – Рабы не могут сделать свободными рабынь!» [6, с. 51]; «... участь женщины всегда в руках того, кто приобрел ее любовь» [6, с. 52]. Кроме того, социальный конфликт бедных и богатых тоже нашел свое отражение в афористической сентенции: «Достаточные столичные жители, как мне кажется, вместо сердца имеют кусочки мамонтовой кожи, – особенно, если вникнуть хорошенько в их равнодушие к стонам голодных и беззащитных бедняков, посреди которых они преспокойно едят, спят и развлекаются различными увеселениями» [7, с. 531].

Таким образом, рассматривая нарративные стратегии в повестях и романах А.Я. Панаевой, следует отметить, что образ автора-повествователя проходит определенную эволюцию от ак-

Романний повествователь позиционируется как образованный человек с передовыми взглядами, критически оценивающий окружающую действительность. Авторское «я» практически не проявляется в тексте, кроме как в своеобразном вступлении, которое с точки зрения повествовательной структуры можно охарактеризовать как «активное организующее всеведение».

В тексте произведения преобладает план персонажей, отнесенный план автора. Речь повествователя лаконична, отсутствуют развернутые авторские отступления и пояснения поступков героев. О переживаниях героинь читатель узнает из их диалогов, а также по точным характеристикам их психологического состояния, которые дает повествователь. Эти характеристики отчасти напоминают ремарки в драматическом тексте: «Вера Петровна покраснела и с достоинством сказала», «гостью покровительственным тоном сказала провинциалкам», «Лиз воскликнула», «с досадой сказала», «ласково сказала», «с жалостью произнесла», «разгорячась сказала», «со вздохом сказала Лиз и робко продолжала» [5, с. 201-202] и так далее.

Подобная нарративная стратегия отвечает тем задачам, которые ставит перед собой автор в этом произведении: четкая выраженная авторская позиция в начале произведения формирует у читателя восприятие заявленной социальной проблемы, практически полностью «заглушенный» голос повествователя во время развертывания основной сюжетной линии дает возможность читателю наблюдать за поступками героинь и делать самостоятельные выводы.

В художественном мире произведений, написанных в 1860-е гг., романский повествователь выступает как бунтарь против общепринятого мнения, активный пропагандист радикальных преобразований в обществе, он воплощает культуру мышления прогрессивно настроенных людей, призывает к тем ценностям, которые являются общими для круга «новых людей».

В романе «Женская доля» писательница вновь ведет повествование от третьего лица, однако репрезентация автора-повествователя происходит иначе. Если отличительной чертой недиегетического нарратора в повести «Воздушные замки» был иронический тон повествования, то в этом романе повествователь стремится к тому, чтобы полностью нивелировать признаки персонификации, он отстраняется от художественного мира произведения.

Говоря о специфике наррации в романах А.Я. Панаевой, американская исследовательница С. Олсон отмечает, что для писательницы характерно «повествование от мужского действующего лица Станицкого, который провозглашает себя путешествующим литератором; его основная функция в произведении заключается в том, чтобы предоставить читателю иронический социальный

№ 46 (625). – 2-8 грудня 2006. – Режим доступу: <http://www.dt.ua/3000/3150/55217/>.

20. Мельник Я. Деякі аспекти акцентуаційного підходу до аналізу творів Василя Стефаника [Електронний ресурс] / Я. Мельник // Науковий вісник Чернівецького університету. – Чернівці: Рута, 2002. – Вип. 140. – С. 181–196. – (Слов'янська філологія). – Режим доступу: <http://mesogaia-sarmatia.narod.ru/mesogaia/melnyk.htm>.
21. Ткаченко А. О. Укрліт і етнопедагогіка [Електронний ресурс] / А. О. Ткаченко. – Режим доступу: http://www.bdpu.org/scientific_published/apsf_20_2009/tkachenko.pdf.
22. Foucault M. Dits et écrits: 1954-1988 / Michel Foucault; [édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange]. – Paris: Editions Gallimard, 1994. – V. 1. – 1994. – 624 p.
23. Freud S. The interpretation of dreams / Sigmund Freud; [translated from the German and edited by James Strachey]. – New York: Avon Books, 1965. – 736 p.

АНОТАЦІЯ

Штейнбук Ф. М. Новела Василя Стефаника „Сама-саміська” у порівняльно-історичному контексті

У статті запропоновано порівняльно-історичний аналіз новели В. Стефаника „Сама-саміська”, внаслідок чого ідейно-художній зміст твору визначено через натуралістичне зображення смерті, що становить певну онтологічну модель, яка дозволяє висловити незгоду із законами буття, аби у такий спосіб прийняти і погодитися з буттям у цілому.

Ключові слова: смерть, сон, буття, онтологічна модель, порівняльно-історичний метод.

АННОТАЦИЯ

Штейнбук Ф. М. Новелла Василя Стефаника „Сама-саміська” в сравнительно-историческом контексте

В статье с использованием сравнительно-исторического метода анализируется новелла В. Стефаника „Сама-саміська”, в результате чего идейно-художественное содержание произведения определяется посредством натуралистического изображения смерти, представляющей не что иное, как своеобразную онтологическую модель, позволяющую выразить несогласие с законами бытия, чтобы таким парадоксальным образом всё же принять это бытие в целом.

Ключевые слова: смерть, сон, бытие, онтологическая модель, сравнительно-исторический метод.

SUMMARY

Shteinbuk F. M. The novel "Sama-samiska" by V. Stefanyk in the comparative-historical context

The author of the article analyses the novel "Sama-samiska" by V. Stefanyk applying the comparative-historical method. As a result the ideological and artistic content of the novel is determined by means of the natural description of death, which represents something different as a peculiar ontological model that allows of expressing disagreement with the laws of existence in order to except the existence in general yet in such a paradoxical way.

Key words: death, dream, existence, ontological model, comparative-historical method.

*И.В. Александрова
(Симферополь)*

УДК 82.0

«МЕТРОМАНИЯ» Н. В. СУШКОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КОМЕДИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

При анализе комедий первой трети XIX века обращает на себя внимание такое свойство большинства из них, как литературность. Авторы, создавая новую пьесу, ориентируются на уже существующие литературные образцы, по-новому интерпретируя их. Такими прототекстами зачастую становятся произведения французских комедиографов, представителей наиболее развитой в это время европейской комедийной традиции.

Русских драматургов всё чаще привлекают сложные, неоднозначные комедийные характеры в лучших французских образцах жанра. Симптоматично, что именно в это время на русской сцене появляются переводы и переделки «Игрока» Ж.-Ф. Реньяра, «Злого» Ж.-Б.-Л. Грессе, в которых в центре внимания авторов оказывается герой-дворянин, совмещающий в себе противоречивые черты.

В 1818 году Н. В. Сушков выполнил вольный перевод известной пьесы Алексиса Пирона (Alexis Piron) (1689 – 1773) «Метро-мания, или Поэт» («La Métromanie, ou le Poète», 1736), одной из значительных комедий французского театра, согласно оценке Лагарпа [2, с. 163].

До сих пор вольный перевод этой комедии не привлекал специального внимания литературоведов. Лишь в последнее время он попал в поле зрения исследователей, да и то лишь как вспомогательный материал для комментирования фрагмента из пушкинского «Евгения Онегина» [7; 12]. Между тем пьеса Сушкова (вполне возможно именовать ее так, учитывая практику пере-

предполагающий, что рукопись или материалы попали к издателю со стороны 3-го лица, широко применялся в начале XIX в. [4, с. 15]. В повести А.Я. Панаевой «издатель» поясняет читателям, что рукопись найдена случайно. Отметим, что наличие в тексте этого нарратора обусловлено несколькими причинами. Во-первых, это необходимо, чтобы обойти цензурный запрет на печать произведения, так, «издатель» подчеркивает: «События, описываемые ею (автором записок – О.К.), не относятся к настоящему времени» [3, с. 116]. Во-вторых, от имени «издателя» автор прямо говорит о том, с какой целью пишет повесть: «... если они (записки – О.К.) своим резким изображением всего грубого и безнравственного, что может быть в домашнем воспитании и при беспечности и дурных нравах родителей, – заставят оглянуться на самих себя и устыдят тех, кто сколько-нибудь виноват подобным образом перед детьми и перед обществом, – то это, я думаю, может служить достаточной причиной, почему я их печатаю» [3, с. 116]. Примечательно, что традиционно информация об издателе или литераторе помещается в предисловии, тогда как А.Я. Панаева размещает ее после основного текста. Возможно, это обусловлено стремлением писательницы к тому, чтобы читатель воспринимал события, описанные в записках, как явления современной ему жизни.

Нарративная стратегия коренным образом меняется в повести «Воздушные замки» (1855). События в этом произведении изложены от имени повествователя, выступающего в роли постороннего наблюдателя за происходящим. Авторское «я» активно проявляет себя в обширном вступлении, предваряющем основной текст.

Хотя автор-повествователь не персонифицирован, в его речи можно проследить четко сформированную этическую позицию, субъективное отношение к проблеме превратного восприятия петербургской жизни провинциалками, стремящимися переехать в столицу, не осознавая тех трудностей, с которыми им придется столкнуться. Это проявляется не только на семантическом, но и на лексическом, а также синтаксическом уровне. Описывая Петербург, повествователь использует художественный прием нанизывания однородных синтаксических конструкций (обстоятельства места), чтобы показать всеобъемлющее стремление провинциальных барышень перебраться в столицу в погоне за развлечениями: «Во всех углах России, в каждом провинциальном доме, где есть барышня или молодая дама, всюду (выделено нами – О.К.) мечтают о Петербурге... сколько удовольствия и развлечения сокрыто в нем, какое множество молодых мужчин, в которых страшный недостаток во всех провинциях; театры, балы, Невский проспект и модные магазины!..» [5, с. 191].

точка зрення являється фіксованим центром орієнтації для читателя, повествование воспринимается как достоверное, не остается сомнений в реальности изображаемых событий.

Несмотря на то, что рассказчица описывает собственное детство («Когда я начала помнить себя, мне было около шести лет» [8, с. 4]), в тексте она персонифицирована как взрослый человек, о чем свидетельствует общий иронический тон повествования. Соответственно, автор фигурирует в двух временных планах, его повествовательная точка зрения включает и доминирующий план прошлого, и план настоящего. Это выражено в том, что все происходящее увидено глазами ребенка, но существенно переосмыслено с учетом опыта взрослого человека.

Например, сцену похорон сестры «шестилетняя» девочка описывает следующим образом (очевидно, что такие выводы не могут быть сделаны ребенком): «Ни отец мой, ни мать не плакали; плакала одна кормилица (восприятие ребенка – О.К.) – о золоченом поворонке и шубе, которых лишилась по случаю слишком преждевременной смерти моей сестры; погоди она умирать пять, шесть месяцев, дело кормилицы было бы кончено, и обещанная награда не ушла бы от ее рук (размышления взрослого – О.К.)» [8, с. 3]. П.В. Анненков, анализируя подобные тексты, в которых отчетливо совмещаются две нарративные позиции, отмечает, что фразы, «сказанные на языке и в понятиях взрослого», фигурируют «как пояснение того, что смутно лежит в представлении ребенка, но что уже лежит в нем несомненно. Автор делается только толмачем детских впечатлений» [цит. по: 4, с. 14].

Одна из задач, которую ставит перед собой А.Я. Панаева в этом произведении, – показать жестокость, с которой родители и гувернантки обращаются с детьми. Наказания, которым подвергались дети, рассказчица часто сравнивает с «пытками», используя соответствующую лексику. Например, она называет «палачом» дядю, который регулярно наказывает ее брата, «эшафотом» – скамью, на которой мальчика секут розгами.

Американские исследовательницы Дж.М. Хейт и Б. Холмгрен отмечают, что нарратор в этом произведении «не анализирует и не описывает общие этапы своего развития, главным становится детализация драматических гротескных происшествий, в которых запечатлено жестокое обращение взрослых с детьми, в результате которого детям приходится не жить, а выживать» [11, с. 131]; «характеризуя своих обидчиков, нарратор не клеймит их, но кропотливо фиксирует их поступки и речь» [11, с. 132].

Следует отметить, что в тексте, помимо рассказчицы, присутствует еще и сам автор, он позиционируется как издатель записок. Ю.В. Манн отмечает, что подобный литературный прием,

водов-переделок в начале XIX века, несших печать личности переводчика и значительно дистанцированных от оригинала) заслуживает и отдельного разговора как произведение, способное прояснить некоторые аспекты рецепции русской литературой европейской комедии и репрезентативное в плане воплощения традиционного комедийного типа «неистового стихотворца». Важностью решения этих вопросов для характеристики развития комедии XIX века определяется актуальность данной статьи. Анализ комедии в названном ракурсе составляет цель предлагаемого исследования.

Прежде чем анализировать пьесу, скажем кратко о ее переводчице.

Николай Васильевич Сушков (1796-1871) – писатель, драматург, сотрудник «Сына Отечества», «Благонамеренного» и других периодических изданий; в 1850-е годы издатель сборников «Раут». Он принадлежал к знатному московскому роду. Его отец, Василий Михайлович, – симбирский губернатор в эпоху Павла I; мать, Мария Васильевна (урожденная Храповицкая), – известная писательница и переводчица. Сушков учился в Московском Университетском Благородном пансионе в одно время с Грибоедовым. По окончании курса в 1814 году служил в Петербурге в Министерстве юстиции, а затем в Департаменте горных и соляных дел. Впоследствии был правителем канцелярии Виленского генерал-губернатора, вице-директором департамента при Министерстве путей сообщения, Минским губернатором. Сушков – дядя писательницы Е. П. Ростопчиной.

Еще в юности по совету А. Ф. Мерзлякова начал писать стихи. В середине 1810-х в Петербурге Сушков сблизился с Державиным, Карамзиным, Олениным, Крыловым, Гнедичем, «в этом кружке установились его литературные воззрения» [11, с. 215]. Публиковал стихи и критические заметки в «Сыне Отечества», «Амфионе», «Благонамеренном», «Русском Пустыннике», «Соревнователе Просвещения и Благотворения», «Музе российских стихотворений» и других изданиях. Увлекался театром: сочинил комедию в стихах «Дуэлисты», водевиль «Тениер», лирическую трагедию «Сафо»; поставил пьесу «Сюрпризы». В числе его сочинений для театра – перевод комедии в стихах А. Пирона «La Métromanie». Предназначался он для домашней сцены [11, с. 215], однако в 1819 году состоялась премьера пьесы на сцене Большого театра в Петербурге.

Сушковым сохранены основные сюжетные линии пионовской пьесы: любовь молодых героев, судебное разбирательство между их отцами, попытки наказания молодого поэта дядей за страсть к литературным занятиям, мотив разоблачения «фаль-

шивой» поэтессы-провинциалки, подготовка к вечернему представлению комедии. Однако образ поэта-метромана решен совершенно в ином ключе. У Пирона Дамис – искренний почитатель поэзии, питающий к ней горячую бескорыстную любовь. Эта его мания оборачивается разного рода чудачествами, а порой и глупыми, хотя и незлобивыми, поступками. Однако автор реабилитирует поведение героя и его страстную увлеченность стихотворством следующим образом: Дамис значительно привлекательнее прочих персонажей пьесы тем, что он благороден, добропорядочен, не приемлет ложь. Жак Трюше, характеризуя авторскую интерпретацию фигуры поэта-метромана, отмечает новый, явно романтический акцент: *«Традиционно <...> образ поэта был гротескным. С этой комедии начался истинный романтизм. Дамис – энтузиаст, он верный, гордый и скромный и одновременно благовоспитанный, честный человек, к тому же храбрец»* [14, р. 1460]. Герой Пирона лишен комических качеств. Автор явно симпатизирует ему и даже придает некоторые черты автобиографизма: со значительной долей самоиронии ссылается в обширном предисловии к комедии на личный опыт, позволивший создать характеры пьесы, то есть фактически сознается в собственной метромании [12].

У Сушкова образ поэта получает принципиально иное осмысление и оценку. Ни о каких автобиографических чертах речь уже не идет. Молодой дворянин Ипокрен беден (*«Ни денег, ни чинов и не было и нет»* [10, с. 6]), однако это вовсе не тяготит его: он не дорожит материальными благами, живет в мире мечты. Ипокрен концентрирует в своем характере и поведении все чудачества французского предшественника, столь же оторван от реальности, но если Дамис наделяется качествами героя «высокой» комедии, то в русском аналоге пироновской пьесы мечтательность и страсть к стихотворству получают преимущественно комическое истолкование:

*...все, что нас в театре забавляет,
Все странности в себе людские он вмещает:
Влюбленный, нелюдим, болтун, игрок, ветрон,
Рассеянный... вот всех скорее точно он!
Наверно, где-нибудь теперь бредет, мечтает,
Глазает по верхам, по сторонам зевает;
А ямы под носом не разглядит своим,
Как разве бухнется в нее [10, с. 6].*

«Прилично ли избрать род жизни шутовской?» – возмущается его дядя Здравосудов и тщетно пытается внушить племяннику мысль о необходимости гражданской службы, например, карьеры юриста [10, с. 80].

Одним из первых в русском литературоведении к изучению вопросов, связанных с особенностями репрезентации авторского начала в художественном тексте, обращается М.М. Бахтин. По мнению ученого, автор-творец, конструируя художественную форму произведения, может выступать в трех ипостасях: «Он изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи)» [1, с. 405]. Очевидно, что подобная классификация, разработанная М.М. Бахтиным, предопределила дальнейшее развитие теории наррации, поскольку традиционно в повествовательном тексте, помимо сказового повествователя, выделяют еще два типа субъектов речи: рассказчика и повествователя.

Для западной литературоведческой традиции характерно использование одного термина «нарратор», им обозначается «адресант фиктивной нарраторской коммуникации» [10, с. 64]. В. Шмид в фундаментальной работе «Нарратология» определяет повествователя как объективную инстанцию с нейтральным языковым обликом, а рассказчика, напротив, как субъективную инстанцию со специфическим, маркированным языковым обликом [10, с. 64]. Говоря о типологии нарраторов, он выделяет диегетического (то есть участвующего в диегесисе, «повествуемом мире») и недиегетического нарратора (то есть участвующего в плане экзегесиса, повествования).

При анализе нарративных стратегий в прозе А.Я. Панаевой мы опираемся на теоретические разыскания В. Шмида: понятие «диегетический нарратор» соотносится нами с понятием «рассказчик» в русской терминологической традиции, а недиегетический нарратор – с понятием «повествователь».

В ранней повести «Семейство Тальниковых» (1848) А.Я. Панаева ведет повествование от первого лица. Подобный выбор нарративной стратегии объясняется тем, что описанные события являются автобиографическими. Употребление в тексте местоимений «я», «мой» указывает на то, что героиня-рассказчица повествует о перипетиях собственной жизни: «В комнате, освещенной нагорелой свечой, отмывали тело умершей – шестимесячной *моей* (выделено нами – О.К.) сестры» [8, с. 3].

Следует отметить, что жанр записок (на что указывает подзаголовок повести «Записки, найденные в бумагах покойницы») традиционно относят к автокоммуникативным текстам, то есть таким, адресатом которых выступает не посторонний реципиент, а сам автор. Следовательно, говорить о репрезентации в тексте категории «читатель» можно лишь условно, рассказчица выступает и повествующим субъектом, и адресатом одновременно. Ее

SUMMARY

Koshelivskaya Yu. V. «New Fet» of Russian Abroad (A. Fet's traditions in G. Ivanov's poetry)

In the article the author considers the question of A. Fet's influence on Ivanov's poetry. Reminiscences from the poems of A. Fet we find in such works of Ivanov as «It's cool... do-re-mi-fa-sol...», «This is only the blue incense...», «At the bottom, at the bottom of consciousness», «Over the sea, the palms again» and others.

Key words: reminiscence, Russian Abroad, creativity, image.

*О.А. Куянцева
(Запорожье)*

УДК 821.161.1:82-3

НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ПРОЗЕ

А.Я. ПАНАЕВОЙ

Творчество Авдотьи Яковлевны Панаевой – оригинального прозаика и мемуаристки второй половины XIX в. – значительное явление в русском литературном процессе. Расцвет творческой деятельности писательницы, которая подписывала свои произведения мужским псевдонимом Н. Станицкий, приходится на 1850-1860 гг. Ее произведения были высоко оценены современниками, однако многие из них не переиздавались с момента выхода в журналах «Иллюстрированный Альманах», «Современник», «Нива», поэтому они малодоступны современным читателям и исследователям.

В науке о литературе ранее уделялось внимание отдельным аспектам творчества автора (в диссертациях У.М. Долгих [2] и К.С. Куровой [3] предприняты попытки фундаментального изучения биографии А.Я. Панаевой, детального анализа отдельных ее произведений в контексте общественной и литературной борьбы 60-х гг. XIX в.; в исследованиях С.В. Татаркиной акцент сделан на «гендерной составляющей» творческого наследия писательницы [9]), однако особенности форм повествования и позиций нарратора в прозе писательницы никем из ученых не рассматривались.

Актуальность подобного исследования не вызывает сомнений, поскольку выбор нарративной стратегии – это один из основных способов саморепрезентации автора в художественном мире произведений. Мысль о его первостепенной роли в конструировании художественной реальности в современном литературоведении является общепринятой. Цель данной статьи – определить нарративные стратегии в повестях «Семейство Тальниковых», «Воздушные замки» и романе «Женская доля» А.Я. Панаевой.

В отличие от нейтрального имени «Дамис», распространенного во французских комедиях той поры, поэт у Сушкова назван Ипокрен, т. е. получает условное, но знаковое имя Ипокрена (или Иппокрена) – согласно мифу, «появившийся от удара копыта Пегаса ключ на Геликоне – источник вдохновения поэтов» [9, с. 109]. Однако это имя видится герою недостаточно звучным для успеха в литературном мире, и он называется Надзвездным. Претенциозный псевдоним вызывает насмешку слуги:

*Ни жила, ни кола, ни крова в поднебесной –
Ну! Вы за ум взялись пуститься в мир надзвездный –
И имя пышное себе изобрели* [10, с. 26].

В русской комедии, выполняющей литературно-полемическое задание, мотив переименования героя имеет свою традицию. Так, в «Чудаках» Я. Б. Княжнина чувствительный воздыхатель Прият подбирает себе звучное имя, дабы соответствовать персонажам сентиментальных произведений [3, с. 472]; в «Новом Стерне» Шаховского, ставшем весомой репликой в споре о сентиментализме, Пронский примеряет себе имя стерновского Йорика, а свою «даму сердца», «интересную пастушку», переименовывает из Маланьи в Мелани [13, с. 740-741]. Традиционна в комедии и ситуация непонимания простолудином речи литературно ориентированного человека. В «Метромании» слуга в ответ на высказание словоизлияния Ипокрена просит:

*Нельзя ли как-нибудь для нас, простых людей,
На русский перевести с халдейского простей* [10, с. 59].

(Ср.: в «Новом Стерне» крестьянка Маланья отвечает на высокопарные сентенции графа Пронского: «*Барин, я не умею по-немецкому*» [13, с. 742]; Шаховской многократно воссоздает ситуацию превратного понимания сентиментально настроенного графа крестьянами.)

Герой Пирона раскрывается в сопоставлении с другим стихотворцем – пожилым состоятельным графоманом Франкалём, докучливым дилетантом. Его самоуверенность не знает границ, и окружающие страдают от невозможности уклониться от слушания его опусов. Противостояние двух поэтов – у Сушкова Ипокрена и Умкова – в русском варианте сохранено, однако характеристика старшего из них значительно смягчена по сравнению с французским источником. Умков предстает хлебосольным московским баринком, живущим на широкую ногу и предающимся на досуге стихотворству. Он настолько увлечен поэзией, что готов выдать дочь замуж за бедного поэта, лишь бы у того были «честь и сердце». По аттестации Ипокрена, он «честнейший человек», но «предурной писатель» [10, с. 26].

В характеристике поэта, неистово предающегося сочинению стихов, Сушков ориентируется прежде всего на русскую традицию его изображения. Если речь идет о связи исследуемого текста с конкретной комедией предшествующей эпохи, то продуктивно держать в поле зрения весь ряд пьес, действие которых организуется сходным сюжетом: они могли оказать определенное воздействие на данную комедию, будучи актуализированы, говоря словами М. М. Бахтина, «памятью жанра».

Поэт, одержимый манией стихотворства, был популярной фигурой в русской комедии конца XVIII – начала XIX века. Литературный тип поэта-графомана складывался в комедиях «Самолюбивый стихотворец» Н. П. Николева (1775), «Сочинитель в прихожей» (1786) и «Проказники» (1788) Крылова, «Тетушка Маремьяна, или Превращения» (1814) П. А. Корсакова, «Вечеринка ученых» М. Н. Загоскина (1817), «Студент» А. С. Грибоедова и П. А. Катенина (1817–1818). Русская комедия знала разные трактовки этого образа. Так, Крылов педантизировал мысль об аморальности бездарного писака, склонного к плагиату (не случайны имена Рифмохват и Рифмокрад), Корсаков и Загоскин подчеркивали его глупость, а Грибоедов – педантизм и экстравагантность поведения. Таким образом, на первый план выходили различные аспекты в освещении личности самозабвенного стихотворца, но одно сохранялось неизменно – комическое истолкование графомании.

Важным компонентом традиционного портрета неистового поэта в русской комедии являлось изображение его сочинительской неутомимости и активного навязывания слушателям литературных трудов графомана. Эти черты отличают и у Пирона, и у Сушкова обоих поэтов – и старшего, и младшего. Однако у Пирона Дамис, в противовес Франкалэ, оказывается одаренным человеком, верящим в свое призвание, в результате автором задается смысловая антитеза «поэзия истинная/мнимая». В переделке же Сушкова этот аспект не получает развития: оба поэта у него не блещут талантами. Вместе с тем, Ипокрен готов самоотреченно служить Музе, невзирая на трудности, поджидающие его на тернистом пути стихотворца.

В русской вариации комедии Пирона сохранены ситуации «охоты» навязчивого поэта на слушателей и принудительного чтения им стихов. Свидетельством неистовости Ипокрена является его стремление декламировать стихи вопреки желанию «жертвы»: он читает эклогу Пламенову, затем навязчиво предлагает послушать оду, романс, стансы, кантату, буриме [10, с. 16]. Такая поэтическая «всеядность» героя обеспечивает иронический ракурс в освещении фигуры метромана. Умков тоже показан в момент насильственного чтения стихов: упоенно де-

ЛИТЕРАТУРА

1. Витковский Е. Жизнь, которая мне снилась [Электронный ресурс] / Е. Витковский. – Режим доступа: <http://fantlab.ru/work248156>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Иванов Г. В. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста, состав. примеч. А. Ю. Арьева (Новая Библиотека поэта) / Г. В. Иванов. – С. Пб. – М.: Изд-во Днк, Прогресс-Плеяда, 2010. – 768 с.
3. Кошелев В. Л. Афанасий Фет. Преодоление мифов / В. Л. Кошелев. – Курск, 2006. – С. 124.
4. Крейд В. П. Георгий Иванов / В. П. Крейд. – М.: Мол. гвардия, 2007. – 430 с.
5. Петрова Г. В. А. А. Фет и русская поэзия первой трети XX века: дисс. ... д-ра филол. наук / Г. В. Петрова. – Великий Новгород, 2010. – 343 с.
6. Фет А. А. Собрание сочинений [Электронный ресурс] / А. А. Фет. – Режим доступа: <http://alexnest.ru/russkaya-klassika/f-kh/fet-a-a/fet-afanasij-afanasevich-sobranie-st/>, свободный. – Загл. с экрана.

АНОТАЦІЯ

Кошелівська Ю. В. «Новий Фет» Російського Зарубіжжя (традиції А. Фета у поезії Г. Іванова)

У статті автор розглядає питання про вплив творчості А. Фета на Г. Іванова. Переключки і ремінісценції з поезій А. Фета знаходимо в таких творах Іванова, як «Прохладно... До-ре-ми-фа-соль...», «Это только синий ладан...», «В глубине, на самом дне сознания», «Снова море, снова пальмы» та ін.

Ключові слова: переключка, ремінісценція, Російське Зарубіжжя, творчість.

АННОТАЦИЯ

Кошеливская Ю. В. «Новый Фет» Русского Зарубежья (традиции А. Фета в поэзии Г. Иванова)

В статье автор рассматривает вопрос о влиянии творчества А. Фета на Г. Иванова. Переключки и реминисценции из стихотворений А. Фета находим в таких произведениях Иванова, как «Прохладно... До-ре-ми-фа-соль...», «Это только синий ладан...», «В глубине, на самом дне сознания», «Снова море, снова пальмы» и др.

Ключевые слова: переключка, реминисценция, Русское Зарубежье, творчество.

Кто ее навек обидел,
В чем, своем, она права?
Велика иль *невеличка*?
Любит воду иль песок?
Может, и совсем не *птичка*,
А из ада голосок? [2, с. 293].

Свидетельством переключки Иванова с Фетом служит даже рифма «птичка – невеличка». Однако эта «птичка» воспринимается авторами по-разному: у Фета через образ птички передается человеческая личность, преодолевающая «бури», «громов переключку», «черную шумящую мглу» повседневной жизни (здесь снова психологический параллелизм). У Иванова образ птички теряет свой первоначальный фетовский смысл, становится пессимистичным, нигилистическим, подобно эмигрантам, современникам поэта, его птичка потеряла «теплое гнездышко», и поэтому голос ее звучит «вкрадчиво-печальным». К образу птички Иванов возвратился в позднем стихотворении «Солнце село, и травы погасли...» (1951), отождествив фетовскую «птичку» с тучкой, однако здесь этот образ приобретает положительную коннотацию:

Не особенно важная штучка
И, притом, не нужна никому,
Ну, а все-таки, милая тучка,
Я тебя в это сердце возьму [2, с. 302].

Лирический герой Иванова «берет в сердце» «одинокую», «милую» тучку – птичку, таким образом сменяя свой пессимистический настрой, возвращаясь к вере и надежде на лучшее.

Таким образом, в творчестве Иванова мы находим немало переключек с поэзией А. Фета. Г. В. Петрова справедливо отметила, что «рецепция Фета поэзией первой трети XX века получила разные формы. Художественная концепция Фета имела и своих прямых наследников, и оппонентов, которые ее активно пересматривали. Но как нельзя изъять из лирики ее существа – душевного переживания, так нельзя изъять Фета из истории развития русской лирики первой трети XX века» [5]. Иванов также стал одним из последователей Фета, переключки и реминисценции из стихотворений которого находим в таких произведениях Иванова, как «Прохладно... До-ре-ми-фа-соль...», «Это только синий ладан...», «В глубине, на самом дне сознания», «Снова море, снова пальмы» и др.

Перспективы дальнейшего исследования данной темы мы видим в рассмотрении воздействия Фета на творчество других поэтов Русского Зарубежья.

кламируя, он крепко держит Пламенова за руку. Характеристика бездарного рифмоплета дополняется мотивом душения стихами [10, с. 21], отсутствовавшим во французском прототексте, зато чрезвычайно востребованным русской литературой (см. об этом: [7, с. 155-156]). Ипокрен и Умков – два варианта обозначенного характера, но при всей их схожести есть и существенные различия. Ипокрен способен критически оценивать свои творения. Так, в преддверии премьеры Ипокрен выражает недовольство своей комедией, которую еще вчера находил весьма забавной [10, с. 59]. Подобная рефлексия неведома самонадеянному и недалекому Умкову.

Д. Хитровой в комедийной характеристике неистового пиита верно подмечен частный мотив чтения стихов прислуге [12]. Подобные ситуации, воссоздаваемые Грибоедовым и Катениным в «Студенте», Шаховским в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды», Сушкову также необходимы для акцентирования комизма положения поэта, витающего в литературных «эмпиреях» и сталкивающегося с «прозой жизни» и «здравым смыслом».

Сушковым сохранена пионовская коллизия разоблачения литературной мистификации. Известно, что один из побудительных мотивов создания комедии Пирона – история поэта Поля Дефорж-Майяра (Paul Desforjes-Maillard): его стихи, посланные на конкурс Французской академии, были отвергнуты, журналы отказались их печатать; тогда Дефорж послал в «*Mercure de France*» ряд стихотворений, якобы написанных бретонкой Антуанеттой Малькрэ де-ла-Винь (m-lle Malcrais de la Vigne), и они вскоре были опубликованы. Сборник стихотворений бретонки удостоился множества похвал, в том числе и от Вольтера, посвятившего поэте стихи [5, с. 193]. Пирон ввел в пьесу детали, которые были восприняты как насмешка над Вольтером (поэтому комедию около двух лет не принимали к постановке в «*Comédie-Française*»).

Мотив демистификации у Сушкова закономерно проецируется на русскую литературную жизнь. По глубокому замечанию Ю. М. Лотмана, процесс распространения инокультурного влияния «*неизменно оказывается одновременно и трансформацией, и каждый из расположенных на периферии культурных районов выступает... в качестве активного партнера в коммуникационном диалоге. <...> транслируемая извне культура «переводится» с помощью уже имеющихся в данной традиции культурных кодов и таким образом вписывается в рамки национальной культурной истории*» [6, с. 417]. В результате подобной «перекодировки» создаваемое произведение воспринимается как отражение национальной действительности.

Одним из таких «культурных кодов» в пьесе Сушкова стало введение реалий русского литературного быта. Переделка Сушкова демонстративно показала ее причастность к русской литературной ситуации. Ипокрен заочно влюблен в некую «ученую девицу», поэтессу, чьи стихи периодически появляются на страницах журнала «Вестник». О ней ничего не известно, кроме того, что она «симбирячка», живет «в отеческой стране российских двух певцов» [10, с. 65]. Аллюзия совершенно очевидна: имеются в виду И. И. Дмитриев и Н. М. Карамзин, выходцы из Симбирска. В таком случае, и название журнала, публикующего опыты поэтессы, тоже понятно: оно прямо отсылает к карамзинскому «Вестнику Европы». Характеристика, данная «симбирячке» Ипокреном – «Сафа наших дней», – также связывает комедию, переработанную с французского источника, с реалиями русской жизни. «Имя Сафо, – отмечает О. А. Проскурин, – давно и повсеместно использовалось как своеобразная архетипическая модель при характеристике всякой женщины-сочинительницы» [8, с. 157]. В России греческая поэтесса упоминалась особенно часто, когда заходила речь об Анне Петровне Буниной: «Именование Буниной “русской Сафо” или «Сафо наших дней» стало общим местом словесности начала XIX века, непременным атрибутом комплиментарных характеристик создательницы “Неопытной Музы”» [8, с. 157-158]. Бунина была дружна с Дмитриевым, а в ее стихах ощущалось влияние эмоционально выразительной поэзии Жуковского. Кстати сказать, первое выступление Буниной в печати состоялось на страницах журнала «Ипокрена, или Уроки любословия» (1799), где был опубликован ее прозаический отрывок «Любовь» (хотя за давностью лет Сушкову сей факт мог быть неизвестен, но заманчиво допустить, что переводчик «Метромании», хорошо ориентирующийся в литературном мире, мог вспомнить это обстоятельство).

В пользу включенности комедии в русскую литературную обстановку свидетельствуют помещенные в иронический контекст аллюзии и цитаты из романтической лирики, в частности, из «Сельского кладбища» Жуковского:

*Любовники бредут из роц рука с рукой,
Разнежась, к шалашу медлительной стопою* [10, с. 12].

Из элегий Жуковского 1810-х годов позаимствован мотив совлечения покровы, завесы с тайны:

*О! как легко твой быстрый взор небесный,
Завесу с тайны снял – и угадала ты...* [10, с. 66].

Характеристика назойливого поэта, который душит слушателей стихами, также проецируется на русские литературные реалии, в частности, Умков побуждает вспомнить известного графомана графа Д. И. Хвостова. Комическая репутация Хвостова уже

Эти мотивы находим в стихотворении Иванова «В глубине, на самом дне сознания» (1929), где раскрыто понимание судьбы поэта и поэтического озарения, которые автор называет «отблеском нестерпимого сиянья»:

В глубине, на самом дне сознания,
Как на дне колодца – самом дне –
Отблеск нестерпимого сиянья
Пролетает иногда во мне [2, с. 260].

О таком же «прозрении» писал и Фет в стихотворении «Измучен жизнью, коварством надежды»:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю [6].

У Фета вновь появляется мотив сна; причем сна наяву, который созвучен ивановскому озарению:

И этих грез в мировом дуновеньи
Как дым несусь я и таю невольню,
И в этом прозреньи, и в этом забвеньи
Легко мне жить и дышать мне не больно [6].

У Иванова такое «прозрение» называется странным, автор сравнивает его с «невыносимым огнем». По сути, поэт пишет о творческом экстазе, который сжигает творческую личность:

Боже! и глаза я закрываю
От невыносимаго огня.
Падаю в него...
и понимаю,
Что глядят соседи по трамваю
Странными глазами на меня [2, с. 260].

Еще одним ярким примером переключки Иванова с Фетом служит стихотворение «Снова море, снова пальмы» (1948). «Стихотворение в целом прочитывается как рефлексия на лирический символ Фета, поставленный под сомнение...» [2, с. 625], – считает Арьев. Здесь речь идет об образе «фетовской» птички из стихотворения «Задрожали листы, облетая...»:

Только ты, моя милая птичка,
В теплом гнездышке еле видна,
Светлогруда, легка, невеличка,
Не запугана бурей одна [6].

Птичка здесь – символ семейного уюта, теплоты, защищенности, счастья. Иванов, словно ведя беседу с поэтом XIX века, пессимистически отвечает ему:

Никогда ее не видел
И не знаю, какова.

этого нет в стихотворении Иванова, его герой остается в тупике.

В 1930 году Иванов пишет стихотворение «Это только синий ладан...» (1930), в котором вновь обращается к Фету. По мнению Арьева, в этом произведении «начальный синтаксис, вообще свойственный Георгию Иванову, в данной своей форме восходит к «безглагольному» Фету, прежде всего к стихотворению «Это утро, радость эта» (опубл. 1901), заканчивающемуся строчкой: «Это все – весна» [2, с. 586]. Георгий Иванов пишет свой вариант того, что «называется весной». Весна поэта –

Это только синий ладан,
Это только сон во сне,
Звезды над пустынным садом,
Розы на твоём окне [2, с. 251].

Ивановская весна, как и весна Фета, спокойная, размеренная, эфемерная, в некотором смысле даже мистическая:

Это то, что в мире этом
Называется весной,
Тишиной, прохладным светом
Над прохладной глубиной [6].

Поэт XX века, как и поэт XIX века, в описании весны использует синий цвет: у Иванова – «синий ладан», «сумрак голубой», у Фета – «синий свод». Однако «фетовская» весна – «активная», изменчивая, несмотря на безглагольность – действенная: это «крик и вереницы», «говор вод», «мошки, пчелы», «зык и свист». У Иванова – наоборот, «тишина, прохладный свет». Очевидно, разница в настроении стихотворений обусловлена тематикой: стихотворение Фета является гимном красоты весенней природы. Стихо-творение Иванова «в содержательном плане... проповедует отказ от сотворенной красоты ради несовершенной, разлитой в мире... Оно связано с представлением о судьбе художника, не взнуданной его собственной волей. Его дело – уловить и запечатлеть момент «поэтической вспышки», мгновение, когда он, сливаясь с «миром дремлющим», обретает величественную свободу» [2, с. 586]. Стихотворение Иванова имеет философский подтекст, который выражается в воплощении авторского понимания судьбы поэта, весна – творчество, вдохновение:

Взмахи черных весел шире,
Чище сумрак голубой...
Это то, что в этом мире
Называется судьбой [2, с. 251].

Стихотворения сближает и мотив сна – «фетовская» «ночь без сна» у Иванова трансформируется в «сон во сне», Иванов называет весну сном в другом сне – судьбе.

сложилась в первые десятилетия XIX века. Самолюбивый стихотворец, неутомимый рифмач стал объектом многочисленных издевательств собратьев по перу, «*существенную роль в этом граде насмешек сыграла, вероятно, личность Хвостова*» – «открыто провозглашаемая им страсть к метромании, версификации и жажда видеть свое имя напечатанным», его богатство и знатность [1, с. 184.]

Фигуру поэта, близкую к интерпретации А. Пирона, создаст в 1825 году В. Кюхельбекер в «драматической шутке» «Шекспировы духи». Ее герой оторван от живой действительности, проявляет свою одержимость в моменты вдохновения («он в бреду, он без ушей, без глаз, / Он сочиняет» [4, с. 154]). Иронические комментарии окружающих в его адрес сохранены, но мотив навязчивой декламации снят, Поэта даже упрашивают написать стихи по случаю именин, что для него унижительно: он видит себя «надоблачной страны отважным посетителем», прозревающим сокрытое от глаз простого обывателя. Финальный монолог Поэта – апология жизни в мечте и самоутвержденного служения высокой поэзии [4, с. 154]. Автором предложена сугубо романтическая разработка традиционного комедийного типа.

Таким образом, при создании своих двух вариаций образа неистового поэта Сушков в основном остается в рамках традиционного комедийного решения этого характера, но привносит в него некоторые трансформации, навеянные пионовским текстом (творческая состоятельность поэта отделена от его этических качеств; один из вариантов включает мотивы самокритичности героя, его беззаветной преданности поэзии, что, впрочем, не лишает образ комизма). В целом же национальная комедийная традиция оказывается сильнее обаяния французского первоисточника.

Обращение Сушкова к пьесе Пирона давало возможность выразить мнение переводчика о литературных нравах его эпохи, о продукции ряда поэтов, заострить внимание на состоянии дел в современной литературе. В комедии Сушкова оказывается значимой имплицитно выраженная мысль: в произошедшей смене поколений далеко не каждый молодой поэт может противопоставить истинный талант банальной графомании.

Думается, пьеса Пирона привлекла внимание русского переводчика не в последнюю очередь тем обстоятельством, что ее главным героем стал персонаж, наделенный сложным, неоднозначным характером. В тяготении русских комедиографов 1810-1830-х годов к изображению противоречивых характеров сказались неудовлетворенность писателей условностью комедийных приемов и штампов, стремление к усложнению комедийного образа и сценическому психологизму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтшуллер, М. Г. Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства / М. Г. Альтшуллер. – 2-е изд., доп. – М.: НЛЮ, 2007. – 444 с.
2. Вольперт, Л. И. Пушкинская Франция / Л. И. Вольперт. – С.Пб.: Алетея, 2007. – 576 с.
3. Княжнин, Я. Б. Избранные произведения / Я. Б. Княжнин. – Л.: Сов. писатель, 1961. – 782 с.
4. Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. – Т. 2 / В. К. Кюхельбекер. – М.; Л.: Сов. писатель, 1967. – 786 с.
5. Ланн, Е. Литературная мистификация / Е. Ланн. – М.; Л.: ГИЗ, 1930. – 234 с.
6. Лотман, Ю. М. Архаисты-просветители / Ю. М. Лотман // Из истории русской культуры. Т. V: XIX век. – М.: Яз. рус. культуры, 1996. – С. 410-428.
7. Мазур, Н. Н. Маска неистового стихотворца в «Евгении Онегине»: полемические функции / Н. Н. Мазур // Пушкин и его современники: сб. науч. тр. / РАН. Ин-т русской литературы. – Вып. 5 (44). – СПб.: Нестор-История, 2009. – С. 141-208.
8. Проскурин, О. А. Литературные скандалы пушкинской эпохи / О. А. Проскурин. – М.: ОГИ, 2000. – 368 с.
9. Словарь русского языка XVIII в.: В 14 вып. / АН СССР. Ин-т рус. яз.; гл. ред.: Ю. С. Сорокин. – Вып. 9: Из – Каста. – С.Пб.: Наука, 1997. – 270 с.
10. Сушков, Н. В. Метромания, или Страсть к стихотворству. Комедия в 5 д. / Н. В. Сушков. – С.Пб.: В тип. Н. Греча, 1820. – 144 с.
11. Сушков Н. В. // Русский биографический словарь: В 25 т. – Т. 20: Суворова-Ткачев / Императорское Русское Историческое Общество. – С.Пб.: тип. товарищества «Общественная польза», 1912. – С. 215-217.
12. Хитрова, Д. (Не)известная автоэпиграмма Пушкина: к интерпретации одной строфы из «Евгения Онегина» / Д. Хитрова // Кириллица, или Небо в алмазах: Сборник к 40-летию К. Рогова. – 2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/archiv.html?topic=all&fromday=01&frommonth=01&fromyear=2003&tillday=16&tillmonth=11&tillyear=2006&start=21>
13. Шаховской, А. А. Комедии. Стихотворения / А. А. Шаховской. – Л.: Сов. писатель, 1961. – 828 с.
14. Théâtre du XVIIIe siècle. – Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1971. – Т. I.

Опять серебряные змеи

Через сугробы поползли [6].

Эти два стихотворения близки мотивом грусти, которая у Иванова обусловлена расставанием с любимым человеком, болью от любви – «недуга, страшнее, чем зубная боль». У Фета эта грусть не соотносится с чувством утраченной любви, здесь она связана с усталостью, духовным кризисом. «Конец аллеи» – символ безнадёжности, отчаяния. Неслучайно автор пишет, что конец аллеи «исчез в пыли» – лирический герой отчаялся пробудиться от зимней безнадёжности и тоски. Опять повседневные бесцветные зимние пейзажи угнетают героя:

И на душе не рассветает,
В ней тот же холод, что кругом,
Лениво дума засыпает
Над умирающим трудом [6].

Этот мотив отчаяния видим и у Иванова, но он несет в себе иной смысл, здесь отчаяние от неразделенной любви, в отличие от фетовской скуки. Стихотворение наполнено душевным напряжением и тревогой.

Что делать, если яд в крови,
В мозгу смятенье, слезы – соль,
А ты заткнула уши и
Не слышишь... до-ре-ми-фа-соль [2, с. 210].

Лирический герой, вслед за предшественником, отчаялся, не верит в лучшее, «в мозгу – смятенье, слезы – соль», а в крови – яд, – очевидно, ядом поэт называет любовь, отравившую жизнь. Стихотворение Иванова относится к любовной лирике, оно посвящено женщине, безответной любви. Стихотворение Фета относим к лирике пейзажной – автор изображает картину зимы, на фоне которой перед читателем разворачивается безнадёжность, «зима» в душе лирического героя – очевидным является психологический параллелизм. У Иванова этот прием тоже присутствует: в первой строке автор использует наречие «прохладно» – эта «уличная» прохлада соотносится с холодом в сердце лирического героя, болью от безответной любви и равнодушия любимой. Звуки «До-ре-ми-фа-соль» вызывают в душе героя щемящее чувство тоски, все это проявляет также ивановскую любовь к музыке. Фет оставляет своему герою надежду, подчеркивая:

Что, может быть, хоть невзначай,
Опять душа помолодеет,
Опять родной увидит край... [6].

Автор надеется, что вновь придет и «зацветет весна и красота» не только в природе, но и в душе лирического героя. Всего

Ю.В. Кошелівська
(Луганськ)

УДК 821.161.1 – 1.09 + 929 (Иванов : Фет)

**«НОВЫЙ ФЕТ» РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
(ТРАДИЦИИ А. ФЕТА В ПОЭЗИИ Г. ИВАНОВА)**

Литература XIX века прочно вошла в творческое сознание писателей XX века. А. Арьев, говоря о поэзии Серебряного века, отмечает интертекстуальность мировосприятия модернистов: «Сюжетные заимствования чем-то предосудительным среди них не считались, наоборот, по ним можно было догадаться о включенности автора в ту или иную художественную школу... художественный метод Иванова возник из подобной психологической установки, обоснован ею и развит стремительнее и безусловнее всех в его литературном поколении» [2, с. 19]. Действительно, в творческом наследии Г. В. Иванова мы находим перекички не только с поэзией его современников – Н. Гумилевым, О. Мандельштамом, Г. Адамовичем, А. Блоком, но и с поэтами «золотого» века – А. Пушкиным, В. Жуковским, М. Лермонтовым, Ф. Тютчевым. Особое место в ряду авторов XIX века принадлежало А. Фету, который оказал воздействие на поэзию Г. Иванова, его даже называли «новым Фетом Русского Зарубежья». Поэтому целью данной статьи стало рассмотрение традиции А. Фета в поэзии Г. Иванова. Изучением творчества Г. Иванова занимались Е. Витковский [1], А. Арьев [2], В. Крейд [4], И. Тарасова и др., однако проблема фетовских традиций в творчестве Иванова все еще не стала предметом изучения. Все это обуславливает актуальность нашей статьи.

А. А. Фет «сумел продемонстрировать те потенциальные возможности своего поэтического пути, которые сделали его «чистой» лирику востребованной в XX столетии, а его поэтические открытия – развитыми и генетически продолженными в творческих исканиях последующих художественных эпох» [3]. Эта точка зрения В. Кошелева в полной мере отражает ивановское восприятие поэта XIX века. Фетовские реминисценции находим в ранней лирике Иванова. Стихотворение «Прохладно... До-ре-ми-фа-соль...» (1922) перекикается с произведением Фета «Какая грусть! Конец аллеи...»:

Прохладно... До-ре-ми-фа-соль
Летит в раскрытое окно.

Какая грусть, какая боль!

А впрочем, это все равно! [2, с. 210].

У Фета видим:

Какая грусть! Конец аллеи

Опять с утра исчез в пыли,

АННОТАЦИЯ

Александрова И. В. «Метромания» Н. В. Сушкова в контексте русской комедии первой трети XIX века

В статье анализируется вольный перевод Н. В. Сушковым комедии А. Пирона «Метромания», выявляются способы рецепции сюжета, популярного в России в начале XIX века. На примере творческой интерпретации русским переводчиком классического типа «неистового стихотворца» исследуется проблема типологии комедийных героев.

Ключевые слова: комедия, сюжет, рецепция, прототекст, интерпретация, комедийный характер, тип.

АНОТАЦІЯ

Александрова І. В. «Метроманія» М. В. Сушкова в контексті російської комедії першої третини XIX століття

У статті аналізується вільний переклад М. В. Сушкова комедії А. Пірона «Метроманія», розглядаються засоби рецепції сюжету, популярного в Росії на початку XIX століття. На прикладі творчої інтерпретації російським перекладачем класичного типу «шаленого віршотворця» досліджується проблема типології комедійних героїв.

Ключові слова: комедія, сюжет, рецепція, прототекст, інтерпретація, комедійний характер, тип.

SUMMARY

Aleksandrova I. V. «Metromaniya» by N.V. Sushkov in the context of Russian comedy of the first third of the XIX century.

In the article the free translation of A. Piron's «Metromaniya» made by N. V. Sushkov is analysed. It also reveals the methods of the reception of the plot which was popular in Russia at the beginning of the XIX century. The problem of typology of comic characters is researched on the example of the creative interpretation of the classic type of the «furious poet» made by the Russian translator.

Key words: comedy, plot, reception, prototext, interpretation, comic character, type.

О.О. Вернік
(Луганськ)

УДК [821.161.1+821.161.2] 02

«ЛАНКА»-МАРС ТА «СЕРАПОНОВИ БРАТИ»:

СПІЛЬНІСТЬ І СВОЄРІДНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНИХ ГРУП

В українській і російській літературі перша третина XX століття характеризується небувалим творчим підйомом, який був

пов'язаний і з політичними подіями, і з особливим «настроєм» епохи. Типологічні паралелі й генетично-контактні зв'язки української та російської літератур простежуються в багатьох літературних явищах цього періоду. Особливої уваги потребує процес створення літературних груп, об'єднань та організацій. Літературні групи «Ланка»-МАРС і «Серапіонові брати» при найближчому розгляді виявляють спільність в організаційних, творчих принципах, в сприйнятті епохи, у ставленні до ідеології та до художньої творчості. І.Дзюба, В.Дмитренко, Ю.Ковалів, Ю.Луцький, Р.Олійник-Рахманний досліджували різні аспекти творчості групи «Ланка»-МАРС; про «Серапіонових братів» писали Е.Леммінг, Б.Фрезінський, Е.Папкова, Т.Белова. Проте вивчення типологічних зв'язків української та російської літературних груп все ще не стало предметом наукового пошуку. Тому мета нашої статті полягає в дослідженні спільності організаційних принципів «Ланки»-МАРСу і «Серапіонових братів».

Довгий час історія створення літературної групи «Ланка»-МАРС не була чітко визначена. Існували суперечності й у встановленні складу групи, і в написанні назви, і у визначенні літературної платформи. Виникли вони в основному через свідоме небажання учасників документально оформити факт свого існування, виступати з маніфестами. Після розпаду київського літературного об'єднання «Аспис» декілька колишніх його учасників створили групу «Ланка» (1924 р.), яку пізніше було реорганізовано в літературну організацію МАРС («Майстерня революційного слова»). В літературознавстві існували розбіжності щодо визначення складу учасників групи. Історик групи В. Дмитренко, проаналізувавши архівні матеріали, прояснює це питання: «Отже, визначаємо такий склад «Ланки»: Б. Антоненко-Давидович, М. Галич, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, Т. Осьмачка. Членом об'єднання міг стати будь-який літератор, твори якого були надруковані в Україні. Для цього потрібна була рекомендація трьох «ланчан»... Склад МАРСу вважаємо таким – Б. Антоненко-Давидович, Г. Брасюк, М. Галич, Я. Качура, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Тенета, Д. Фальківський, В. Ярошенко. Пізніше до них приєднався І. Багряний» [1, с. 37].

Група «Серапіонові брати» була створена 1 лютого 1921 року. День заснування групи зафіксований у багатьох джерелах. У літературознавчих дослідженнях і мемуаристиці немає єдиної думки про склад літературної групи. Б. Фрезінський висунув свою версію, яка показує динаміку створення «Серапіонових братів»: «Ініціатори: Слонімський, Лунц, Нікітін, Познер. До перших зборів (не пізніше 1 лютого 1921 року) додалися Груздев, Полонська, М. Чуковський. Потім з'явився Зоценко ... Слідом з'явився Федін

АНОТАЦІЯ

Кобзан Л.А. Мотив подвигу в структурі романів Дж. Конрада «Лорд Джим» та В. Набокова «Подвиг»: компаративний аспект

У статті аналізується своєрідний підхід до проблеми зображення реальності у творчості англомовних письменників-білінгвів слов'янського походження Дж. Конрада і В. Набокова. Незважаючи на певні розбіжності, доля письменників обумовила їхній інтерес до існування людини в незвичайних умовах. Герої В. Набокова і Дж. Конрада були вигнанцями: обидва прагнули до здійснення своєї мрії, де зустрічаються сни і панує гармонія. Обидва потерпіли поразку, оскільки світ не є ідеальним і в ньому немає місця неприкаяним романтикам і лицарям.

Ключові слова: роман, письменник-білінгв, рецепція, жанр.

АННОТАЦИЯ

Кобзан Л.А. Мотив подвига в структуре романов Дж. Конрада «Лорд Джим» и В. Набокова «Подвиг»: компаративный аспект

В статье анализируется своеобразный подход к проблеме изображения реальности в творчестве англоязычных писателей-билингвов славянского происхождения Дж. Конрада и В. Набокова. Несмотря на определённые различия, судьба писателей обусловила их интерес к существованию человека в необычных условиях. Герои В. Набокова и Дж. Конрада были изгнанниками: оба стремились к осуществлению своей мечты, где встречаются сны и царит гармония. Оба потерпели поражение, поскольку мир не идеален и в нем нет места неприкаянным романтикам и рыцарям.

Ключевые слова: роман, писатель-билингв, рецепция, жанр.

SUMMARY

Kobzan L. A. The motive of feat in the structure of J. Conrad's "Lord Jim" and V. Nabokov's "Glorious": the comparative aspect.

The article analyzes the peculiar approach to the problem of reality depiction in the works of the famous English-speaking bilingual writers of the Slavic origin: J. Conrad and V. Nabokov. In spite of certain divergences, the fate of the writers caused their keen interest to existence of the person in unusual circumstances. Heroes of J. Conrad and V. Nabokov were exiles: both strived to make their dreams come true, to reach the place where night dreams occurred and harmony reigned. Both faced the failure because the world is not ideal and there is no place for the restless romantics.

Key words: novel, bilingual writer, reception, genre.

казкова Зоорландія, країна скеляста і холодна, де мистецтва й науки оголошені поза законом, а бриголови, у бурих рясах, зоорландці подумують пригладити гори, щоб вони не стирчали. Його вабить країна його дитинства, куди можна було потрапити тільки стежиною, що йде крізь густий ліс, стежиною, яку він бачив щодня на маленькій акварелі, що висіла над його дитячим ліжком. Мартин давно помітив якусь особливість свого життя: «властивість мрії непомітно осідати і переходити у дійсність, як раніше вона переходила у сон» [6, с. 388]. У цьому він бачить доказ того, що його експедиція пройде успішно; у цьому він бачить натяк на те, що дійсність і сон – єдине ціле, реальність і мрія взаємопов'язані.

Герої В. Набокова і Дж. Конрада були вигнанцями: обидва прагнули до здійснення своєї мрії, досягнення місця, де зустрічаються сни і панує гармонія. Обидва потерпіли поразку, оскільки світ не є ідеальним, і в ньому немає місця неприкаяним романтикам, лицарям, які прямують дорогою, що йде в нікуди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волшебное кольцо // Русские народне сказки; [сост., вступ. ст. и прим. В.П. Аникина]. – М.: Правда, 1985. – С. 273-286.
2. История английской литературы. – М.: Просвещение, 1945. – Т. 1.
3. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов. – С. Пб.: Алтейя, 2002. – 414 с.
4. Кривцун О.А. Художественные эпохи в культуре Нового времени: проблемы идентификации / О.А. Кривцун // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 17-39.
5. Набоков В. Другие берега / В. Набоков – М.: ООО „Изд-во АСТ”, 2003. – 284 с.
6. Набоков В. Подвиг / В. Набоков // Набоков В. Облако, озеро, башня: Романы и рассказы. – М.: Моск. рабочий, 1989. – С. 310-458.
7. Ронен О. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» / О. Ронен // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 164-172.
8. Хейбер Э. «Подвиг» Набокова и волшебная сказка / Э. Хейбер / [пер. с англ. А. Сумеркина] // В. В. Набоков: pro et contra; [Сост. Б. В. Аверин]. – М.: РХГИ, 2001. – С. 716-729.
9. Чередник Л.А. Вивчення зарубіжної літератури / Л.А. Чередник. – К.: Ранок, 2005. – 128 с.
10. Conrad J. Author's Note / J. Conrad // Conrad J. Lord Jim. – L.: Penguin Books, 1994. – P. 7-8.

... потім Шкловський привів Веніаміна Зільбера (тільки в 1922 році він вибрав собі псевдонім Каверін, а на вечорах 1921 року в Будинку мистецтв виступав під своїм власним прізвищем); Каверін чітко пам'ятає, що в той перший його прихід до Серапіонових Федін серед них уже був» [9, с. 14]. Після того, як склався основний склад групи, стаги одним із «братів» стало досить складно, була навіть затверджена своєрідна процедура виборів.

«Ланка»-МАРС так само, як і «Серапіонові брати», не мала маніфестів та декларацій. Майже єдиним задокументованим у пресі свідомством стали нотатки В. Підмогильного, в яких він визначає склад та платформу групи: «Літературну асоціацію «Ланка» заклали п'ятеро письменників (Антоненко-Давидович Б., Косинка Г., Осьмачка Т., Підмогильний В. та Плужник Є.), що відокремилися влітку 1924 р. від так званого «Аспису». Пізніше до асоціації приєдналася Марія Галич... Гадаючи, що письменство життєве ніколи не може бути абстрактне й коріння свої в економічних процесах доби має, асоціація вважає, що письменство повинно правдиво відбивати в художніх формах добу, як вона синтезується в творчій уяві письменника» [5, с. 103-104]. Сучасники неодноразово вказували на дружні відносини між ланківцями, що зв'язували «В. Підмогильного і Є. Плужника, Г. Косинки й Т. Осьмачки, М. Галич і Г. Косинки, Г. Брасюка й Д. Фальківського, Б. Антоненка-Давидовича й І. Багряного» [1 с. 38]. В. Дмитренко звернула увагу на те, що «М. Галич у своїх спогадах репрезентує «Ланку»-МАРС як рафіноване, елітарне угруповання, наголошує на тому, що ця літературна організація є інтелектуальним об'єднанням близьких за духом митців. На зборах організації, крім обговорення нових творів своїх побратимів (рецепція деяких з них присутня в спогадах), завжди велися інтелектуальні розмови про літературну ситуацію в Україні й у світі» [1, с. 41]. Дослідниця справедливо вважає, що «мрією угруповання було включення української ланки до «ланцюга всесвітньої культури». З доступної кількості спогадів, листів і літературно-критичних нарисів «ланчан-марсівців» постає інтелектуально насичена атмосфера, що панувала на зборах об'єднання, чітко окреслюється думка про діалог текстів членів організації» [1, с. 41].

Загальноприйнятою стала точка зору про те, що назва російської літературної групи походить з роману Е.Т.А. Гофмана «Серапіонові брати», в якому молоді письменники (вони називали себе Серапіоновими братами) збираються щотижня, міркують про мистецтво, читають один одному свої оповідання. «Серапіонові брати» виступали проти маніфестів, але ж заявили про себе статтею Л. Лунца «Чому ми Серапіонові брати»: «Ми назвалися Серапіонові брати, бо не хочемо примусу і нудьги, не хочемо, щоб всі писали однаково,

хоча б і в наслідування Гофману ... Шість Серапіонових Братів теж не школа і не напрямок. Вони нападають один на одного, вічно незгодні один з одним, і тому ми назвалися Серапіонові брати» [2, с. 331-332]. Очевидно, що роман Гофмана служив групі орієнтиром, хоча б у її організаційній структурі та діяльності. І це – одне з підтверджень того, що література була основним орієнтиром у творчому житті всіх «серапіонів». Не випадково, зустрічаючись, письменники говорили один одному: «Здравствуй, брат. Писати дуже важко» [6, с. 81]. Перекличка назви групи з романом Гофмана припускала слідування певній програмі, що ставила на перше місце творчість, аполітичність, самовдосконалення, визнання домінанти літератури над життям: «Якщо для частини Серапіонів збіг ідеї їхніх зібрань (спільно читати і обговорювати написане) із зовнішнім сюжетом книги Гофмана (шість оповідачів щотижня збираються, читають нову розповідь, обговорюють її) був достатнім, щоб погодитися прийняти назву «Серапіонові брати», то для Лунца, Каверіна і, можливо, спочатку Слонімського в проголошених гофманівських «братах» гаслах ховалася програма, за якою вони хотіли б слідувати. Звичайно, був для молодих серапіонів в гофмановській назві елемент гри, але, збираючись і читаючи один одному гофманівські оповідання, вони не «грали» у гофманівських «братів» – література була для них головною справою життя», – зазначає Б.Фрезінський [9, с. 16-17].

Крім того, учасники групи мали свої жартівливі імена, які «виникли за аналогією з іменами гофманівських оповідачів» [9, с. 17], які, так само, як і процедура виборів до лав «серапіонів», їхні зібрання та зустрічі, свідчать про виняткове місце групи в літературному процесі свого часу, про те, що саме творча складова домінувала в житті молодих письменників. Фрезінський, узагальнивши документальні свідчення, наводить найбільш повний перелік прізвиськ учасників: «Лунц – брат-Скоморох, Груздев – Брат-Настоятель, Слонімський – Брат-Виночерпій, Зоценко – Брат-Меченосець (всі вважали Зоценка братом без прізвиська, але Ремізов наводить таке), Нікітін – Брат-Ритор (мабуть, на початку звався Брат-Канонарх, а потім активна пристрасть до виступів призвела до заміни прізвиська; Каверін ... називає його також: Брат-Літописець ...). Шкловський – Брат-Скандаліст (Ремізов наводить також прізвисько Брат-Броньовик... Іванов – Брат-Алеут, Познер – молодший Брат, Каверін – Брат-Алхімік, Федін – Брат-Привратник (і ще Брат-Ключник – обидва тільки в замітці Ремізова), Тихонов – Брат-Половчинин» [9, с. 17].

Про наявність кількох «відгалужень» всередині «Серапіонових братів» свідчить запис в 1921 році в «Літописі Будинку літераторів», де вказується про створення групи та про те, що туди увійшли, «з одного боку, письменники, традиції яких, мабуть,

У подібні мрії поринає і Джим у романі Конрада. Його уява також підохочена романами, якими він захоплюється. Ось він рятує людей із потоплюючих кораблів, то в шторм рубає щогли, то пливе з ливною серед хвиль прибою чи, зазнавши аварії, самотно бредє босий та напівголий по рифах у пошуках мушель, що врятували б його від голодної смерті. Він втихомирював заколот під час шторму і на маленькій шлюпці далеко в океані підносив дух зневіреним людям – візирець відданості обов'язку і завжди такий рішучий, як герої з книжок [3, с. 11]. В одному епізоді мрії Джима і Мартина навіть перетинаються – в придушенні заколоту на кораблі. Проте мрії Джима мають реальніший характер, вони пов'язані з морем, з професією, яку він обрав. Мрії Мартина здебільшого фантастичні, реальність постійно переходить у вигадку, а вигадка проникає в реальність.

Одного разу здається, що Мартину вдалося схопити примарну реальність. Таємничі вогники за вікном потягу отримують свою назву – Моліньяк, маленьке містечко на півдні Франції, в якому Мартин нарешті спромігся торкнутися реального життя. Йому довелося орати, сіяти, господарювати. Здалося, життя набуло сенсу, ілюзія стала відчутною. Але, виїжджаючи з Моліньяка і милуючись його вогниками вночі, Мартин, щоб ще раз впевнитися в реальності свого раю, питає кондуктора, чи не Моліньяк це за вікном. І отримує відповідь: Моліньяк не видний [6, с. 429]. Так, інший герой Набокова Себастьян Найт безуспішно шукає пансіон, в якому померла його мати. Він упевнений, що йому вдалося знайти місто і навіть побачити примарний силует матері. Повернувшись до Лондона, він розповів про це кузенові матері, і виявилось, що відбулася помилка: назва міста та ж сама, але департамент інший. І молодшому братові Себастьяна Найта також довелося зробити подібну помилку: він проводить ніч біля ліжка брата, чує його дихання, але насправді брат помер напередодні. Знову помилка, обман, ілюзія. Реальність стає невиразною і майже недосяжною.

У чому проблема? Можливо, вся справа у вигнанні, в цьому прагненні знайти щось втрачене. Мартин з першого дня перебування в Кембріджі, незважаючи на своє англійське виховання, відчуває себе іноземцем: «І взагалі все це англійське, досить, по суті, випадкове, проціджувалося крізь сьогоднішнє, російське, набувало особливих російських відтінків» [6, с. 349]. Розгулюючи по Моліньяку, Мартин як ніколи виразно розуміє, що таких понять і образів, які створила Росія, не було в інших країнах, – і часто він доходив до нервового сміху, намагаючись пояснити іноземцеві, що таке «оскома» або «вulgарність» [6, с. 426].

Але повертається Мартин не до Росії, яку він залишив, а до Росії післяреволюційної, Росії радянської. Ні, його вабить якась

людей можуть стати відповідними темами для героїчної оповіді, думки людей перебувають під впливом чогось зовнішнього і незначного, що зовсім не здається незначним Джиму [10, с. 172].

Зіставляючи роман Конрада «Лорд Джим» і роман Набокова «Подвиг», можна помітити риси подібності вже у визначенні жанру цих творів. Сам Конрад визначив свій роман як казку, легенду, оповідання. На думку Е. Хейбера, риси чарівної казки можна простежити і в романі В. Набокова «Подвиг» [8]. Для Набокова казка пов'язана, у першу чергу, з обманом і через нього з уявою. У романі «Другие берега» він писав: «Хлопчиком, я вже знаходив у природі те складне і даремне, що я пізніше шукав в іншому чудовому обмані – в мистецтві» [5, с. 123].

На казку в романі Набокова вказує і антропоетонім Мартін. Як відзначає Е. Хейбер, ім'я Мартин зустрічається в російському фольклорі (казка «Чарівне кільце» зі збірки Афанасьєва «Народные русские сказки»), і можна знайти деяку подібність між цією казкою і романом Набокова. В обох сюжетах Мартин, або, як його звуть у казці, Мартинка, син удови, непрактичний у грошових справах. Маги дає йому сто рублів на пшеницю, а він купує собаку; вона знову дає йому сто рублів, а він купує кішку. Подібні вчинки героя продиктовані не природженою дурістю, а співчуттям, прагненням врятувати нещасних тварин. Врешті-решт, і собака, і кішка віддячують Мартину і врятовують від смерті [1].

Набоковський Мартин також відзначається байдужістю до грошей. Вступивши до Кембріджу, він замість того, щоб вибрати престижну спеціальність, вирішує зайнятися російською словесністю. Проте в цьому виборі є щось штучне, певний обов'язок, який приймає на себе Мартин. Йому подобається, як звучить слово «вигнанець»: «Мартин подивився на чорну ялинову ніч, відчув на своїх щоках байронову білість і побачив себе в плащі» [6, с. 355]. Бажання здаватися, а не бути, протиставленням вигаданого світу реальному – все це рушійні сили долі Мартина. Е. Хейбер називає Мартина «неспроможним мандруючим лицарем» [2, с. 721]. І подібне визначення не випадкове, якщо пригадати книги, якими захоплювався Мартин в дитинстві та юності. Це пригоди лицарів Круглого Столу і Тристана, Синдбад і Майн Рід. Він марить подвигами у душі героїв цих творів. Ось він, в бауті й чоботях з розтрубами, зупиняє то дилжанс, то огрядний дормез, то вершника, а дукати купців роздає убогим. Перебуваючи капітаном піратського корвета, він один відбиває натиск бунтівного екіпажу. Його посилають у нетрі Африки розшукувати Левінгстона, і він знаходить його в дикому лісі. Він біжить з каторги через тропічні болота, йде до полюса, він на змиленому коні, із шашкою наголо, першим уривається до бунтівної Москви [6, с. 320].

ведуть нас до Тургенєва, Толстого, частково Чехова та Горького (Конст. Федін, Мих. Слонімський, Всев. Иванов), з іншого – автори творів, з очевидністю говорять про спорідненість з Ремізовим і Замятініним (Мик. Нікітін, Лев Лунц, Мих. Зоценко) і, нарешті, з третього боку – послідовників західного романтизму (В. Зільбер)» [2, с. 117]. Лунц також виділяв три блоки в групі: «Літературно ми ділимося на три «фракції». «Західники» (Каверін і я) вважають, що сучасна російська література незручно читається, нудна. Що московська панівна лінія (Пильняк, Лідін, Малишкін, Буданцев) – повне розкладання і загибель прози. «Західники» дивляться на Захід. У Заходу вчать. «Східняки» (Іванов, Нікітін, Федін) – усе в порядку. Писати треба, як пишуть усі. Ні в кого вчитися не треба. Самі всякого навчимо. І, нарешті, «центр» (Слонімський, Зоценко) – теперішня проза не годиться. Навчатися треба, але за старою російською традицією, забутою: Пушкін, Гоголь, Лермонтов, «західники» говорять ... потрібно вчитися інтризі, а потім дбати про інше. «Східняки»: фабула – нісенітниця, головне – мова, психологія. Будувати твір не потрібно. Як напишеться, так і напишеться, дубинушка вивезе. «Центр»: і нашим, і вашим. І мова, і фабула. Усе одразу» [2, с. 355].

Листи, спогади, твори та доля більшості учасників «Ланки» свідчать про те, що вони не приймали політичної заангажованості, намагалися зберегти традиції класичної літератури, звертати увагу читача на наслідки революційних подій та разом з тим слідувати сучасним тенденціям світового літературного процесу. Ланчани, як і «Серапіонові брати», відстоювали незалежність від партійності та ідеології. Вони «найдовше чинили опір партійній політизації літератури, тому під тиском терору М. ліквідована в 1929 р., а більшість його членів фізично знищено (Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, Я. Савченко), Т. Осьмачка помер на еміграції, а серед живих лишився один Б. Антоненко-Давидович, який, відбувши 20-річне заслання, в середині 1950-х рр. був реабілітований» [3, с. 1478-1479].

Письменників, які входили до групи «Серапіонові брати», також об'єднувало категоричне неприйняття «соціального замовлення» і партійності. Л. Лунц у статті «Про ідеологію та публіцистику» засудив наявність у сучасному йому літературному процесі виключно партійної ідеології. Він іронізував над радянською критикою, яка в кінцевому підсумку договорилася до того, що «Шекспір не потрібен. Він шкідливий і небезпечний. Не потрібен і Гомер, що оспівує аристократів-вождів» [2, с. 341]. Заперечення ідеології було принциповою позицією «братів». Невипадково, коли М. Нікітін без згоди групи поставив підпис «група “Серапіонові брати” під некрологом «Пролетарські письменники пам'яті

тов. Леніна», більшість «серапіонів» обурилися, перестали з ним розмовляти, а Каверін дав «брату» ляпас.

Письменники «Ланки»-МАРСУ ставили на перше місце літературу і творчу індивідуальність. В. Дмитренко зазначає, що група завжди відрізнялась «надзвичайно дружніми толерантними стосунками (так, наприклад, звертались вони один до одного тільки на Ви) і одночасно завжди справедливою критикою творчості побратимів» [1, с. 32]. На засіданнях письменники дуже ретельно обговорювали твори один одного: «Друзі завжди знали, хто над чим працює ... Збиралися, коли хтось із товаришів мав щось нове... Ніхто з групи не подавав твір до друку, не прочитавши його попередньо на «Ланка» – «Марсі» [4, с. 158]. У групі домінувало прагнення постійного творчого самовдосконалення, орієнтованість на високомистецькі твори. Це також є дуже близьким до творчих принципів російських «серапіонів».

«Братів» пов'язувала любов до літератури, розуміння необхідності вимогливого підходу до своїх творів. На суботніх зустрічах «серапіони» критично обговорювали твори будь-кого з «братів»: «Сварили серапіони один одного нещадно з ... люття, – згадував М. Слонімський. – Ця взаємна лайка ніяк не псувала дружніх стосунків, а, навпаки, допомагала зростанню серапіонів» [6, с. 55].

Радянське літературознавство вкрай негативно відгукувалось про діяльність угруповання «Ланка»-МАРС: «Ланка» – літературне об'єднання письменників правопопутницького характеру... Творчість окремих членів «Ланки» (М. Івченко, Т. Осьмачка) була прийнята мотивами розчарування, позначена впливом буржуазно-націоналістичної ідеології» [8, с. 60].

Подібні інтонації простежуємо й в оцінці «Серапіонових братів»: «Поряд з тенденціями формалізму, аполітичності і безідейності літератури (Л. Лунц) для багатьох членів «С. б.» був характерним інтерес до реалізму (Федін, Вс. Іванов, Нікітін) ... Багато учасників групи, подолавши формалістичні тенденції, стали великими майстрами радянської літератури» [7]. Така суперечливість оцінок пов'язана з тим, що багато «серапіонів» стали класиками радянської літератури, яких, за визначенням Т. Прокопова, наздогнала «сліпота політичної ангажованості» ... З «братів» більше за інших вдалося уникнути цього хіба що Зощенку ... Вс. Іванову та Каверіну» [6, с. 12]. Ця доля минула письменників «Ланки». Вірність творчим ідеалам, відмова йти на компроміс з владою призвели до того, що більшість письменників було репресовано, а деякі опинилися в еміграції.

Таким чином, типологічні зв'язки «Ланки»-МАРСу і «Серапіонових братів» обумовлені спільністю організаційних принципів груп: запереченням маніфестів і декларацій, закритістю та обме-

останнім. Він не розуміє, що примусило здорову, молоду, забезпечену людину зважитися на самогубство. Відповіді немає, але читає здатен провести паралель між судовим розглядом і раптовою рішечкою капітана Брайерлі піти з життя.

Суд закінчується, але не для Марлоу. Знову і знову він зустрічається з людьми, пов'язаними з цією подією. Першим оповідачем про події на «Патні» виступає сам Джим; потім Марлоу випадково зустрічається з офіцером з французької канонерки, що знайшла «Патну» без капітана і помічників. Навіщо це Марлоу, чому він не може все забути й жити далі? Слухаючи справу Джима, Марлоу мріє про диво, яке позбавило б його сумніву в існування вищих сил. Цей сумнів на все життя пов'язує Марлоу із Джимом.

Марлоу не може залишитися осторонь і не брати участі у житті Джима. Із різних джерел він «вибудовує» подальшу долю свого героя. Життя Джима набуває мозаїчного малюнку – шматочки відповідей різних людей не передають повної картини того, що відбувається. Люди, що зустрічаються із Джимом, відзначають його винятковість. Це і містер Денвер, власник рисової плантації, і Егстрем, партнер компанії суднових фрахтувальників, і власник готелю Шомберг. Тільки торговець Штайн зрозумів головну рису Джима, що вплинула на його життя, – романтичність, бажання подвигу. Ця риса визначає і руйнує життя Джима, адже «гірко дізнатися, що ти не можеш втілити свої мрії в життя через те, що ти недостатньо сильний або недостатньо розумний. І в той же час ти залишаєшся таким чудовим хлопцем» [10, р. 163].

Суд над Джимом примушує не тільки Марлоу замислитися про життя і місце людини у світі: усі, з ким спілкується Марлоу, не залишаються байдужими до цієї проблеми. Виникає своєрідний діалог, в якому Джим виступає у ролі не тільки каталізатора ідей, але і своєрідного символу. Важко зрозуміти почуття іншої людини, так само, як неможливо зрозуміти самого себе, розмірковує Марлоу. Людина – дивовижна істота, але вона не досконала, говорить Штайн [9, с. 159]. До подібного висновку поступово доходить і сам Марлоу – ніхто в цьому світі не є досконалим, кожен має право на помилку і сумнів. Але людина мусить боротися, докласти всі сили й виправити свою помилку. Що й робить Джим, який знайшов дружбу, сенс життя серед людей Патюзана, став для них своєрідною легендою, навіть казкою. На що вказує і жанр твору – «a tale», який перекладається як «оповідання», «повість», але і як «казка», «легенда». Розповідь про Джима набуває певної епічності стародавніх саг і легенд, що переказуються безліччю різних людей з їх власним тлумаченням образу. Проте Марлоу відкидає подібні думки: час для героїки минув, і хоча завоювання любові й довіри

лати цитату з англійської літературної традиції на сюжетному матеріалі, тематично мотивованому англо-російським вихованням героя і реальним зіткненням двох культур» [7, с. 172].

«Зіткнення двох культур» важливе і для Конрада, який виявляв пильний інтерес до проблем існування людини в незвичайних умовах. Е. Саїд у статті про особливості оповідної манери Конрада відзначив відкриття, зроблене письменником, про величезну різницю, яка існує між вимовленими словами і тим сенсом, який ми вкладаємо в ці слова, і талант Конрада до писемного слова не зменшує, а, навпаки, збільшує цю різницю [2, с. 29]. На думку Е. Саїда, оповідна манера Конрада вражає своєю подвійністю: все мотивоване, визначене, методичне й раціональне переплітається з випадковим, непередбачуваним і нез'ясованим. У передмові до роману «Лорд Джим» Конрад намагається пояснити подібну суперечність, підкреслюючи, що довгу історію слухатимуть тільки у випадку, якщо вона цікава: але якби історія про Джима не була цікавою, Конрад не став би її описувати [10, р. 7].

У манері оповідання Дж. Конрада Ф.Р. Лівіс відзначає певну відокремленість оповідача, властиву французькій літературній традиції, вплив якої спостерігається в творчості письменника [4, с. 208]. Така роль стороннього спостерігача надана Марлоу, який представляє героя (Джима) «ззовні», через питання, сумніви, «що і є центральною темою роману» [10, р. 209]. Проте роль Марлоу в романі глибша та вагоміша. Як оповідач він з'являється тільки в сцені суду над Джимом. До аварії на «Патні» розповідь велася традиційно від третьої особи.

Спочатку в залі суду, відповідаючи на питання, Джим намагається подати власну версію подій. Потім на сцену вступає Марлоу, головний оповідач роману, який присутній на засіданнях суду і, на відміну від Джима, котрий висловлює факти, намагається передати відчуття, які виникли в його душі при зустрічі із Джимом та іншими членами команди.

Конрад передає стиль оповіді, максимально наближеної до живої розмовної мови, що передбачає «хаотичні» переходи від однієї теми розмови до іншої, від одного персонажа до іншого. Проте в цьому також можна побачити певну логіку. Розповідаючи про суд над Джимом і людей, що слухають його справу, Марлоу згадає капітана Брайерлі, сильну, мужню людину, що рятувала і кораблі, і життя людей, одного з тих героїв, романи про яких так захоплювали Джима. Але незабаром після суду цей взірць стійкості і витримки покінчив життя самогубством. Згадка про цей факт спрямовує думки Марлоу до того дня, коли капітан Брайерлі зважився на подібний вчинок. У розмову вступає новий оповідач – старший помічник Джоунс, який спілкувався з Брайерлі

женістю складу учасників, характером творчих засідань, вимогливим підходом до творів один одного. Письменники уникали політичної ангажованості, прагнули слідувати сучасним тенденціям світового літературного процесу. Перспективи подальшого вивчення літературних зв'язків розглянутих груп полягають у пошуку спільних точок дотику й ідейно-художньої своєрідності їхніх творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитренко В. І. Творчість митців об'єднання «Ланка»-МАРС у літературному процесі першої третини ХХ століття: аспекти перцепції та рецепції : дис. ... д-ра. філол. наук : 10.01.01 / Дмитренко Вікторія Ігорівна. – Луганськ, 2009. – 403 с.
2. Лунц Л. «Обезьяны идут!»: Собрание произведений / Лев Лунц. – С.Пб. : ООО ИНАПРЕСС, 2003. – 752 с.
3. МАРС // Енциклопедія літературознавства (Перевидання в Україні). – Львів : Наук. тов. ім. Т. Шевченка, 1994. – С. 1477-1478.
4. Мороз-Стрілець Т. М. Голос пам'яті : спогади / Т. Мороз-Стрілець. – К. : Рад. письм., 1989. – 196 с.
5. Підмогильний В. З поточних нотаток / В. Підмогильний // Життя й революція. – 1925. – № 1. – С. 36.
6. Серапионовы братья. – М. : Школа-Пресс, 1998. – 640 с.
7. Серапионовы братья [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/«Серапионовы братья»/>. – Загл. с экрана. – рус.
8. Українська літературна енциклопедія : У 5 т. – К. : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – Т. 1: А – Г. – 1988. – 536 с.
9. Фрезинский Б. Судьбы Серапионов. Портреты и сюжеты / Борис Фрезинский. – С.Пб. : Академ. проект, 2003. – 592 с.

АННОТАЦІЯ

Верник О.А. «Ланка»-МАРС и «Серапионовы братья»: общность и своеобразие литературных групп

В статье рассмотрены типологические связи «Ланки»-МАРС и «Серапионовых братьев», которые обусловлены общностью организационных принципов групп, отрицанием манифестов и деклараций, закрытостью и ограниченностью состава участников, характером творческих заседаний, требовательным подходом к произведениям друг друга, стремлением избежать политической ангажированности и желанием следовать современным тенденциям мирового литературного процесса.

Ключевые слова: декларация, манифест, литературная группа, рецепция, творческие принципы.

АНОТАЦІЯ

Вернік О.О. «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати»: спільність і своєрідність літературних груп

У статті розглянуто типологічні зв'язки «Ланки»-МАРСУ і «Серапіонових братів», які обумовлені спільністю організаційних принципів груп, запереченням маніфестів і декларацій, закритістю та обмеженістю складу учасників, характером творчих засідань, вимогливим підходом до творів один одного, уникненням політичної ангажованості, прагненням слідувати сучасним тенденціям світового літературного процесу.

Ключові слова: декларація, маніфест, літературна група, рецепція, творчі принципи.

SUMMARY

Vernik O.O. «Lanka»-MARS and «Serapion's Brothers»: similarity and specificity of the literary groups.

The article considers the typological connections «Lanka»-MARS and «Serapion's Brothers» due to common organizational principles of group denial of manifestos and declarations, closeness and limitations of the participants, the nature of creative meetings, demanding approach to the works of each other, avoiding political engagement, the desire to follow the current trends of the world literary process. The author concludes that typological links in the formation of these groups are related to the principles of their works.

Key words: declaration, manifesto, literary group, reception, working principles.

*О.А. Воеводина
(Днепропетровск)*

УДК 82.0

**АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ В РАМОЧНОМ ТЕКСТЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Особый тип соотношения эмпирических жизненных событий и художественного творчества воплощается в некую исходную сюжетную модель, получающую в сознании писателя особое значение, «онтологический статус» (Д. Магомедова). Биографическая легенда, создаваемая самим автором, – достаточно распространенный литературный ход в мировой литературе. Источниками индивидуальных авторских легенд становятся такие художественные сочинения, как исповеди, дневники, путевые записки, это могут быть просто биографические намеки в тексте; распространенным источником становятся письма писателя.

SUMMARY

Karpina E. S. The Russian historical novel of the XIX century: in search of the genre canon.

The article deals with the peculiarities of the emergence and development of the historical novel in the Russian literature of the XIX century and its main models which were forming in the course of the active search of the genre canon by the most outstanding novelists of that time. It is noted that in the 1830s, which are often called «the epoch of Walter Scott» in Russia, the historical novel was the most important genre of the Russian romantic prose. It has been established that the numerous Russian writers who worked in the genre of the historical novel took as a basis Walter Scott's model but modified it according to their artistic goals and introduced their authors' peculiarities into the works they were creating. The review of the models of the widely known Russian historical novels written in the period considered made it possible for the author of the article to define some changes of the genre which were introduced by the Russian novelists.

Key words: Russian historical novel of the XIX century, Walter Scott's type of the historical novel, model of the historical novel, genre canon, historical truth, artistic fiction.

*Л.А. Кобзан
(Ивано-Франківськ)*

УДК 82.091

**МОТИВ ПОДВИГУ В СТРУКТУРІ РОМАНІВ
ДЖ. КОНРАДА «ЛОРД ДЖИМ» ТА В. НАБОКОВА
«ПОДВИГ»: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Спорідненість долі англійських письменників-білінгвів Дж. Конрада і В. Набокова неодноразово привертала увагу критиків і літературознавців у площині зіставлення їх творчості. Проте В. Набоков всіляко відмовлявся від цього співставлення, підкреслюючи, що Конрад, як англійський письменник, не створив жодного літературного твору рідною польською мовою, на відміну від самого Набокова, у творчості якого корпус російськомовних творів посідає важливе місце. Незважаючи на це заперечення, дослідники неодноразово звертали увагу на спільність ідей, паралелі у художній структурі творів письменників. У цьому аспекті звернемо увагу на своєрідні підходи до проблеми реальності в романах Дж. Конрада «Лорд Джим» і В. Набокова «Подвиг».

О. Ронен вже відзначав певну шаблонність образу Джима у Конрада, прагнення автора створити образ «молодого ідеального англійця», який намагається спокутувати власну слабкість духу подвигом. Щодо «Подвигу» Набокова, то автор прагнув «подо-

АННОТАЦІЯ

Карпина Е.С. Русский исторический роман XIX века: в поисках жанрового канона

В статье рассмотрены особенности становления исторического романа в русской литературе XIX века и его основные модели, которые формировались в ходе активных поисков жанрового канона наиболее выдающимися романистами того времени. Отмечено, что в 1830-е гг., которые часто называют «эпохой Вальтера Скотта» в России, исторический роман был самым важным жанром русской романтической прозы. Установлено, что многочисленные русские писатели, которые работали в жанре исторического романа, брали за основу вальтер-скоттовскую модель, но модифицировали её в соответствии со своими художественными задачами и приносили свои авторские особенности в создаваемые ими произведения. Обзор моделей широко известных русских исторических романов, написанных в рассмотренный период, позволил автору статьи определить некоторые изменения жанра, привнесённые русскими романистами.

Ключевые слова: русский исторический роман XIX века, вальтер-скоттовский тип исторического романа, модель исторического романа, жанровый канон, историческая правда, художественный вымысел.

АНОТАЦІЯ

Карпіна О.С. Російський історичний роман XIX століття: у пошуках жанрового канону

У статті розглянуто особливості становлення історичного роману в російській літературі XIX століття та його основні моделі, які формувалися у ході активних пошуків жанрового канону найвидатнішими романистами того часу. Зазначено, що у 1830-ті рр., які часто називають «епохою Вальтера Скотта» у Росії, історичний роман був найважливішим жанром російської романтичної прози. Встановлено, що численні російські письменники, які працювали в жанрі історичного роману, брали за основу вальтер-скоттівську модель, але модифікували її відповідно до своїх художніх задач та приносили свої авторські особливості у створювані ними твори. Огляд моделей широко відомих російських історичних романів, написаних у розглянутий період, дозволив авторові статті визначити деякі зміни жанру, привнесені російськими романистами.

Ключові слова: російський історичний роман XIX століття, вальтер-скоттівський тип історичного роману, модель історичного роману, жанровий канон, історична правда, художній вимисел.

Особую роль (и чаще всего в лирике) в создании писательского мифа играют так называемые ролевые произведения.

Рамочный текст произведения может служить источником такого мифа, благодаря тому, что расшифровка датирования текста, указанного места создания произведения, посвящения может иметь свои варианты в соотношении с биографией автора. Само заглавие текста как сжатый текст, соотносясь с реальными событиями, которые то ли наявно присутствуют в тексте, то ли восстанавливаются по внетекстовым источникам, иногда может нести в себе информацию, работающую на мифологизацию биографии.

В творческой биографии М. И. Цветаевой можно отыскать достаточно много примеров, иллюстрирующих активное мифотворчество, ведущее к мифологизации авторского «Я», начиная с первых юношеских книг, с их ярко выраженной дневниковостью. В «Верстах» (1916 г.) сталкиваемся с рождением мифа, который затем будет активизироваться поэтессой в ее прозе начала 30-х гг. Это история знакомства с О.Э. Мандельштамом. В 1916 г. в книге «Версты» она публикует стихи, которые эту историю окрашивают лирически («Никто ничего не отнял...», «Ты запрокидываешь голову...», «Откуда такая нежность?...»). В сборнике нет посвящения, не упоминается имя поэта, заглавие отсутствует, но предельно лирическая история общения двух юных поэтов обретает иной смысл, это уже история любви. Цветаева создает миф об этой любви и, как часто у нее бывало, в этот миф страстно верит. В «Истории одного посвящения» она возвращается к тем февральским дням в Москве, которые подарили ей общение с молодым поэтом О. Мандельштамом. «На *быль* о Мандельштаме летом 1916 года я была вызвана *вымыслом* о Мандельштаме летом 1916 года», – пишет М. Цветаева в «Истории одного посвящения» [2, с. 192], где сопротивляется развенчивающей этот миф действительности. Эти стихи в сборнике «Версты» не несут на себе формальных указаний на действительного адресата, но датировка 12 и 18 февраля 1916 г. и записи в ее черновых тетрадях помогают его определить, так же, как и указание на это самой поэтессы в разговорах с современниками. Именно даты, поставленные поэтессой при публикации стихотворений, придают достоверности лирической истории, таким образом превращая их и в часть биографии поэта, а мифическая составляющая этой истории наделяет лирическое стихотворение ролью, сравнимой с документальным текстом.

В «ролевом» стихотворении «Я пришла к тебе черной полночью...» («Версты») [2, с. 61] М. Цветаева создает образ разоренной, сброшенной с престола самозванцами царицы, и от ее имени

обращается к адресату, определенному в стихотворении как «царь истинный». Мифологизации лирической героини и реализации известного соотношения эмпирических жизненных событий и художественного творчества способствует посвящение – «С.Э.». Сергей Эфрон – муж поэтессы, реальное лицо, образно представляющий «истинным царем» в мире предавших ее самозванцев, соединяет мир художественный и реальный, предстает персонажем идеальной биографической легенды.

В книге «После России» обозначенные географические точки пребывания поэтессы в эмиграции «Берлин» и «Прага», ставшие заглавиями отдельных частей сборника, придают ему форму неких путевых записок. Конечно же, в контексте всей книги путь этот обозначен не столько географически, сколько как путь духовной миграции: от безнадежности – к вере в жизнь, от радости обретения жизни – к ее отрицанию. Стихотворение с названием «Берлину» подкрепляет «географический» контекст книги, при этом отражая один из основных мотивов сборника – трагедию эмиграции, развенчивая внешне сформулированную причину выбора основного названия книги: «Не Россией одной жив человек». (В 1927 году в письме к А. Тесковой М. Цветаева объясняет название готовящейся к изданию книги, в которую включены стихи, написанные в 1922-1925 гг.: «Я в этом названии слышу многое. Во-первых – тут и слышать нечего – простая достоверность: все – о стихах говорю – написанное после России. Во-вторых – не Россией одной жив человек. В-третьих – Россия во мне, не я в России... А в общем название скромное и точное» [4, с. 51]). При этом мы наблюдаем одно феноменальное свойство заголовков – потенцию быть «свергнутым» текстом. В стихотворении «Берлину» жизнь в прошлом, до эмиграции – «златозарная». Неожиданно возникает мотив потерянного рая, и миф о потерянном рае существует в традиционно заданных координатах: его обретение – неопределимое будущее. В Берлине же (первом пункте М. Цветаевой в эмиграции) только что боль можно «убаюкать», или надеяться на то, что «смилоствятся казармы». Внешнее, относительно благополучное пребывание поэтессы раскрывается как глубокая душевная драма благодаря заглавию-обращению, которое прочитывается и как имя реального города, и как знак изгнания.

Дата последнего стихотворения из «берлинской» части книги «Леты слепотекущий всхлип...» (31 июля 1922 года) самой конечностью своей – последнее число месяца, на следующий день поэтесса покидает Берлин и уезжает в Прагу – созвучна основным образам стихотворения: это и «склеп памяти», и «плащ старческий», и «ладанный мрак маковый», и «тусклость, скудость, слепость, седость». Один из них Лета – мифическая река

модели В. Скотта и использует модель А. де Виньи, вводя в качестве главных героев такие выдающиеся исторические фигуры, как А. П. Волынский, Э. И. Бирон и императрица Анна Иоанновна. Третий роман «Басурман» (1838), в котором изображаются обычая средневековой Москвы, написан в духе В. Гюго. Таким образом, совершенно очевидно, что И. И. Лажечников не имел целью следование определенным моделям в чистом виде и модифицировал их в соответствии со своими художественными задачами.

Проведенный обзор позволил нам определить некоторые изменения жанра исторического романа, привнесенные русскими романистами в течение XIX века. В ряде случаев это ослабление исторического хронотопа, отсутствие исторических компонентов в романах, относящихся к историческим (псевдоисторичность), фактическое устранение исторических персонажей из повествования, отведение роли протагониста женщине или, напротив, исключение исключительно достоверных исторических событий, не сочетающихся с художественным вымыслом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Ледяной дом. Сочинение И.И. Лажечникова... Басурман. Сочинение И. Лажечникова // В.Г. Белинский. Собрание сочинений: В 9 т. – М.: Худож. лит., 1976-1982. – Т. 2: Статьи, рецензии и заметки (апрель 1838 – январь 1840). – М.: Худож. лит., 1977. – С. 358-372.
2. Гюго В. Собор Парижской Богоматери / Пер. с фр. Н. Коган; вступ. ст. В. Татарина. – М.: Эксмо, 2008. – 591 с.: ил. – (Библиотека всемирной литературы).
3. Загоскин М.Н. Сочинения: В 2-х т. / Сост., вступ. ст. и коммент. А.М. Пескова. – М.: Худож. лит., 1987. – Т. 1: Историческая проза. – 736 с.
4. Лажечников И.И. Басурман: Роман / Худож. С. Крестовский. – М.: Худож. лит., 1989. – 368 с. (Классики и современники. Рус. классич. лит.).
5. Полевой Н.А. Избранная историческая проза / Сост., вступ. ст. и коммент. А.С. Курилова; Ил. Б. Пашкова. – М.: Правда, 1990. – 752 с.; ил.
6. Полевой Н.А., Полевой Кс.А. Литературная критика: статьи, рецензии 1825–1842 / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В. Березиной, И. Сухих. – Л.: Худож. лит., 1990. – 592 с.
7. Ungurianu D. Plotting History: the Russian Historical Novel in the Imperial Age / D. Ungurianu. – Madison: The University of Wisconsin Press, 2007. – 335 p.

живається ослабление исторического хронотопа и концентрация на средневековых обычаях [2, с. 25].

Ещё один тип повествования, не связанного с конкретными историческими рамками, характерный для романов И. Т. Калашникова, в которых делался акцент на сибирской экзотике и которые часто сравнивались с романами Дж. Ф. Купера, в которых освещалась тема американского фронта. Одним из таких романов является «Дочь купца Жолобова» (1832).

В жанре приключенческого исторического романа, который ассоциируется в мировой литературе с именем А. Дюма-отца, работал в 1830-х гг. Р. М. Зотов. В его романах, действующими лицами которых были многочисленные исторические персонажи, изображались захватывающие подвиги. Именно таким является роман «Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона I» (1832). В этом романе писатель сохраняет много элементов вальтер-скоттовской модели, например, ситуацию перемены верности, т.е. готовности поддерживать ту сторону, представители которой раньше были противниками. Этот ход способствует созданию захватывающего сюжета.

Отдельную нишу занимают так называемые «лубочные» романы. Тексты этой модели напоминают лубки (популярные дешёвые иллюстрации). Так, например, роман И. М. Глухарёва «Ольга Милославская» (1831) имеет подзаголовок «Исторический роман XIX столетия», хотя не содержит исторических компонентов. Таким образом, лубочные романы можно назвать псевдоисторическими.

Вальтер-скоттовская модель исторического романа чаще всего использовалась М. Н. Загоскиным. Однако в романе «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831) модель уже заметно трансформирована: исторические персонажи не просто перемещаются на задний план, а фактически устраняются. Кроме того, главным героем, который вступает в контакт с враждующими сторонами, является не мужчина, а девушка Полина, которая во время войны предаёт Владимира, своего жениха, и выходит замуж за французского офицера.

Многие авторы этого времени порой создавали исторические романы, не сориентированные на определённую модель. В них комбинируются элементы разных моделей. Так, в первом своём историческом произведении «Последний Новик» (1833), И. И. Лажечников использует некоторые черты романа вальтер-скоттовского типа. Действие романа разворачивается на границе между Ливонией и Россией (во многих романах В. Скотта местом действия является граница между Шотландией и Англией). Во втором романе «Ледяной дом» (1835) он полностью отходит от

забвения. Более месяца, насыщенного встречами, увлечениями, творчеством, Цветаева прожила в Берлине. Ее путь лежит в Прагу к мужу, к исполнению долга. И в известной мере это путь отречения: «Долг твой тебе отпущен: слит с Летою...» [3, с. 22]. Биография в стихотворении обретает черты древнего мифа, с его непреложностью и закономерностью происходящего. Не случайно «пражская» часть открывается пронзительным циклом «Сивилла», который перекликается со стихотворением, замыкающим «берлинскую» часть книги. Там тоскливо говорится о слепых молодых сивиллах. В цикле «Сивилла» – цветаевский миф о себе, взлелеянный, желанный, важный для поэтессы, соотносимый с эпитафией из Тредиаковского «Отъ сего, что поэтъ есть творитель, не наследуетъ, что онъ лживецъ: ложь есть слово противъ разума и совести, но поэтическое вымышление бываетъ по разуму такъ, какъ вещь могла и *долженствовала* быть» [3, с. 5]. Главный образ чрезвычайно важен для Цветаевой, осознающей новый, переходный этап своего человеческого, и главное творческого существования. В первом стихотворении цикла формулируется важное открытие: «отчаявшись искать извне: / Сердцем и голосом упав: во мне!» [3, с. 25]. Это открытие воспринимается как второе и чудесное рождение, что подкрепляется значимым не только для Цветаевой, но и в масштабах человечества культурным образом Благовещения, мифологизирующим произошедшее событие, наделяющим его сакральным смыслом и присоединяющий его к вечности (все это происходит в «час не стареющий»). Вневременность подчеркивается и во втором стихотворении цикла: «Каменной глыбой серой, / С веком порвав родство...») [3, с. 25]. И дальше это парение над временем только усиливается («Из днесь – В навек.» [3, с. 27]) в третьем стихотворении цикла, которое будет написано годом позже в августе 1923 года, но, как обозначила сама поэтесса, «...привнесено сюда из будущего, по внутренней принадлежности» [3, с. 26]. Созвучный с циклом эпитаф к первой части книги звучит и вызовом и призывом к читателю. Борьба за собственное слово и собственный взгляд на мир для Цветаевой выражается в диалоге с читателем не только в основном тексте книги, но и в его рамочной части, которая в силу своей лапидарности и освобожденности от сложных образных построений, по справедливому авторскому расчету, может уже на уровне первого знакомства с произведением настроить читателя на нужный поэту лад и повлиять на вектор читательского восприятия.

Автобиографизм и мифологизм стихотворений книги «После России» выражается и в темах, которые до этого не были востребованы цветаевским гением. Ярко выраженная социальная тематика цикла «Заводские» и стихотворения «Хвала богатым»

уже в заглавиях отражает условия реальной жизни, с которыми столкнулась поэтесса, увидевшая в этом тоже знак судьбы, связавшая это с апокалиптической картиной мира: образы последней трубы и книги вечности. Ее миф – в соединенности с «сирями и малыми, злыми и правыми во зле» [3, с. 41]. Это единение и в стихотворении «Хвала богатым»: «себя причисляю к рвани» [3, с. 45]. Поэту важно, чтобы в ее лирической книге услышали «голос правды небесной, против правды земной» [3, с. 42].

Эмиграция как факт жизни осмысливается Цветаевой по-разному, и в этом осмыслении находит место известная мифологизация. Первое в творимом образе эмигранта, который идентифицируется ею с собою, – отделенность от всех иных: «не сбившись с вами...» [3, с. 51], следующая характеристика – неопределенность пути – заблудившийся, и в этом достигший совершенства – «бог в блудилище» [3, с. 52]. Основной же характеристикой оказывается – «лишний». И в этом осознании своего изгойства есть осознание своей избранности – лишнему вторит «вышний!», подчеркивается инопланетность – «Веги – выходец». Это образы из стихотворения «Эмигрант» (1923 г.), написанного в Праге на девятый день после рождения сына. Мотив высоты и воспарения над действительностью актуализируется в следующем стихотворении книги – «Душа», где испытываемое поэтессой острое чувство необходимости сопротивляться давящему, полному лишений эмигрантскому существованию выливается в образы крылатой души, взмывающей над буднями, где «счета кипами», где жизнь – это игра («между трупами – и – куклами!»), где антипод душе – «туша», пытающаяся задушить. Мифический образ крылатой души, Психеи подкрепляется образами шестикрылого серафима и античной нереиды. Соединяя реальное и мифическое, заглавный образ стихотворения призван обратить внимание читателя на превосходство сущего над мнимым, где сущее – душа поэта. И во всей книге – утверждение правоты поэтического слова, его силы. И в то же время вечное сомнение человека. Две Музы – едва живая, но не утрачивающая надежду «соседка, сердцами спутанная» [3, с. 149] и «проводами продленная даль» [3, с. 80], где провод как залог возможности не напрасно творить, появляются в книге. Для Цветаевой лирические стихи книги, конечно же, не душевные излияния, самолюбование, не игра ощущениями. Зрелое произведение М. Цветаевой книга «После России» – это философское, но при этом крайне экспрессивное, осмысление жизни. Динамика этой книги определяется действенным, осмысленным, пропущенным через суд совести чувством, находящим свое разрешение и в индивидуальном авторском мифе, который успешно может прочитываться в том числе и с помощью интерпретации рамочного текста произведения.

рии. В последних автор не вводит конкретную личность, а скорее «<...> старается характеризовать целый народ, его дух, обычаи и нравы в эпоху, взятую им в основание его романа» [3, с. 4].

Следует отметить, что обе модели исторического романа появились в России практически одновременно. Первая модель использована в романе Ф. В. Булгарина «Дмитрий Самозванец» (1830), главным действующим лицом которого является Лжедмитрий I, а события разворачиваются вокруг его жизни и основных политических событий периода Смуты. Вторая модель лежит в основе романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), в котором он следует примеру В. Скотта, а именно вводит вымышленного протагониста и изображает его жизнь на фоне драматических исторических событий.

В это время существовали и другие модели русского исторического романа. Н. А. Полевой одним из первых сделал попытку отойти от модели В. Скотта и даже ввел в литературу новый термин, говоря, что его «Клятва при гробе Господнем» (1832) является не традиционным историческим романом, а былью (правдивой историей), разнovidностью художественной драматизации истории: «<...> были мои совсем не исторические романы в роде В. Скотта. <...> Это <...> история в лицах и быт народа в живых картинах» [5, с. 294]. Эту модель представляет роман «Михаил Васильевич Ломоносов» (1836) К. А. Полевого, брата писателя.

Как видно из приведённого выше высказывания, Н. А. Полевой упрекал В. Скотта в нарушении исторической правды и с особой гордостью подчёркивал достоверность событий, изложенных в своих произведениях. И. И. Лажечников, напротив, был убеждён в том, что автор исторических произведений имеет право на вымысел, а абсолютная точность в передаче фактов истории, не подчинённая художественной цели, не должна быть его перво-степенной задачей, поскольку не представляет никакой ценности. В прологе к своему роману «Басурман» (1838) писатель настаивает на том, что исторический романист «должен следовать более поэзии истории, нежели хронологии её. Его дело не быть рабом чисел: он должен быть только верен характеру эпохи и двигателя её, которых взялся изобразить. Не его дело перебирать всю меледу, пересчитывать труженически все звенья в цепи этой эпохи и жизни этого двигателя: на то есть историки и биографы. Миссия исторического романиста – выбрать из них самые блестящие, самые занимательные события, которые вяжутся с главным лицом его рассказа, и совокупить их в один поэтический момент своего романа» [4, с. 11].

Роман Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» (1842) создан по образцу «Собора Парижской Богоматери» (1831) В. Гюго: в нём просле-

В 1830-е гг. исторический роман был самым важным жанром романтической прозы. В середине XIX ст. он почти исчез с литературной арены. Интерес к нему возродился в 1860-х гг. благодаря романам А. К. Толстого «Князь Серебряный» (1863) и Л. Н. Толстого «Война и мир» (1863–1869). Вторая волна популярности жанра, которая пришлась на 1870–1880-е гг., связана с именами таких романистов, как Г. П. Данилевский, Вс. С. Соловьёв, Д. Л. Мордовцев, Е. А. Салиас-де-Турнемир, которые считались наиболее выдающимися писателями своего времени.

Дискуссионным вопросом русской литературы XIX ст. было разграничение между романом и повестью и отнесение произведения к тому или иному жанру. Так, например, «Капитанская дочка» А. С. Пушкина (1836) ближе к повести, если принимать во внимание её размер, а с точки зрения содержания – длительного промежутка времени, изображённого в романе, и значительного количества персонажей – она ближе к роману вальтер-скоттовского типа. То же самое можно сказать и о «Тарасе Бульбе» Н. В. Гоголя (1842). Во второй половине XIX века определять принадлежность произведения к тому или иному жанру стало ещё сложнее и выбор подзаголовка часто был привилегией редактора. В результате этого некоторые произведения «изменили» свой жанр в процессе очередного издания.

Исследователи русской исторической беллетристики обычно выделяют три темы, которые были доминирующими в исторических романах, созданных в XIX веке: Смутное время, Отечественная война 1812 года, правление Петра Великого. Дэн Унгуриану в своей монографии расширяет этот список и выделяет восемь главных тем: ранняя Русь; возвышение Москвы; Иван Грозный; Смутное время; Пётр Великий; Наполеоновские войны; эпоха императриц (приблизительно половина романов на эту тему посвящена правлению Екатерины Великой); «малороссийские романы» (появление этих романов обусловлено привлекательностью для творческого воображения русских писателей Украины – соседней с Россией страны с интересной историей и беспокойным прошлым) [7, с. 30].

1830-е гг. в истории русского исторического романа часто называют «эпохой Вальтера Скотта». Однако, несмотря на чрезвычайную популярность «шотландского чародея» в России, его романы были не единственным образцом для подражания. Некоторые русские романисты подверглись влиянию молодых и более радикальных французских романтиков и использовали разработанные ими принципы построения исторического романа.

М. Н. Загоскин выделил два варианта построения исторических романов: в одних речь идёт о жизни исторических персонажей, в то время как в других изображается значимая эпоха в исто-

ЛИТЕРАТУРА

1. Цветаева М. Версты / М.И. Цветаева. – М.: Гос. изд-во, 1922. – 117 с.
2. Цветаева М. Об искусстве / М.И. Цветаева. – М.: Искусство, 1991. – 479 с.
3. Цветаева М. Письма к А. Тесковой / М.И. Цветаева. – Прага: Изд-во Академии наук, 1969. – 375 с.
4. Цветаева М. После России / М.И. Цветаева. – М.: Советский фонд культуры. Культурный центр – Дом Марины Цветаевой, 1990. – 153 с.

АННОТАЦИЯ

Воеводина О.А. Автобиографический миф в рамочном тексте произведения

Статья посвящена проблеме соотношения рамочного текста произведения и такой содержательной категории, как автобиографический миф, в лирике М. Цветаевой. Даты, посвящения, эпиграфы и заглавия могут способствовать мифологизации биографии автора, их интерпретация – путь к реконструкции индивидуального авторского мифа.

Ключевые слова: М. Цветаева, авторский миф, рамочный текст произведения, «Версты», «После России».

АНОТАЦІЯ

Воеводина О.А. Автобіографічний міф у рамковому тексті твору

Стаття присвячена проблемі співвідношення рамкового тексту твору й такої змістовної категорії, як автобіографічний міф у ліриці М. Цветаєвої. Дати, присвячення, епіграфи й назви можуть здійснювати мифологізацію біографії автора, їх інтерпретація – шлях до реконструкції індивідуального авторського міфу.

Ключові слова: М. Цветаєва, авторський міф, рамковий текст твору, «Версты», «После России».

SUMMARY

Voyevodina O. A. The autobiographical myth in the framework text of the literary work.

The article deals with the relation of the framework text of the work and the content of such content category as myth in the autobiographical lyrics of Marina Tsvetaeva. The date of initiation, epigraphs and titles can help mythologizing the biography of the author, their interpretation is viewed as the way to the reconstruction of the individual authorial myth.

Key words: Marina Tsvetaeva, authorial myth, framework text of the work, “Milestones”, “After Russia”.

Т.Н. Жужгина-Аллахвердян
(Днепропетровск)

УДК 821.133.1-1

ПЕРСОНАЛИЗМ XX в. И РОМАНТИЧЕСКАЯ МИФОПОЭТИКА «Я». ИСТОКИ

(Н. Бердяев, К. Г. Юнг, Г. Адлер, Э. Нойманн, К. Леви-Стросс)

Философско-психологические представления Нового времени вызвали смещение, скольжение, «выворачивание» смыслов эго и «я», утвердившихся в предромантическую эпоху. Начиная с конца XVIII в. сущность и функции «эго» видели то в свете учения Иммануила Канта о космологическом споре разума с самим собой; то в традиции гегелевской критики кантовского дуализма; то в свете фихтевской теории «человека в себе» («*ansich*»), чистом «Я» («*Ich*», «*Ichheit*»), не-«Я» («*Nicht-Ich*»). Последующие философско-психологические и мифопоэтические интерпретации «я», в том числе и романтические представления о личности, эгоцентризме и индивидуализме, имели отношение к этим теориям, были их критикой или продолжением, отголосками, повторением, особенно в той части, в которой доминировал дуализм и предлагались новые варианты прочтения и интерпретации «двойственности» человеческой природы.

Романтики показали многофункциональность «я», обозначили, с одной стороны, его психологические границы, с другой – указали на его истоки, восходящие к архетипу божества. «Я», эгоцентристское и индивидуалистическое, «я» автора и поэта, философа и художника наконец-то обрело самостоятельный статус и категориальный смысл – одновременно философско-этический, эстетический, исторический, психологический, при этом многоакурсная структура «я» получила наиболее полное отражение и воплощение в художественном творчестве, в новой мифопоэтике.

В 1820-е гг. во Франции, отмеченные увлечением мистической космогонией и теологией Платона, учением неоплатоников о циклическом времени и круговороте стихий в природе, знания о таинственном происхождении человека были приложены поэтами к собственному духовному опыту. Романтически понятое противоположение, представленное в новых символических формах, не без влияния философии Востока, определило дальнейшие перспективы развития «я» в философии, литературе, символизме, мифотворчестве как для выражения личностного и индивидуального, так и всеобщего, мирового и вселенского.

Одной из наиболее известных теорий, восходящих к романтическому индивидуализму и обосновавших различие между индивидуализмом и эгоцентризмом в романтизме, был философский персонализм Н. Бердяева. Философ как бы подводит

Исторический роман и связанные с ним творческие проблемы широко обсуждались в русской литературной критике рассматриваемого периода. В многочисленных дискуссиях, касающихся «жизнеспособности» русского исторического романа, неоднократно поднимался вопрос о том, является ли русская история благодатным материалом для создания такого рода произведений. В.Г. Белинский писал по этому поводу: «Русская история есть неистощимый источник для романиста и драматика; многие думают напротив, но это потому, что они не понимают русской жизни и меряют ее немецким аршином <...> Русская жизнь до Петра Великого имела свои формы – поймите их и тогда увидите, что она включает в себе, для романа и драмы, такие же богатые материялы, как и европейская <...> Да их стало бы несколько Шекспирам и Вальтер Скоттам» [1, с. 368-369].

Н. А. Полевой в своей статье «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Соч. М. Н. Загоскина», опубликованной в 1829 г. в «Московском телеграфе», также подчёркивает чрезвычайное богатство и неисчерпаемость русской истории: «Русская история, русская старина не только могут быть источником поэтических созданий и романов исторических, но, может быть, их должно почесть одним из богатейших источников для поэта и романиста» [6, с. 53].

Отечественная война 1812 года, выход в свет двенадцатитомного труда Н. М. Карамзина «История государства Российского» (1816-1829), значительное количество повестей на историческую тему предшествовали возникновению исторического романа на русской почве.

Первым произведением этого жанра часто называют роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» М. Н. Загоскина, написанный в 1829 г. Его успех был во многом обусловлен тем, что, взяв за основу вальтер-скоттовскую модель исторического романа, автор наполнил её отечественным содержанием: изобразил жизнь русских людей, оживил русскую историю и ввёл в произведение русский народный язык.

Современный американский исследователь русского исторического романа Дэн Унгурияну считает, что эволюцию русского исторического романа можно разделить на три периода, которые последовательно сменяли друг друга – романтизм, реализм и модернизм. Роману каждого из этих периодов свойственна особая поэтика, обусловленная литературными и культурными парадигмами соответствующего периода. Создавая свои исторические романы, представители романтизма видели свою задачу в воссоздании «духа эпохи», реалисты – «характера эпохи», а модернисты – «атмосферы эпохи» [7, с. 189].

Головним фактором частоті зміни стеження наратора від одного персонажа до іншого є особливий тип фабули повісті, названий О.О. Реформатським трансцендентним типом.

Ключові слова: аукторіальний наратор, дієгезис, стеження за персонажем, фабульні лінії, фокалізація, мотивування, типи фабул.

SUMMARY

Efimenko A. E. The plot structure of Leo Tolstoy's story "Sevastopol in May"

The paper presents an explanation of the confusion of the characters and their story-lines in Leo Tolstoy's story "Sevastopol in May". The main attention is paid to the devices of passages from one story-line to another, namely to the different types of the motivation of these passages and to the possibilities of the auctorial narrative situation using. The main factor of frequent shifts in the narrator's watching from one character to another is a special story type called transcendental by A. Reformatsky.

Key words: auctorial narrator, diegesis, watching for a character, story-lines, focalization, motivation, story types.

*Е. Карпина
(Горловка)*

УДК 821.161.1

РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН XIX ВЕКА: В ПОИСКАХ ЖАНРОВОГО КАНОНА

Историческому роману принадлежит одно из ведущих мест в русской литературе XIX века. Как известно, он развился и стал чрезвычайно популярным благодаря романам шотландского писателя Вальтера Скотта, который справедливо считается отцом жанра в европейской литературе. В процессе своего развития исторический роман подвергался многочисленным трансформациям, поскольку все западноевропейские писатели, которые работали в этой области, брали за основу вальтер-скоттовский тип исторического романа, но привносили свои авторские и национальные особенности в создаваемые ими произведения. Результатом этого стало возникновение значительного количества моделей исторического романа в рамках каждой национальной литературы. Не стала исключением и русская словесность.

Цель нашей статьи заключается в том, чтобы рассмотреть особенности становления исторического романа в русской литературе XIX века и его основные модели, которые формировались в ходе активных поисков жанрового канона наиболее выдающимися романистами того времени.

итог XIX в., очерчивая границу между понятиями «личность» и «индивидуум», выводя парадигму индивидуализма, включающую биологические, материальные, социальные и космические категории и являющуюся частью парадигмы целого, от которого индивидуум отпочковывается и вне которого не существует, ибо индивидуум – производное от этого целого [2, с. 26]. Если следовать логике Н. Бердяева, то романтическое приобщение к понятиям «индивидуальность», «индивидуализм», «эгоцентризм», «личность», «атом» означало, по сути, разрыв с представлением о человеке как микрокосме. Вполне в романтическом духе персонализм Н. Бердяева не означает эгоцентрической изоляции. Личность понимается философом как «изначальная ценность и единство» и характеризуется «отношением к другому и другим, к миру, к обществу, к людям», хотя в целом рассматривается как категория не социальная, а духовная и в этом смысле противоположная индивидууму. Отношения индивидуум / личность формируют антиномию рабства (как зависимости от «материального мира», включая природу) и свободы (как независимого от «материального мира» духа). Так как личность в человеке «не детерминирована наследственностью, биологической и социальной», то она свободна и «противоположна всякому автоматизму, который играет такую роль в человеческой жизни, автоматизму психическому и социальному» [2, с. 26]. «Индивидуум и личность – это не два разных существа, а два качественных, две разные силы в человеке... Человек-индивидуум переживает изоляцию, эгоцентрически поглощен собой и призван вести мучительную борьбу за жизнь... Человек-личность, тот же человек, преодолевает свою эгоцентрическую замкнутость, раскрывает в себе универсум, но отстаивает свою независимость и достоинство по отношению к окружающему миру...» [2, с. 26]. Н. Бердяев существенно расширяет и обогащает парадигму личности. Изучив ее романтическое содержание и понимание, он приходит к выводу, что «пространство личности» универсально и безгранично и включает сферы творчества, свободы и любви, то, что в персоналистической традиции не принадлежит индивидууму. Русский философ различает индивидуум (индивид) как единицу социума (отдельный, обособленный, но такой, как все), «эго» (романтический эгоцентризм) и индивидуальность как неповторимую, уникальную личность. Он определяет индивидуальное (и индивидуальность) как «единственное в своем роде, оригинальное, отличающееся от другого и других», присущее личности, которая «более индивидуальна, чем индивидуум».

Дальнейшее рассуждение Н. Бердяева почти смыкается с романтизмом: «Индивидуальное часто также означает иррациональное, противоположное общему, общеобязательному, раз-

умному, нормативному. В этом смысле личность иррациональна, индивидуум же больше подчинен общеобязательному закону, так как более детерминирован» [2, с. 26]. Таким образом, парадигма индивидуальности включает категории, не зависящие от социума, его нормативов и законов. Далее следует очень ценное для понимания романтического самосознания и романтического персонализма замечание: «Интересно для истории сознания личности отметить, что индивидуальность у романтиков отличается от личности в нашем смысле слова. У самих романтиков была яркая индивидуальность, но часто очень слабо выраженная личность. Индивидуальность имеет скорее витальный, чем духовный, характер и не означает еще победу духа и свободы» [2, с. 26]. Иначе говоря, романтическая индивидуальность не целостна, а «разорвана», противоречива, двойственна. Н. Бердяев рассуждает об эгоцентризме в связи с проблемой рабства и свободы человека: «Эгоцентризм разрушает личность. Эгоцентрическая самозамкнутость и сосредоточенность на себе, невозможность выйти из себя и есть первородный грех, мешающий реализовать полноту жизни личности, актуализировать ее силы». «Человеческая личность есть универсум лишь под условием не эгоцентрического отношения к миру. Универсальность личности, вбирающей в себя весь давящий объектный мир, есть не эгоцентрическое самоутверждение, а размыкание в любви» [2, с. 26]. С этой точки зрения, романтическое «я», за которым стоят Каин, Демон, Люцифер, Корсар, Жан Сбогар, Наполеон, Рене, является символом эгоцентризма, а «я», за которым стоят Прометей, Поэт, Моисей, Иисус, Эммануил – символом лучшего в человеке. Как нам видится, знаменитое противоположение природы и социума в романтизме получило развитие благодаря укоренению особого чувства, вытекающего из так называемого «исторического самосознания» и воспринятой от Ж.-Ж. Руссо ностальгии по утраченным связям с природой, «сердцем вселенной», «мировой душой».

Другое важное направление в исследовании «я» развили психоаналитики во главе с З. Фрейдом. К.Г. Юнг, Г. Адлер, Э. Нойманн, основатели «глубинной психологии» («Tiefenpsychologie»), изучали бессознательные влечения и мотивации, лежащие в основе человеческой личности. По определению Юнга, это «необъяснимая проблема души», которая терзает современного человека, пожалуй, еще в большей степени, чем она занимала его ближайших и дальних предков» [8, с. 5]. Юнг показывает, как коллективное и индивидуальное бессознательное вместе с сознанием формируют системы психики: «Я» («Ich»), Маска (Persona), Тень (Schatten), низшая часть личности; образы женщины и мужчины (Anima, Animus), объединяемые Самостью (das Selbst), целост-

ЛИТЕРАТУРА

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
2. Леонтьев К.Н. О романах графа Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. – М., 1911. – 154 с.
3. Ожегов С.И. Словарь русского языка. –14-е изд., стереотип. – М.: Рус. язык, 1982. – 816 с.
4. Реформатский А.А. Структура сюжета у Л. Толстого // Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
5. Толстой Л.Н. Севастополь в мае // Толстой Л.Н. Повести и рассказы. – М.: Рус. язык, 1988. – 232 с.
6. Шмид В. Нарратология Пушкина [Электронный ресурс] / Шмид В. // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Дэвида М. Бетеа, А.Л. Осповата, Н.Г. Охотина и др. – М.: ОГИ, 2001. – С. 300-317. – Режим доступа: www.ruthenia.ru/document/531133.html
7. Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой // Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М.: Сов. писатель, 1987. – 544 с.

АННОТАЦИЯ

Ефименко А.Е. Сюжетология повести Л.Н. Толстого «Севастополь в мае»

В статье предлагается вариант объяснения «калейдоскопичности» персонажей и их фабульных линий в повести Толстого «Севастополь в мае». Основное внимание уделяется приемам переходов с линии на линию: различного вида мотивировкам этих переходов, а также использованием возможностей аукториальной повествовательной ситуации. Главным фактором частой смены слежений нарратора с одного персонажа на другого выступает особый тип фабулы повести, названный А.А. Реформатским трансцендентным типом.

Ключевые слова: аукториальный нарратор, диегезис, слежение за персонажем, фабульные линии, фокализация, мотивировка, типы фабул.

АНОТАЦІЯ

Єфименко А.Є. Сюжетологія повісті Л.М. Толстого «Севастополь в має»

У статті пропонується варіант пояснення „калейдоскопічності” персонажів та їхніх фабульних ліній у повісті Толстого «Севастополь в має». Основну увагу автор приділив прийомам переходів з лінії на лінію: різного роду мотивуванням цих переходів, а також використанням можливостей аукторіальної оповідної ситуації.

ность. Недаром диегезис 4-й и 15-й глав один и тот же – это гулянье офицеров по бульвару. Но в 4-й главе отслеживаемых офицеров 6, а в 15-й из них живы 4: «Недоставало только Праскухина, Нефердова и еще кое-кого, о которых здесь едва ли помнил и думал кто-нибудь теперь...» [5, с. 64]. И действительно, к гуляющим офицерам легко добавляются другие, подобные убитым, например, «какой-то полковник», говорящий о потерях в его полку «тоном официальной печали» [5, с. 62]. Следовательно, гибель Нефердова и Праскухина есть лишь пример множества подобных смертей на войне.

Итак, Михайлов, Калугин, Праскухин, Пест и другие действительно не герои – для этого они слишком незначительны как личности. Им остается быть лишь объектами слежения нарратора. Их функция в сюжетологии повести – быть мотивировкой перемещения нарратора от одного персонажа к другому, из одного места в другое. Есть места, куда нарратору надо за ними пойти (например, на перевязочный пункт), есть места, куда не надо (например, к генералу, адъютантом которого служит Калугин).

Калейдоскопичность создается не большим количеством действующих лиц, а использованием приема эстафетности слежений, при котором нарратор очень быстро переходит в своем слежении с одного персонажа на другого, с другого на третьего и т.д. Фактором этой частой смены слежений нарратора выступает особый тип фабулы – трансцендентный тип. Главное отличие такого слежения от классического слежения заключается в отсутствии центрального персонажа-объекта слежения, как это имеет место у Толстого, например, в «Воскресении», где появление и смена действительно очень большого числа эпизодических лиц: арестантов, крестьян, чиновников и других – все же подчиняется слежению за двумя центральными героями: Нехлюдовым и Масловой.

«Севастополь в мае» – это редкий пример фабулы без главного героя, вот почему ее действующие лица – не герои во втором словарном значении, а лишь объекты слежения нарратора при выстраивании им сюжетологии повести. Поэтому «Севастополь в мае» является редким и для западноевропейской, и для русской литературы 19 века примером «повести без героя». Кстати, упоминаемый в повести Толстого роман У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» хотя и носит подзаголовок «Роман без героя», тем не менее в сюжетологическом отношении является совершенно обычным классическим нарративом, построенном на постоянном слежении нарратора за главной героиней, и, следовательно, будучи идейно, в осуждении ложных ценностей, подобен «Севастополю в мае», нарратологически он попадает в иной сюжетологический разряд.

ной личностью. Творческий процесс независим от сознания и над ним доминирует, ибо душа «намного бесконечнее и темнее, чем видимая поверхность тела» и по-прежнему является «чужой, неизведанной страной, из которой к нам поступают лишь косвенные известия, передаваемые через подверженные всевозможным иллюзиям функции сознания». Юнг рассматривает творческий процесс как «оживление архетипа» и уподобляет его существу, ведущему автономную жизнь в душе человека.

В учении Герхарда Адлера о бессознательном значительное место занимает характерная для философии XX в. проблема единства человека и его психики [8, с. 7]. В соответствии с этой теорией «эго» есть центр сознания, «я» – обозначение единства сознательного и бессознательного в человеке [1, с. 111], индивидуация – процесс «развития психологического индивида как существа, отличного от общей коллективной психологии», «путь к себе» или «самореализация» [1, с. 274].

Э. Нойманн, как и К.Г. Юнг, связывает творчество с коллективным сознанием и коллективным бессознательным, но делает различие между творчеством культурного канона и гениальным творчеством как «прорывом в царство сути», проявлением «мира сверхъестественного», т.е. такого, в котором устранено противоречие природы и искусства. В этом устранении Нойманн видит смысл «высшей алхимической трансформации искусства» как отражения «алхимической трансформации личности Великого Индивидуума» [7, с. 170]. В сознании Нойманна гении искусства – Рембрандт, Тициан, Гете, Шекспир, Бетховен – «обрели образ и подобие великой творящей силы, существовавшей еще до сотворения мира, силы, существующей вне мира, силы, с самого начала расколотой противостоянием природы и души и, все же, являющейся сутью неделимого мира» [7, с. 170]. Они «вырвались из пут своих эпох», «сбежали из тюрьмы времени и привязанного к эго сознания». Тогда и в немногих произведениях «надличностное» проявляет себя как «феномен превосходства» и, обретая свою собственную объективную реальность, больше «не ориентировано на человека, мир, эго, коллектив». Ученый-психоаналитик утверждает, что «... акт творения, который таинственным образом создает форму и жизнь, как в природе, так и в человеческой душе, познает сам себя. «Я», которое человек ощущает внутри себя, и творящее мир «я», которое проявляется вовне человека, соединившись на плане художественного творения, достигают прозрачности символической реальности». Речь идет о том «я», которое выходит далеко за рамки «эго» как центра сознания и взаимодействует с архетипической реальностью бессознательного, в терминологии Э. Нойманна, – «архетипической реальностью надличностного внутри само-

го индивидуума», которая поднимает его «над временем, эпохой и «конечной» вечностью» [7, с. 172]. Под «проявлением надличностного», вероятно, следует понимать тот «творческий акт», который древнегреческий философ Платон называл «посвящением», провидитель Гете – «сверхчувственным миром», романтики – «воображением», символист А. Рембо – «озарением».

Некоторые исследователи романтического эгоцентризма не без оснований мыслят его как антропоцентризм, который вбирает в себя «личную», т.е. лирическую историю «я». Так, Б.П. Иванов исходит из социально-родовой экспликации формирования «эго» и диагностирует романтическое «личное» в границах «центристского» (общественного) сознания, объясняя это тождество эволюционной взаимообусловленностью в исторических границах от родового уклада до романтической эпохи. Романтический эгоцентризм освобождает сознание от пространственной и временной оседлости, «индуцирует» в «я» эффект романтической иронии, понимание «трагической несостоятельности столь глобальной претензии не только к миру, но и к самому себе». По мнению исследователя, только антропоцентрический миф может быть оптимальной формой снятия напряжения [3, с. 98].

Следует заметить, что романтическая мифопоэтическая концепция «я», заняв место антропоцентрического мифа, опиралась на архетипные парадигмы «природа – человек» и «поэт – природа», «человек – общество» и «гений (поэт) – общество». Удачно применив эти парадигмы, романтики 1820-х гг. преобразовали философию эго, расцветив ее эмоциональной семантикой, перенесли акценты с сентименталистских образов-идей («меланхолия», «безысходная печаль», «одинокое сердце») на «чувствительные» образы души («тайная горечь сердца», «доброта», «бесконечная любовь к человечеству», «сострадание», «милосердие», «энтузиазм», «поэзия»). Так, французский мифопоэтический текст 1820-х гг. представляет собой настоящее «вавилонское столпотворение» с точки зрения нормативного классицизма, демонстрируя символическую многозначность «я» в таких концептах и психологически помеченных образах, как «микрокосм», «отражение макрокосма», «тайна вселенной», «мыслящий дух», «атом мироздания», «душа человеческая», «сердце», «гений», «поэт», «двойник». Структурно-смысловая сложность «я» в этот период обусловлена ментальным плюрализмом, эгоцентристски окрашенным индивидуализмом, мистическим свободомыслием, творчески озаренным трансцендентализмом, осмысленной, в основном, в иррационалистической традиции экзотикой.

Ю. Лотман обратил внимание на структуру «я» как одного из показателей культуры: «“Я” как местоимение гораздо проще по своей структуре, чем “Я” как имя собственное. Последнее

после одной небольшой военной операции, или «дела», длящаяся всего лишь одни сутки, с вечера до вечера, решена как трансцендентная, а не имманентная.

Различие трансцендентной и имманентной фабул было предложено А.А. Реформатским [4, с. 181-182] (у Реформатского используется термин «трансцендентный и имманентный сюжеты», что, на наш взгляд, неверно). Согласно его теории, имманентная фабула – это такая фабула, события которой обусловлены самим предметом изображения. Например, если предметом является биография героя, то естественными событиями такой фабулы станут детство, отрочество, юность и т.д. с их вполне прогнозируемым событийным наполнением: школьные успехи или неуспехи, первые влюбленности и т.п. (см., например, автобиографическую трилогию Толстого). В отличие от имманентной фабулы, трансцендентная фабула – это такая фабула, события которой обусловлены чисто логически, например, принципом противопоставления, или классификации, или градации и т.д. Так, переход аукториального повествования в «Хаджи-Мурате» от сцены смерти солдата Авдеева к бытовым сценам из жизни семьи этого солдата за тысячи километров от Кавказа обусловлен трансцендентным принципом контраста между бессмысленностью гибели Авдеева и его очевидной необходимостью для крестьянской работы в семье.

Если бы Толстой в повести «Севастополь в мае» строил имманентную фабулу, он сконцентрировал бы ее диегезис на участии в «деле» какого-то одного лица, протагониста, сделав действия всех остальных персонажей подчиненными ему, тесно связанными с ним причинно-следственными связями. Нарратор также мог бы отслеживать фабульную линию не одного протагониста, но линии двух протагонистов, что, кстати, и было сделано в следующей повести цикла – «Севастополь в августе 1855 года» с ее слежением за двумя братьями Козельцовыми (прием параллелизма, о чем четко пишет Эйхенбаум: «Два основных лица сделаны братьями – этим укрепляется их положение среди действующих лиц ... и этим же мотивируется самый параллелизм, к которому естественно тяготеет Толстой» [7, с. 124]). Однако фабула «Севастополя в мае» относится к разряду трансцендентных, поэтому изображаемые в ней действия и события соотносятся друг с другом не по причинно-следственным связям, а по их пространственной и временной соположенности, то есть одновременности и односторонности (см., например, выше мотивировку диегетических переходов от Гальцина к госпиталю, от Калугина к Праскухину, от Песта к Праскухину, от Праскухина к Михайлову).

С другой стороны, множественность героев «Севастополя в мае» означает также их неспецифичность, типичность, характер-

солдаты – пять, шесть, семь солдат, идут все мимо. Ему вдруг стало страшно, что они раздавят его...» [5, с. 58]. Праскухину кажется, что он контужен, но он убит.

В главе 13-й объектом слежения становится Михайлов, поскольку он находился рядом с Праскухиным в момент гибели последнего. Но, в отличие от 12-й главы, которая давалась во внутренней фокализации персонажа, 13-я глава написана в нулевой фокализации всезнающего нарратора. В изобразительном повествовании показано, что Михайлова лишь ранит камнем в голову, то есть для него, как ранее для Калугина, «дело» кончается благополучно.

Последние две главы, 15-я и 16-я, построены анахронически (в понимании Женетта в [1, с. 71-75]): хронотоп 15-й главы – вечерний бульвар, а объектом слежения снова являются Калугин, Гальцин и «какой-то полковник» [5, с. 61], которые вместе вновь гуляют вечером по бульвару; затем к ним подходит Михайлов с перевязанной головой, а потом и Пест с его рассказом о коротком перемирии между русскими и французами после вчерашнего «дела» (военной операции). Хронотоп 16-й главы – бастионы Севастополя днем; в нескольких живых сценах-разговорах русских офицеров и даже солдат с французами изображено дневное перемирие между ними. Таким образом, и здесь роль слов Песта заключается в том, чтобы служить «мостиком», обеспечивающим переход от диалогизма вечерних разговоров на бульваре к предшествующим им (в реальном историческом времени) сценам дневного перемирия. Вероятно, эта сюжетная инверсия, или анахрония, вызвана тем, что нарратору тематически легче перейти к горестно-гневному восклицанию о возобновляющейся кровавой бойне в конце 16-й главы [5, с. 67] сразу после контрастных с ними умиляющих сцен мирных разговоров враждующих сторон, чем после разоблачительного изображения в гл. 15-й разговоров русских гуляющих офицеров, отмеченных «вечными побуждениями лжи, тщеславия и легкомыслия» [5, с. 64].

Как легко было заметить, гибель Праскухина ничего не дает для развития фабулы. То же самое можно сказать и о гибели Нефердова. (Ср. замечание К. Леонтьева о том, что и смерть Пети Ростова в «Войне и мире» «неожиданна для читателя» [2, с. 72]). По мнению Б. Эйхенбаума, «... Толстому не столько нужен факт смерти (потому что никакого сюжетного значения смерть Праскухина не имеет), сколько процесс умирания» [7, с. 118]. Дело в том, что фабула этой повести (как, впрочем, и большинства других произведений Толстого) – это не фабула концентрического типа, в которой Праскухин выполнял бы какую-то актантную функцию, влияя на развитие действия, и его смерть могла бы что-то в ней изменить. Ее фабула, эта хроникальная история до, во время и

не представляет собой твердо очерченного языкового знака» [5, с. 228]. На примерах «Эмиля» и «Исповеди» Руссо тартуский ученый структурно разграничил Я-знак (по сути тождественный эгоцентристскому «я») и Я-незнак (тождественный «я» индивидуалистическому).

Французским романтикам, творцам нового образа эгоцентрика и индивидуалиста, импонировал «искренний характер» «Исповеди» Жан-Жака Руссо. По руссоистскому образцу поэты-новаторы стремились создать синтетическую структуру, где «я» было бы центром притяжения, при этом они значительно снизили значение фактографического и мемуарного автобиографизма в пользу исповедального. Структура романтического произведения и его текста зависела теперь от структуры «я». Романтизм сохранил немногие автобиографические и мемуарные свойства и черты «я», но среди них выбрал главное – «антропологическую отрешенность». Термин этот принадлежит французскому антропологу К. Леви-Строссу и обозначает «отстраненность», обособленность от «я», умение взглянуть на себя со стороны, увидеть себя в других. К. Леви-Стросс обратил внимание на то, что в «Исповеди» и в «Прогулках одинокого мечтателя» Руссо говорит о себе в третьем лице, разделяя его на две части, но и видит свой собственный образ в других людях. В отказе от отождествления по принуждению, в отделении «я» от «другого» происходит освобождение от антагонизма, который «одна лишь философия пыталась поощрять», и – возвращение их к единству. Руссоистское «я есть другой» включает понятие «абсолютной объективности» [4, с. 25]. Руссо настаивал на том, что следует показывать личность со всеми слабостями и недостатками, «готовую признать все свои ошибки, даже если это вызовет шок или скандал». Потому он упрекал Монтеня в утаивании части правды («Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai. Il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables»), настаивал на абсолютной искренности и правдивости в анализе своей личности во всей ее полноте, изображении себя таким, каким он был в действительности, со всеми своими достоинствами и недостатками («Rousseau cherche avant tout à manifester une sincérité totale et à analyser sa personnalité dans toute sa complexité: «Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été: j'ai dévoilé mon intérieur»)» [10, с. 6-7]. Главная забота Руссо – защитить себя от своих преследователей и единственным судьей сделать читателя, показав истинного Жан-Жака, которого он противопоставил ложному портрету, созданному его недоброжелателями. Потому в его «Исповеди» присутствуют две точки зрения – героя, биография которого излагается, и автора-рассказчика, который обозревает

ет факты по истечении времени и, умудренный опытом, судит их или оправдывает (например, у Ж.-Ж. Руссо). Но и герой, и автор способствуют созданию символического образа мечты, иллюзии, разочарования, преждевременной старости.

Ж. де Нерваль полагает, что писатели «века мемуаров и исповедей» по праву считаются учениками Ж.Ж. Руссо. Но ни «Рене» Р. де Шатобриана, ни «Исповедь сына века» А. де Мюссе, ни «Исповедь Никола» Ж. де Нерваля, ни «Неволя и величие солдата» и «Дневник Поэта» Альфреда де Виньи не повторяли «Исповедь» Жан-Жака. Ж. де Нерваль в «Исповеди Никола» показал, что этих авторов объединило стремление сохранить «простоту и искренность» исповедального жанра, сделавшего человека предметом анатомических «штудий» с целью вызвать сочувствие читателя, завоевать его расположение, найти оправдание «совершенных грехов» [6, с. 121]. Автор «Исповеди Никола» называет своего героя, Ретифа, самым удачливым подражателем Руссо, который «не просто использовал собственные приключения и приключения своих знакомых в качестве материала для новелл и романов, но достоверно и подробно описал их в шестнадцатитомном сочинении под названием «Господин Никола, или Тайны человеческого сердца». Но рассказы о собственных похождениях и любовных связях, «дурных делах и семейных и супружеских тайнах», по мнению автора, могли бы показаться невероятными, если не учесть, что все происходило в эпоху чудовищной распущенности нравов, вполне достоверную картину которой рисуют, к примеру, аббат Прево в «Манон Леско» и Ш. де Лакло в «Опасных связях» [6, с. 155-156]. Как видно, Нерваль перебрасывает мостик от традиционной руссоистской исповеди к эгоцентрическому исповедальному роману, но свою «Исповедь Никола» оставляет в рамках «фривольного» дискурса Ретифа, т.е. в традиции «Опасных связей» Ш. де Лакло.

В таком контексте руссоизм трактовался тенденциозно романтически. По мнению автора «Духа христианства», одиночество – это результат утраты веры в бога и мистической связи человека с небом. По этому поводу К.Г. Юнг заметил, что христианизация как «возрождение в кругу сестер и братьев с матерью «Единой святой и Соборной Церковью» («все человечество соединяется в общем наследии изначальных символов») была «особенно необходима эпохе, «когда люди совершенно утратили сознание взаимной связи, и это вследствие невероятной противоположности, царившей между рабством, с одной стороны, и свободой гражданина и господина – с другой» [9, с. 229]. Тем значительнее прозорливость Шатобриана и его последователей. Они осознанно погрузились в глубины психики, чтобы увидеть задний план, «мифологический уровень», затемненную сторону человека.

Затем они встречают Калугина, и поэтому наблюдение нарратора вновь переходит на него. Потом к Калугину в блиндаж приходят офицеры, в числе которых оказывается юнкер Пест, благодаря чему объектом слежения нарратора в следующей, 11-й, главе становится Пест.

Дискурс этой главы состоит из двух неравных частей: 1) переданного в короткой замещающей речи хвастовства Песта о том, как он в рукопашном бою заколол француза; 2) двухстраничного повествования нарратора о том, «как это было действительно» [5, с. 54]. Как видим, Песту, этому «ребенку без твердых убеждений и правил» [5, с. 67], отказано быть источником правдивой информации, из-за чего нарратор не доверяет ему рассказа и делает это сам. Тем не менее, для сюжетологии повести важно, что именно слова Песта служат мотивировкой для ввода излагаемого нарратором дальнейшего материала о «подвиге» Песта. Этот же мотивировочный прием и тоже с использованием информации, идущей от Песта, будет позднее повторен в дискурсе дважды: в начале 12-й главы – как попутное сообщение Песта Калугину о том, что Праскухин убит, и в главе 15-й, в сцене разговоров офицеров на бульваре – для обоснования перехода к сценам краткого перемирия русских и французов в главе 16-й.

12-я и 13-я главы – это главы, диегезисом которых являются действия, мысли и состояния двух офицеров, Михайлова и Праскухина, при виде готовой разорваться бомбы. Мы уже отметили, что 12-я глава, как и предыдущая 11-я глава, открывается коротким диалогом Песта и Калугина, в котором Пест сообщает ему, что Праскухин убит, и что функция этого сообщения Песта – выступить мотивировкой для развертывания нарратором той же информации о гибели Праскухина, но так, «как это было действительно». Поэтому, проследив посредством информативного повествования сначала за Калугиным, безмерно довольным тем, что он счастливо вернулся домой, аукториальный нарратор принимается за подробное изобразительное повествование о последних минутах жизни Праскухина. Для этого нарратив возвращается в хронотопе назад, к диегезису 10-й главы (прием аналепсиса, по Женетту [1, с. 75]). Наступает самое замедленное место в дискурсе всей повести: во внутренней фокализации Праскухина (вообще редко используемой Толстым с его предпочтением нулевой фокализации) передается «целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний» [5, с. 57] персонажа. В состав нарраториального дискурса вводится его несобственно-прямая речь (выделена нами жирным шрифтом): «...потом молния блеснула в его глазах, и он думал, из чего это выстрелили: из мортиры или из пушки? Должно быть, из пушки; а вот еще выстрелили, а вот еще

но, с пересечением друг с другом в нужных случаях, а каждое действующее лицо станет объектом слежения в соответствующей главе или главах.

Такое раздельное слежение начинает вестись с оставшегося в городе и вышедшего на улицу князя Гальцина, навстречу которому попадают раненные солдаты. От них он (а следовательно, и читатель) узнаёт, что бастион якобы захвачен французами. Роль Гальцина в плане сюжетологии скромна: ему надо быть лишь посредником между диегезисом и изложением, то есть таким персонажем-объектом слежения нарратора, который слышит речи раненных и разговаривает с ними. Никаких других действий от него не требуется.

Затем Гальцин заходит на перевязочный пункт, но точас выбегает оттуда. Нарратор в заключающей 7-ю главу фразе объясняет: *«Это было слишком ужасно!»* [5, с. 47]. Таким образом, эта фраза предваряет начало главы 8-й. Князю Гальцину нет необходимости посещать перевязочный пункт, но нарратору надо, чтобы он туда зашёл, так как это действие Гальцина позволяет нарратору мотивировать ввод в диегезис перевязочного пункта, описание которого поэтому дается в нулевой фокализации, то есть от нарратора, а не от Гальцина. Можно предполагать, что это сделано потому, что из всех персонажей повести Гальцину в наибольшей степени отказано в человечности.

«Случайно» среди раненных и умирающих оказывается подполковник Нефердов. Так нарратор дает знать о завершении его, самой короткой сравнительно с другими, фабульной линии.

В следующей, 9-й, главе слежение нарратора возвращается к адъютанту Калугину на бастионе. В ее конце Калугин встречается с ротмистром Праскухиным, которого его генерал отправляет с приказанием во второй батальон, то есть к штабс-капитану Михайлову. Следующие 10-12-ая главы представляют собой поразительные по быстроте переходы слежения с одного персонажа на другого. Уже в конце главы 9-й Праскухин, посланный в батальон к Михайлову, становится объектом слежения нарратора вместо только что выполнявшего эту роль Калугина. Некоторое время Праскухин и Михайлов отслеживаются вместе, так что передаются их совместные мысли друг о друге – прием, столь частотный у Толстого и возможный только в аукториальной повествовательной ситуации, а именно в нулевой фокализации как одной из разновидностей ее реализации: *«Черт возьми! Как они тихо идут, – думал Праскухин, беспрестанно оглядываясь назад, шагая подле Михайлова...»* и *«И зачем он идет со мной, – думал с своей стороны Михайлов, – сколько я ни замечал, он всегда приносит несчастье; вот она (бомба – А.Е.) еще летит прямо сюда, кажется»* [5, с. 52-53].

П. Ребуль определил шатобриановскую «исповедь сына века» как «демонический опыт». Смысл этого опыта в том, что «желание испытать несчастье» необходимо, чтобы узнать цену страдания, а «потребность любить все, чтобы извлеченную из себя же», – чтобы «разбить, уничтожить все, чтобы катиться от бездны в бездну» [10, с. 26]. К.Г. Юнг назвал эту психическую часть человека «надындивидуальной душой» [8, с. 123]. Однако, рисуя «надындивидуальное», романтические писатели не только не уходили от решения моральных проблем – «испорченности нравов», «грехов молодости и пороков зрелого возраста», но показали и строго «осудили» эпоху социального неблагополучия.

В романтической мифопоэтике индивидуальное «я» как бы формирует свой «внутренний пейзаж», совпадающий по смыслу и семантике с описаниями «стихий» и глубинного мира в сочинениях Гастона Башляра. Такое описание не является только лишь «изображением вещей и персонажей» в противоположность наррации как «изображения действий и событий», составляющих повествование. Жерар Женетт в «Фигурах» писал: «Действительно, в любом повествовании содержатся (пусть и перемешанные друг с другом, притом в самых различных пропорциях), с одной стороны, изображения действий и событий, образующие собственно наррацию, а с другой стороны, изображения вещей и персонажей, представляющие собой результат того, что ныне именуется описанием». У романтиков даже идиллическое описание вбирает «глубинный» смысл «чудесного» бытия-небытия, а пейзажная метафора «бездны», как природной и внутренней глубины, космического пространства и индивидуальной вселенной, небесного и земного миров, становится символом мира запредельного, который увиден, как внутри «я», так и вне его, в антиномиях и в родстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адлер Г. Исследование сновидений // Адлер Г. Лекции по аналитической психологии / Г. Адлер. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1996. – С. 102-131.
2. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека (опыт персоналистической философии) // Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря / Н. А. Бердяев. – М.: Республика, 1995. – 383 с.
3. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования) / Б. П. Иванюк. – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.
4. Леви-Стросс К. Руссо – отец антропологии // Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Наука, 1983. – С. 185-186.

5. Лотман Ю. «Я» и «Я» // Лотман Ю. Культура и взрыв / Ю. Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 272 с.
6. Нерваль Ж. де. Исповедь Никола // Мориак Ф. Жизнь Жана Расина; Нерваль Ж. де. Исповедь Никола; Виньи А. де. Стелло, или Синие демоны. – М.: Книга, 1988. – С. 111-228.
7. Нойманн Э. Искусство и время // Юнг К. Г., Нойманн Э. Психология и искусство. – М.: Рефл-Бук, К.: Ваклер, 1996. – С. 153-195.
8. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. – М.: Прогресс, Универс, 1996. – 133 с.
9. Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. – С.пб.: Восточно-Европейский Институт Психиатрии, 1994. – 415 с.
10. Les Confessions. Rousseau. L'autobiographie. Chateaubriand, N. Sarraute, F. Dolto... – P., 1992. – 128 с.

АНОТАЦІЯ

Жужгіна-Аллахвердян Т.М. Персоналізм ХХ ст. і романтична міфопоетика «я». Витоки (М. Бердяєв, К. Г. Юнг, Г. Адлер, Е. Нойманн, К. Леві-Стросс)

У статті розглядаються романтична поетика «я» і його структурно-сміслові аспекти в контексті філософської та аналітичної європейської традиції ХХ ст. Романтичне «я», сформоване під впливом Ж.-Ж. Руссо, виявилось у міфопоетичній формі, актуалізувало стихію людських переживань у зв'язку із трансцендентним буттям.

Ключові слова: уява, міфопоетика, символізм, сповідальність, автобіографізм, індивідуалізм, егоцентризм.

SUMMARY

Jujguina-Allahverdian T.M. Personalism of the twentieth century and romantic mythopoetical «I». The Origins (N. Berdiayev, K. G. Jung, G. Adler, E. Neumann, C. Levi-Strauss).

This article is devoted to the romantic mythopoetics of ego as a symbolical reflection of nature in the relations with senses and feelings and to the analysis of the concept of ego in the European philosophical and psychoanalytical tradition. The problems of poetical imagination are considered in the light of J. J. Rousseau's theory.

Key words: poetical imagination, mythopoetics, symbolism, confessionality, autobiographism, individualism, egocentrism.

SUMMARY

Jujguina-Allahverdian T.M. Personalism of the twentieth century and romantic mythopoetical «I». The Origins (N. Berdiayev, K. G. Jung, G. Adler, E. Neumann, C. Levi-Strauss)

вые существа, например, у М. Горького в поэме «Человек»). Но правда, правдивость, несомненно, является у Толстого основным принципом изображения своего диегезиса.

Однако как понимать утверждение, что персонажи повести – не герои? Это несомненно при употреблении слова *герой* в его первом значении, поскольку никаких подвигов там и вправду никто не совершает; но и с литературоведческой точки зрения, то есть во втором его значении, это суждение в конце концов оказывается верным. Попробуем разобраться в этом парадоксе посредством категорий сюжетологии – нарратологической дисциплины, «рассматривающей порождение рассказываемой истории и преобразование этой истории в процессе нарративного конституирования» [6, с. 300].

При первоначальном чтении относительно небольшой 40-страничной повести «Севастополь в мае» нас не покидает ощущение калейдоскопичности персонажей и их фабульных линий, в которых легко запутаться. Впрочем, поначалу эта калейдоскопичность незаметна: после патетической интродукции в 1-й главе, задающей авторское отношение к войне как к безумию, в диегетическое поле 2-й главы вводится первое действующее лицо – штабс-капитан Михайлов, воспринимаемый поначалу по инерции как главный герой, т.е. такой герой, слежение за которым будет занимать основное пространство диегезиса. Однако уже в главе 3-й, в сцене гулянья на бульваре, нарратор, сведя воедино всех зараженных безграничным тщеславием и вечным притворством шестерых офицеров, о которых в дальнейшем пойдет рассказ: штабс-капитана Михайлова, адъютантов Калугина и князя Гальцина, ротмистра Праскухина, подполковника Нефердова и юнкера барона Песта – распределяет свое внимание каждому поровну.

В главе 4-й слежение за идущим на бастион во второй батальон Михайловым временно завершается; попутно оно позволяет ввести в диегезис его слугу Никиту, «матроску»-хозяюку дома и ее 10-летней дочку, которые еще раз появятся в диегезисе главы 6-й, чтобы наблюдать за бомбардировкой города.

Начиная с главы 5-й слежение нарратора переходит на уже введенных в 3-й главе через Михайлова господ офицеров. Прием нового соединения всех этих персонажей (кроме, разумеется, ушедшего на бастион Михайлова) мотивирован их сбором в гостях у Калугина, стоящего в качестве адъютанта на квартире своего генерала. Вскоре Праскухин, Нефердов и юнкер Пест тоже уезжают от Калугина на бастион, а в конце главы и он уезжает туда же.

С этого момента, то есть с главы 6-й по 15-ю, собственно и возникает упомянутая выше калейдоскопичность: все введенные персонажи будут то разъединяться, то на короткое время соединяться, фабульные линии каждого будут отслеживаться отдель-

АНОТАЦІЯ

Журавльова О. В. Принципи ідеалізації історичних героїв у романах М. Е. Гейнце «Аракчєєв» та «Коронований лицар»

У статті розглянута індивідуально-авторська специфіка принципів ідеалізації історичних героїв у романах М. Е. Гейнце «Аракчєєв» та «Коронований лицар». Проаналізувавши погляди літераторів та істориків, попередників і сучасників письменника на особистості графа Аракчєєва та імператора Павла, автор статті стверджує, що М. Е. Гейнце був першим, хто, дотримуючись документальних даних, представив особистості даних історичних діячів всупереч традиційній думці, зробивши їх об'єктом ідеалізації.

Ключові слова: ідеалізація, головний герой, історичний роман, художній образ.

SUMMARY

Zhuravliova O. V. The principles of historical characters idealization in N. E. Geintse's novels "Arakcheyev" and "Crowned Knight"

In this article the author tends to focus on the principles of historical characters idealization in N. E. Geintse's novels "Arakcheyev" and "Crowned Knight". Having analyzed the views of writers, historians, the writer's predecessors and contemporaries on Count Arakcheyev and Emperor Paul I, the author of the article states that N. E. Geintse was the first to represent these historical figures contrary to the traditional views and idealized them following documentary facts.

Key words: idealization, the main character, historical novel, artistic image.

*А.Е. Ефименко
(Ланьчжоу, КНР)*

**СЮЖЕТОЛОГИЯ ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО
«СЕВАСТОПОЛЬ В МАЕ»**

В последнем абзаце повести Л.Н. Толстого «Севастополь в мае» ее аукториальный нарратор утверждает, что лица, изображенные в ней, не являются подлинными героями повести, – героем является правда [5, с. 67]. Как видно, нарратор использует здесь многозначность существительного «герой»: «1)... человек, совершающий подвиги; 2) главное действующее лицо литературного произведения» [3, с. 116]. Утверждение о том, что героем является правда, выразительно, но требует корректировки: правда в указанном втором значении рассматриваемого существительного не может быть героем произведения, т.е. героем диегезиса (за исключением аллегорий, где абстракции изображаются как жи-

This article is devoted to the romantic mythopoetics of ego as a symbolical reflection of nature in the relations with senses and feelings and to the analysis of the concept of ego in the European philosophical and psychoanalytical tradition. The problems of poetical imagination are considered in the light of J.J. Rousseau's theories.

Key words: poetical imagination, mythopoetics, symbolism, autobiography, symbolism, egocentrism, autobiographism.

*С.В. Колосова
(Харьков)*

УДК 821.161.1 – 32 Гумилев (09)

Н. С. ГУМИЛЕВ КАК ДРАМАТУРГ

В истории литературы начала XX в. творчество Н. С. Гумилева – одного из основателей русского акмеизма, поэта, драматурга, критика занимает центральное место.

Для полноценного понимания творчества Н. С. Гумилева необходимо изучение всех сторон наследия поэта как взаимосвязанных между собой, дополняющих, комментирующих и объясняющих специфику друг друга. В этом смысле драматургия Н. С. Гумилева представляет собой, по словам Д. И. Золотницкого, «театр поэта» и важнейшее звено в его художественной системе, без понимания особенностей которого представления о ней будут неполными, как и неполными будут представления о литературной ситуации начала XX в. Хотя искусство Серебряного века в последние годы привлекало внимание многочисленных ученых, драматургия русского акмеизма исследована все еще недостаточно, и обращение к драматургическому наследию Н. Гумилева поможет сделать эту картину точнее и объемнее. Как справедливо отмечал Д. И. Золотницкий, «с Гумилевым-поэтом читатель знакомится давно. <...> Стихи возвращаются во всей своей свежести. С пьесами сложнее. Они почти не обращались на театре. Непоняты при жизни, запретны после смерти. Литературные современники Гумилева нередко считали, будто он большой охотник до театральных эффектов в стихах, а самого театра не любит, не чувствует, знать не хочет. Предполагалось, что и театр никогда не полюбит Гумилева. Охотно содействовал таким мнениям сам Гумилев. И все же подтверждались они не всегда» [9, с. 3]. Мы хотели бы подчеркнуть, что при осмыслении пьес поэтов Серебряного века не всегда слово «театр» уместно. Думается, наиболее точное определение предлагает П. Пави в «Словаре театра», когда говорит, что театром может называться совокупность пьес драматурга, их постановок на сцене и его статей о театре [10, с. 69]. В этом смысле нельзя сказать, что «театр»

был создан, например, З. Гиппиус, Д. Мережковским или Ф. Сокологубом. Но, несомненно, существует «театр» А. Блока. Трудно назвать «театром» совокупность стихотворных драм М. Цветаевой, тесно связанных, прежде всего, со стихией ее поэтического творчества, а не с театральными интерпретациями. Совокупность пьес Гумилева, драматических опытов, фрагментов, переводов и статей о драматургах и театре, по нашему мнению, вполне отвечает этому определению.

Драматургия Н. Гумилева относится к наименее изученной части его наследия. Долгое время недоступные читателю, сегодня переизданы его поэзия [1; 2; 3; 4], литературная критика [5; 6], подготовлено Полное собрание сочинений, снабженное солидным научным аппаратом. Том, содержащий драматургию поэта, изданный в издательстве «Воскресение», представляет собой результат усилий целого коллектива известных специалистов по творчеству Н. Гумилева. Это и британский исследователь М. Баскер, и известные авторы статей Т. Вагинова, Ю. Зобнин, А. Михайлов, Г. Филиппов, к работе над томом были привлечены Е. Раскина, В. Воронович, В. Петрановский и др. Это издание отличается от предшествующих по своей структуре и составу. В нем в качестве пьес опубликованы 11 произведений поэта, причем состав основного корпуса текстов представляется нам все же спорным. В него вошли: «Дон Жуан в Египте», «Обед в Бежецке», «Игра», «Актеон», «Дитя Аллаха», «Гондла», «Отравленная туника», «Дерево превращений», «Охота на носорога», «Жизнь Будды» и «Гарун-аль-Рашид». В качестве пьес здесь предложены сценка из альбома О. А. Кузминой-Караваевой, а также два киносценария, которые все же не могут считаться пьесами в полном смысле этого слова.

Несмотря на переиздания пьес Гумилева, количество работ о них и сегодня недостаточно, чтобы говорить об их изученности. Не случайно составители 5 тома собрания сочинений поэта отмечают, что «творчество Гумилева-драматурга изучено неизмеримо меньше, чем творчество Гумилева-поэта» [7, с. 399]. Одним из первых исследований, специально посвященных пьесам поэта, можно считать статью В. М. Сечкарева «Гумилев – драматург», сопровождающую вашингтонскую публикацию драматургии поэта. Основная особенность этой статьи – ее ознакомительный характер или, говоря другими словами, попытка представить драматургическое наследие поэта, описать его объем и охарактеризовать каждую из шести опубликованных пьес. Правда, слово «пьесы» он берет в кавычки, отмечая, что собственно пьесой может быть с полным основанием признана лишь «Отравленная туника», остальные представляют собой «скорее драматические эскизы, чем пьесы» [8, с. 1].

7. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова: В 4 т. : С биограф. очерком, факс. и портр. Лермонтова, грав. на стали Ф. А. Брокгаузом в Лейпциге. Т. 1 / Под ред. Арс. И. Введенского. – Санкт-Петербург: А. Ф. Маркс, 1891. – 282 с.
8. Платонов С. Ф. Полный курс лекций по русской истории / С. Ф. Платонов. – 3-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 576 с.
9. Проскурина Ю. М. Образ автора и его стилиобразующая функция (на материале раннего творчества Ф. М. Достоевского) // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века: Сб. науч. тр. – Свердловск, 1989. – С. 67-78.
10. Пушкирев С. Г. Обзор русской истории / С. Г. Пушкирев. – 5-е изд. – С. Пб.: Изд-во «Лань», 2003. – 432 с. – (Мир культуры, истории и философии).
11. Пушкин А. С. Дневник А. С. Пушкина (1833-1835 гг.) [Текст] / [подгот. к печ. комис. в составе: Гр. П. Георгиевского и др.]. – Москва-Петроград: Гос. изд-во, 1923. – VIII, 578 с., [9] л. факс.; 23 см. – (Труды Государственного Румянцевского музея; Вып. 1).
12. Рылеев К. Ф. Собрание сочинений К. Ф. Рылеева: Его портр. и статьи: А. И. Герцена, Н. А. Бестужева, Г. Балицкого. – М.: Б-ка декабристов, 1906. – 190 с.
13. Соловьев В. С. Собрание сочинений в 9 т.: т. 5: [Хроника четырех поколений]. – М.: Terra-Кн. клуб, 2009. – 429 с.
14. Томсинов В. А. Аракчеев / В. А. Томсинов. – М.: Мол. гвардия, 2003. – 429 [3] с.: ил. – (Жизнь замечат. людей; Сер. биогр.; Вып. 866).
15. Федосеев А. Ю. Исторические романы Н. Э. Гейнце в контексте массовой литературы к. XIX – нач. XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Ю. Федосеев; МГОПУ. – М., 1998. – 23 с.

АННОТАЦИЯ

Журавлёва О. В. Принципы идеализации исторических героев в романах Н. Э. Гейнце «Аракчеев» и «Коронованный рыцарь»

В статье рассмотрена индивидуально-авторская специфика принципов идеализации исторических героев в романах Н. Э. Гейнце «Аракчеев» и «Коронованный рыцарь». Проанализировав взгляды литераторов и историков, предшественников и современников писателя на личности графа Аракчеева и императора Павла, автор статьи утверждает, что Н. Э. Гейнце был первым, кто, придерживаясь документальных данных, представил личности данных исторических деятелей вразрез традиционному мнению, сделав их объектом идеализации.

Ключевые слова: идеализация, главный герой, исторический роман, художественный образ.

Павла I, которые подтверждались современниками, документальными источниками. Так писатель характеризует Аракчеева: «Граф почти не пил сам и не любил не только пьяниц, но даже пьющих...» [1, с. 125], «Я, матушка, побольше тебя в Бога верю <...> Доброе-то дело я и сам сделаю и ближнему, коли он в настоящем несчастье – помогу, человека поддержи, коли он стоит того...» [1, с. 146], «Пошлого чванства в нем не было» [1, с. 200]. Автор также показывает расположение царя к графу Аракчееву: «Верю, верю в тебя, Алексей Андреевич, в твои добрые намерения...» [1, с. 252], «...не первый год я тебя знаю, дело не в науках, а в светлом уме и верном взгляде, а их тебе не занимать стать, другим хоть уступить и то в пору» [1, с. 251], «Однако только, крут ты, а то был бы совершенство...» [1, с. 254]. Изображая Павла, Гейнце следует достоверным фактам и рассказывает о трудолюбии и чувстве долга императора, о его скромности и душевности. В романе особо подчеркнута религиозность Павла. Ссылаясь на повесть «Мальтийские рыцари в России» Е. Карновича, писатель приводит как исторически достоверную интересную деталь: «В гатчинском дворце пол комнаты, смежной с кабинетом и служившей ему местом молитвы, был протёрт его коленами» [2, с. 341].

Писатель компилирует исторические и литературные источники, открыто ссылаясь на них, он часто напоминает читателю, что события происходят в «правдивом» рассказе. Таким образом, Н. Э. Гейнце фактически заложил основы новых художественных подходов к изображению двух важных периодов русской истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гейнце Н. Э. Аракчеев: Роман / Н. Э. Гейнце. – Луганск: Изд-во «Лугань», 1993. – 576 с.
2. Гейнце Н. Э. Коронованный рыцарь: Роман / Н. Э. Гейнце. – Луганск: Изд-во «Лугань», 1994. – 448 с.
3. Герцен А. И. Франция или Англия? Русские вариации на тему 14 января 1858 / А. И. Герцен. Собр. соч.: в 30 т. – М.: Гослитиздат, 1958. – Т. 13. Статьи из «Колокола» и другие произведения 1857-1858 годов. – С. 228-253.
4. Данилевский Г. П. Рассказ прабабушки: (Из семейн. старины) / [Г. Данилевский]. – М.: Унив. тип., ценз. 1870. – 20 с.
5. Карамзин Н. М. О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях / Н. М. Карамзин // Соч. Карамзина (1811 г.). – Берлин : F. Schneider, 1861, (Наумбург). – 160 с.
6. Корш Ф. Е. Разбор вопроса о подлинности окончания Русалки А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева: I-[II] / Ф.Е. Корш. – Санкт-Петербург: тип. имп. акад. наук, 1898. – 364 с.

Исследователями предпринимались попытки осмысления пьес Н. Гумилева, однако и по сей день вне их поля зрения остаются функция стилизации и особенности интертекста в них, которые, по нашему мнению, являются ключом к пониманию поэтики его драматургии и определению их жанровой природы.

Исследование драматургии поэта может способствовать и воссозданию целостной картины литературного развития той поры. Все пьесы Гумилева, согласно классификации Ю. Бабичевой, могут быть представлены в виде трех групп. Мы предлагаем различать: цикл одноактных пьес, пьесы-притчи и «исторические» драмы.

Одноактные пьесы осмысляются как цикл в связи с замыслом самого Гумилева, а также с учетом характера главного героя и особенностей интерпретации одной и той же темы. Пьесами-притчами являются «Дитя Аллаха» и «Дерево превращений», названные в научной литературе пьесами-сказками. Основанием для того, чтобы считать произведения пьесами-притчами, является притчевый элемент, преобладающий над сказочным антуражем, созданным в пьесах и являющимся результатом стилизации восточных текстов с присущим им своеобразным мировидением. В группу «исторических» драм поэта – т.е. пьес, в которых стилизуется конкретная историческая эпоха, – включены «Гондла», «Отравленная туника» и «Охота на носорога».

В каждой из написанных поэтом пьес герой оказывается в ситуации сложного выбора, когда испытывается его характер, сила духа, сила любви, вера, наконец, форма его житнетворчества, его жизненный подвиг, поскольку героизм в различных проявлениях воспринимался поэтом как духовность. Его герой рискует, борется, любит, творит, бросается в авантюры и жертвует своей жизнью, поднимаясь на высоты духа.

Анализ драматургии поэта свидетельствует о том, что отбор претекстов был обусловлен задачей, которая стояла перед Гумилевым. Она соответствует общим художественным исканиям поэта, обусловленным акмеистической программой с ее требованием ясности и простоты, возвращения к первоначальным истокам творчества («адамизм»), и является внутренне полемичной по отношению к символизму.

Три ранние одноактные пьесы по замыслу автора должны были составить цикл. Реконструкция авторского замысла позволяет говорить о том, что основанием для циклообразования мог быть образ главного героя: героя-искателя, поэта, воина, дерзающего состязаться с судьбой и богами. Герои одноактных пьес проходят разные испытания: любовью, которая символизирует для героя поиски истины («Дон Жуан в Египте»), удачей, осмыс-

ляемой как перст судьбы («Игра»), и поэтическим творчеством, ведущим к совершенству, равному богам («Актеон»). В цикле одноактных пьес поэта проходили апробацию принципы нового литературного течения. В них также были воплощены естественность, всепобеждающая сила любви, прямота, простота и ясность образа, свобода мифотворчества и ирония. В основе поэтики ранней драматургии Н. Гумилева лежит тот тип стилизации, который представляет собой аллюзию на текст или целую группу текстов разных писателей и разных литературных и культурных эпох.

Пьесы Н. Гумилева «Дитя Аллаха» и «Дерево превращений», написанные для театра кукол или детского театра, рассматриваются нами как диалогия пьес-притч с присущим этому жанру морально-нравственным выводом, к которому автор подводит зрителя и читателя. При внешней простоте и безыскусности содержания обе пьесы содержат понятное назидание, изложенное в иноказательной форме.

«Исторические» пьесы поэта являются наиболее совершенными в художественном и драматургическом отношении. Потому, вероятно, у них есть пусть и небольшая, но сценическая история. В основу всех произведений положен разнообразный исторический и литературный материал.

В индивидуальном художественном проекте Гумилева это был герой-воин, поэт, охотник, путешественник и пр. Как показали исследователи поэзии Гумилева, в основе этого типа героя лежит «архетип героической личности», с течением времени трансформировавшийся и усложнявшийся.

Анализ драматургии Н. Гумилева позволяет говорить о том, что в его пьесах воплощены традиционные для его творчества темы – сущности человека, природы творчества и любви. Поэтика его пьес показывает связь с символизмом, что выражается в концентрированной образности, мифопоэтике, повышенной доли интертекста, стремлении дать собственный, глубоко индивидуальный миф о творце, но не равном Богу, как в символизме, а лучшем из людей, побеждающем силы природы, законы истории, установившиеся правила и нормы.

Драматургия свидетельствует и о формировании эстетики постсимволизма, выразившейся в большей многозначности текста, использовании в качестве претекста целой группы философских, исторических и литературных произведений. Как акмеист, поэт выражает равнодушие к запредельному и непознанному, воспевая радости земной жизни, человека во плоти, которому подвластно почти все. В драматургии вырабатывались и развивались важнейшие для его поэзии и прозы основные проблемы, сюжеты и мотивы, тип героя. Использование стилизации позволило

ного отношения к графу Аракчееву, он открыто называет его «замечательным» человеком и государственным деятелем. Автор сожалеет, что так несправедливо сложилось крайне негативное мнение об этом человеке: «Понятно, что такой человек стоял поперек горла у большинства русского <...> чиновничества, и они потихоньку злобствовали и исподтишка сочиняли целые легенды о его жестокости и разных недостатках. Из этих клевет сложилось, к сожалению, чуть ли не историческое мнение об этом замечательном историческом деятеле» [1, с. 228]. «Деятельность графа Аракчеева, как военного министра, хотя не была продолжительна <...> но полезна и плодотворна, как всякая, за которую брался этот замечательный человек» [1, с. 228]. «Такова была власть страсти над этим замечательным человеком» [1, с. 154]. Как видим, слово «замечательный» лейтмотивом проходит во всех авторских характеристиках Аракчеева. Однако нельзя утверждать, что писатель навязывает свое мнение читателю. Ю. М. Проскурина в своём труде приводит слова В. И. Кулешова: «Большой писатель никогда не навязывает читателю своих окончательных мнений, комментариев, но это не значит, что у писателя нет своей позиции» [9, с. 69]. Так и Н. Э. Гейнце лишь стремится осведомить читателя о репутации этих исторических личностей в народе, раскрыть черты их характера, не боясь указать и их отрицательные качества, не скрывая при этом своей симпатии к ним. Так, писатель приводит мнения об Аракчееве, принадлежащие другим персонажам романа, нередко включает: «...против Аракчеева, как против рожна, нечего прати <...> Наказал им Бог и царя и Россию» [1, с. 43], «Человек <...> не человек он, а зверь <...> лукавый зверь <...> И не знаю, какой ворожкой в сердце он царю влез...» [1, с. 102], «...в это строгое Аракчеевское время» [1, с. 72], «...я сам не люблю, ты знаешь, графа Аракчеева, но на одной дорожке с ним столкнуться и сам не желаю, да и тебе бы не советовал» [1, с. 239]. «Причины для юмористического отношения к правилам, надо сознаться, существовали...» [1, с. 282], «Он не питал никакого уважения к браку; даже пренебрегал им» [1, с. 88], «Он также любил, чтобы у него рождались только мальчики, и женщинам, рождавших девочек, угрожал даже штрафом» [1, с. 89], «Досужие рассказы о мстительности и жестокости Аракчеева, слышанные им в Петербурге, против его воли восставали в памяти, жгли мозг, холодили сердце» [1, с. 138]. Разные герои романа называют Аракчеева «извергом Аракчеем», «железным графом», «жестокосердным идеалистом», «всемогущим любимцем царя», «бесом, лести преданным», «самодуром», «дуболомом», тем самым давая возможность автору правдиво передать отношение людей к Аракчееву.

Конечно же, Н. Э. Гейнце не упускает возможности упомянуть в своих романах и положительные стороны Аракчеева и

Н. Э. Гейнце не разделял традиционное мнение о крайней жестокости Павла I и Аракчеева, романтизировал их образы. Писатель часто затушевывал либо опускал те эпизоды, которые могли бы скомпрометировать этих героев. Однако, пользуясь своим правом на авторскую субъективность, писатель в определенной степени идеализировал героев своих романов, что нередко воспринималось как отступление от исторической правды. Так, к примеру, А. Ю. Федосеев пишет, что «писатель <...> весьма субъективно и тенденциозно освещает деятельность графа А. А. Аракчеева в истории России, во многом романтизируя и идеализируя эту фигуру» [15, с. 20-21].

Однако, по нашему мнению, эта идеализация не тождественна сознательному искажению истории. Н. Э. Гейнце рассказывает о причудах, слабостях и недостатках своих героев, однако этот рассказ лишен всякого оценочного пафоса, с которым историки и современники этих исторических лиц нападали на них. Так, в романе «Аракчеев» автор пишет: «Много на деятельности графа Алексея Андреевича темных пятен, положенных как современниками, так и потомками, много <...> в тех пятнах незаслуженной им клеветы, но много также и достоверных фактов» [1, с. 89]. Автор не описывает подробности «достоверных фактов», а лишь пытается оправдать их слабостью графа к женщинам, что порой выглядит неубедительно. Описывая строгие и решительные, подчас граничащие с жестокостью действия Павла в романе «Коронованный рыцарь», автор находит им вполне объективное оправдание. Так, например, он писал: «По всей России раздавались жалобы и стоны, всюду слышались слезы и рыдания. Но все это не могло вызвать ни малейшей жалости <...> Это было наказание нашему дворянству за наглое злоупотребление <...> за непростительный обман...» [2, с. 48].

Используя умело подобранные лексические средства, Н. Э. Гейнце ведёт читателя за собой, и читатель невольно разделяет позицию автора по отношению к этим историческим героям. Так, писатель рассказывает о строгости императора Павла, не умалчивает о страхе людей перед ним, однако в этом рассказе чувствуется его собственная позиция, которая явно противоположна традиционному мнению: «Все они были встревожены неожиданным повелением, строгость которого повсеместная молва *увеличила в сто раз*» [2, с. 47]. «Этот *преувеличенный слух* нагонял на всех положительный ужас...» [2, с. 47]. «Всюду он (Оленин – О. Ж.) слышал толки о строгостях нового государя, *толки преувеличенные*, рисовавшие его *чуть не жестоким деспотом*» [2, с. 48]. «...*Казнокрады* громко жаловались и *находили доверчивых слушателей*. Вот каковы бывают причины *исторической лжи*» [2, с. 49]. Н. Э. Гейнце не скрывает и своего лич-

Н. Гумилеву существенно повысить семантическую емкость его произведений, еще и сегодня вызывающих целый ряд читательских ассоциаций и требующих расшифровки и толкования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилев Н.С. «Когда я был влюблен...»: Стихотворения. Поэмы. Пьесы в стихах. Переводы. Рассказы [Текст] / Николай Степанович Гумилев [Вступ. ст. Л.А. Озерова]. – М.: Школа – Пресс, 1994. – 622 с.
2. Гумилев Н.С. Избранное / Николай Степанович Гумилев. – М.: Сов. Россия, 1989. – 491 с.
3. Гумилев Н.С. Собрание сочинений. Стихотворения. Поэмы 1917-1921 / Н.С. Гумилев. – М.: ОЛИМПА-ПРЕСС, 2000. – 448 с.
4. Гумилев Н.С. Собрание сочинений. Стихотворения. Поэмы 1905-1916 / Н.С. Гумилев. – М.: ОЛИМПА-ПРЕСС, 2000. – 512 с.
5. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизма / Николай Степанович Гумилев. Собр. соч.: в 3 т. – Т. 3. – М.: Terra, 1991. – С. 15-23.
6. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3-х тт. / Николай Степанович Гумилев. – Т. 3. Письма о русской поэзии. – М.: Худож. лит., 1991. – 478 с.
7. Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 10-ти тт. / Николай Степанович Гумилев. – Т. 5. Драматургия (1911 – 1921) [Ред. кол. Н.Н. Скатов и др.; тексты подг. и прим. сост. М. Баскер, Т.М. Вахитова, Ю.В. Зобнин, А.И. Михалов, В.А. Прокофьев, Г.В. Филиппов; отв. ред. тома Ю.В. Зобнин; РАН; ИРЛИ (Пушкинский Дом)]. – М.: Воскресенье, 2004. – 519 с.
8. Сечкарев В. Гумилев-драматург / В. Сечкарев // Гумилев Н. Собр. соч. : в 4 т. / Н. Гумилев. – М.: Terra, 1991. – Т. 3. – С. III-XXXVII ; То же [Электронный ресурс]. – URL: <http://gumilev.ru/about/1/> (14.04.10).
9. Золотницкий Д.И. Театр поэта / Д.И. Золотницкий // Николай Степанович Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи [Сост. и авт. вст. ст. Д.И. Золотницкий, прим. Д.И. Золотницкого, М.Д. Эльзона]. – Л.: Искусство (Лен. отд.), 1990. – С. 3-38. (Серия «Библиотека русской драматургии»).
10. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

АННОТАЦИЯ

Колосова С. В. Н. С. Гумилев как драматург

В статье рассматривается творчество Н. С. Гумилева как драматурга. отождествляем совокупность пьес поэта как «театр поэта»,

который является важнейшим звеном в его художественной системе. Драматургия Н. Гумилева относится к наименее изученной части его наследия. Опираясь на классификации Ю. Бабичевой, уточняем ее относительно пьес Н. С. Гумилева. Анализируя драматургию Н. Гумилева, показываем, что в его творчестве воплощены темы сущности человека, природы творчества и любви.

Ключевые слова: интертекст, «театр поэта», акмеизм, претекст.

АНОТАЦІЯ

Колосова С. В. М. С. Гумільов як драматург

У статті розглядається творчість М. С. Гумільова як драматурга. Ототожнюємо сукупність п'єс поета як «театр поета», який є найважливішою ланкою в його художній системі. Драматургія М. Гумільова відноситься до найменш вивченої частини його спадщини. Спираючись на класифікацію Ю. Бабічевої, уточнюємо її щодо п'єс М. С. Гумільова. Аналізуючи драматургію М. Гумільова, показуємо, що в його творчості втілено теми сутності людини, природи творчості й любові.

Ключові слова: інтертекст, «театр поета», акмеїзм, претекст.

SUMMARY

Kolosova S. V. N. S. Gumilev as a playwright.

The article deals with creativity of N.S. Gumilev as a playwright. We identify a set of plays of the poet as a "theatre of the poet," which is the most important element in his art system. Gumilev's drama is the least explored part of his legacy. The classification of Yu. Babicheva is specified in reference to N.S. Gumilev's plays. The analysis of Gumilev's drama shows that his works are the embodiment of such topics as human nature, the nature of creativity and love.

Key words: intertext, "theatre of the poet", acmeism, foretext.

*С.А. Комаров
(Горловка)*

УДК 821.161.1-3

СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ МОДЕЛИ ФЕЛЬЕТОНОВ В.П. КАТАЕВА 1920-30-х ГОДОВ

В творческом наследии Валентина Катаева жанр фельетона занимает довольно значительное место. Сотрудничая в 1920-30-е годы в газетах «Гудок», «Правда», «Труд», «Известия», журналах «Бузотер», «30 дней», «Заноза с перцем», «Красная оса», «Красный перец», «Смехач», «Чудак», «Крокодил», писатель не мог обойти стороной этот популярный жанр художественно-публици-

то же время оправдывали самих себя. Атмосфера враждебности к Аракчееву создавалась в значительной мере именно такими людьми, действовавшими из корыстных побуждений» [14, с. 405].

Император Павел I стал героем многочисленных потаённых устных преданий, которые культивировали представления о его царствовании как о времени произвола и насилия, слепой прихоти и самовластных капризов полубезумного тирана. С. Ф. Платонов в курсе лекций по русской истории характеризовал политику Павла следующим образом: «Элемент случайности так же силен был в политике внешней, как и в политике внутренней: и там, и здесь Павел руководствовался скорее чувством, чем идеей» [8, с. 499]. Историк изображал Павла как императора, который, «твёрдо стоя на одном принципе самовластия, <...> не выдерживал своих настроений и, как во всем, далек был от строгой последовательности» [8, с. 497]. Что же касается характера Павла, то его «вспыльчивость обратилась в припадки жестокости» [8, с. 495]. Историк С. Г. Пушкирев описывал состояние императора незадолго до смерти: «Душевное равновесие Павла расстраивалось все больше. Его раздражительность и жестокость все возрастали» [10, с. 323]. Крайне резко и негативно оценивал времена правления Павла Н. М. Карамзин: «Россияне смотрели на сего монарха, как на грозный метеор, считая минуты и с нетерпением ожидая последней <...> Она пришла, и весть о том в целом государстве была вестью искупления: в домах, на улицах люди плакали от радости, обнимая друг друга, как в день светлого Воскресения» [5, с. 51]. А. И. Герцен резко осуждал императора Павла и его деятельность: «Он явил собой отвратительное и смехотворное зрелище коронованного Дон-Кихота, который все притесняет, все истязает с яростью, со злобою» [3, с. 238]. В числе наиболее взвешенных была позиция А. С. Пушкина. В его Дневнике имеется запись: «Все негодовали, но воцарился Павел, и негодование увеличилось» [11, с. 58]. Вместе с тем, Дневник и «Застольные разговоры» А. С. Пушкина пестрят высказываниями о «романтическом нашем императоре». И лишь существование цензурных запретов на исторические документы помешали реализоваться его драматическому замыслу о Павле I, как и намерению Л. Н. Толстого заняться историей монарха, с «благородным, рыцарским характером».

Как видим, негативные оценки преобладали в изображении образов Аракчеева и Павла I. Н. Э. Гейнце был первым, кто взялся за идеализацию столь одиозных исторических героев. Его романы отличаются правдивостью в воссоздании реалий времени; автор точен в описаниях исторических фактов, их датировке, в портретных характеристиках исторических героев. Он изображает их в периоды наиболее активной государственной деятельности.

«Сыны снегов, сыны славян,
Зачем вы мужеством упали?
Погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибали!..» [7, т. 1, с. 185].

К. Ф. Рылеев в своем стихотворении «К временщику» открыто обращается к Аракчееву:

«Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Внесенный в важный сан пронырствами злодей!».

[12, с. 153]

Г. П. Данилевский в «Рассказе прабабушки» (1870) тоже изображает графа Аракчеева в духе сложившейся традиции. Так, главная героиня рассказа, прабабушка, рассказывает о графе: «...приехал, выстроил под Чугуевом целую слободу, навалил розог, а в стороне велел на всякий случай припасти несколько готовых гробов, и стал это сечь непокорных. Одни секут, а другие своим тут же и могилы роют! Сек он этак мужиков, сек и баб. <...> Эдакой мужик капральщина! Никакой тонкости! Такие ли душегубы в наши дни власть имели? Невежда-Азиат! Хоть и граф, да еще и Александровский кавалер!» [4, с. 4]. В. С. Соловьев в романе «Старый дом» не отступает от исторического мнения об Аракчееве и изображает его «грубым злодеем», «извергом», зверем», «невеждой», а его деятельность невыносимой для народа: «Да, обстоятельства тяжелые <...> Аракчеев доходит до последнего; но служить все же надо...» [13, с. 22], «Аракчеевщина все придушила. Всюду шпионы! Слова сказать невозможно!» [13, с. 151], «Да мы задыхаемся <...> У кого есть уши, чтобы слышать, и глаза, чтобы видеть, ежедневно видят и слышат ужасы. Знаешь ли ты, что делается? Знаешь ли, до каких пределов дошла жестокость с крепостными? Ведь их пытаются! Пытают, выбивают из этих несчастных подушные сборы кнутом и палкой!» [13, т. 5, с. 150].

В. А. Томсинов, размышляя о причинах столь нелестной прижизненной и посмертной репутации, подчеркивает: «В большинстве своем враждебное отношение к Аракчееву не имело политического основания и носило сугубо личный и притом корыстный характер. Граф объявлялся «злодеем», «ядовитым змеем», «коварным», «самолюбивым и тщеславным» человеком потому, что ущемил чьи-то эгоистические интересы. Так, распространению в русском обществе порочивших Аракчеева слухов в огромной мере содействовали люди, служившие под его началом и выгнанные им с должностей за нерадивость в службе, взяточничество или казнокрадство. Клеветой на своего бывшего начальника они мстили ему за то, что он не позволил им служить так, как они хотели, и в

стической литературы. Обращаясь к актуальным проблемам советской действительности, но и сообразуясь с требованием «служить партии и народу», автор часто экспериментировал с формой фельетона. По справедливому замечанию одного из исследователей, «из-за того, что Катаеву ... не удавалось реализовать внутреннюю писательскую свободу, он – для того, чтобы получить хоть какое-то удовлетворение от написания произведений ... по заказу – неизрасходованный творческий потенциал направлял на совершенствование и разнообразие фельетонной поэтики» [3, с. 41].

Собственно формальные особенности жанра фельетона до сих пор остаются открытым вопросом в литературоведческой науке. Ученые полемизируют о художественных и публицистических его составляющих, формах функционирования категории комического (сатиры, юмора, иронии), стилистических аспектах. Дискуссионным является и вопрос структурных констант фельетона. Катаевские образцы жанра представляют в данной связи особый интерес, открывают широкое поле для исследования.

Представители советской науки неоднократно обращались к изучению творчества В.П. Катаева, концентрируя основное внимание на романах, повестях и пьесах автора. В работах Б. Галанова [4], Б. Брайниной [2] предлагаются самые общие характеристики фельетонной части наследия писателя, подчеркивается, что приемы, использованные им в фельетонах, иногда становились основой для выработки некоторых формальных особенностей в поздних текстах, например – повестях «Святой колодец» (1965) и «Трава забвения» (1967). Более системно к разбору катаевских фельетонов подошел украинский ученый А.С. Волковинский в исследовании 1993 года. Он показывает эволюцию прозы автора от произведений 20-х годов к книгам 1960-70-х, рассматривая некоторые, в том числе и композиционные, черты поэтики его фельетонов, делает попытку их классификации [3]. Цель предлагаемой статьи – на материале фельетонов В.П. Катаева 1920-30-х годов показать различные модели их структуры.

Вопрос о композиционных особенностях фельетонного жанра затрагивался еще в период его формирования в советской литературе – 1920-е годы. Е. Журбина в статье 1926 года «Современный фельетон» вводит понятия, которые затем часто использовались применимо к фельетону – три типа тем, как правило, присутствующие в этом жанровом образовании: «малая», «ассоциативная» и «большая». Под «малой» темой подразумевается частный случай, фактический материал, ставший импульсом для написания фельетона, отправной точкой для развития «большой» темы – некоего обобщения, морального, социального, политического. Исследователь считает, что «линия переключения малой темы в

большую» является «основным динамическим фактором от фельетона, как организации материала», этой «линией» определяется сюжет произведения [6, с. 22]. Ассоциативная тема, по мысли ученого, «представляет звено в процессе переключения малой в план большой» [6, с. 24]. Внешне она может быть далека от главной проблемы фельетона («уводит от основной темы и потому носит характер ложности» [6, с. 25]), так проявляется ее метафоричность. Посредством нее автор усиливает комический (сатирический или юмористический) эффект.

Уже в 70-е годы Л.Ф. Ершов подхватывает размышления Журбиной о темах фельетона: «Фельетонист строит свою вещь двупланово... возвышая конкретный жизненный факт до проблемы общественного звучания... один из главнейших законов фельетонного жанра – ассоциативность. При ассоциативном зачине с самого начала привносится элемент эмоционально-образного развития темы» [5, с. 151]. Исследователь рассматривает возможное содержательное наполнение структурных частей фельетона: «ассоциативного зачина», фрагмента, излагающего «малую» тему, и концовки, которая обычно «вбирает в себя цепь эмоционально-образных и логических выводов, дает концентрированное выражение авторской мысли» [5, с. 152]. Добавим, что в финале ассоциация часто еще раз осмысливается.

В фельетонах В. Катаева ассоциативная тема выступает определяющим принципом структурной организации. Одним из примеров ее реализации может служить фельетон «Спутники молодости» (1926), выдержанный в лирико-юмористической тональности. Приурочив его к годовщине революции, автор затрагивает вопросы бережного отношении к реалиям грандиозного прошлого. Для этого используется форма театрализованной сказки. Герой (фельетонист, переживающий творческий кризис) на один вечер окунается в сказочный мир хорошо знакомых, как ему казалось, вещей: буржуйка, светильник, «восьмушка табаку», березовое полено, ломтик черного хлеба вступают с ним в разговор. Логика создания ассоциативного ряда потребовала смещения предметов с обычного места, они оживают, напоминая о трудностях революционного времени. Воспоминания, охватившие фельетониста, настолько ярки, что могут даже стать основой «чудесной, забываемой, героической поэмы» [1, с. 189], в которой не находится места противникам советской власти – белогвардейцам, меньшевикам и эсерам, в воображении журналиста также высказывающим желание стать предметом изображения. Сценка несет метафорический подтекст, соблюдена верность детали.

Элементы сказки присутствуют и в фельетоне «Сказочка про административную репку» (1926), раскрывающем один из аспек-

примеру, А. С. Пушкин («Полтава»), И. И. Лажечников («Последний Новик») идеализировали образ Петра I. Продуктом романтической идеализации стал в творчестве русских романтиков образ Богдана Хмельницкого (К. Рылеев, Ф. Глинка, О. Сомов, Н. Маркевич и др.). Под идеализацией принято понимать одностороннее изображение какого-либо объекта со стороны его положительных качеств при полном игнорировании качеств отрицательных (В. Хализев). Н. Э. Гейнце наследовал сложившиеся традиции и, изображая исторических героев в своих романах, также пользовался приемом идеализации. Особое место в его творчестве занимают романы «Аракчеев» (1893) и «Коронованный рыцарь» (1895). Наша цель заключается в раскрытии индивидуально-авторской специфики принципов идеализации исторических героев в указанных произведениях известного во второй половине XIX века беллетриста.

Оба эти романа посвящены историческим личностям, которые, на первый взгляд, не должны были бы стать объектом идеализации. Император Павел I и граф А. А. Аракчеев, как в исторической науке, так и в литературе, изображались крайне противоречиво и чаще всего негативно. Так, граф Аракчеев был известен как царедворец, который в царствование Александра I ввел деспотический, реакционный режим, основанный на грубой военщине, жестокости и произволе. Профессор МГУ В. А. Томсинов пишет: «А уж сам-то граф, живя и умирая, и не догадывался, какая страшная участь ждет его после смерти, не ведал, что умрет еще раз, и смертью более ужасной, нежели первая – телесная. Умрет смертью духовной в памяти русской и похоронен будет под именем своим, которое станет нарицательным для обозначения всего самого злого и бездушного среди людей...» [14, с. 5]. А. С. Пушкин в своей известной эпиграмме (1820) так изобразил Аракчеева:

«Всей России притеснитель,
Губернаторов мучитель
И Совета он учитель,
А Царю он – друг и брат.
Полон злобы, полон мести,
Без ума, без чувств, без чести,
Кто он, «преданный без лести»?
Просто фрунтовой солдат» [6, с. 247].

В «Дневнике» Пушкина есть запись о разговоре Пушкина со Сперанским: «Я говорил ему о прекрасном начале Царствования Александра. Вы и Аракчеев, вы стоите в дверях, противоположных этого Царствования, как Гении Зла и Блага» [11, с. 246]. М. Ю. Лермонтов в одном из своих стихотворений, написанном в Новгороде 13 октября 1830 г., называет Аракчеева «тираном»:

АНОТАЦІЯ

Гончаренко А.С. «Смерть людської автентичності» у великому місті (на матеріалі нью-йоркських новел О. Генрі)

Стаття висвітлює соціально-критичну парадигму творчості О. Генрі. Анонімність людини Великого Міста, нівеляція індивідуальності і «смерть людської автентичності» розглядаються як константи соціо-топографічної картини світу письменника.

Ключові слова: американський образ світу, національна ідентичність, концепт міста, Нью-Йорк, геометрія міста, анонімність людини міста.

АННОТАЦІЯ

Гончаренко А.С. «Смерть человеческой аутентичности» в большом городе (на материале нью-йоркских новел О. Генри)

Статья освещает социо-критическую парадигму творчества О. Генри. Анонимность человека Большого Города, нивелирование индивидуальности и «смерть человеческой аутентичности» рассматриваются как константы социо-топографической картины мира писателя.

Ключевые слова: американский образ мира, национальная идентичность, концепт города, Нью-Йорк, геометрия города, анонимность человека города.

SUMMARY

Goncharenko A. S. "The death of human authenticity" in a big city (on the basis of New York short stories by O. Henry).

The article covers the socio-critical paradigm of O. Henry's creative work. Anonymity of a Big City man, leveling of individuality and "the death of human authenticity" are regarded as constants of the writer's socio-topographical picture of the world.

Key words: the American image of the world, national identity, social space, the concept of the city, New York, geometry of the city, anonymity of a city-man.

*О.В. Журавлёва
(Алчевск)*

УДК 821.161.1

**ПРИНЦИПЫ ИДЕАЛИЗАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ
ГЕРОЕВ В РОМАНАХ Н. Э. ГЕЙНЦЕ «АРАКЧЕЕВ»
И «КОРОНОВАННЫЙ РЫЦАРЬ»**

Идеализация широко применялась русскими писателями и поэтами XIX века как приём создания исторических образов. Так, к

тов советского бюрократизма – кумовство и связи. Собственно фельетонный сюжет предваряет пересказ знаменитой русской сказки, как раз и моделирующий ассоциацию. Так же, как сказочная репка, некий только назначенный начальник «всех своих как ближних, так и дальних родственников, друзей, знакомых ... вытащил на свет божий» [1, с. 165]. В финале Катаевым высказывается пожелание: «Нельзя ли как-нибудь ... усмирить товарища Репку» [1, с. 166], – так фельетон выполняет функцию «сигнала».

По схожей схеме обыгрывается ассоциативная тема в фельетоне «Опереточные малютки» (1926). Он посвящен проблеме низкого вкуса зрительской публики в клубах, у которой популярностью пользуются лишь оперетки. Фактической основой произведения выступает представленное в виде эпиграфа сообщение в письме рабкора о деятельности руководства одного клуба. Ассоциация возникает за счет введения в текст фельетона старого анекдота о двух мальчиках, хвастающихся, что у них есть. Повествование о двух клубных начальниках, устраивающих лишь развлекательные мероприятия (оперетки, кафешантаны, игорные рулетки), вместо, к примеру, лекций, строится по модели процитированного анекдота: они спорят о том, кто кого перещегооляет в деле развлечения трудящихся. «И два клубных мальчика, нежно обнявшись, уходят, примиренные, играть в бабки» [7, с. 423], – укрепляет фельетонист ассоциативную параллель.

Как известно, фактографичность является одним из существенных жанровых признаков фельетона – в нем всегда, прямо или опосредованно, отражаются события, действительно имевшие место. У Катаева документальная основа (факт, реальное событие) часто реализуется в эпиграфах, тесно связанных с авторским текстом. Рассмотрим несколько примеров функционирования документа в сатирическом тексте. В фельетоне «Беременный мужчина» (1926) автор просто расширяет буквальное содержание события, описанного в эпиграфе, взятом из стенограммы (врач одной больницы, из-за перегруженности работой, поставил рабочему диагноз – «беременна»), переведя его в художественную условность. Заключение фельетона подчеркнуто нравоучительно: «Шутки шутками, товарищ, но при такой нагрузке врачей нетрудно и до того докатиться, что весь мужской персонал на транспорте начнет рожать. ... Уж лучше бы какой-нибудь соответствующий мужчина раз навсегда родил мероприятие по разгрузке линейных врачей от непосильной работы» [1, с. 171]. Здесь проявляется, с одной стороны, установка на решение проблемы, с другой – ориентация на читателя определенного уровня. Иногда цитирование документа перенесено автором в финал фельетона, как в «Дорогих патронах» (1933). Описав явно анекдотичный случай

(в приемной директора оружейного завода в Англии встретились японец и китаец, тогда – противники в войне; вступив поначалу в драку, они мирятся и пишут «совместный ультиматум с требованием снизить цены» [7, с. 246] на патроны), фельетонист заверяет читателя, что это не «плод большой фантазии» [7, с. 247], а реальный факт, и приводит выдержку из газеты.

Порой в эпиграфе к фельетону Катаевым цитируется не только письмо рабкора или газетное сообщение, но и художественный текст. Так, «Хорошему примеру» (1926) предпосланы два эпиграфа: из стихотворения А.С. Пушкина (оно, в свою очередь, является эпиграфом в «Пиковой даме») и из письма корреспондента. В фельетоне описаны порядки на одной станции, служащие которой увлеклись азартными играми. Автор гиперболизирует частный факт, показывает, что увлечение перешло в работу и повседневную жизнь. А пушкинский текст обогащает семантический ряд фельетона, усиливает его ироническое звучание. Также, невольно обращает на себя внимание лексическая составляющая произведения: современные «игроки» оперируют штампами советской действительности. Например, один из героев критикует игру в лото: «Непроизводительная трата времени! Неорганизованность производства! Головоотяпство!» и призывает своих коллег стать картежником: «Товарищи, записывайтесь все в организованный мною кружок любителей “очка”» [7, с. 278]. Или – другой игрок так выражает свое возмущение одним из правил: «Чтоб я? Да комсомолец? Да держал? Да банк? Ни за что! Ищи себе другого империалиста!» [7, с. 279]. Катаев явно иронизирует по поводу политизации жизни рядового человека.

Интересный случай включения документа в текст представляет фельетон «Два гусара» (1934). В нем приводятся два письма – подлинное (А.С. Пушкина – П.А. Вяземскому) и вымышленное (некоего литератора Сашки – к своему «коллеге» Петьке), оба из Михайловского. И Пушкин, и вымышленный персонаж находятся там не по своей воле: Пушкин – в ссылке, а Сашка – потому что все другие места отдыха «расхватили». Великий поэт дает советы Вяземскому по стихотворению, впоследствии названному «Нарвский водопад», подробно разбирая смысловую и звуковую его организацию. Пушкин, также, просит своего корреспондента ответить, в чем он с ним согласился, подчеркивая: «Твои письма гораздо нужнее для моего ума, чем операция для моего аневризма. Они точно оживляют меня, как умный разговор, как музыка Россини» [1, с. 287]. У современного же писателя Сашки на уме только материальное благополучие; под «творческой атмосферой» он подразумевает веселое времяпрепровождение в кругу приятелей «Васьки-беллетриста», «Володьки-малоформиста»,

прикрасою якого була оксамитова стрічка з бантом, вибивалися кільця блискучого темно-каштанового волосся. З неї можна було писати портрет гарної, сповненої власної гідності дівчини-робітниці» (новела «Мішурний блиск») [3].

І все ж під кожним усміхненим обличчям о-генрівської продавчині продиляється гіркота й туга, але туга не маріонеткового образу, – туга письменника. За свідченням деяких біографів О. Генрі, саме з простої, людяної розмови з дівчиною, яка пригостила його обідом (чіткий поклик на новелу «Останній інгредієнт»), і почалася тираноборча акція письменника.

«Вона розповіла йому свою нехитру історію – одну з тисячі таких, над якими щодня зітхає місто, – історію продавчині в магазині. Жалюгідна оплата, ще урізана «штрафами», які підвищують прибутки хазяїна; хвороба, даремно витрачений час. А потім втрата місця, втрата надій і – і в зелені двері стукає шукач пригод» (новела «Зелена кімната») [3].

Саме в образі дівчини-робітниці О. Генрі мислить «душу міста», його красу, його полум'яне серце. Але щоразу оптимістична молодість і рожеві щічки подаються письменником на контрасті з похмурими реаліями міського життя. Зрештою, часом навіть складно зрозуміти, яке почуття бере гору в самому О. Генрі – мрійництво і симпатія до простолюдю або ж цинізм і ненависть до соціальної несправедливості. Місто, один з основних ресурсів о.генрівського міфосвіту, визначає дихотомічну взаємодію добра і зла в ньо-йоркських новелах письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Akkerman A. Urban planning in the founding of Cartesian thought [Electronic resource] / A. Akkerman // Philosophy & Geography. – Saskatoon, Vol. 4, No. 2, 2001. – P. 141-167. – Title from the screen: http://homepage.usask.ca/~akkerman/papers/pandgeo_2001.pdf
2. Jacobs, J. The Death and Life of Great American Cities / Jane Jacobs, New York: Random House, 1961. – 458 p.
3. O. Henry. Short Stories [Electronic resource] / O. Henry. – Literature Collection. – Title from the screen: http://www.literaturecollection.com/a/o_henry/58/
4. Wilson, E. The Sphinx and the City / Elizabeth Wilson, Berkeley: University of California Press, 1991. – 191 p.
5. Wolff K. The Metropolis and Mental Life by Georg Simmel. The Sociology of Georg Simmel / K. Wolff, New York: Free Press, 1950. – P. 409-424.
6. Woods, L. Everyday War / Lebbeus Woods. in (ed.) Lang, 1995. – P. 46-53.

«Делсі працювала в універсальному магазині. Вона продавала стрічки, а може, фарширований перець, або автомобілі, або ще якісь дрібнички, якими торгують в універсальних магазинах <...> За кімнату Делсі платять два долари на тиждень. У будень її сніданок коштує десять центів; вона робить собі каву і варить яйце на газовому пальнику, поки вдягається. У неділю вона бенкетує – їсть телячі котлети і оладки з ананасами в ресторані Біллі; це коштує двадцять п'ять центів і десять центів чайових. Нью-Йорк розвиває схильність до марнотратства. Вдень Делсі снідає на роботі за шістьдесят центів на тиждень і обідає за один долар і п'ять центів. Вечірня газета – покажіть мені мешканця Нью-Йорка, який би зміг обійтися без неї! – коштує шість центів на тиждень і дві недільні газети – одна заради шлюбних оголошень, інша для читання – десять центів. Всього – чотири долари сімдесят шість центів. А ще ж потрібно одягатися, і ...» (новела «Незакінчена розповідь») [3].

О. Генрі не завершує новелу ані хеппіндом, ані похмурим фіналом, а залишає історію Делсі на розсуд читачеві. «Як Вам таке?» – ніби запитує письменник. І це запитання він ставить людству неодноразово:

«Часто доводиться чути про «продавчинь». Але їх не існує. Є дівчата, які працюють у магазинах. Це їхня професія. Однак з якого дива назву професії перетворювати на визначення людини? <...> Ненсі ви назвете продавчиною – за звичкою. Такого типу не існує. Та оскільки наше покоління всюди шукає тип, її можна назвати «типовою продавчиною» (новела «Палаючий світильник») [3].

Російський літературознавець, представник «формальної школи» літератури Б. М. Ейхенбаум ще в 1925-му році писав: «Американському читачеві більше говорять чуттєві історії про бідних нью-йоркських продавчинь (shop-girls). Наводять фразу Рузвельта: „Реформи, які я намагався провести на користь нью-йоркських продавчинь, були навіяні мені розповідями О. Генрі“».

Дійсно, прагнучи відстояти і захистити цілий робочий клас, О. Генрі, бажаючи того чи ні, створив власний соціальний тип – «типову продавчиню». Доброчесні американські читачі із захопленням сприйняли подібне демократичне нововведення, адже О. Генрі, побравши шлюбом мільйонера з простою робітницею, оспівав рівність, незалежність і свободу особистості – базові цінності в комплекті «справжнього американця».

Образ миловидої й охайної о-генрівської робітниці став своєрідною візитівкою письменника:

«Вона була гарненька і витончена, дивилася весело і привітно. На ній було простеньке чорне платтячко, схоже на ті, які вдягають продавщиці. З-під дешевого солом'яного капелюшка, єдиною

«Жорки-очеркиста» и обеспеченность «сухим пайком»; «роман» в его представлении – прежде всего любовное приключение, а не литературный жанр; рассуждения о литературе сводятся к восхищению письмом в редакцию некоего Женьки Манькина: «Каков язык! Какова композиция! Каковы ритмические ходы! Какова лексика! Прямо Вольтер, не шутя. Аж зависть берет. Нет, надо и мне что-нибудь такое брякнуть! Только ума не приложу, чтобы такое бабахнуть» [1, с. 289]. Катаев дает нам возможность сопоставить духовное богатство мастеров искусства прошлого и ограниченность современных литераторов, меркантильность их взаимоотношений.

Раскрытие данной авторской интенции способствует и название фельетона. Читателю, знакомому с русской классикой, оно сразу напомним об одноименной повести Л.Н. Толстого. В ней, как известно, изображаются характеры и мораль двух поколений, молодость которых пришлась на начало и середину XIX века. Толстовские два гусара – отец и сын Турбины, в разное время попавшие в одно и то же место, – разнятся в мировоззрении: старший – легкомыслен в любви, но надежен в дружбе и принципиален в вопросах чести, а младший – расчётливый, мелкий и корыстный. Смоделированная в фельетоне Катаева ситуация также построена на антитезе – правда, не только двух эпох, но и двух периодов истории русской литературы – «золотого века» и советской.

Таким образом, в этом фельетоне ассоциативная связь, подкрепленная литературной аллюзией, возникает за счет соединения эпистолярного документа и целиком вымышленного текста, причем ее, фактически, должен создать читатель. Прав А.С. Волковинский, заметивший, что, «документ ...становится фактом нового художественного уровня. Ему отведена роль оттеняющего элемента, способствующего углублению идейного содержания» [3, с. 56]. Посредством документа или литературной аллюзии Катаев конкретизирует свои ассоциации и обогащает содержание единичного факта.

В советском фельетоне 1920-30-х годов довольно распространенным явлением был монтаж – способ организации материала, при котором происходит сочетание общего плана с детальным, соединение различных фактов, фрагментов документов (реальных и вымышленных), сюжетных линий, зарисовок на общую тему в единую структуру. По большому счету, в качестве монтажа можно рассматривать и принцип «трех тем». Об этом писал Л.Ф. Ершов: «Вместо хроникально-линейного изображения со- бытий автор «большого фельетона» так группирует подлинные факты и так объединяет их с ассоциативной, большой социаль-

ной темой, что само это объединение порождает особую художественно-публицистическую концепцию» [5, с. 110]. Нас же интересует собственно компоновка отдельных эпизодов, сюжетных «кусков», документов, цитат в один целостный текст. Этот структурный прием неоднократно использовался В. Катаевым.

В частности, в фельетоне «Лунная соната» (1925), отталкиваясь от сообщения в одной из газет Запада (скорее всего вымышленного) о том, что полет на Луну откладывается (это вынесено в эпиграф), писатель выстраивает сюжет в форме серии выдержек из газетных новостей об изобретателе профессоре Воре, который, воспользовавшись массовым энтузиазмом по поводу полета, присвоил собранные пожертвования (была объявлена «подписка») и скрылся в неизвестном направлении. Последовательное (в хронологическом порядке) соединение газетных сообщений способствует созданию эффекта правдоподобности и выразительно отражает авторское намерение – подвергнуть критике не столько мошенников и прожектеров, сколько Запад вообще. В тексте есть некоторые выпады против антисоветской политики США, облаченные в гротескную форму: министр иностранных дел сначала обнародует документы о том, что упомянутый изобретатель на самом деле имеет намерение взорвать Белый дом в Вашингтоне и провозгласить в Америке советскую власть (на них «имеются подписи Карла Маркса, Бакунина и Демьяна Бедного» [1, с. 125]), затем – о том, что под личиной профессора скрывается редактор «Известий» и т.п. Некоторые «новости» носят целиком юмористический характер: «Состоялась манифестация влюбленных, которые требовали отмены зверского покушения на Луну. К влюбленным присоединились собаки, выразившие в резкой форме опасения... Одновременно с этим состоялась внушительная демонстрация воров, требовавших, со своей стороны, скорейшего уничтожения Луны по чисто профессиональным соображениям» [1, с. 126-127]. Диапазон средств комического в одном фельетоне очень широк: здесь и сатира, и сарказм, и ирония, и гротеск, и юмор.

Другой пример – фельетон «Конотопская нарпытка» (1926), сосредоточенный на критике халатности в сфере общественного питания. Здесь материал для монтажа более разнородный. В начале приводятся цитаты из письма рабкора и ответ администрации на жалобу; затем – цитата из рассказа А.П. Чехова «Жалобная книга» и комментарий, актуальный для современной ситуации. В заключительной части Катаев, обращаясь непосредственно к администрации «нарпыта», работа которой стала поводом к написанию фельетона, предлагает «несколько веселых и практических резолюций для ...книги “замеченных недостатков”» [7, с. 153] (имеются в виду примеры возможных жалоб и ответов на них).

Йорка, обнулили лічильник свого життя і з чистої сторінки пишуть власну історію, співвідносячи її з історією Великого Міста.

Географія походження новоприбулих мешканців Великого Міста надзвичайно широка:

«Джо Лерребі виріс серед вікових дубів і пласких рівнин Середнього Заходу, палаючи пристрасно до образотворчого мистецтва <...> Коли Джо Лерребі виповнилося двадцять років, він, вільно пов'язавши краватку і тугіше затягнувши пасок, відбув з рідного міста до Нью-Йорка.

Ділія Керузер жила на Півдні, в оточеному соснами селищі, і звуки, які вона вміла діставати з шести октав фортепіанної клавіатури, породжували такі великі надії в серцях її родичів, що за допомогою останніх в її скарбничці зібралось достатньо грошей для поїздки «на Північ» з метою «завершення музичної освіти» (новела «З любові до мистецтва») [3].

Герої О. Генрі, ніби притягнуті магнітом, з усіх куточків Америки стікаються до центру, американського «ядра» – Нью-Йорка:

«Студія Сью і Джонсі була розташована на останньому поверсі триповерхового цегляного будинку. Джонсі – пестливе від Джона. Одна приїхала зі штату Мен, друга – з Каліфорнії» (новела «Останній листок») [3].

Герої новел «входять» до соціуму і вписують свій мікросвіт у фізико-географічні рамки міста, проте приналежність до міської інокультури – не більше ніж формальність. Герої не відчувають органічної спорідненості з Нью-Йорком, постійно перебуваючи в пошуку або очікуванні чогось більшого. Це особливо характерно для образів жінок – злиднених продавщиць, касирок і праль, чие життя прораховане до дрібниць, до секунд, наглухо «застібнуте на всі гудзики» і покладене на вівтар «значущій меті», хай навіть це буде придбання пурпурової сукні до святкового балу галантереїників, чистильників чобіт або закупників риби. Як не ховає О. Генрі під маскою іронії своє співчуття до позбавленого радощів і цілковито знебарвленого «існування» простих робітниць, в його словах проглядає гіркота і презирство до суспільної машини, яка з нищівною жорстокістю перемелює свої «гвинтики». Кожен з жіночих персонажів чекає на свого принца, і зрештою він неодмінно з'являється, «володар життя» на білосніжному автомобілі або ж простий банківський клерк, – О. Генрі залишає читачеві простір для фантазування. Тим часом письменник детально зображує злиднений колорит життя простих продавщиць.

У новелі «Незакінчена розповідь» знаходимо життєву арифметику типової о-генрівської жертви цинізму Великого Міста, бідної, але добросердечної продавчині Делсі, яка вимушена жити на 5 доларів на тиждень:

«Кімната займає простір величиною сім на вісім футів у будинку. По обидва боки від неї розташовуються темна дощата комірчина і комора. У кімнаті стоїть вузьке залізне ліжко, умивальник і стілець. Замість стола і шафи – полиця. Чотири голі стіни неначе змикаються над вами, немов віко труни. Рука ваша тягнеться до горла, ви відчуваєте, що не можете дихати, погляд спрямовується вгору, наче з колодязя – і ви з полегшенням зітхаєте: через маленьке віконце в стелі видніє клаптик бездонного синього неба» (новела «Кімната на горищі») [3].

Спалах синього неба на горизонті тотальної урбанії наснажує героїню продовжувати свій нелегкий шлях крізь усі незгоди життя у Великому Місті.

«Я живу в кварталі «Цегляна пилука». Його назвали так тому, що цегла кришиться і червоний пил заповзає в усі щілини. Я вже четвертий рік там живу», – говорить героїня новели «Квартал „Цегляна пилука“», і в словах цієї малоосвіченої дівчини (рідкісне явище для нью-йоркської прози О. Генрі, всі героїні якого відзначаються вродженою делікатністю, вихованістю та інтелігентністю) чи не найпотужніше з усіх «новел про продавчинь» звучить дійсний Голос Міста, голос простолюдю і голоти, що з болем, але покірливо приймає свою долю.

Дещо вище за соціальним щаблем розташовує О. Генрі мешканців пансіонату «Валламброза» з новели «Третій інгредієнт»:

«У „Валламброзі“ можна зняти кімнату за два долари на тиждень, а можна і за двадцять. Населення її становлять стенографістки, музиканти, біржові маклери, продавчині, репортери, художники-початківці, процвітаючі шахраї та інші особи, що звіщуються з поручнів кожного разу, коли біля парадних дверей лунає дзвінок» (новела «Третій інгредієнт») [3].

Анонімність, безликість людини Великого Міста, постульована майстром міського пейзажу Ш. Бодлером, радикально термінологізується А. Аккерманом як «смерть людської автентичності» внаслідок «disequilibria of city», незбалансованості міського життя. Відбувається «атрофія індивідуальної культури через гіпертрофію об'єктивної культури» [5, с. 416], місто поглинає людське ество, даючи людині свободу обирати спосіб своєї сутнісної нівеляції, але в той же час запобігаючи атомізації внутрішнього світу людини. Концепції А. Аккермана – суголосне уявлення відомого архітектора і теоретика Л. Вудса про агресивну природу міст і троп архітектури як уособлення війни і загарбницької політики [6, с. 50].

Герої о-генрівських урбаністичних циклів – свого роду «бездомні», «немовлята в джунглях», як їх співчутливо називає письменник. Це люди без роду і без імені, що, прибувши до Нью-

Так, за счет объединения в одно целое самостоятельных текстуальных единиц, фактически не прибегая к комментированию, фельетонист раскрывает насущную проблему и требует (в подтексте) ее скорейшего решения – так выполняется воздействующая функция фельетона как жанра публицистического.

Еще одна композиционная модель катаевских фельетонов – обрамление событийной части произведения вступлением и заключением. Показательной иллюстрацией подобной структуры может служить фельетон «Поединок» (1925). Финансовый инспектор пытается обложить гражданина Лилипутера как можно большим налогом, но, не подозревая о настоящих заработках советского нувориша (он просто не мог себе представить, насколько они могут быть велики), он не преуспевает в этом деле – сумма в три тысячи оказалась ничтожно малой. Здесь поднимается проблема злоупотреблений эппманов, которые укрывают от государства свои доходы. Автор связывает ее с темой человеческой фантазии – она как раз и обыгрывается в начале и в финале фельетона. «В природе существуют люди, страдающие отсутствием воображения. Люди, фантазия которых никак не простирается свыше ста рублей наличными... Если страдает отсутствием фантазии... трамвайный кондуктор или писатель утопических романов – это еще полбеды. Прямого ущерба от этого государству не будет. Но горе, если фантазия отсутствует у финансового инспектора» [1, с. 127], – подводит сатирик читателя к предмету освещения, а затем завершает ироническим замечанием о том, что у Лилипутера фантазия была, в отличие от фининспектора, намекая на то, что тот смог заработать, явно нечестным путем, большие деньги.

А сатирический фельетон «Шахматная малярня» (1925) построен в форме серии диалогов, сопровождаемой вступлением и выводом, в которых автор напрямую апеллирует к объекту своей критики. Произведение направлено против обывательских нравов: даже вполне безобидная шахматная игра становится поводом для мешанских и антисоветских разговоров. Структура фельетона «О долгом ящике» (1926) также трехчастна: за рассуждениями о смысле понятия «долгий ящик» следует описание фантастической ситуации, состоящей в том, что было бы, если б «ящик для жалоб и заявлений» из 20-х годов обнаружили спустя 40 лет, и резюме с призывом к борьбе с явлением волокиты. Отметим, что указанная структурная схема чаще всего встречается в беллетризованных фельетонах писателя.

Таким образом, В. Катаев в фельетонах 1920-30-х годов использовал различные модели организации материала: по принципу ассоциации, с совмещением различных тем; включение в текст произведения документа, послужившего его фактической основой, – в виде эпиграфа или литературной аллюзии; монтаж; обрамление соб-

ственно фельетонного сюжету введенням і выводами или призивом моралізаторського толка. Композиційні особливості фельетоністики обзначеного періоду не обмежуються описаними в даній статті. Фельетони М. Булгакова, М. Зощенко, І. Ільфа, Е. Петрова, М. Кольцова характеризуються і іншими структурними властивостями. В їх вивченні складається перспектива дослідження поетики фельетонного жанру в російській літературі ХХ століття.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология сатиры и юмора России ХХ века. – Т. 54. – Валентин Катаев. – М.: Эксмо, 2008. – 864 с.
2. Брайнина Б. Валентин Катаев: Очерк творчества / Б. Брайнина. – М.: Гослитиздат, 1960. – 224 с.
3. Волковинский А.С. Эволюция поэтики прозы В. Катаева: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.09 / Волковинский Александр Сергеевич. – Черновцы, 1993. – 189 с.
4. Галанов Б. Валентин Катаев: Очерк творчества / Б. Галанов. – М.: Худож. лит., 1982. – 113 с.
5. Ершов Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы / Л.Ф. Ершов. – Л.: Изд-во «Наука», 1977. – 284 с.
6. Журбина Е. Современный фельетон (опыт теории) / Е. Журбина // Печать и революция. – 1926. – Кн. 7. – С. 18-35.
7. Катаев В.П. Собрание сочинений: в 9 т. / В.П. Катаев. – М.: Худож. лит., 1968-1972. – Т. 2: Горох в стенку. Остров Эрендорф. – 1969. – 624 с.

АНОТАЦІЯ

Комаров С. А. Структурно-композиційні моделі фейлетонів В.П. Катаєва 1920-30-х років.

Стаття присвячена дослідженню структурних моделей фейлетонів В.П. Катаєва 1920-30-х років. Автор розглядає фейлетони, організовані згідно з принципами асоціації, монтажу, обрамлення, з включенням у текст документа, оформленого у вигляді епіграфа чи літературної алюзії. Під час аналізу звертається увага на функціонування різних елементів комічного у фейлетоні (сатира, іронія, гумор) та інтертекстуальність.

Ключові слова: фейлетон, структурна модель, асоціація, монтаж, обрамлення, епіграф, фактографічність, сатира, гумор.

АННОТАЦІЯ

Комаров С. А. Структурно-композиційні моделі фейлетонів В.П. Катаєва 1920-30-х років

Стаття присвячена дослідженню структурних моделей фейлетонів В.П. Катаєва 1920-30-х років. Автор розглядає фейлетони, організовані згідно з принципами асоціації, монтажу, обрамлення, з включенням у текст документа, оформленого у вигляді епіграфа чи літературної алюзії. Під час аналізу звертається увага на функціонування різних елементів комічного у фейлетоні (сатира, іронія, гумор) та інтертекстуальність.

характеру. Портрети більшості героїв о-генрівських новел подаються крізь призму «самотності у великому місті» з акцентом на самотності і «само-наповненості власним існуванням».

Відокремленість та індивідуальність долі окремих мешканців Великого міста подається в ракурсі «тут і зараз», в єдині мить часу. Ніби клаптикова ковдра чи своєрідна мозаїка, з часопросторів окремих історій складається панорама життя Великого міста. Нью-Йорк О. Генрі, художній конденсат американської культури міста, фіксує індивідуально-авторське сприйняття міського хронологу як такого, що складається з чотирьох мільйонів рівно-лінійних часових площин.

Психологія соціальних взаємовідносин, які розгортаються на тлі міської космогонії, відзначається багатьма дослідниками як згубна для людської індивідуальності. Елізабет Вілсон, авторка книги «Сфінкс у місті», акцентує на характерному для городянина почутті свободи та автономності, що потенційно веде до внутрішньої ізоляції та дистанціювання від Інших [4, с. 9]. Г. Сімелль випрацює концепцію «самозбереження у Великому Місті» внаслідок віддалення між людьми. Науковець називає подібні стосунки «відлюдними» [5, с. 415], а відома американо-канадська письменниця Дж. Джейкобс, авторка книги «Життя і смерть великих американських міст», кваліфікує їх як далеке знайомство – «nodding acquaintances» / «weak relationships» / «sidewalk terms», а учасники цієї взаємодії – не більш як «familiar strangers» / знайомі незнайомці [2, с. 189]. Не в останню чергу цьому сприяє прямокутна, ортогональна геометрія Великого Міста, симетрія прямих ліній і кутів, що, починаючи з античності, маркує структуру Ідеального Міста [1, с. 142].

Топоніміка фізичної площини Нью-Йорка, художньо підкреслена авторським світорозумінням О. Генрі, позначається розподілом на окремі персональні мікрокосми, площину кімнат, у яких ув'язнені людські долі. Дана тематика характерна для нью-йоркської прози О. Генрі, і саме проти неї спрямована соціальна критика письменника.

«Мебльована кімната зустріла свого нового пожилиця слабким спалахом удаваної гостинності, гарячковим, вимученим, байдужим привітанням, схожим на брехливу посмішку продавної красуні. Відбите світло сумнівного комфорту йшло від старих меблів, від обірваної парчевої обивки дивану і двох стільців, від вузького дешевого дзеркала в простінку між вікнами, від позолочених рам на стінах і нікельованого ліжка в кутку» (новела «Мебльована кімната») [3].

Кожного дня в Нью-Йорку починається чиясь історія, а нова історія – це нове життя. Героям О. Генрі через брак грошей і скруту доводиться його починати в умовах, далеких від комфортних:

важних документів, способуючих поставленій задачі, став журнал Е. Шварца.

Ключевые слова: драматургія, документалістика, літературна група, «Серапіонові братія», фабула, журнали.

SUMMARY

Vorobkalo M. O. Reception of Lunz in E. Schwartz' diaries.

The article is focused on the reception of Lunz in Schwartz' diaries. An attempt to understand the creative talent of the writer, to present his role in the literary process of the first third of the twentieth century was made. Application of diaries, memoirs, and letters of contemporaries contributes to the creation of an objective portrait of Lunz. The diaries of E. Schwartz are considered among the most important documents promoting the task.

Key words: drama, documentary, literary group, «Serapion Brothers», plot, diaries.

*А.С. Гончаренко
(Київ)*

УДК 821.111(73)-32 О.Генрі

«СМЕРТЬ ЛЮДСЬКОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ» У ВЕЛИКОМУ МІСТІ (НА МАТЕРІАЛІ НЬЮ- ЙОРКСЬКИХ НОВЕЛ О. ГЕНРІ)

Художній код американського образу світу О. Генрі знаходить своє конденсоване вираження у головних параметрах міського буття Нью-Йорка – лінійності часу і геометричності простору. Філософська схема письменницького задуму передбачає майстерну гру з часовими пластинами, яку, разом з тим, можна скоріше охарактеризувати як дескриптивну і номінативну, аніж динамічну і смислонаповнюючу.

О. Генрі завжди відкриває читачеві максимально вивіреним і хронологічно прорахованим «клаптик часу», в межах якого розгортається трагікомедія життя. Лакунарність часопросторової матриці окремих новел інколи слугує засобом створення інтриги, таким чином долучаючись до, так би мовити, «шаблонізації» сюжетотворчих стратегій О. Генрі.

Семантика урбаністичних новел О. Генрі дозволяє виділити ключовий мотив швидкоплинності і нетривкості людського існування, існування в рамках часопросторової ізоляції одне від одного. Анонімність, ізолюваність людини в місті постає в о-генрівській інтерпретації двопланово. З одного боку, психофізіологічне дистанціювання притаманне мешканцям усіх великих міст, з іншого – це одна з найвиразніших рис американського

тони, організовані згідно принципам асоціації, монтажу, обрамлення, з включенням в текст документа, оформленого в формі епіграфа або літературної аллюзії. В ході аналізу звертається увага на функціонування різних елементів комічного в фельетоні (сатира, іронія, юмор) і інтертекстуальність.

Ключевые слова: фельетон, структурна модель, асоціація, монтаж, обрамлення, епіграф, фактографічність, сатира, юмор.

SUMMARY

Komarov S. A. Structural-compositional models of V.P. Kataev's feuilletons of 1920-30s.

The article is dedicated to the analysis of structural models of V.P. Kataev's feuilletons. The author examines the feuilletons, organized according to the principles of association, editing, framing, with inserting a document into the text in the form of epigraph or literary allusion. In the course of analysis special regard is given to functioning of different comic elements (satire, irony, humour) and intertextuality.

Key words: feuilleton, structural model, association, editing, framing, epigraph, satire, humour.

*Г.І. Матвієнко
(Ялта)*

УДК 821.161.2.-3,,312".09

ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ ІСНУВАННЯ У ПОСТМОДЕРНОМУ СВІТІ-ЛАБІРИНТІ ГЕРОЇВ РОМАНІВ Ю. ІЗДРИКА „АМ™” ТА Ю. ВИННИЧУКА „МАЛЬВА ЛАНДА”

Дослідники, які вивчали організацію текстових структур творів постмодернізму (Д. Лодж, Д. Фоккема та ін.), виявили різні способи створення ефекту навислого текстового і текстотворчого хаосу, фрагментарного дискурсу сприйняття світу як відчуженого, розірваного, позбавленого сенсу та будь-якої закономірності.

Відтак сучасне мистецтво, за влучним висловом Н. Мариніч, є „мистецтвом кореневища” [10, с. 439], тобто у ньому немає смислового центру, „усі його точки <...> зв'язані між собою, але зв'язки ці безструктурні, заплутані, вони раз у раз несподівано обриваються” [6, с. 29]. Внаслідок цього безсистемно, вступаючи один в одного, поєднуються життя і мистецтво, відносини між якими „мають антиєрархічний, безладний і неточний характер” [8, с. 56].

Тож очевидним є те, що подібні текстові стратегії відповідають принципу ризоматичності, який було обґрунтовано Ж. Дельюзом та Ф. Гваттарі в спільній роботі „Rhizome”. В іншій роботі

„Капіталізм та шизофренія: Анти-Едип” філософи ствердили, що ризома є „позаструктурним та нелінійним способом організації цілісності” [3, с. 146], а тому ризома, як заплутана коренева система, у якій окремі паростки, постійно відмираючи та проростаючи, знаходяться у стані безперестанного обміну з навколишнім середовищем, парадигматично відповідає сучасній дійсності.

З огляду на зазначене вище, закономірним вважаємо те, що ризоматична структура постмодерністського тексту скидається на лабіринт, оскільки характеризується безмежним числом входів та виходів, глухих кутів та коридорів, які перетинаються між собою.

Своєю чергою, постмодерністський суб'єкт, перебуваючи в алогічному хаотичному світі, тілесно та за посередництвом свідомості уподібнюється до світу у пошуках істини, але розуміє, що істину досягнути неможливо, бо вона є лише симулякром, імітацією. Втім, ця не надто оптимістична ситуація не зупиняє постмодерністського суб'єкта, пошуки якого тривають. Він спрямовує свої зусилля на те, аби віднайти територію, яка абсолютно влаштувала б його, оскільки забезпечила б його вільне існування. Парадоксальність цієї ситуації полягає в тому, що такою територією і стає той маргінальний символічний світ-лабіринт, яким блукає постмодерністський суб'єкт. Отже, **метою** статті є дослідження парадоксальності існування у постмодерному світі-лабіринті персонажів романів Ю. Іздрика „АМ[™]” та Ю. Винничука „Мальва Ланда”.

Так, роман „АМ[™]” ретранслює одну з найкращих особливостей Іздрикової прози – презентацію деталі, ситуації, сцени з їхнім продовженням-актуалізацією в різних міні-пазлах, з яких складаються три розділи роману: „Персоналії і персонажі”, „Апарати і механізми” та „Ритуали / архетипи / артефакти”.

Історії, які Ю. Іздрик переповідає декілька разів, створюють у романі імітацію „вічного тексту”, який може ніколи не завершуватися, тому що та сама історія має безмежну кількість інтерпретацій, іноді абсолютно несподіваних. У такий спосіб автор постмодерністського тексту „не втомлюється експериментувати, зіштовхуючи між собою персонажів, перетасовуючи ситуації їхнього зіткнення” [7, с. 19], створюючи своєрідний лабіринтний простір.

Однак принцип лабіринту реалізовується не тільки на рівні форми тексту, а й на рівні його змісту. Наприклад, Езра, герой роману „АМ[™]”, раптом потрапляє до одного з таких привокзальних лабіринтів, „у яких зазвичай губляться лохи-приїжджі й де точиться нелегальна торгівля” [4, с. 9]. Блукаючи цим лабіринтом, Езра заходив у все темніші хащі, з яких йому не змога було вийти, але „про те, щоб запитати дорогу, не могло бути й мови, тим більше що фенотипи перехожих гвалтовно змінювалися в бік

его пьес казалась в те дни драгоценной. В мальчишке живом и веселом бродила, играла сила» [2, с. 198].

Шварц считал, что он единственный из всех «братьев» был бы способен обновить драматургию и театр, ярко и самобытно воплощая все приобретенные теоретические знания на практике. Лунц говорит с этим миром всеми возможными способами: рассказами, публицистикой, театром, киносценариями, литературоведческими статьями, письмами, выступлениями. Весь этот творческий порыв направлен на разрушение общей цепи литературоведческих штампов, на возрождение живого активного мышления и диалога в недиалоговом мертвом пространстве.

Таким образом, портрет Лунца, представленный в дневниках Шварца, позволяет увидеть не только рецепцию молодого автора известным драматургом, но и соотносить шварцевское восприятие с восприятием современников Лунца. Перспективы исследования заключаются в необходимости привлечения дневников, мемуаров, писем других авторов для создания объективного представления о роли Лунца в литературном процессе первой трети XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лунц Л. Обезьяны идут! / Лев Натанович Лунц. – С. Пб. : ООО «ИНАПРЕСС», 2003. – 752 с.
2. Шварц Е. Живу беспокойно (из дневников) / Евгений Шварц. – Ленинград: Сов. писатель, 1990. – 234 с.

АНОТАЦІЯ

Воробкало М. О. Рецепція Лунца у щоденниках Є. Шварца

Стаття присвячена рецепції Лунца у щоденниках Шварца. Здійснена спроба цілісно осмислити творчість талановитого письменника, представити його роль у літературному процесі першої третини XX століття. Залучення щоденників, мемуарів, листів сучасників дозволяє створити об'єктивний портрет Лунца. Одним з важливих документів, що сприяють поставленому завданню, стали щоденники Є. Шварца.

Ключові слова: драматургія, документалістика, літературна група, «Серапіонові брати», фабула, щоденники.

АННОТАЦИЯ

Воробкало М. О. Рецепция Лунца в дневниках Е. Шварца

Статья посвящена рецепции Лунца в дневниках Шварца. Здесь целостно осмыслено творчество талантливого писателя, представлена его роль в литературном процессе первой трети XX века. Привлечение дневников, мемуаров, писем современников позволило создать объективный портрет Лунца. Одним из

теля – Горький, Замятин, Тынянов и многие другие. Особое место в среде «Серрапионовых братьев» занимал Е. Шварц, который был близок писателям по возрасту. Он посещал собрания группы, с энтузиазмом участвовал в совместных с Лунцем постановках.

В своих дневниках Шварц создал яркий портрет Лунца, который отражает рецепцию молодого писателя современниками. На одном из собраний группы он познакомился с Лунцем. Его первое впечатление было такое: «Молодой Лева Лунц, в сущности мальчик, веселый, легкий, хрупкий, как многие одаренные еврейские дети его склада» [3, с. 169]. В начале Шварцу Лунц не понравился: «Не понравился мне Лунц, которого я так полюбил немного спустя. Но и полюбил-то я его сначала за живость, ласковость и дружелюбие» [2, с. 169]. Также Шварц иронически, критично отнёсся и к его творчеству, но, лучше познакомившись с драматургией Лунца, он сумел увидеть его драматический потенциал: «Проза его смущала меня, казалась очень уж литературной. Но потом я прочел «Бертрана де Борна» и «Вне закона» и понял, в чем сила этого мальчика» [2, с. 178].

Среди всех участников группы «Серрапионовы братья» Шварц выделил Лунца по-особенному: «Лева Лунц жил в глубинах дома в маленькой, полутемной и сырой комнате. Он был умный мальчик, более всех умный и более всех мальчик. Он с блеском кончал университет и еще не решил окончательно, кем быть – ученым или писателем» [2, с. 181].

Мы уже писали, что в истории литературы именно Лунц был теоретиком группы «Серрапионовы братья», и его критическую статью «Почему мы Серрапионовы братья» принято считать манифестом братства. Тем не менее, из-за столь юного возраста (19 лет) Шварц не воспринимал его как теоретика: «Это был совсем еще мальчик. И никак не теоретик группы. У группы не было теории. То, что Лева Лунц говорил, выслушивалось не без интереса и только. Да и Лева, настаивая на необходимости сюжета и прочих тогда модных стилистических приемах, больше с азартом убеждал, чем сам был убежден. Это пока что была игра. А его рассказы, написанные по правилам игры, отличались столь редкой тканью, жидкой фактурой, что не нравились ему самому» [2, с. 185].

В дневниках Шварц высоко оценивает Лунца, особенно когда речь идет о его драматическом творчестве: «В драматургии, где у Лунца теория вытекала из самой его работы, он, несмотря на молодость, имел уже настоящий опыт. Одно правило, найденное им, я запомнил. «Не следует выбирать место действия, не ограниченное стенами или еще чем-нибудь. Слишком легки выходы». Спорить с этим правилом можно сколько угодно, но оно живое и родилось из опыта. И в пьесах он уже был не мальчиком, и ткань

якоїсь перебільшеної потворності» [4, с. 10]. Врешті Ездри ледь вдалося вибратися з цієї дивакуватої вулички, але цей вихід не був виходом із лабіринту, Езра просто потрапив до нового лабіринтного витка.

У лабіринтних хащах опинився й персонаж роману Ю. Винничука „Мальва Ланда” пан Бумблякевич. Так, з перших сторінок роману письменника читач дізнається про життя пересічного мешканця Львова Бумблякевича, який жив у двокімнатній квартирі, захарашеній книгами, слухаючи постійні докори щодо женьячки від матері та дивлячись ночами межуючі із божевільням сні і марення про таємничу панну, яка згодом отримала ім'я Мальва.

Мабуть, Бумблякевич і далі продовжував вести безрадісне, інертне існування, якби одного разу не натрапив на збірку поетеси з ім'ям Мальва Ланда і не вирушив на її пошуки до львівської сміттярки (як виявилось, останнім часом її бачили саме там). Натомість опинившись на сміттярці, Бумблякевич розгубився – перед ним постали вершини сміттярських гір, між якими звивалась вузька вуличка „щось на зразок велетенського лабіринту” [2, с. 35].

З огляду на жалюгідне існування героя Ю. Винничука пана Бумблякевича, як і на розгубленість Ездри, персонажа роману Ю. Издрика, лабіринт рано чи пізно мав з'явитися у їхньому житті, оскільки, за влучним твердженням Ж.-Ф. Ліотара, лабіринт „миттєво виникає в тому місці і в той момент, коли проявляється страх” [8, с. 44].

Твердження дослідника можна легко проілюструвати прикладами з аналізованих романів. Тож виразною особливістю існування Окрю Іржона, персонажа Издрикового роману „АМ^{тм}”, є втрата будь-яких життєвих орієнтирів. Іржон зізнався у тому, що „не усвідомлював мети [свого] чернечого буття” [4, с. 170], а тому „просто покладався на незбагненність ідіотського промислу” [4, с. 170]. Більше того, у певний момент розгортання романного дійства він з розпачем усвідомлює, що є гравцем, вилутаним у якусь гру, причому „не з власної волі, і не з цікавості чи задля розваги, а просто так сталося після усього того... ну... просто так сталося” [4, с. 237]. Більше того, ця гра виявилася партією у шахи, „не зовсім звичною, не зовсім, так би мовити, хрестоматійною” [4, с. 134], тому що „будь-який хід <...> загрожував негайною поразкою” [4, с. 134].

У процесі розгортання цієї дивної партії Езра-гравець „стояв без штанів <...> на чорно-білих плитах незнайомого місця” [4, с. 135] і ненавидів себе за те, що „в сліпоті довіри дозволив комбінації розвиватися” [4, с. 119]. Розпач гравця пояснювався просто і не без іронії: він дуже довго думав, ніби живе справжнім життям, ніби від нього щось залежить – натомість його життя було „послідовним повторенням відомої схеми”, „хитрим поед-

нанням ходів" [4, с. 119]. Персонажеві захотілося перервати гру, „зупинити годинник життя”, але він „продовжував існувати <...> не в силах зупинити рух” [4, с. 119].

Проте цей рух лабіринтами гри у шахи парадоксальним чином виявився рухом до власного народження. Справа в тому, що Езра раптом помітив дивну річ: „як і в живій грі на дошці <...> намітилося у його житті послідовне повторення відомої схеми” [4, с. 119]. І той факт, що Окрю протягом усього роману прямує не до смерті, а до власного народження, обіцяє нову перспективу повторення вже прожитого життя. Тож остання частина роману Ю. Іздріка „Третина вод, третина слів, третина кімнат” становить доволі іронічний опис того, як „голий мущина” [4, с. 231] продирається нетрями вузького коридору санаторної будівлі, що насправді є родовими шляхами жінки, яка народжувала маленького Окрю. Тому Окрю Іржон „вперто повз уперед, аж поки по якомусь остаточному зусиллі не заревів натужно паротяг і родові води не викинули його в освітлений тамбур” [4, с. 200], де він зустрівся із самим собою. Народження немовляти закінчилися дивні пригоди Окрю Іржона (він же Езра), Евки, сусідки з п'ятого поверху, приватного переслідувача, Оркі, що трапилися з ними усіма, а насправді лише з цим хлопчиком під час партії у шахи.

Вочевидь, тут ідеться про співіснування теперішнього і минулого, оскільки, за Ж. Дельозом, „минуле ніколи не могло б здійснитися, якби воно не співіснувало з теперішнім, чийм минулим воно є” [3, с. 59]. Інакше кажучи, минуле і теперішнє – це „не два послідовних моменти, а два елементи, що співіснують між собою” [3, с. 59]. Співіснування минулого і теперішнього утворює безкінечний простір, який може бути потрактованим „як досить точна метафора можливості будь-якого руху” [9, с. 37], у тому числі й такого, з яким Святий Августин порівнював „подорож ландшафтом пам'яті” [1, с. 219].

Персонаж роману Ю. Винничука теж був незадоволений власним жалюгідним існуванням, кількість фобій, які отруювали йому життя, просто вражає. Він мав комплекс неповноцінності, відчував постійний патологічний страх перед жінками і, разом з тим, боявся так ніколи і не знайти жінку своєї мрії. Натомість світ лабіринту, до якого він потрапив, відкрив перед ним перспективу позбавитися всіх страхів та комплексів.

Тож занурившись „у густі випари, слизькаючи і пірнаючи мештами в м'якість гнилі, що пружинила попід кожним кроком” [2, с. 35], Бумблякевич відчував, „як пашить цей потойбічний світ, як обіймають, обмацують його голодні флюїди” [2, с. 35]. Бумблякевичу стає моторошно, йому раптом захотілося „розпорпати, розкопати цю збиту в одне ціле, в один хворобливий ор-

были человеком культуры и Запада – два запрещенных у нас после Ильи Эренбурга слова ... Вы с вашим умением понимать и людей и книги знали, что литературная культура весела и легка, что она – не «традиция», не приличие, а понимание и умение делать вещи нужные и веселые. (...) Милый друг, вы уже год лежите на Гамбургском кладбище, что осталось от вашей кудрявой умной головы? – Но вы все-таки живее, чем добрая половина нашей литературы и литературной науки» [1, с. 567]. Лунц за свою короткую жизнь успел сделать очень много, этой его невероятной трудоспособностью не раз восхищался Каверин: «Я знал, что Лунц работал неустанно, энергично, с азартом. Но можно ли было предположить, что за три года он написал двадцать пять произведений – четыре пьесы, киносценарий, рассказы, фельетоны, эссе, рецензии, статьи, не считая множества писем, иные из которых представляют собой те же эссе, в эпистолярной форме» [1, с. 578].

Анализируя критические и аналитические статьи «серапионов», Е. Лемминг отмечает: «Лунц был главным критиком и теоретиком „Серапионовых братьев”» [1, с. 256]. Все это справедливо, как и справедливо замечание Н. Берберовой о том, что «без него не обходилось ни одно сборище, он, конечно, был душой Серапионов» [1, с. 161].

Лунц умел вовлечь своих друзей-серапионов в активное обсуждение литературной жизни. Писатели во многом благодаря молодому автору активно существовали и поддерживали начинания друг друга, при этом сохраняя самобытность и зачастую занимая разные идеологические позиции. Лунц так определил эту особенность «Серапионовых братьев»: «Мы назвали Серапионовыми Братьями, потому что не хотим принуждения и скуки, не хотим, чтобы все писали одинаково... У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы, у каждого из нас можно найти следы самых различных литературных влияний. “У каждого свой барабан”, – сказал Никитин на первом нашем собрании» [1, с. 418].

Единомыслие, в понимании Лунца, – это свободное братство людей, по-разному думающих и по-разному видящих мир. Настоящая литература, считал писатель, не ставит в основу своих произведений партийные интересы, бюрократические догмы, писатели должны быть объединены духом творчества и братства. Это свидетельствует о лунцевском принятии мира как целого, огромного, необъятного, до конца не постижимого, но в конечном счете постигаемого силой писательского таланта.

Сохраненные письма «серапионов» свидетельствует о том, что «Серапионовы братья» всегда были окружены другими писателями. Литературные собрания и вечера братьев посещали различные гости: авторитетные писатели того времени и вместе с тем их учи-

стали днівники друга писателя Е. Шварца. Все это обуславливает цель статьи – осмыслить рецепцию Лунца в дневниках Е. Шварца.

Л. Лунц является одним из основателей литературной группы «Серрапионовы братья» (1919-1924), он стал единственным автором манифеста группы, в котором отстаивается право на свободу литературы от идеологии и политики. Лунц – автор произведений малой прозы и новаторских драматургических пьес для театра.

В его прозе, драматургии, критике, несмотря на рано обрвавшуюся жизнь, содержатся важные литературные открытия, которые опережали развитие современной русской литературы, в первую очередь – драматургии.

Уже критика 1920-х гг. отмечала в поэтике молодого автора жанровое обновление, возрождение на новой основе романтического театра, активное обращение к интертекстуальности. Современники высоко оценивали новаторские черты пьес и трагедий Лунца, отмечали его опору на острую фабулу, близкую поэтике театра эпохи «Бури и натиска», драматург внедрял в традиции русского театра элементы дель-арте, народного балагана.

По природе таланта Лунц заявил о себе, прежде всего, как искатель новых путей в искусстве. «Энциклопедические познания удивительным образом сопрягались в его натуре с пророческой интуицией и мощной фантазией творца», – пишет С.Слонимский, который после десятилетий молчания осуществил первое российское посмертное издание произведений Л. Лунца [1, с. 14]. Молодой автор умер в расцвете своих творческих сил за границей, так и не был воспринят своими соотечественниками. Известно, что в 1946 году в докладе А.А. Жданов осудил деятельность «Серрапионовых братьев» и, в частности, Лунца, провозгласив их размежевание с программой социалистического строительства. Лунц был назван в числе идущих против государственной политики, поэтому неудивительно, что в годы советской власти его произведения не издавались, то есть практически были запрещены.

Лунц интересовался проблемами сюжета, историей театра, развитием авантюрных жанров в литературах разных эпох. Много, о чем говорилось в его статьях, выступлениях, не потеряло своей актуальности и сейчас. Важной особенностью наследия Лунца является то, что полученное им филологическое образование неразрывно связано с его художественным творчеством. Об этом говорит в воспоминаниях В. Каверин: «Знания участвовали в создании его произведений» [1, с. 43]. Эту характерную лунцевскую черту отмечает и Ю. Тынянов в письме, написанном уже после смерти Лунца и передающем дружеское, сердечное отношение к рано ушедшему другу. Рассказывая о неповторимом веселом академизме своего друга, Тынянов подчеркивает: «Вы

ганізм фосфориуючу тхлань, добутиися до самого серця і мозку і збадати їхнє ество» [2, с. 35]. Проте автор бурлескно-іронічно прокоментував намір свого персонажа, зазначивши, що нікому не дано се <...>, бо нема нічого могутнішого за сміття і нічого величнішого» [2, с. 35].

Згодом Бумблякевич мав змогу переконалися в цьому, коли з подивом і навіть захопленням, забувши про свої страхи, включився у химерне життя сміттярського лабіринту, який в буквальному сенсі жив, дихав, рухався і навіть вбивав тих, хто губився у його звивистих закомарках.

Легкий і довірливий опій сміттярки для легковажного блукальця міг обернутися смертельною загрозою, бо, говорячи словами одного із старожилів, якого на початку своїх мандрів зустрів Бумблякевич, „тут вам такий лабіринт, що ніде в світі ліпшого не знайдете. Маємо вже цілий цвинтар, де поховані блукальці” [2, с. 39]. Сміттярський лабіринт лякав не тільки своїми масштабами та заплутаністю шляхів, а й тими істотами, які мешкали в ньому. Так, наприклад, старі панчохи на сміттярці перетворювалися на велетенських п'явок – п'яночок, а з ужитих телефонних дротів та кабелів виводилися дротяні удави; поліетиленові мішечки, натомість, збивалися у зграї і накидалися на людей, обліплюючи їх так, що вони задихалися.

У контексті зазначеного вище, доцільно пригадати символіку лабіринту як специфічного просторового утворення, тлумачення якої запропонував Р. Генон у статті „Печера та лабіринт” з книги „Символи священної науки”. Дослідник назвав лабіринт „світом, Всесвітом, який неможливо зрозуміти до кінця” [13], тому очевидним є те, що „тіло, просуваючись лабіринтом, оживляє пам'ять, існує у просторі чужого досвіду <...> повертається до блаженних забутих Адамових часів із загубленим колісь надзнанням, яке відроджується, наприклад, у міфічних чи доісторичних тваринах” [14, с. 90].

Тож львівська сміттярка являла собою химерне утворення, яке змінювало, піддавало трансформації все, що потрапляло до її нетрів. Не уникнув змін і Бумблякевич, бо ж „інтеграція особистості еквівалентна інтеграції світу” [11, с. 369]. Тут цитуємо слова Е. Нойманна, який вважає, що картина чи модель світу, як результат осмислення людиною власного буття, завжди відповідає рівню розвитку її свідомості, водночас відображаючи „обставини формування цієї свідомості” [11, с. 369]. Справа в тому, що у просторі лабіринту сміттярки з Бумблякевичем відбувся ряд змін. По-перше, лисючий невпевнений у собі чоловік, якому не щастило у коханні, раптом на сміттярці здобув собі славу ловеласа – жінки просто таки ладні були на все заради нього. По-друге, він

отримав змогу відчувати себе героєм, справжнім чоловіком, який може вбити на полюванні Бога однорогів (нехай навіть випадково), або розгадати таємницю загубленого у часі містечка С, чи врятувати голову прекрасної панянки. Окрім цього, Бумблякевич раптом зрозумів, що на сміттярці біологічні процеси значно повільніше протікають, а це означає, що старість йому практично не загрожує. Тут варто пригадати слова М. Ямпольського, який цілком слушно зазначив, що „рух лабіринтом є уповільненим у часі, він дається як випробування терплячості, сили духу. А тому рух з точки зору часової тривалості є амбівалентним: з одного боку, це переживання тривалості, а з іншого – завмирання часу” [14, с. 118]. Внаслідок цього рух у лабіринті парадоксальним чином характеризується, з одного боку, атемпоральністю, а з іншого – тривалістю, тобто хронос лабіринту набуває рис амбівалентності.

На рівні текстових стратегій Ю. Винничука, ця темпоральна амбівалентність лабіринту спричиняє своєрідне „хронологічне розходження” між світом львівської сміттярки та реальним світом, який покинув Бумблякевич у надіях знайти таємничу Мальву. Коли Бумблякевичу вдалося вийти з лабіринту, він з подивом зрозумів, що ті два тижні, які він провів на сміттярці, у реальному Львові дорівнюють шести рокам. До цього шокуючого висновку додалося ще й травматичне усвідомлення Бумблякевичем того, що в його організмі почалися пришвидшеними темпами процеси старіння – його організм надолужував свій справжній біологічний вік. Зрозумівши цей прикрий факт власного пришвидшеного старіння, а ще й дізнавшись про те, що у Львові на нього вже ніхто не чекає, Бумблякевич з хворобливою швидкістю почав шукати зворотню дорогу до лабіринту, з якого нещодавно мріяв вибратися. Мабуть, герой усвідомив, що насправді його істинним теперішнім життям є виключно життя на сміттярці. Тож тільки в цей момент Бумблякевич зрозумів сенс слів, які він почув на сміттярці від Соломона Ціттербаккена у відповідь на прохання підказати йому вихід із лабіринту: „хіба лише божевільний шукає нині дороги назад <...> потрібно шукати дорогу вперед” [2, с. 382].

Таким чином, у романі Ю. Винничука „Мальва Ланда” репрезентовано історію персонажа-аутсайдера, який, потрапивши до химерного міфічного лабіринту львівської сміттярки, переживши численні пригоди, метаморфози та випробування, нарешті знаходить справжній сенс свого існування – кохання, те, чого йому не вистачало у реальному світі. Це означає, що простір львівської сміттярки парадоксальним чином сприяв досягненню аутентичного, істинного сенсу існування головного героя роману письменника.

Шляхом до власного народження виявилися мандри таємничими коридорами, вулицями та нетрями уяви персонажа роману

неоромантизма в драме М. И. Цветаевой «Федра», влияние на её автора философии Ф. Ницше, что обуславливает новаторство драмы.

Ключевые слова: сюжет, конфликт, образ, неоромантизм.

SUMMARY

Volosevich L. V. The innovation in M. I. Tsvetaeva's drama "Phaedra".

Using the research of the literary trends on the borderline of the 19th and 20th centuries carried by contemporary scientists the author of this article explores the novelty of the plot composition, the originality of the conflict, the novelty in the interpretation of Phaedra's image, the rethinking by the author of the traditional notion of the antique tragedy.

With the help of the definitions of the “new art” literature of the 1980s – 1910s, which are presented in the works by Z.G. Mints, A. Hansen-Löve, V.N. Toporov, the author reveals the characteristic feature of neoromanticism in M.I. Tsvetaeva's drama “Phaedra”, the obvious influence of F. Nietzsche's philosophy on Tsvetaeva which led to the novelty of the drama.

Key words: plot, conflict, image, neoromanticism.

*М.О. Воробкало
(Луганск)*

УДК 821.161.1-2.09 “19”+929

РЕЦЕПЦИЯ ЛУНЦА В ДНЕВНИКАХ Е. ШВАРЦА

В современном литературоведении возрождается интерес к литературному процессу первой трети XX века. Заново осмысливаются и оцениваются отклики этого времени, возвращаются незаслуженно забытые имена. Л. Лунц – один из тех авторов, без учета открытий которого невозможно целостно осмыслить новаторств русской литературы XX века.

Творчество этого писателя все еще не стало предметом пристального внимания исследователей, существуют отдельные статьи М. Вайнштейна, И. Горюновой, А. Евстигнеевой, М. Йованович, М. Красновой, Е. Лемминга, Б. Фрезинского, Б. Чурича, В. Шарика, В. Шубинского и единственная монография К. Ичин, посвященная интертекстуальности пьес Лунца.

Сегодня пришло время целостно осмыслить творчество талантливого писателя, представить его роль в литературном процессе первой трети XX века. Привлечение дневников, мемуаров, писем современников позволяет создать объективный портрет Лунца. Одним из важных документов, способствующих поставленной задаче,

6. Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение / В. Н. Топоров // Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / Топоров В. Н. – С. Пб.: Искусство – СПб, 2003. – С. 119-244.
7. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве. – С. Пб.: Академический проект, 2003. – 816 с. – (Серия «Современная западная русистика», т. 48).
8. Цветаева М. И. Стихи и поэмы / Цветаева М. И. – Вильнюс: Vaga, 1998. – 490 с.
9. Цветаева М. И. Федра / М. И. Цветаева // Избранные сочинения: в 2-х т. – М.: Литература, 1998. – Т. 1. – С. 533-593.
10. Цветаева М. И. Дневниковая проза / М. И. Цветаева // Избранные сочинения: в 2-х т. – М.: Литература, 1998. – Т. 2. – С. 405-449.

АНОТАЦІЯ

Волосевич Л. В. Новаторство драми М. І. Цветаєвої «Федра»

Використовуючи сучасні дослідження літературних течій межі епох ХІХ – ХХ століть, тенденцій літературного розвитку, автор статті розглядає новаторство сюжетної композиції драми М. І. Цветаєвої «Федра», своєрідність її конфлікту, новаторство трактовки образу Федри, переосмислення автором традиційного змісту античної трагедії.

За допомогою дефініцій літератури «нового мистецтва» 1880 – 1910 р., які виявлені у розробках З. Г. Мінц, В. М. Топорова, А. Ханзен-Льове, автор статті виявляє риси неоромантизму у драмі «Федра», вплив на її автора філософії Ф. Ніцше та її відбиття у драмі М. І. Цветаєвої, що й обумовлює новаторство драми.

Ключові слова: сюжет, конфлікт, образ, неоромантизм.

АННОТАЦІЯ

Волосевич Л. В. Новаторство драми М. И. Цветаевой «Федра»

Используя современные исследования литературных течений рубежа эпох ХІХ – ХХ вв., тенденций литературного развития, автор данной статьи рассматривает новаторство сюжетной композиции, своеобразие конфликта, новаторство трактовки образа Федры, переосмысление автором традиционного смысла античной трагедии.

С помощью дефиниций литературы «нового искусства» 1880 – 1910 годов, которые представлены в разработках З. Г. Минц, А. Ханзен-Лёве, В. Н. Топорова, автор статьи выявляет черты

Ю. Издрика „АМ™” Окрю Іржона. Втім, нічого дивного в цій парадоксальній ситуації немає, тому що „лабіринт – це мандрівка від смерті до народження” [12].

Отже, дослідження парадоксальності існування персонажів постмодерністських текстів передбачає перспективу подальших досліджень як у контексті поетики лабіринту творів інших представників українського постмодернізму, так і з точки зору жанрової своєрідності сучасних літературних текстів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Augustine. The Confessions of St Augustine. – New York; Scarborough: New American Library. – 468 p.
2. Винничук Ю. Мальва Ланда / Ю. Винничук. – К.: Спадщина, 2012. – 464 с.
3. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі. – К.: КАРМЕ-СІНТО, 1996. – 382 с.
4. Издрик Ю. АМ™ : [новели] / Ю. Издрик. – Львів: Кальварія, 2005. – 260 с.
5. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 2002. – С. 349-368.
6. Керн Г. Лабиринты мира / Г. Керн. – С.Пб.: Изд-во „Азбука-классика”, 2007. – С. 7-33.
7. Козловський П. Постмодерна культура / П. Козловський // Сучасна зарубіжна філософія. – К., 1996. – С. 24-36.
8. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; [пер. с франц. Н. Шматко]. – С.Пб.: Ин-т эксперим. социол.; Алетейя, 1998. – 159 с.
9. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – С.Пб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
10. Мариніч Н. В. Ризома як нелінійна модель у художньому світі сучасних письменників (Ю. Издрик та Ірен Мак'юен) / Н. В. Мариніч // Актуальні проблеми слов'янської філології: [міжвуз. зб. наук. ст.]. – М-во освіти і науки України, НПУ ім. М. П. Драгоманова. – К.; Ніжин: Аспект-Поліграф, 2006. – Вип. 11, Ч. 2: Лінгвістика і літературознавство. – С. 434-441.
11. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн. – М.: Рефл-бук ; К.: Ваклер, 1998. – 464 с.
12. Шевченко О. В. Образ людини в літературі доби постмодерну (на прикладі творчості Х. Л. Борхеса та Ю. Андруховича) [Електронний ресурс] / О. В. Шевченко. – Режим доступу: <http://www.stattionline.org.ua/index.php/obraz/33/2167-obraz-lyudini-v-literaturi-dobi-postmodernu-na-prikladi-tvorchosti-x-l-borhesa-ta-yu-andruxovicha.html>

13. Юрій М. Ф. Соціологія культури [Електронний ресурс] / М. Ф. Юрій. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws/15070412/sotsiologiya/nova_povsyakdennist
14. Ямпольский М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение / Научное приложение. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.

АНОТАЦІЯ

Матвієнко Г. І. Парадоксальність існування у постмодерному світі-лабіринті персонажів романів Ю. Издрика „АМ™” та Ю. Винничука „Мальва Ланда”

Статтю присвячено дослідженню парадоксальності існування у постмодерному світі-лабіринті персонажів романів Ю. Издрика „АМ™” та Ю. Винничука „Мальва Ланда”. Зокрема, авторкою статті розглядаються особливості існування суб'єкта постмодерністського світу-лабіринту симулякрів, який, наприклад, гротескно репрезентовано у романі Ю. Винничука „Мальва Ланда” як лабіринт львівської сміт'ярки, натомість у романі Ю. Издрика „АМ™” у якості партії шахматної гри.

Ключові слова: постмодернізм, симулякр, парадокс, фрагментарність, лабіринт.

АННОТАЦИЯ

Матвиенко А. И. Парадоксальность существования в постмодерном мире-лабиринте персонажей романов Ю. Издрика „АМ™” и Ю. Винничука „Мальва Ланда”

Статья посвящена исследованию парадоксальности существования в постмодерном мире-лабиринте персонажей романов Ю. Издрика „АМ™” и Ю. Винничука „Мальва Ланда”. В частности, автором статьи рассматриваются особенности существования субъекта постмодернистского мира-лабиринта симулякров, который, например, гротескно репрезентирован в романе Ю. Винничука „Мальва Ланда” как лабиринт львовской мусорки, а в романе Ю. Издрика „АМ™” в качестве партии шахматной игры.

Ключевые слова: постмодернизм, симулякр, парадокс, фрагментарность, лабиринт.

SUMMARY

Matvienko A. I. Existence paradoxicality in a postmodern world-labyrinth of characters in the novels “АМ™” by Y. Izdryk and “Malva Landa” by Y. Vynnychuk.

Existence paradoxicality in a postmodern world-labyrinth of characters in the novels “АМ™” by Y. Izdryk and “Malva Landa” by

вью Федры и нелюбовью Ипполита, а конфликт между законами жизни и природы, воплощёнными в страсти Федры, и противоположной, с точки зрения автора, неспособностью Ипполита следовать законам жизни.

Финал неоромантической пьесы «Федра» внешне следует духу античной трагедии. В развязке гибнут несколько персонажей, вовлечённых в конфликт, а их окружающие испытывают потрясение от потери близких. Так любовь, самоубийство Федры влечёт за собой гибель Ипполита, а Тезей и кормилица наказаны трагическим одиночеством до конца жизни.

Однако Цветаева по-новаторски трактует смысл образов. Федра в одноимённой пьесе выполняет своё природное инстинктивное предназначение – любить, продолжать род, то есть выполнять ницшеанский закон жизни, и в этом величие её любви. Меняется морально-нравственная оценка автором роли кормилицы, которая, помогая Федре, тем самым следует законам жизни, что и снимает с неё вину.

Тезей же, в этой авторской концепции, причастен к гибели Федры и Ипполита и виновен, так как в силу своего возраста не мог выполнить в браке с молодой Федрой природного инстинктивного предназначения – продолжить род. В этом контексте истинным виновником трагической развязки является Ипполит из-за своей природно-аномальной неспособности ответить на любовь героини и следовать законам природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С. Пб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 559-596.
2. Минц З. Г. Футуризм и неоромантизм. К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С. Пб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 317-328.
3. Минц З. Г. «Новые романтики». К проблеме русского пресимволизма / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С. Пб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 150-161.
4. Ницше Ф. Автобиография (ЕССЕНОМО) / Ф. Ницше // По ту сторону добра и зла. Избранные произведения в 2-х книгах. – Кн. 2. – М.: Сирин, 1990. – С. 327-413.
5. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / [ред. Е. Л. Новицкая]. – М.: Книга, 1990. – 256 с.

прослеживается авторская концепция или философия любви [8, с. 165-166; 10, с. 170-171]. Философией любви М. И. Цветаевой наполнен образ Федры в одноимённой пьесе.

Категория любви в контексте творчества М. И. Цветаевой обладает антиномичностью. С одной стороны, это чувство трактуется поэтом как высокое, несущее в себе величие. С другой стороны, автор говорит о низменности плотской любви. В то же время, плотская любовь рассматривается М. И. Цветаевой как способ познать тайну чужой души. В образе Федры объединяются составные части антиномии – любовь-страсть и любовь-дух, но одновременно это противоречие между ними снимается. Таким образом, воплощается идея единства плотской и платонической любви, выраженное в формуле самого автора «высшая низость любви» [5, с. 126]. Эта противоречивость любовного чувства героини углубляет психологизм образа Федры и конфликт пьесы. Наполненность образа цветаевской философии любви стирает грань между авторским «я» и образом героини.

Черты неоромантизма несёт трактовка М. И. Цветаевой темы любви-страсти. Разработанная автором концепция любовного чувства рассматривается через обращение к мифу. Так же как в неоромантическом произведении, в пьесе М. И. Цветаевой миф рассматривается с мировоззренческой позиции личности автора XX века. Как видно, Цветаева наполняет его своей философией любви, на которую оказали влияние идеи Ф. Ницше.

Философские идеи Ф. Ницше придают черты неоромантизма и самому образу Федры, и его трактовке. Влияние философии Ницше проявляется в том, что любви-страсти Федры присуще дионисейское начало, характерное для традиций творчества эпохи модернизма.

Дионисейское начало проявляется в иррациональной, стихийно-хаотической природе страсти главной героини, которая несёт разрушительное начало [6, с. 132]. Эта страсть разрушает личность Федры, её миропорядок и миропорядок окружающих её людей.

Однако стихийная страсть несёт двойную семантику. С одной стороны, это тёмная, хаотической природы стихия. С другой стороны, сам автор в контексте своего творчества возвышает эту страсть, делает её величественной, благодаря тем же дионисейским качествам, которые предполагают, по Ф. Ницше, утверждение жизни, вечное возвращение [4, с. 371-372]. Но эти качества делают страсть Федры и трагически непреодолимой. Непреодолимость этой страсти отражается в логике развития внутренних переживаний героини, которые приводит к трагической развязке пьесы.

В свете ницшианских идей происходит переосмысление конфликта пьесы М. И. Цветаевой. Это уже не конфликт между любо-

Y. Vynnychuk is regarded in the article. Features of the subject existence of the post-modern world-labyrinth of simulacra, which is represented in the novel "Malva Landa" by Y. Vynnychuk as a labyrinth of Lviv's wastebasket, and in the novel "AM^m" by Y. Izdryk as a chess game are considered by the author.

Key words: post-modernism, simulacrum, paradox, fragmentariness, labyrinth.

*Д.С. Мокренцов
(Ялта)*

УДК 821.161.2-32.09

САКРАЛЬНА МОДЕЛЬ ПРОРОКУВАННЯ У ПРОФАННОМУ СВІТІ

(На матеріалі малої прози В. Підмогильного)

В. Підмогильний прийшов у літературу в революційну добу, для якої характерне загострене бачення візій (нерідко утопічних) майбутнього, що має постати ціною великих жертв. Речники нової правди нерідко опинялись у центрі художнього світу письменника, відзначеного вмінням чуйно реагувати на зміни в бутті та світогляді співвітчизників, уникаючи категоричності та тенденційності, притаманної тогочасній літературі. Р. Мовчан стверджує, що В. Підмогильний бачить пореволюційну дійсність в усій її складності та багатоголосі, інтуїтивно відчуваючи наближення катаклізмів, які в недалекому майбутньому можуть обернутися непередбачуваними наслідками, насамперед у сфері духовній. При цьому ніяких прогнозів він не дає, а просто об'єктивно, часом з протокольною художністю описує реальне життя реальних людей [11, с. 54].

Як „невтомний гінець в майбутнє” В. Підмогильний яскраво проявляється вже в ранній малій прозі. Її дослідники В. Агєєва, О. Гриценко, К. Дуб, С. Журба, Л. Коломієць, В. Мельник, Р. Мовчан, С. Павличко, Л. Череватенко, В. Шевчук та ін. неодноразово звертали увагу, що письменник у своїх оповіданнях насамперед „прагнув збагнути й художньо змалювати людину конкретної історичної епохи, бо усвідомлював, що концепція людини і світу постійно змінюється” [5, с. 7].

Завданням статті є осмислення феномену передбачення майбутнього, до якого неодноразово звертався В. Підмогильний у своїй малій прозі.

Одне з ранніх оповідань В. Підмогильного „Пророк” свідчить, що внутрішнє сум'яття та розгубленість людини, а тим більше людини з амбіціями, вельми цікавило В. Підмогильного. Закономірним є його інтерес до проблеми взаємин людини і суспільства, що вперше „була піднята в оповіданні „Пророк”, в якому „головного

героя обурює „брехлива” суспільна мораль” [10, с. 9]. Однак сам він стає на шлях обструкції людської моралі. „Сумління – це забобон і йому, як і всім забобонам, не можна потурати. Сумління – це просто скринька, куди складаються всі вчинки людини. А раз людина зробила вчинок, що не влізає в цю скриньку, то треба її поширити” [15], – так міркує один із героїв Підмогильного, що стає адептом ніцшеанських богоборчих ідей. Як зазначає В. Кудря, „самообожнення людини – це не обов'язково усвідомлення індивідом своєї божественності („Пророк”), а й обожнення іншої людини, заміна нею Бога („Остап Шаптала”)” [10, с. 10].

У часи історичних катаклізмів маленькій людині особливо важливо відчутися частинкою маси (юрби, натовпу), яка з ентузіазмом прислухається до авторитетного слова провідника, носія нової істини. Однак прискіпливіший погляд дозволить побачити глибші причини довіри до новітніх пророків. Революція та громадянська війна стали поштовхом до формування новорелігійного типу свідомості, у якій Бога замінює людина, яка впевнено пропонує шляхи до іншої духовності, віри, що французький філософ з містичним ухилом С. Вейль назвала „укоріненням” і ввела це поняття у філософський обіг.

Задля об'єктивності слід уточнити, що „суворий аналітик доби” В. Підмогильний констатував не так укорінення, як прагнення до нього, що призводило до небезпечних світоглядних блукань. Комуністична ідеологія, мімікруючи під нове євангеліє, зумовила ланцюгову реакцію своїх розмаїтих тлумачень у пророчо-примітивістському стилі. Так, в оповіданні „За день” маємо ескіз галасливого агітатора, делегата „Всеукраїнського з'їзду Рад”, який перед замученими людьми пророчо малює оманливі картини: „Повстане всесвітній пролетар, і близький уже час, коли він піднесе свою важку руку. І ми, що кладемо зараз наше знеможене тіло на кривавих фронтах, а вдома бачимо лише, як ростуть руїни, – ми матимемо тоді все!” [13, с. 65].

У малій прозі письменник підіймає важливі питання екзистенційної свідомості, показує різні уявлення про шляхи спасіння, боротьбу духовного начала з тілесним, створюючи портрет тогочасної людини, з її „хитаннями, розчаруванням, фаталізмом, нахилом до містики” [15]. Прикладом дезорієнтації, що охопила численні маси в роки утвердження нової ідеології, переконливо служить новелетка В. Підмогильного „Дід Яким”. Письменник з гумором описує неписьменного старого, який, ганьблячи соціалістів, помилково приймає Марксів „Капітал” за Святе письмо та побожно цілує його. Подібне передбачення, що є складником образу „маленької людини на полі великого болю й сум'яття”, дослідники знаходять в оповіданні „Син”. „... Автор мовби пророкує лиховісний 33-й ... –

Исходя из вышесказанного, цель нашей статьи состоит в том, чтобы рассмотреть драму М. И. Цветаевой «Федра» и определить в ней черты неоромантизма, новаторство точки зрения автора в подходе к античному сюжету, конфликту и персонажам пьесы.

Анализ пьесы М. И. Цветаевой «Федра» подводит к выводу о том, что для неё характерны черты, которые позволяют её отнести к неоромантическим пьесам. Прежде всего, это относится к образу Федры и его бытованию в сюжете пьесы. С одной стороны, этому образу, как и образу Ипполита, присущи черты романтизма. Федра охвачена страстью, эта страсть отчуждает её от традиционного круга людей, отношений с мужем. Её страсть необычна и тем, что Федра влюбляется, в какой-то мере, в себе подобного по отчуждённости Ипполита. Романтичным делает образ и внутренний конфликт, который переживает Федра: конфликт между желанием любви и невозможностью её осуществления в жизненно-бытийном плане.

Однако М. И. Цветаева осмысливает эти романтические черты своей героини на ином уровне: с точки зрения личности автора XX века. Это придаёт пьесе в целом и образу Федры неоромантические черты. Исследователями было отмечено, что драматургия М. И. Цветаевой отходит от драматических пьес в классическом их понимании. Они определяются как жанр лирической драмы, то есть степень присутствия лирического «я» автора так высока, что оно сливается с персонажами пьесы.

Устранение дистанции между авторским «я» и образом главной героини определяет композиционные особенности пьесы. Композиция пьесы М. И. Цветаевой «Федра» представляет собой не действия и диалоги как таковые, а лирические картины, в основном наполненные монологами персонажей. Эти картины выстроены таким образом, чтобы раскрыть внутреннее состояние образа героини. Даже формальная организация пьесы позволяет отнести её к жанру лирической драмы.

Отсюда своеобразие сюжетной композиции состоит в том, что сюжет построен не на следовании фабульных событий, а на движении, развитии мотивов чувств: любви, страсти, рока, нарастающие которых приводит к трагической развязке.

Другим признаком неоромантизма пьесы и образа Федры является то, что в пьесе Цветаевой автор примеряет на себя облик Федры и между её образом и автором не остаётся зазора, как в пьесах романтиков. Дистанция между образом и автором стирается благодаря тому, что автор высвечивает его своими личностными переживаниями и проживаниями любовного чувства. Благодаря авторскому опыту, который отражён в дневниковых записях М. И. Цветаевой, в циклах её стихотворений, в письмах,

able for the former scholars) further the interpretation of I. Chendey's artistic discoveries.

Key words: Dostoyevsky, "blasphemy as nonsense", "a little man", a characterless man, a cynic.

*Л.В. Волосевич
(Горловка)*

УДК 811. 161.1=25 (075)

НОВАТОРСТВО ДРАМЫ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «ФЕДРА»

Исследователи эпохи модернизма в литературе подчёркивают, что обращение и осмысление мифа на новом уровне становится новым этапом развития культуры. А. Ханзен-Лёве видит суть нового этапа в том, что происходит встраивание мифологического мышления в художественное мышление новой эпохи [7, с. 15].

Другой исследователь, З. Г. Минц, рассматривая характерные черты модернистской литературы, определяет мифологизм как один из основополагающих признаков этой литературы. При этом З. Г. Минц говорит о специфике обращения к мифу нового поколения литераторов: модернисты соотносят миф с проблематикой и структурой различных литературных жанров, бытовавших в эпоху реализма конца XIX – начала XX веков.

Исследователь раскрывает качественно новое отношение к мифу представителями модернистских течений и, что для нас составляет особую значимость, неоромантизма, как структуры, которая охватывает подструктуры «нового искусства», то есть модернистские течения, начиная с символизма [2, с. 317].

Сущность нового подхода к мифу представителей «нового искусства», по мнению З. Г. Минц, состоит в том, что они рассматривают миф как способ миропостижения и самопостижения. В то же время, раскрывая смысл события, миф «сам... объясняется ими» [1, с. 74]. Для неомифологического модернистского текста характерно включение в него других мифов и других литературных текстов, выступающих «в роли шифра», и раскрывающих значение изображаемого. В результате чего появляется «множественность значений образов и ситуаций» [1, с. 74].

Кроме того, рассматривая «новоромантические» традиции (1880-х гг.) в символизме, постсимволистской литературе, З. Г. Минц обращает внимание на появление синтетических жанров (лирическая проза Ел. Гуру – Л. В.), сближение авторского «я» с эпическим персонажем (у Ел. Гуру – Л. В.) [2, с. 317], интерес к околоницианской проблематике [3, с. 166], использование образной антитезы, создание амбивалентных образов.

зазначає В. Коцюк. – Страшне передбачення» [8, с. 9], яке неминує потопить у крові Україну, і вона понуриться у відчай та пітьму, загалмувавши власний розвиток та оновлення „втраченого раю”.

Безпосередньо новітнього пророка-посланця В. Підмогильний змалював в оповіданні „Іван Босий”, що вперше було опубліковано в журналі „Нова Україна” (1923). Нині його визнано одним із найсильніших серед оповідань на тему пророцтва, які засвідчували новорелігійні інтенції письменників пореволюційної доби. Так, Г. Кудря доводить, що „в „Івані Босому” темою пророцтва старця стають жахливі соціальні катаклізми в житті суспільства, викликані революцією, феномен пророцтва, на думку письменника, ґрунтується на подібних психологічних процесах у свідомості людини” [10, с. 10].

Іван Босий, герой однойменного оповідання В. Підмогильного, – це новітній пророк, зі збереженими усіма християнськими атрибутами та переконаністю у своїй виключній місії на землі. Себе він репрезентує таким чином: „Я, Іван Босий, посланець неба, кажу вам: Бог із високості поклав мені слова на уста й запалив вогнем мені душу” [14, с. 131]. Разом з тим у цьому образі очевидний самозванець, який болісно переживає події громадянської війни та ті трагічні перспективи для народу, які вгадує інтуїтивно. У своїх несподіваних з'явах та палких зверненнях до земляків Іван Босий справляє двояке враження: святий і божевільний водночас.

У портреті Івана Босого фіксується увага на ознаках, які асоціюються з фанатиками-пророками: високий, одягнений у лахміття, з довгим волоссям і „настобурченою бородою”. В руках у нього постійно був „кострубатий кийок”, який сам автор називає „патерицею”. Патериця (від paterikon – батьківський), як правило, вважають знаком пастирської влади над паствою. Часто її використовували пророки, дохристиянські та християнські, як свідчення своєї особливої ролі і безпосередній зв'язок з вищими силами (Кассандра, Мойсей, Ілля, Петро тощо), а також як символ залякування.

Ім'я пророка – Іван Босий – очевидно, завдячує тому, що герой ходив завжди босоніж, а це, у свою чергу, вказує на його найнижче соціальне походження. За словником Б. Грінченка слово „босяк” пояснюється як „безпріютний пролетарій” [3, с. 90]. В. Підмогильний продовжує художнє осмислення нового героя-ломпена, босняка, якого зробили вельми популярним М. Горький та В. Винниченко, але наділяє його особливою ауру порубіжжя. В. Нарівська слушно зауважила з цього приводу: „У цьому контексті письменник, з властивим йому філософським, аналітичним мисленням, у дусі часу, на хвилі ресентиментності – популярного на європейському культурному світі філософського вчення по-

чатку ХХ століття – заявив проблему босяка як культурно-цивілізаційний тип у новому переживанні – в стані „смеркання”, і в той же час як перехідного феномену в літературі нового часу” [12, с. 132]. Босий В. Підмогильного далекий від романтизації письменників-попередників, він скоріше відштовхує грубою тілесністю, старістю, здичавінням. Асоціативно цього пророка можна поставити в ланцюг образів, що бере початок з „босоногими” богами й напівбогами І. Котляревського.

Не можна не погодитись з В. Нарівською, яка вбачає паритетність античних і біблійних начал міфологізації Івана Босого. Якщо перше найбільше проявляється у „скульптурності” образу, то друге – у його саморепрезентації, і все це об'єднує тяжіння автора до міфологічних праоснов. У 39 псалмі Давида є слова подяки Богові, які звучать так: „Він вивів мене з ями, пристрастей і в'язкого болота, поставив на камені ноги мої і зміцнив стопи мої” [1, с. 591]. Отже, герой постає перед нами особою, що міцно стоїть на рідній землі, не оступиться і не впаде на коліна перед псевдоцінностями боговідступників. До того ж він постійно перебуває в русі, а не прив'язаний до якогось топосу. Таємничості героя надає той факт, що „ніхто, врешті, не знав, де він жив і як жив. Він ніколи не заходив у села, і бачено його тільки на великих шляхах...” [14, с. 133]. Але його так часто зустрічали в різних місцях, що складалось враження, нібито „Босих” у степу безліч.

Другий дар пророка В. Підмогильного – його слово, яким він закликав усіх, хто зустрінеться йому серед степу, стати на захист Бога. Спочатку промовисті монолози Босого та його заклики до бунту проти воїнів Антихриста не досягали бажаної мети, але сумління селян починало пробуджуватись. Земляки, перехоплені Іваном Босим, „несли з собою додому пророчі погляди й пророчі слова” [14, с. 132]. Щоб переконати всіх в істині, яка йому відкрилась, Іван Босий здійснює диво, що є важливим складником самоствердження будь-якого пророка. Богообраність пророка, здійснене ним чудо часом доводить більше за одкровення, оскільки псевдопророки зазвичай не наділені унікальними екстрасенсорними властивостями. В оповіданні В. Підмогильного однією з кульмінацій є здійснення неймовірного перед юрбою: Іван Босий силою думки відмикає храм, проходить крізь царську браму і виносить святу чашу, влаштовуючи дивовижне причастя, після якого всі сумніви щодо самозванця були враз відкинуті і він перетворився на авторитетного поводиря мас.

Експресивна мова Івана Босого саме з амвону досягає апогею: вона „падала присутнім на серце ударами гострих ножів” [14, с. 135]. У його проповіді однаково сильно проявляються два

ратурного типу, але й утвердив форму його художньо-естетичного побутування – комічну. Іван Чендей розгорнув це комічне ество, маючи перед собою зразок класики ХІХ століття (в ту історичну мить, коли світ вкотре переживав уроки Достоевського – від Європи до США і Японії) і новоутворення ХХ століття, передусім творчості Ю. Олеші, І. Бабеля, А. Аверченка, М. Зоценка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яусс Ганс Роберт. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / М. Зубрицька. – Львів, 2002.
2. Буданова Н.Ф., Орнатская Т.И., Сухачев Н.Л., Туниманов В.П. Примечания, комментарии, статья // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15-ти томах. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1990. – Т. 7. «Бесы», глава у «Тихона». – С. 78-89.

АННОТАЦІЯ

Белоконь Н.А. Традиции русской литературы в произведениях Ивана Чендея

Статья посвящена изучению традиций русской литературы и развитию идей Достоевского в повести «Иван» в связи с советской трансформацией образа «маленького человека», проблемы (закрытой ранее для научного осмысления), способствующей новому истолкованию художественных открытий И. Чендея.

Ключевые слова: Достоевский, «богохульство как ахинея», маленький человек, несамостоятельный человек, циник.

АНОТАЦІЯ

Белоконь Н.А. Традиції російської літератури у творах Івана Чендея

Стаття присвячена впливу традицій руської літератури і виченню розвитку ідей Достоевського у повісті «Іван» у зв'язку з радянською трансформацією образу «маленької людини», проблеми (закритої раніше для наукового осмислення), яка сприяє новому тлумаченню художніх відкриттів І. Чендея.

Ключові слова: Достоевський, «богохульство як ахінея», маленька людина, несамостійна людина, цинік.

SUMMARY

Belokon N. A. Russian literature tradition in novels of Ivan Chendey.

The article deals with the investigation of the extension of the ideas of Dostoyevsky in the novel “Ivan” in view of the Soviet transformation of “a little man”; the author argues that these notions (unavail-

«богохульство як ахінею» відгукнулось в різних художніх інтерпретаціях. Сприйнята як ідея твору, навіть без знання додаткових її тлумачень, вона викликала суголосні думки у багатьох письменників радянського часу, в тому числі й Івана Чендея з його бережним ставленням до християнського вчення. У повісті «Іван» реалізована рецептивна ідея богохульства, що ускладнена власне радянськими смислами – підкресленою маніфестацією безбожного буття, драматично поглибленою відсутністю будь-яких наукових підходів до проблеми, явленістю її лише на побутовому рівні.

Якщо кожний із братів Карамазових, в тому числі і Смердяков, є носієм певної філософської ідеї, то в образі, створеному Іваном Чендеєм, вгадуються трансформовані риси і філософія не лише богохульника і безбожника, але й того, як це пов'язалось з образом «маленької людини», інтерес навколо якої теж активізувався у 1960-і роки. Але це було не безпосереднє звернення до створеного літературою XIX століття типу, що набув класичного статусу у творчості Пушкіна («Станционный смотритель»), Гоголя («Шинель»), Достоевського («Бедные люди») і низка інших творів), викликаючи до себе повагу, співчуття. Сатирична інтерпретація, вичерпаність гуманістичного змісту «маленької людини» відбулась у кінці XIX – на початку XX століття.

Безсумнівно, відчутний підтекст Достоевського, з його традиційною проблемою – одвічною спокусою людини запропонувати себе людям замість Христа. У Достоевського вона вар'ювалася неодноразово, поки не досягла апогею в романі «Бесы». Відомо, що, за задумом письменника, питання Верховенського-батька до сина про прагнення Петра запропонувати себе людям замість Христа має ознаки ключової проблеми, що диференціює героїв – поєднує або роз'єднує. Якщо спочатку Петрові Верховенському протистояли трагічно-нігілістичні постаті Ставрогіна, Кирилова, Шатова, з відвертою душевною спрямованістю на боротьбу між добром і злом, то внесені в задум корективи, внаслідок яких головним героєм роману Достоевський робить Ставрогіна, з яскравою виявленістю в ньому розуму і чеснот, заявлена попередньо проблема набуває дещо інших відтінків і смислів. Адже Верховенський усвідомлював себе «мавпою» і «секретарем» Ставрогіна, і це стишувало крамольний задум-намір, унеможлиблювало його (намір) поєднання з реальним статусом героя. Достоевський, пояснюючи, чому Петро Верховенський не став головним героєм роману, наголосив: «Без сомнения не бесполезно выставляют такого человека, но он один не соблазнил бы меня. По-моему, эти жалкие уродства не стоят литературы. К собственному моему удивлению, это лицо наполовину выходит у меня лицом комическим» [2, с. 700]. У такий спосіб Достоевський не лише обґрунтував появу нового літе-

домінантні вектори пророчого вчення: осуд селян за гріхи експропріації та заклик до помсти „синам диявола”. Якщо ж не змити свої гріхи та не знищити червону Владу, то стане дійсністю віщування апокаліпсису: „Зникне вода, здичавіють степи, і ви ковтатимете землю, проклинаючи себе й дітей своїх!” [14, с. 135]. Босий переконливо заперечує ідею побудови „раю” на землі, що міфологізувався прихильниками комуністичної ідеї у революційні часи. Жажливою картиною майбуття, власне, і починається оповідання, причому неважко вгледіти в його обрисах страшний голод 1933 року: „Висихатимуть криниці, річки й моря, никнутиме хліб по степах, і люди жертвуватимуть одне одного тим, що всі захотіли ласувати. Матері роздиратимуть свої діти, як вовчиці, всі багатства, на які поласилися люди, їм ні на що не здадуться, і той рай, що обіцяли їм діти Антихриста, буде їм пеклом, прокляттям і смертю” [14, с. 132].

На думку І. Кудрі, „виникає велика невідповідність, наприклад, між релігійною риторикою Івана Босого (духовне начало) та його якоюсь дикунською ненавистю (тваринне начало) до комуністів” [10, с. 10]. Але ця ненависть є закономірною, якщо взяти до уваги ті видіння українського апокаліпсису, які він переживав, як реальність. А відтак благання „омити” степи кров'ю Іван Босий благословляє кров'ю Господнею.

Заклики пророка були почуті – „полуца з очей” людей була знята. Почала формуватись розгалужена система опору, росло число повстанців. Надзвичайну силу пророка визнали навіть вороги. Але все ж один з них всупереч незбагненному страху перед „висохлим” старцем убиває його. У розв'язці надгерой Босий, що так спрагло закликав до крові, сам холоне з обличчям, „заюшеним кров'ю”. Підкреслимо, що це нетипова для пророка смерть, переважно він гине від рук своїх розчарованих прибічників або здійснює диво у стані ворога. Однак у молодого В. Підмогильного не відчувається торжество матеріалізму, навіть в останньому реченні оповідання, коли в очах начміліції „посланець неба” перетворюється на „купу гною”. Радше тут має місце явище нон-фініто, адже смерть пророка може викликати піднесення повстанської активності. З іншого боку, без віри в те, що помста, пропагована Босим, є накреслений Богом шлях спасіння, може притлумити бойові настрої, звести нанівець партизанський спротив. Та все ж прозріння очевидців обіцяного Іваном Босим історичного Апокаліпсису теж має право на існування в позатекстовій перспективі. Скажімо, пророк Єлисей, за Біблією, і після смерті творив дива: мертвий, що торкнувся мощів пророка, ожив. Пророк Босий також продемонстрував уміння оживити „мертвих” – оспалих, заляканих співвітчизників.

Безсумнівно, фінал твору розвінчує Богообраність пророка Босого, він виявляється простою смертною людиною. Проте на зміну одному обману приходять самообман начміліції та його поплічників, які вважали за можливе вершити долі своїх співвітчизників, захмелівши від ідеї насильницької влади. Натомість для читача зрозуміло, що начміліції – ница людина, що пройшла школу масових розстрілів. Але саме така „маленька та сіра, слабка та боягузлива” одиниця згуртованого прошарку привладної ланки, як зауважує Д. Кремень, – може спричинити загибель і зруйнування суспільства [9, с. 244-245].

Непридумані сюжети історії доводять, що „невід’ємні складові комуністичної ідеології прищеплювались на підсвідомому рівні й ставали глибоким віруванням” [7, с. 123]. Пристрасне намагання Івана Босого зупинити цей процес є ще одним кроком поступу від пріоритетів „тілесного” до „духовного”, рушійною силою якого завжди були діяння пророків. У своїх проповідях він закликав суспільство до очищення, обіцяв покарання за безвір’я, безчестя, як робив це Мойсей та інші канонізовані пророки.

В образі Івана Босого на перший план виходить перебудова свідомості звичайної людини на пророка новітніх катаклізмів у часи творення пролетарського устрою. Він стає лідером громади, оскільки наділений гострішим відчуттям „живого зв’язку з рідною землею”. Як стверджує Д. Гуменна, саме це відчуття зумовлює „роздуми про шляхи, не лише про минуле, а й про майбутнє...” [4, с. 135]. Разом з тим оповідання „Іван Босий” входить до тих творів, які випереджали пізніше осмислення втрати селянами позиції лідерства в українській історії, брак національної єдності у сповідуванні нового ладу. І хоч українці намагалися заповнити ідеологічний вакуум стихійно, та все ж, як наголошує С. Квіт, – „українські повстанці <...> не мали спільної візії майбутнього” [6, с. 179]. Загалом образ віщуна Босого є яскравою ілюстрацією спроб В. Підмогильного здійснити художню аналітику майбутнього, „з одного боку, в межах релігійно-етичної традиції, а з іншого, в межах політико-ідеологічних доктрин” [2, с. 228].

Отже, доля пророка в творчості В. Підмогильного залишалась традиційною: його лідерські сили та здатність до запальних ідей відкривались несподівано, однак після короткого періоду визнання його авторитету в певному середовищі невідворотною є загибель (зазвичай від зvierоднілих опонентів). Відтак, вивчення образу пророка в пореволюційну добу та його вплив на оточення складає перспективу для подальшого дослідження літератури Розстріляного відродження.

рення. Повість «Іван» була опублікована в 1968 році у складі збірки «Березневий сніг», до якої ввійшла також повість «Луна блакитного овиду», оповідання «Лиска», «Пілюлі з-за кордону» та «Березовий сніг». Вказівка на рік видання у даному випадку зроблена не в зв’язку з вимогами до наукової публікації як такої, а несе в собі вагомe смислове навантаження. Без актуалізації дати виходу в світ повісті осмислення і розуміння того, що відбулось, чому події розгорнулись у такий спосіб, а не інакше, буде неповним. Йдеться про 1968 рік як час завершення короткочасного періоду «відлиги», особливо в Україні, що супроводжувалось поверненням до більш жорстких форм цензури і тиску на творчу діяльність.

Повертаючись до роману «Братя Карамазовы», дозволимо собі висловити припущення про ту думку Достоевського, що реалізувалася у Чендея як один із мотивів повісті «Іван». Насиченість роману «Братя Карамазовы» житійними традиціями очевидна і ґрунтовно досліджена. Житійність особливо відчутна в образі Івана Карамазова, позиція якого зумовила досить суперечливі судження. Зокрема, тривожне відчуття викликали його атеїстичні сентенції, їх «сила і енергія». Відомо, що в листі до Н. Любимова від 11 червня 1879 року, надсилаючи завершення п’ятого розділу книги «Pro contra» («Великий інквизитор»), Достоевський пояснив: «В ней закончено то, что говорят уста гордо и богохульно», що є цитатою із Апокаліпсису (Откровение Иоанна, гл. 33.13), де, зокрема, розповідається про страшного фантастичного звіра: «И дивилась вся земля, следя за зверем, и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему? И кто может сразиться с ним? И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно... И отверз он уста свои для хулы на бога, чтобы хулить имя его, и живущих на небе». Достоевський неодноразово повертався до тлумачення цього питання, повторюючись, але тим самим утверджуючи проблему: «... эта книга в романе у меня кульминационная, называется «Pro contra», а смысл книги: богохульство и опровержение богохульства» [1; с. 611]. Думка про богохульство розлога, з поясненням ключових аспектів. «Богохульство это взял, как и сам чувствовал и понимал, ...то есть научное и философское опровержение бытия божия..., им не занимаются вовсе теперешние деловые специалисты (как занимались во все прошлое столетие и в первую половину нынешнего). Зато отрицается изо всех сил создание божие, мир божий и смысл его. Вот в этом только современная цивилизация и находит ахинею» [1; с. 611].

У Чендея це майже завжди мало полемічний зміст, особливо в повісті «Іван». Значимість на всі часи думки Достоевського про

Н.А. Белоконь
(Горлівка)

УДК 82-312.1

ТРАДИЦІЇ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТВОРАХ ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Характерною особливістю Івана Чендея була його спрямованість на розширення культурних горизонтів. Вже у зрілому віці він вступає до Вищих літературних курсів у Москві, і це обумовило його новий період творчості. Метою нашої статті є розгляд впливу традицій російської літератури на творчість Івана Чендея.

На формування естетичних поглядів Івана Чендея вплинуло його двохрічне перебування в Москві. Два роки в Москві – це два роки цілковитих зустрічей з досвідченими письменниками, це вечори над книгою і конспектами, це десятки прочитаних книжок, це лекції, нарешті – це наполеглива праця над великим літературним полотном. Разом із шістдесятником Борисом Харчуком, Іван Чендей відвідує вистави, музеї, театр. Це був період, коли читацька й наукова думка напрочуд динамічно активізувались навколо нового масиву творів. У столиці ці процеси були більш яскраво виражені, тому душа Чендея прагнула Москви. Крім того, треба зазначити, що творчість І. Чендея завжди формувалася поруч з російською літературою та її традицією. Поява «Калини під снігом», «Івана», «Березневого снігу» викликала інтерес критиків, які визнавали, що письменник ідейно близький з В. Распутіним, Ч. Айтматовим, В. Шукшиним. Саме тоді Іван Чендей захопився творами Ф. Достоєвського. В цей період радянському читачеві повернули твори Ф. Достоєвського, до класика звернувся театр і кінематограф. Чи не найсуттєвішим у процесі повернення класичних творів Достоєвського масовому радянському читачеві був спалах зацікавленої думки до тих дискусійних ідей, що палко обговорювалась російською і європейською спільнотою – зокрема, ідея збереження і руйнації християнських цінностей і того, як це вирішувалось Достоєвським.

Ідеї Ф. Достоєвського були близькими багатьом як російським, так і українським письменникам. Близьким Ф. Достоєвський був Івану Чендею, для якого незмінним був інтерес до художньої правди та суперечливих явищ тогочасної дійсності. Інтерес до традицій Ф. Достоєвського позначився на повісті «Іван», на яку неодноразово звертали увагу критики, але саме цей аспект залишився поза увагою дослідників. У повісті «Іван» своя неординарна навіть для радянського часу історія створення і побутування в суспільному та літературному процесі з тим драматичним сюжетом, в якому ще не розкриті всі смисли як в обґрунтованні контексту її буття, осмисленні культурно-історичного часу ство-

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія. Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту. – К.: АТ „Книга”, 2004. – 1408 с.
2. Горський В. Історія Української філософії. Курс лекцій / Вілен Горський. – К.: Наук. думка, 1996. – 286 с.
3. Грінченко Б. Словарь української мови: в 4-х тт. / Борис Грінченко. – К.: Наук. думка, 1996. – Т. 1: (А – Ж) – 496 с.
4. Гуменна Д. Прогулянка алеями мільйонілів / Докія Гуменна. – Нью-Йорк – Балтимор, 1987. – 170 с.
5. Калініченко О. Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Ольга Калініченко. – Х., 2001. – 17 с.
6. Квіт С. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет : [моногр.] / Сергій Квіт. – К.: Київ. ун-т, 2000. – 260 с.
7. Колісник Ю. Визначальний вплив монопартиї СРСР на характер і зміст періодичних видань / Юрій Колісник // Вісник Черкаського ун-ту. Серія: Філологічні науки. – Черкаси, 2004. – Вип. 58. – С. 119-125.
8. Коцюк В. Дар Правди / Віталій Коцюк // Підмогильний В. Історія пані Ївги: [оповідання, повість]. – К.: Веселка, 1991. – С. 3-10.
9. Кремень В. Філософія: мислителі, ідеї, концепції: [підручник] / В. Кремень, В. Льїн. – К.: Книга, 2005. – 528 с.
10. Кудря Г. Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 „Українська література” / Геннадій Кудря – Х., 2001. – 18 с.
11. Мовчан Р. Проза Валер'яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль / Раїса Мовчан // Дивослово. – 2000. – № 1. – С. 52-56.
12. Наривская В. „Иван Босый” В. Підмогильного как рецензент эстетике босых / Валентина Наривская // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Седьмых Андреевских чтений [под ред. Н. Пахсарьян]. – М., 2009. – С. 132-141.
13. Підмогильний В. Історія пані Ївги : [оповідання, повість] / Валер'ян Підмогильний [упоряд. та автор передм. і приміт. В. Коцюк]. – К.: Веселка, 1991. – 173 с.
14. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Підмогильний. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.
15. Романчук Л. Валер'ян Підмогильний як передтечія екзистенціалізму [Електронний ресурс] / Любов Романчук. – Режим доступу: <http://roman-chuk.narod.ru/1/Pidmogilnij.htm>.

АНОТАЦІЯ

Мокренцов Д. С. Сакральна модель пророкування у профанному світі (на матеріалі малої прози В. Підмогильного)

У статті досліджено явище провиденціалізму в творчому доробку В. Підмогильного як конституенту національного міфу. Здійснено характеристику інтерпретації явища пророцтва в малій прозі письменника. Розглянуто перекодування усталеної в українській літературі профетичної моделі. Проілюстровано письменницьку спробу здійснити художню аналітику ідеологічних доктрин майбутнього в формальних межах релігійної традиції на прикладі оповідання „Іван Босий”.

Ключові слова: візія, міфологізація, символ, тілесність, нон-фінито.

АННОТАЦИЯ

Мокренцов Д. С. Сакральная модель пророчества в профанном мире (на материале малой прозы В. Пидмогильного)

В статье исследовано явление провиденциализма в творчестве В. Пидмогильного как конституента национального мифа. Осуществлено характеристику интерпретации явления предсказания в малой прозе писателя. Рассмотрено перекодирование устоявшейся в украинской литературе профетической модели. Проиллюстрировано писательскую попытку осуществить художественную аналітику идеологических доктрин будущего в формальных границах религиозной традиции на примере рассказа „Иван Босый”.

Ключевые слова: визия, мифологизация, символ, телесность, нон-финито.

SUMMARY

Mokrentsov D. S. The sacrament model of prophecy in the profane world (based on the material of Pymohylny's short prose).

The article highlights the phenomena of providentially as a constituent of the national myth in V. Pymohylny's prose. The characteristics of prophecy's fact and its interpretation in the writer's short prose are analyzed. The encoding of definite prophetic model in Ukrainian literature is also defined. The article provides illustrative displays of the writer's attempt to carry out the artistic analysis of future ideological doctrines within the formal measures of the religious tradition on the example of the story "Ivan Bosyi".

Key words: vision, mythologization, symbol, corporeality, non-finito.

- misto.kiev.ua/NABOKOW/palefire.txt, свободный. – Загл. с экрана.
- Набоков В. Бледное пламя / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/NABOKOW/palefire.txt>, свободный. – Загл. с экрана.
 - Носик Б. Мир и Дар Набокова. – С. Пб.: ООО «Издательство „Золотой век”», ООО «Диамант», 2000. – 536 с.
 - Шифф С. Вера (Миссис Владимир Набоков): Биография. – М.: Изд-во «Независимая Газета», 2002. – 616 с.
 - Bader, Julia. Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. – Berkeley: University of California Press. – P. 31-56.
 - Field, Andrew. Nabokov: His Life in Art. – Boston: Little, Brown. – P. 291-332.

АНОТАЦІЯ

Бажанова О.А. Фінал роману В. Набокова «Бліде полум'я»

У даній статті автор розглянула та порівняла існуючі інтерпретації роману В. Набокова «Бліде полум'я», виявила, як змінюється сприйняття роману в цілому та його фіналу зокрема.

Ключові слова: фінал, варіативний фінал, інтерпретація, авторство, структура роману.

АННОТАЦИЯ

Бажанова Е.А. Финал романа В. Набокова «Бледное пламя»

В данной статье автор рассмотрела и сравнила существующие интерпретации романа В. Набокова «Бледное пламя», выявила, как меняется восприятие романа в целом и его финала в частности.

Ключевые слова: финал, вариативный финал, интерпретация, авторство, структура романа.

SUMMARY

Bazhanova E. A. Ending of Vladimir Nabokov's novel «A pale flame».

In this article the author considered and compared existing interpretations of V. Nabokov's novel "A pale flame" and revealed the changes in the perception of the novel on the whole and of its ending in particular.

Key words: ending, variable ending, interpretation, authorship, novel structure.

Профессор Герберт Грэйбз также считает, что автор и поэмы и комментарий – Кинбот. Он предполагает: «Если Кинбот мог придумать историю Карла Возлюбленного, отчего не мог он придумать и Шейда вместе с его поэмой и с его убийством?» [6, с. 480]. Г. Грэйбз отмечает возможность различных прочтений романа В. Набокова. Ученый изучил три способа прочтения романа и пришел к выводу: все они порождают несовпадающие впечатления, невозможно установить, какая из трактовок наиболее корректна. Таким образом, В. Набоков приглашает читателя к соавторству, именно индивидуальное прочтение романа позволит последнему окончательно воплотиться в жизнь. В связи с этим Н. Берберова подчеркивает, что В. Набоков создает не только новую литературу, но и нового читателя [6, с. 480].

Биограф В. Набокова Б. Носик отстраняется от полемики вокруг «Бледного пламени», однако отмечает, что понимание романа зависит от порядка прочтения его частей [6, с. 480]. Так, например, Кинбот, который приписывает себе авторство предисловия, рекомендует читать сначала комментарии, а потом поэму, поскольку без комментариев последняя «не имеет никакой человеческой значимости» [5].

Таким образом, роман В. Набокова «Бледное пламя» представляет собой сложноуровневый игровой текст, наслаивание в котором порождают новые возможности интерпретации романа, открывающиеся при попытке «поверить на слово» тому или иному персонажу. Большинство научных предположений об авторстве того или иного персонажа основываются на психологических оценках характеров и другой подобной внетекстовой информации.

На наш взгляд, все описанные подходы к интерпретации авторства в романе В. Набокова являются верными и имеют полное право на существование, а потому финал романа «Бледное пламя» мы называем «вариативным», причем каждый из вариантов является правильным для соответствующей версии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабтарло Г. Сочинение Набокова. – С. Пб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 464 с.
2. Бледный огонь; пер. Веры Набоковой / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/blednyj-ogon-read-258502-1.html>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Джонсон Д.Б. Миры и антимирь Владимира Набокова / Пер. с англ. – С. Пб.: Симпозиум, 2011. – 352 с.
4. Люксембург А., Ильин С. Комментарий к роману «Бледное пламя» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib>.

УДК 82.09

КРИТИЧЕСКАЯ САМОРЕФЛЕКСИЯ КАК ФАКТОР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВПЕЧАТЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ К.И. ЧУКОВСКОГО

Литературно-критическая деятельность К.И. Чуковского протекала в такой период социально-исторического развития России, когда под влиянием множества факторов происходило коренное переустройство общественного уклада страны. Такие периоды, как правило, сопровождаются мощными культурными подвижками, поскольку даже временное ослабление традиционных культурных приоритетов приводит к высвобождению стихийной, низовой, до поры подавленной энергии культуротворчества, ищущей собственных форм и средств стабилизации и доминирования. Это приводит к ценностному дисбалансу, требующему, в свою очередь, активизации сознательного культурного строительства, осуществляющемуся, в том числе, в разнообразных формах эстетической критики. Литературной критике в этом ряду принадлежит особое место в силу очевидной демократичности ее приоритетного предмета – литературы.

В этих условиях позиция К.И. Чуковского-критика определялась намерением найти теоретическую возможность культурного синтеза и способствовать его практическому осуществлению. В перспективе такого поиска Чуковский, фактически, открыл явление “массовой литературы”.

Философии “самоцельности” и чисто философским воззрениям критика К. Чуковского посвящен значительный по своему объему фрагмент работы А. Кочетковой “К.И. Чуковский – литературный критик 1900-1910 гг.” [1]. Нас интересует та конкретная реализация его незавершенной философской программы, которую мы видим и в книгах, и в “литературных портретах”, и в разрозненных статьях по случаю.

В очерке об Ибсене Чуковский выказывает такую метафизическую сосредоточенность, что становится более понятным его автобиографическое признание в любви к философии: “И потому-то так беспощадна мораль Ибсена, что она вся относится не к обществу, а к каждой отдельной душе человеческой, что она обращает человека не к другим, а к самому себе. Другим мы можем лгать сколько угодно, но себе – наедине с самим собою все равно не солжешь, ответственность пред собою не скроешь от себя. И вот, побуждаемая этой ответственностью пред собою, пред своею собственной душой, Нора покидает семью, мужа, детей и уходит из дому, куда глаза глядят. Из чувства этой же от-

ветственности пред собою Эллида, “женщина с моря”, тянется к неизвестному, а Сельма требует для себя страданий, а Гильда убегает к Солнесу, а Бранд, Боркман, Гакон, доктор Штокман и многие и многие другие подвижники взваливают себе на плечи тяжелый крест своего призвания и несут его до конца, падая, изнемогая, обливаясь кровью, но не сдаваясь; жертвуя счастьем, здоровьем, даже жизнью, но не душою, которая так странно крепнет и закаляется в их бесцельном, самоцельном подвиге, в их святой жертве ради жертвы” [4].

Этот пассаж намечает перспективу, в которой обретают внутреннюю связность такие разные “проекты” Чуковского-критика, как, например, статья о творчестве Вербицкой или Власа Дорошевича – и история постижения Чуковским двуединого Блока. И в том, и в другом случае критик сначала стремится как бы изолировать, уединить своего персонажа: тогда он и наиболее жалок, и наиболее величественен.

Интерес Чуковского – “Я”, которое он так настойчиво выискивает в своих “героях” – принципиально сосредоточен на “невольностях”, ошибках, лишностях, которые он сводит воедино, формируя из этих оговорок и описок единый источник, тоже невольный, самому “автору” неведомый. Задача Чуковского-критика – проверить исследуемого на наличие или отсутствие самоцельности. Чуковский всегда сориентирован на не поддающийся контролю избыток, как на гарант самооценности (читай – просто ценности) и личности, и ее созданий. Поиск Чуковским ошибок (фактических оплошностей) у современных ему писателей нельзя объяснить ни мелочной раздражительностью неудачника, ни отсутствием вкуса к масштабным обобщениям. Он просто не может не замечать этих отступов от правильности, в чем бы эта правильность ни претендовала на утверждение. В этом, нам кажется, суть дела. Чуковский – не зануда-пурист. Его чуткость к правильности, к законосообразному ряду – оборотная сторона вкуса к не правильности, к заносу, завихрению. (Независимо от того, как он сам себя оценивает). В этом отношении очень показателен следующий эпизод из знаменитого сборника “Высокое искусство”.

Чуковский обсуждает качество дореволюционных переводов Диккенса. “У переводчика было знаменитое имя – Иринарх Введенский. В середине XIX века он считался лучшим переводчиком. Русские читатели в течение долгого времени знали Диккенса главным образом “по Иринарху Введенскому”. И, конечно, никто не станет отрицать у него наличие большого таланта, но это был такой неряшливый и разнузданный (в художественном отношении) талант, что многие страницы его переводов – сплошное издевательство над Диккенсом” [3, т. 3, с. 255]. Далее Чуковский

ния» маски можно пронаблюдать в цитате: «Я, может статься, приму иные образы и обличья, но я еще поживу. Я могу еще объявиться в каком-нибудь кампусе в виде пожилого, счастливого, крепкого, гетеросексуального русского писателя в изгнании – без славы, без будующего, без читателей, без ничего вообще, кроме его искусства» [цит. по: 3, с. 112].

Д. Б. Джонсон отмечает анаграммы: король Карл – Кинбот – Боткин. Это один из примеров «словесного гольфа», в котором набоковед усматривает еще одно подтверждение источника информации: Боткин создает не только новых Карла II и Кинбота, но и новые миры, в рамках которых возможно существование оных. Далее исследователь обращает внимание на присутствие самого В. Набокова в тексте произведения посредством алфавитного сходства букв фамилии автора и фамилии «Боткин», наличия инициала «В», с помощью анаграммы «КОРОНА-ВОРОНА-КОРОВА», соответствующих королю Земблы – Кинботу-Боткину. Исследователь подтверждает важнейшую роль анаграмм для понимания лабиринтов, миров и словесных игр В. Набокова. В качестве доказательства присутствия автора в произведении Д. Б. Джонсон указывает: «<...> Герои не понимают своего буквенного родства друг с другом – это только один аспект их неспособности найти имя их создателя, который оркеструет буквенную игру, составляющую их миры. Каждая анаграмматическая перестановка букв производит реорганизацию вымышленного космоса романа и выдает присутствие главного анаграммиста» [3, с. 112].

Набоковеды Эндрю Филд, Джулия Бадер, Сергей Ильин утверждают другой подход к пониманию «Бледного пламени» В. Набокова. С их точки зрения, в романе наблюдается только один вымышленный повествователь, другой же является творением первого. Таким образом, Шейд и Кинбот не отдельные герои, один – порождение вымысла другого. Э. Филд утверждает, что первичный автор – Джон Шейд. Он обосновывает свое утверждение следующими замечаниями: поэма и примечания к ней имеют общую тему – смерть; поэт-виртуоз Шейд может создать безумного персонажа, но безумный Кинбот не смог бы создать Шейда из-за особенности сумасшествия; в романе присутствует множество тайных сигналов, подтверждающих авторство Шейда. Однако Э. Филд не указывает в тексте романа сигналы, потому доказательства первичности Шейда являются сомнительными.

Исследователь Пейдж Стегнер считает, что авторство поэмы и комментариев принадлежит Кинботу, поскольку в произведении показаны изменения, происходящие в характерах Шейда и Градуса, а характер Кинбота остается без изменения.

дительной и приводит ряд доказательств, подкрепленных цитатами из романа, опровергающих подобное мнение.

Д. Б. Джонсон обстоятельно исследует вопрос об источнике информации. О ком бы ни шла речь: о Шейде, о Кинботе в Вордсмите, о колледже и его преподавателях, о Карле Возлюбленном, – все подается с позиции одного единственного источника – Кинбота. Вследствие этого возникает вопрос о достоверности существования имени «Кинбот», а также личности, приписывающей себе это имя. Дается несколько позиций, которые вносят сумятицу в ясность вопроса:

– в комментариях отсутствует упоминание Карла I. Предполагается, что им является Кинбот, тогда как Карлом II является король Земблы;

– преподаватели колледжа называют повествователя Кинботом, однако об этом факте мы узнаем от самого повествователя, потому ценность такой информации равна нулю;

– повествователь считает себя Карлом II, королем Земблы, однако нет оснований ему верить, как и нет оснований не верить ему;

– с помощью указателя и ссылок в комментариях, а также при тщательном изучении появления в романе того или иного персонажа и его взаимоотношений с другими персонажами, можно предположить, что Кинбот и В. Боткин – одно и то же лицо. Этимологически фамилия «Боткин» раскрыта Кинботом неверно; все ссылки на Боткина неизменно приводят к Кинботу;

– судя по случайной заметке Кинбота в записной книжке, в колледже действительно есть преподаватель Боткин.

Д. Б. Джонсон предполагает, что Боткин – действительно профессор Вордсмита и наверняка он и Кинбот – одно лицо. Боткин придумывает для себя личину короля Земблы – Карла Возлюбленного, скрывающегося от преследователей под именем преподавателя Кинбота, к которому так привыкает, что начинает действовать, думать и писать от его имени. Шейд и другие преподаватели терпят причуду Боткина. Уверенность исследователя в том, что повествователем является именно Кинбот / Боткин, подтверждается пассажем, в котором речь короля прерывается фразой: *«Ну так вот, парни, я думаю, тут, в этом нарядном зале, хватает таких же голодных, как я, да и во рту у нас у всех уже пересохло, так что я, парни, на этом, пожалуй, и закруглюсь»* [цит. по: 3, с. 109]. Далее повествователь снова говорит как король. *«Трудно поверить, что земблянский «Кинбот» (якобы недавно прибывший на американский берег) владеет таким не совсем нормативным разговорным американским английским. Его маска соскользнула, и на мгновение мелькнуло лицо американского ученого Боткина»* [3, с. 109]. Другое такое место «соскальзыва-

приводит две страницы примеров поистине варварских искажений, которые допускал Иринарх Введенский при переводе романа Диккенса.

Однако завершение этого очерка звучит так: «О, недаром Диккенс в одном разговоре назвал Введенского – Вреденским! Нет ни одной страницы, которую бы этот человек перевел бы вполне доброкачественно.

И все же мне милы его переводы. Пусть у него много ошибок, но без него у нас бы не было Диккенса: он единственный из всех старых переводчиков приблизил нас к его творчеству, окружил нас его атмосферой, заразил нас его темпераментом... Иногда кажется, что в переводе Введенского Диккенс – более Диккенс, чем в подлиннике... Со всеми своими отсебятинами он гораздо ближе к оригиналу, чем самый старательный и добросовестный труд какого-нибудь В. Ранцова...» [3, т. 3, с. 258-259].

Итак, такая, казалось бы, вполне поддающаяся верификации литературная деятельность, как перевод, по Чуковскому, может быть ценна в высшей степени, невзирая на вопиющие фактические неточности. Это еще раз указывает на оригинальность ценностной перспективы, в которую помещал критик предметы своего интереса. Нелепости, неточности, ошибки видны тем отчетливее, чем яснее взору критика предстает искажаемое ими целое: потому что именно на целом он сосредоточен в первую очередь.

В очерке «О Чехове» К.И. Чуковский пишет: «Чехов никого не пускал в эту свою кладовую; вряд ли был хоть один человек, с которым он желал бы откровенничать о таком интимнейшем деле, как творчество. И только теперь, после смерти писателя, этот драгоценный тайник слегка приоткрылся для нас. Отрывки из дневника, афоризмы, рисунки, наброски, этюды, мысли, воспоминания, проекты рассказов и пьес, – все это складывал и складывал Чехов в потаенную свою кладовую. Это сырой материал, но как часто он бывает дороже монументальных творений. Как часто те этюды художника, что остаются у него в мастерской или теряются в заброшенном альбоме, свежее, полнокровнее, жизненнее законченных, «зализанных» полотен, которые он посылает на выставку. Эта Чеховская книжка этюдов один из ключей к его творчеству. Если до сих пор мы могли только восхищаться Чеховым, то отныне мы можем его изучать» [2].

Приведем программный очерк Чуковского о записных книжках Чехова. Программным мы его считаем не потому, что в нем изложены основополагающие тезисы Чуковского относительно цели и задач критики. Программным его делает насыщенность положительным пафосом, концентрирующимся вокруг, безусловно, верного, с точки зрения Чуковского, отношения автора к

героям, которым он восхищается в этой статье. Как нам кажется, именно это отношение к своим “героям” – писателям – воспринял Чуковский у своего любимого Чехова: “Я уже когда-то указывал, что любимые чеховские герои это те, которые в жизни заикаются, говорят “не то”, делают “не то”, – и не только люди-заики, но и вещи-заики как-то особенно ценны и умилительны для него. “Провели телефон в волостное правление, но там он скоро перестал действовать, так как в нем завелись клопы и прусаки”, – милый телефон, чеховский телефон!” [2].

Чуковский, особенно, если не сказать – принципиально – чуток именно к излишества, так же, как и Чехов. Их наблюдение, описание, анализ – начатки собственного метода Чуковского. Именно метода, а не врожденной манеры, склада ума. Этот специфический культ излишнего сопровождает только первый этап работы критически настроенного рассудка – и менее всего этот настрой можно охарактеризовать как карикатурный, ернический и т.п. Многочисленные, даже относительно свойства Чуковского по несколько раз обращаться к одному и тому “персонажу”, возвращения Чуковского к Чехову убеждает в том, что причина этой верности – в сродстве мироощущений, которое проглядывает в каждом из очерков о Чехове, будь то литературные размышления, будь то “чистая” биография. В признаниях Чуковского более, чем в творческих самохарактеристиках, сквозит действительный пафос его отношения к искусству. Вновь и вновь подыскивая слова для описания заветного чеховского тона, Чуковский как бы заряжается от великого русского писателя столь трудно дающимся и быстро иссякающим оптимизмом самоцельного одиночества, обнаруживающегося в привязанности к бесцельному: “Так и льнет с материнской какой-то любовью молодой Чехов к таким заикающимся вещам, к таким заикающимся зарпортовавшимся людям. Они всегда обласканы у него поэзией, и, еще не зная, чем они будут для него, автора “Архиерея” и “Вишневого сада”, впоследствии, он уже теперь с ранних лет как бы благословляет их своим бездумным юношеским смехом. Посадите этого “счастливчика” у телефона, под картою Африки, дайте ему в руки сетку для ловли перепелов... или, еще лучше, тот знаменитый выигрышный билет, купленный в рассрочку в банкирской конторе Кошкера, по которому, если вы даже выиграете двести тысяч, “так и то останется убытку больше миллиона”, – вот вам символы постоянных влечений Чехова” [2].

Таким образом, одной из явных, с нашей точки зрения, причин как огромной популярности Чуковского у массового читателя (в годы расцвета его критического таланта), так и жесткой критики со стороны более основательных, как принято считать, знатоков

сумасшедший, страдающий мегаломанией. Все написанное Кинботом о Земле и ее короле – часть мании несчастного, а потому следует считать иллюзией, выдумкой прошлого и настоящего. (Впервые такую интерпретацию предложила Мэри Маккарти в: McCarthy, Mary. Vladimir Nabokov's Pale Fire // Encounter, 19 (октябрь 1962), 71–89. В этом же русле интерпретирует прочтение романа и Нина Берберова: Berberova, Nina. The Mechanics of Pale Fire // Triquarterly, 17 (1970), 147–159.). Финалом по этой версии также является написание Кинботом предисловия, комментариев с той разницей, что читатель должен помнить о недостоверности предоставленной информации.

Д. Бартон Джонсон обращает внимание на указатель, который настолько необычно составлен, что вызывает предположение о роли более существенной, чем это от него ожидается. Указатель не является приложением, он – самостоятельная часть произведения, определяется как «элемент набоковского игрового текста». Так, например, опираясь на ссылки, можно установить, что Боткин и Кинбот – одно и то же лицо, а Кинбот и король Карл II – лица разные. Д. Б. Джонсон отмечает: как указатель, так и комментарии мало привязаны к тексту и имеют отношение к поэме Шейда только в тех частях, где речь идет о жизни Кинбота в Вордсмите. Интересным является и наличие эпитафия, поскольку не ясно, кем он поставлен – Кинботом или Шейдом. Если автор эпитафия Кинбот – не понятно, почему выбран именно этот отрывок из «Жизни Сэмюэля Джонсона», если же Шейдом – приходится признать, что в этом случае Шейд является еще и автором Комментария к поэме.

Опираясь на текст поэмы и комментарии, Д. Б. Джонсон предполагает, что Шейд и Кинбот – разные герои. В качестве доказательства исследователь отмечает:

1) способности и знания, которые есть у одного, отсутствуют у другого. Например: знание русского языка Кинботом и незнание оного Шейдом, знание латинского, немецкого и французского Шейдом и, соответственно, незнание оных Кинботом; отличные познания Шейда в естествознании и отсутствие таковых у Кинбота;

2) Кинбот – неумелый мастер слова, сам сознающийся в своем желании приписать Шейду некоторые строки собственного сочинения.

Однако исследователь согласен с тем, что это предположение сложно доказать, поскольку в указателе нет подтверждения мысли о том, что Шейд, Кинбот и Градус – не отдельные личности. Большинство набоковедов сходятся во мнении о присутствии в романе только одного повествователя и о «ложности» присутствия других двоих. Д. Б. Джонсон считает такую теорию неубе-

ной из пазлов, которую предостит «собрать» читателю, соединив нужные части между собой;

4) «вопрос о действующем лице повествователя двусмыслен в принципе, <...> двусмысленность эта не нуждается в разрешении, да и не может быть разрешена, ибо она лежит в основании повествовательного сюжета книги» [1, с. 153];

5) авторство принадлежит духу утопленницы Хэйзель, позже – духу ее отца.

Наличие такого количества вариантов прочтения произведения кардинально меняет отношение к нему, понимание как его частей, так и романа в целом.

По мнению известного набоковеда Дональда Бартона Джонсона, в произведениях В. Набокова присутствуют головоломки и искусственные построения, подчиняющиеся соответствующим правилам (любая игра имеет свои правила). Такие «игровые конструкции» и их правила следует искать в самом тексте исследуемого произведения. Не является исключением и роман «Бледное пламя» – в его основе лежит игровой текст, имеющий два основных (наиболее правдоподобных) прочтения, которые, в свою очередь, могут иметь варианты. Многоуровневая реальность романа ведет к тому, что «именно читатель, или, может быть, лучше сказать, разгадчик, должен определить, какой из них “правильный”» [3, с. 91]. Согласно первому прочтению, Чарльз Кинбот действительно является Карлом Возлюбленным, последним королем Земблы, находящимся в изгнании. В таком случае сюжет следует воспринимать в соответствии с версией этого повествователя и верить в историю бегства Карла II, его жизни в Вордсмите, дружбе с Шейдом, навязывание последнему сюжета о Зембле. Шейд пишет автобиографическую поэму, не имеющую ничего общего с жизнью Карла II, как надеется последний. После смерти поэта (в результате ошибки, пуля предназначалась беглецу-королю), Кинбот выясняет, что поэма – совсем не о том, о чем бы ему хотелось. Однако, высмотрев в ней некоторые намеки на историю короля, дописывает комментарий, желая объяснить истинный смысл произведения Шейда. По утверждению Кинбота, поэма ничего не стоит без комментария. Поэтому он пишет таковой, вмещая туда свою автобиографию и историю Земблы примерно за 250 лет до правления Карла II (это и будет финалом!).

Согласно второму прочтению, Шейд и его бывший сосед, судья Гольдсворт, очень похожи внешне. Когда-то судья вынес приговор маньяку-убийце, который по истечении многих лет сбежал из тюрьмы для умалишенных и решил отомстить судье. Приняв Шейда за Гольдсворда, он убивает поэта. При таком подходе к пониманию произведения становится очевидным, что Кинбот –

литературы того времени, была такая особенность его критической манеры, как явственный акцент на личности писателя – иногда в ущерб напрашивающимся обобщениям и принципам творчества того или иного литератора в контексте литературного процесса. Именно этот аспект авторства избирается Чуковским в качестве объекта первостепенного интереса. Первоочередную задачу критического анализа Чуковский видел в обнаружении избыточного, условно говоря, сверхценного опыта, закрепляемого автором помимо воли в его произведениях, и помещении этого избытка в перспективу только чаемого, предвидимого оформления. Избыточное служит для Чуковского-критика основанием как для критики в узком смысле слова, так и для философско-критической оценки крупнейших писателей его времени. Основы литературно-критической методологии, ее первичная интуиция органично связаны с незавершенным философским проектом Чуковского – философией “самоцельности”.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочеткова А.А. К.И. Чуковский – литературный критик 1900 – 1910-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кочеткова Анастасия Александровна. – Саратов, 2004. – 198 с.
2. Чуковский К.И. О Чехове / К.И. Чуковский // Речь. – 17 (30) января 1910 г.
3. Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. / сост., коммент. Е. Чуковской / К.И. Чуковский. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – Т. 3: Высокое искусство. Из англо-американских трагедий. – 2001. – 608 с.
4. Чуковский К. Чему учит Ибсен: Крит, наброски / К. Чуковский // Ежемес. лит. и науч.-попул. прил. к журн. “Нива”. – 1908. – № 12. – Стб. 637-664.

АНОТАЦІЯ

Осипенко М.А. Критична саморефлексія як фактор естетичного враження літературної критики К.І. Чуковського

Стаття присвячена філософії «самоцільності» К.І. Чуковського, як літературно-критичної методології, і її реалізації в книжках, в «літературних портретах» і в окремих статтях.

Першочергове завдання критичного аналізу Чуковський бачив у виявленні надлишкового, сверхцінного досвіду, що закріплюється автором мимоволі в його творах, і розміщенні цього надлишку в перспективу тільки майбутнього оформлення.

Ключові слова: філософія “самоцільності”, критика, переклад.

АННОТАЦІЯ

Осипенко М.А. Критическая саморефлексия как фактор эстетического впечатления литературной критики К.И. Чуковского

В статье рассматривается философия “самоцельности” К. И. Чуковского, как литературно-критической методологии, и ее реализации в книгах, в “литературных портретах” и в разрозненных статьях.

Первоочередную задачу критического анализа Чуковский видел в обнаружении избыточного, сверхценного опыта, закрепляемого автором помимо воли в его произведениях, и помещении этого избытка в перспективу только предвидимого оформления.

Ключевые слова: философия “самоцельности”, критика, перевод.

SUMMARY

Osypenko M. A. Critical self-reflection as a factor of aesthetic impression of K.I.Chukovskiy's literary criticism.

The article deals with the philosophy of “self-integrity” by K.Chukovskiy, as the literary-critical methodology and its implementation in the books, in the “literary portraits”, and in some articles.

The primary objective of the critical analysis Chukovskiy saw in detecting excess, overvalued experience, fixed by the author against his will in his works, and putting this excess into perspective of future decoration.

Key words: philosophy of “self-integrity”, criticism, translation.

*Х. Б. Павлюк
(Миколаїв)*

УДК 821.112.2.09

**ПОЕТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ ТА ОБЛАСНИЦТВО
ЯК СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ НАЦІОНАЛЬНОЇ
НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.**

У другій половині ХІХ ст. Німеччину охоплює загальноєвропейський процес економічного розвитку, проте національні обставини, а також сповільнення процесу демократичного піднесення 40-х років спричиняються до поширення у роздрібненій країні атмосфери невизначеності й розгубленості. Для означеного історичного періоду властиві швидкі темпи економічного й технологічного розвитку, індустріалізація, а також політична стагнація та зубожіння пролетаріату на тлі промислової революції. Поразка березневої революції 1848-1849 р.р. та франко-пруської війни 1870-1871 р.р., заснування Німецької імперії і панування реакції вкрай негативно позначаються на розвиткові культури й, зокрема,

Вера Набокова, переводившая роман мужа на русский язык, отмечала: «В этой книге «примечания» к поэме вовсе не являются примечаниями к ней. Все же они состоят в некоторой связи с цитируемыми строчками, и связь эта должна быть сохранена, что не всегда случается автоматически при точном переводе строчек и примечания» [2]. Мы считаем замечание Веры Набоковой важным, несмотря на тот факт, что она не была литературоведом по образованию. Вера – «первый набоковед, <...> стала полноценным творческим партнером мужа во всех его делах» [7, с. 10]. При переводе «Бледного пламени» ей приходилось заново переосмысливать и шифровать некоторые пассажи романа, из чего следует, что она знала «творческое задание», которое старался воплотить в своем романе В. Набоков. Полагаясь на мнение Веры Набоковой, анализировать роман В. Набокова следует именно так, как он написан: признавать авторство как Шейда, так и Кинбота. В этом случае финалом романа следует считать написание предисловия, комментарии Кинботом для облегчения понимания поэмы Шейда.

Писательница Мэри Маккарти определяет Шейда и Кинбота как отдельных личностей. Она впервые предположила, что Кинбот является В. Боткиным (эта точка зрения стала на сегодня широко распространенной) [6, с. 475-482]. Мэри Маккарти впервые обращает внимание на многоуровневость романа В. Набокова и предлагает анализировать произведение согласно этим уровням. Первым «этажом» будет жизнь Джона Шейда, вторым – комментарию Кинбота, третьим – жизнь безумного профессора-беженца Боткина. Каждый новый этаж способствует раскрытию следующего, из-за чего в романе появляется бесконечное преломление предмета в двух зеркалах. Исследовательница отмечает, что структура романа напоминает русскую матрешку, а вовлеченность читателя в итоговое понимание произведения напоминает игрушку «сделай сам».

Сразу после эссе Мэри Маккарти «Гром среди ясного неба» (1962), где впервые рассматривается структурная загадка романа В. Набокова, появилось несколько теорий относительно авторства составных частей произведения. Известный русско-американский литературовед и переводчик, Геннадий Барабтарло, отмечает основные из теоретических направлений:

- 1) предполагается, что авторство всех частей произведения принадлежит Кинботу, чье настоящее имя – Боткин;
- 2) авторство всего произведения приписывается поэту Джону Шейду;
- 3) предполагается, что составные части произведения, написанные Шейдом и Кинботом соответственно, являются карти-

categorizing writings of black American writers. The paper states that American literary criticism and scholars, though accepting an artistic value of the novel, focus their attention on the issues of race rather than its artistic characteristics as a bright example of post modern fiction.

Key words: review, African-American writer, literary criticism, postmodern novel.

*Е.А. Бажанова
(Горловка)*

УДК 82.0

ФИНАЛ РОМАНА В. НАБОКОВА «БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ»

В. Набоков – одна из скандальных фигур XX столетия. Анализ и интерпретации его творчества продолжают порождать скандалы даже сегодня. Исследованиями жизни и творчества именитого писателя занимались и занимаются многие ученые, среди которых можно назвать как известных ученых (Д. Джонсон, Э. Филд, Б. Бойд, Г. Барабгарло, А. Долинин, А. Леденёв и др.), так и начинающих набоковедов (Н. Пасекова, О. Бабенко и др.). Однако до сих пор в литературоведении остается мало изученным финал романов В. Набокова, что вызвало наш научный интерес.

Цель нашей статьи – изучение финала романа В. Набокова «Бледное пламя». Для достижения цели необходимо решить следующие задачи: рассмотреть и сравнить различные интерпретации романа, отметить, как они влияют на восприятие произведения в целом и финала в частности, сделать выводы об особенностях финала в романе.

Структура романа В. Набокова «Бледное пламя» является пародией на академические издания мировых шедевров литературы (В. Набоков писал в то время четырехтомное комментированное издание к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. Эта увлекательная для автора работа повлияла на написание «Бледного пламени»). На первый взгляд структура романа не представляет сложности: роман состоит из предисловия, написанного Чарлзом Кинботом, текста поэмы (который, в свою очередь, состоит из 999 строк, разделенных на 4 песни), написанного Джоном Шейдом, комментариев и указателя, принадлежащих всё тому же Кинботу. Однако главным вопросом, который влияет на понимание финала, является вопрос авторства всех частей данного романа. На сегодняшний день в литературоведении нет единого мнения относительно реальности / нереальности одновременного существования Шейда, Кинбота и Градуса в рамках романа. Между тем понимание финала произведения зависит от того, какой подход к авторству Шейда и Кинбота выберет анализирующий.

літератури, яка поступово втрачає те вагоме значення, що було притаманне їй за часів Лессінга, Гете, Шиллера та Гайне.

У літературі означеного періоду поступово припиняється бурхливий процес формування й розквіту політичної поезії та публіцистики, вона набуває ознак провінційного характеру, почасті відмовляється від розгляду гострих соціально-політичних тем і займається зображенням приватного життя. Прикметно, що даний період загалом негативно позначився на поезії та драматургії, натомість новела у Німеччині переживала справжній розквіт.

Широкого розповсюдження набувають ідеї шовінізму та мілітаризму, позаяк саме у другій половині XIX ст. на часі виявляються ідеали індивідуалізму, ірраціоналізму та песимізму, властиві філософії Артура Шопенгауера (1788-1860). Згідно з його песимістичними постулатами, заперечується будь-яке пізнання світу, а також не визнається його здатність до розвитку. З цього приводу знаковою видається майже цілковита ізольованість письменників один від одного, а також відсутність яскравих літературних груп та шкіл [4, с. 370].

Винятком можна вважати хіба що Heimatkunst – обласницьку літературу, яка набуває розповсюдження у 70-80 р.р. XIX ст. і характеризується провінційною обмеженістю та вузькою тематикою життя певного регіону. Хоча застосування терміна «провінційність» щодо літератури, за Х.Закіровим, завжди видається дещо надуманим [2, с. 1]. Виключенням можна вважати лише той аспект, як, у який спосіб місцеперебування впливає на форму та зміст твору того чи іншого автора. У творах письменників-обласників, на кшталт А. Бартельса чи Г. Френсена, подекуди поетизується млява патріархальна дійсність дрібних містечок та селищ, консервативний побут та застарілі звичаї. Прикметно, що романтики початку XIX ст. також демонстрували щире замилювання і неабияку обізнаність із місцевим колоритом, проте їм не спадало на думку писати місцевою говіркою, як це роблять обласники наприкінці століття. Започатковує подібну літературну практику Фріц Ройтер, послуговуючись для написання своїх творів нижньонімецьким діалектом і, таким чином, підкреслюючи виняткову відданість своєму краю – Мекленбургу. Складається враження, що в останнє десятиліття перед об'єднанням Німеччини письменники-обласники немовби поспішають закарбувати риси місцевої своєрідності, патріархальні звичаї німецької глушини, які поступово руйнуються під тиском нових соціальних відносин.

Для усвідомлення специфіки німецької літератури після 1848 року прикметним видається той факт, що критика романтизму, яка розпочалася в країні у 30-ті роки XIX ст., відзначалась переважно теоретичним характером – звідси і своєрідність німецького реа-

лізму 50-90-х років. І хоча у творчості Ройтера, Раабе, Шторма, Фонтане загалом бракує епічної потужності та реалістичної переконливості, проте помилковим видається намагання розглядати надбання цих та багатьох інших письменників означеного періоду виключно у рамках регіональної обласницької літератури. Їхнє значення слід розуміти набагато ширше: це і накопичення образного та сюжетного матеріалу, і художнє опанування конкретності життя, і збереження національно-культурного компонента.

Таким чином, німецька література означеної доби намагається вловити сутність сучасної дійсності у розмаїтті плину життя, уникаючи при цьому його тривіального уподібнення. Отже, виникнення й застосування теоретичної версії чи радше національного різновиду європейського реалізму у Німеччині, означеного терміном «поетичний реалізм» щодо літератури, у якій оприявлене високе й піднесене ставлення до дійсності, а також письменницькі пошуки в царині духовності життя, видається цілком природним та доцільним явищем. У такий спосіб німецький романтизм, естетичні принципи якого, здавалося, вже були ґрунтовно розвінчані письменниками й теоретиками у 30-40-х роках XIX ст., виявляється після 1848 року у новій якості та у нових формах. Можна виокремити одразу декілька чинників, що обумовлювали життєздатність романтичного методу та романтичних художніх засобів.

1. Залежний від патріархальних письменницьких ілюзій, романтизм водночас пов'язаний із суперечностями, що неодмінно виникають між цими ілюзіями та суворою дійсністю, спрямованою на їх руйнування.

2. Романтизм оприявнюється і у пошуках героя, який уособлює ті чи інші авторські ідеали і перебуває в опозиції до дворянської пихатості, міщанського убозтва та інших соціальних виразок на тілі роз'єднаної держави.

3. Розчарування у власних ілюзіях та ідеалах призводить до появи у творах тогочасних письменників-реалістів романтичного флеру.

До речі, термін поетичний реалізм у 1840-х р.р. вперше використав критик і драматург Отто Людвіг (1813-1865) у критичній праці, присвяченій аналізу творчості Шекспіра. Очевидно, літератор мав на думці прозаїків останньої третини XIX ст. (В. Раабе, Т. Шторм, Т. Фонтане). Він акцентував у творчості цих митців правдиве побутописання у поєднанні із суб'єктивним началом: життєвий матеріал ніби пропускався крізь індивідуальну призму оповідача. Вочевидь, О. Людвіга надихали ідеї філософії Шопенгауера, поетик письменник займав доволі консервативну позицію, скептично оцінюючи будь-які плани вдосконалення суспільства. Драматичним творам Людвіга, переважно на історичну тематику, властиві риси романтичної трагедії долі («Спадкоємний лісник»

13. Stewart, Anthony. Uncategorizable is Still a Category: An Interview with Percival Everett / Anthony Stewart // Canadian Review of American Studies. Vol. 37. November 3, 2007. – P. 293-324.

АНОТАЦІЯ

Шкуропат М.Ю. Роман Персиваля Еверетта “Erasure” у висвітленні американської літературної критики

Стаття містить огляд американськими ЗМІ та літературними критиками творчості Персиваля Еверетта в цілому і його роману *Erasure* зокрема. Показано, що в романі Еверетта критикується роль, яку відіграє поп-культура, засоби масової інформації та відгуки критиків в оцінці літературних творів письменників-афроамериканців. У статті стверджується, що американські літературні критики і вчені, хоча і віддають належне художнім якимось роману, зосереджують свою увагу на питаннях раси, які піднімаються в романі, а не на художніх особливостях роману як яскравого зразка постмодерністської літератури.

Ключові слова: огляд, афроамериканський письменник, літературна критика, постмодерністський роман.

АННОТАЦИЯ

Шкуропат М.Ю. Роман Персиваля Эверетта “Erasure” в освещении американской литературной критики

В статье рассматривается обзор американскими СМИ и литературными критиками творчества Персиваля Эверетта в целом и его романа *Erasure* в частности. Показано, что в романе Эверетта критикуется роль, которую играет поп-культура, средства массовой информации и отзывы критиков в оценке литературных произведений писателей-афроамериканцев. В статье утверждается, что американские литературные критики и ученые, хотя и отдают должное художественным достоинствам романа, уделяют больше внимания вопросам расы, которые поднимаются в романе, чем художественным особенностям романа *Erasure* как яркого образца постмодернистской литературы.

Ключевые слова: обзор, афроамериканский писатель, литературная критика, постмодернистский роман.

SUMMARY

Shkuropat M. Y. Percival Everett's novel “Erasure” in American critical reviews.

The paper discusses the way American media and literary critics review Percival Everett's fiction in general and his novel “Erasure” in particular. It is shown that Everett's novel depicts the extent to which popular culture, media and critical reviews play a constitutive role in

- ³ Вызывает сомнение возможность перевода романа на славянские языки, поскольку в его композиции присутствует вставной роман, «роман в романе», написанный на диалекте ebonics, «черном слэнге», на котором не разговаривают в культурной Америке, но который локально существует как язык негритянских гетто. При переводе «роман в романе» может утратить аутентичность звучания.
- ⁴ Эти и последующие факты Персиваль Эверетт приводил слушателям курса «Современная американская литература» в университете Луисвиль (США).

ЛИТЕРАТУРА

1. Bolonik, Kera. Mules, Men and Barth: Percival Everett talks with a Bookforum [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.bookforum.com/inprint/012_03/2015
2. Cannon, Uzzie Teresa. Against the Grain: Black Masculine Narrative Insurgency in Contemporary Fiction / Uzzie Teresa Cannon. – Greensboro: USA today, 2004. – 178 p.
3. Everett, Percival. Erasure / Percival Everett. – USA: Greywolf Press, 2001. – 263 p.
4. Fett, Sebastian. The Epistemology of Race: Percival Everett's *Erasure* / Sebastian Fett // The Treatment of Racism in the African American Novel of Satire. Schriftliche Prüfungsarbeit zur Erlangung der Doktor wurde. Amerikanistik, Literaturwissenschaft. – Rhens, 2007. – 236 s.
5. Knight, Michael. My Friend, Percival / Michael Knight // Callaloo. Vol. 28, November 2, Spring 2005. – P. 292-296.
6. Krauth, Leland. Undoing and Redoing the Western / Leland Krauth // Callaloo. Vol. 28, November 2, Spring, 2005. – P. 313-327.
7. Letter of Percival Everett to NY Times of June, 6 2004 [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2004/06/06/books/review/0606books-letters.html>
8. Masiki, Trent "Irony and Ecstasy – A Profile of Percival Everett" / Trent Masiki // Poets & Writers, Inc 33.3, 2004. – P. 36.
9. Monaghan, Peter. Satiric Inferno / Peter Monaghan // The Chronicle of Higher Education. Vol. 51, Iss. 23; Feb 11, 2005. – P. 18-20.
10. McKenzie, Tait Johnson. Dreams of Identity in Everett's "Erasure" [Електронний ресурс] // Postedon. – 2007. – Nov. 28. – Режим доступа: <http://www.absentnarrative.com>
11. Russett, Margaret. Race under Erasure / Margaret Russett // Callaloo. Vol. 28, November 2, Spring, 2005. – P. 358-368.
12. Sánchez-Arce, Ana María. "Authenticism," or the Authority of Authenticity // Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature. Vol. 40, Iss. 3, Winnipeg: Sep. 2007. – P. 139-156.

1850, «Маккавей» 1854); водночас, у своїх теоретичних «Етюдах про Шекспіра» (1871) критик демонструє глибоке розуміння реалістичної майстерності англійського класика у зображенні характеру і, таким чином, протиставляє його Шиллеру. Отже, теоретично Отто Людвіг розкрив суть реалістичного методу глибше й точніше, аніж це вдалося йому як драматургу. Для Людвіга поетичний реалізм являє собою синтез реального та ідеального начал, закономірного та випадкового, індивідуального й типового, об'єктивного життєвого змісту та суб'єктивного авторського переживання. Інший критик, Ю.Шмідт, вносить у характеристики поетичного реалізму додаткові нюанси: демократизм, зацікавленість долями «маленьких людей», м'який гумор та ліризм [1, с. 303]. Загалом, поетичному реалізмові властиві наступні риси:

- багатогранна концепція та характерний стиль;
- наявність нейтрального оповідача з неабияким почуттям гумору;
- зображення тривіальних подій містечкового життя з фотографічною точністю і дещо пафосно;
- свідоме уникання питань хвороби, сексуальності, життя антисоціальних груп як тем неестетичних та непридатних для відтворення у літературі [6, с. 3].

Програмні положення післяреволюційного поетичного реалізму були спрямовані не на безжальний аналіз суспільної дійсності, а на пошук «золотої середини», балансування між об'єктивною істиною та тим законом, який у свідомості тогочасних митців вкладався у це поняття. Представники поетичного реалізму змальовували сфери життя не відчуженого людського існування, але в їхніх творах не було нищівної критики тогочасного суспільно-політичного ладу, що руйнував ці сфери; вони розробляли свої локальні сюжети, що були підказані самим життям, і сучасні проблеми з точки зору класицистичних законів мистецтва. Окрім цього, тогочасні письменники у своїх творах прагнули відображення реальних подій, уникаючи при цьому будь-якої прихильності чи пропаганди, хоча й не без гумору і навіть сарказму. Очевидно, що поетично перетворена у такий спосіб реальність потребувала уточнення й конкретизації.

Таким чином, програма поетичного реалізму вимагала рівноваги між критикою та ідеалізацією, поетизацією дійсності та загальнолюдського в символах; вимагались не активна соціальна практика, не викриття причин руйнації людського, а пошук можливостей для збереження й розвитку особистості в обмеженій життєвій сфері і, нарешті, впевненість у майбутньому та оптимізм. У відповідності до цієї програми поетичний реалізм певним чином відмежувався від реальних протиріч тогочасного суспільства.

Головною проблемою тогочасної реалістичної прози у Німеччині мислимо вважати окремого індивіда. На відміну від англійського чи французького реалізму, для німецького поетичного реалізму властива особистісна перспектива та погляд зсередини, тобто суб'єктивізація оповіді. Саме тому найбільш яскраво він виявляється не у суспільно-епохальному романі, а у романі виховання, а також у новелі, оповіданні, повісті. Сентиментальність, елеґійна тональність та гумор були своєрідною формою ставлення тогочасних прозаїків до дійсності, що виявлялася у внутрішньому примиренні, відмові від протидії та протистояння життю. З елеґійним спрямуванням поетичного реалізму пов'язаний принцип спогаду: оповідання-спогад було улюбленим прийомом німецьких реалістів, які в цьому сенсі передбачили пошуки літератури модернізму (М. Пруст).

Демократичні письменники (Шторм, Раабе, Фонтане) сприйняли ці тенденції, і у їхній творчості постійно був присутній певний конгломерат методів поетичного й критичного реалізму. Так, Теодор Шторм (1817-1888), самотність творчості якого, без сумніву, виходить поза межі обласництва, адже в ній знайшли своєрідне відображення гуманістичні та реалістичні літературні традиції, екстраполює власне ідеалізоване уявлення про народну державу на суспільні проблеми рідного йому північнонімецького містечка Хузума, що поступово поглинається егоїстичним розрахунком та пруським формалізмом [8, с. 98]. Вплив пізнього романтизму оприявнюється у доробку письменника аж до 50-х років XIX ст., позаяк лірична вдача Шторма виявляється і у виборі ним камерного новелістичного, а не великого епічного жанру. Загалом, творам письменника притаманні елементи ідеалізації та сентиментальної ідилії, а також яскраво виражений північнонімецький локальний компонент.

Натомість, Вільгельм Раабе (1831-1910) не пов'язує свою літературну діяльність з певним регіоном; місце дії переважної більшості творів письменника зазвичай не конкретизується. З-поміж популярної на той час французької фізіологічної прозиroman та новели Раабе вирізняє сентиментальний серпанок, а також вплив романтичної національної традиції. Улюблена тема письменника – доля маленької людини, скромної та непомітної, почасти дивакуватої чи безталанної – оприявнюється у творах митця з глибокою зворушливістю та теплотою. Жодним чином не підтримуючи натуралістичні й декадентські течії епохи *findesiècle*, Раабе свідомо відмовляється від розробки широких картин сучасного суспільного життя, а також від гострої соціальної проблематики, знаходячи своїх героїв у вузькому родинному колі та приватному житті [7, с. 5-6]. Художнє надбання митця віднаїде своєрідне про-

вторая по счету тема – тема расы, расовой самоидентификации личности и то, как Эверетт раскрывает эту тему. Тейт Мак-Кензи утверждает, что в *Erasure* изображен внутренний конфликт личности на почве восприятия его расы обществом, сформировавшийся как социальное явление [10, с. 1]. Дженифер Берман хвалит *Erasure* за остроумие, отмечая, что «роман мастерски и с равной долей сочувствия и сатиры обращается к весьма напряженному вопросу, как это быть „достаточно черным” в Америке» (“with equal measures of sympathy and satire, it craftily addresses the highly charged issue of being 'black enough' in America” [Цит по: 4, с. 162].

Американские исследователи, увлекшись рефлексией на социально болезненные темы, упускают из виду реальные художественные достоинства произведения, как бы не замечая, что роман *Erasure* – это, прежде всего, блестящий образец постмодернистской литературы. Роман необычайно интересен с точки зрения композиции. Избрав форму изложения – дневник писателя – автор расширил возможности прочтения данного произведения. Дневниковые записи изобилуют, на первый взгляд, беспорядочно набросанными фрагментами, наложенными на основной сюжет, которые вместе с «романом в романе» *My Pafology* составляют сложную головоломку-пазл, общая картина которой может сложиться, только если значению всех фрагментов будет найдено место в общей концепции романа. Эверетт вовлекает читателя в увлекательную интеллектуальную игру со множеством зашифрованных и еще не разгаданных литературоведами загадок, построенных на введении в поле художественного текста мини-диалогов выдающихся мыслителей прошлого, представителей других видов искусств, исторических персонажей, изобилующих иноязычными крылатыми выражениями, цитатами из книг, афористичными авторскими умозаключениями. Может показаться, что текст романа перенасыщен аллюзиями и цитациями, но в любом случае это неизменно «вкусно» приготовленное блюдо, обильно залитое густой подливой из множества ассоциаций.

Таким образом, рассмотрев характер восприятия американскими СМИ и литературной критикой творчества П. Эверетта и его романа *Erasure* и убедившись, что научное изучение этого интереснейшего образца современной американской литературы только начинается, мы намерены продолжить исследование данного романа в своих следующих работах.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее перевод англоязычных источников наш. – М.Ш.
- ² NASCAR – Национальная ассоциация гонок серийных автомобилей в Америке (National Association of Stock Car Auto Racing).

магазин⁴, чтобы посмотреть, есть ли там его книги и, не увидев их ни в секции «Литература», ни в секции «Современная проза», случайно обнаруживает четыре свои книги “arranged alphabetically and neatly, read undisturbed” (опрятненько выстроенные в алфавитном порядке, читай *непронутые*)” [3, с. 28] в секции African American Studies «Исследования по афроамериканистике». Писатель недоумевает, какое отношение к афроамериканистике может иметь его роман *Persians* (*Персы* – прямая отсылка к ранним романам Эверетта на тему греческих мифов «For her Dark Skin», «Frenzy»), разве что фотографией чернокожего автора на задней обложке, и выражает свое недовольство нелогичностью выкладки в магазине: “that fucking store was taking the food from my table (проклятый магазин просто тянет еду с моего стола)” [3, с. 28], имея в виду, что сегрегация литературы по цвету кожи ее автора точно никак не увеличивает его благосостояние. Наряду с издательствами и продавцами, писателю приходится сложно и с литературными агентами. В частности, в романе приводится свидетельство того, что агенты предпочитают работать за комиссионные с коммерческой литературой: “Yeah, it’s shit, but it sells (Да, это дрянь, но она продается)” [3, с. 43], а проза Монка оценивается как недостаточно коммерческая, чтобы сделать на ней реальные деньги (“is not commercial enough to make any real money”) [3, с. 42]. Агенты предлагают притягательные, но отвращающие безнравственные для творческой личности способы отстаивания независимости. Писателю Эверетту, подобно Монку [3, с. 42-43], приходилось не раз выслушивать рекомендации издателей заняться описанием настоящей, жесткой жизни чернокожих, чтобы значительно повысить продажи своих книг, и перестать пересказывать Эврипида и писать пародии на французских постструктуралистов (“book agent told me that I could sell many books if I’d forget about writing retellings of Euripides and parodies on French poststructuralists and settled own to write the true gritty real stories of black life”) [3, с. 2]. Другими словами, разнообразие тематики, творческие эксперименты и интеллектуальные упражнения как Монка, так и биографического автора, не слишком интересуют современных американских читателей, критиков и медиа.

Маргарет Рассетт, чьему перу принадлежит, как считается, самая обстоятельная критическая работа о романе *Erasure*, заметила, что краткая аннотация на задней странице обложки (“a novel on family, race, and publishing in America”) предопределила перспективу, с которой рассматривают наиболее почитаемый и самый широко освещаемый в прессе роман Эверетта (“Everett’s most admired and widely reviewed novel”) [11, с. 358]. Причем и в обзорах средств массовой информации, и, как мы убедились, в работах американских критиков и литературоведов, доминирует

довження у творчості Г. Фаллади та Л. Франка вже у ХХ столітті.

Перше визнання Теодору Фонтане (1819-1898) принесли поетичні твори, а саме балади, створені на матеріалі військової історії Пруссії, у яких молодий поет, попри значні суперечності у поглядях на тогочасне німецьке суспільство, висловлює ідею щодо воз’єднання країни на демократичних, а не на конституційно-монархічних засадах. У більш пізній період творчості Фонтане звертається до прозових жанрів – роману й повісті – і у 80-90-х роках ХІХ ст. створює свої найбільш яскраві твори, зокрема, роман «Еффі Бріст» (1895), що вважається найбільш вдалим німецьким реалістичним твором романного жанру останньої третини ХІХ ст. [5, с. 22]. Саме оприявлення у прозових творах пізнього періоду думки про приреченість дворянської Німеччини спричинило до подолання письменником обмеженого характеру німецького реалізму другої половини ХІХ ст.

Прикметно, що офіційними літераторами Пруссії та нової німецької імперії активно пропагувався формальний оптимізм сукупно із ненавистю до усіляких заколотів та виявів громадянської непокори. Неодноразово також здійснюються спроби ідеалізувати підприємця, ділка, піднести його до образу носія матеріального прогресу. Твори на кшталт роману Густава Фрейтага (1816-1895) «Прибуток та видаток» (1855) являли собою яскравий взірєць відображення характерних рис тогочасної офіційної ідеології. Означений твір свого часу набув неабиякої популярності серед певних верств німецького населення, а його подарункові видання вважалися найкращим презентом для молодих людей, підприємців-початківців у якості «підручника життя» [4, с. 372]. Тенденційність у зображенні минулого, а також фальсифікація історичних фактів та шаблонний оптимізм властиві також і тогочасним творам на історичну тему, зокрема, історичним драмам Ернста Вільденбруха (1845-1909), який намагався спекулювати на народному прагненні до єдності, у такий спосіб виправдовуючи та прославляючи реакційний режим, що здійснював це об’єднання.

Натомість, змістом творчості поетичних реалістів стало повсякденне життя; при цьому їхня своєрідність полягала в тому, що об’єктом художнього зображення ці письменники обирали лише найкращі та найприкметніші сторони дійсності (кохання, моральні підвалини, патріархальна ідилія тощо) [6, с. 6]. При цьому, тогочасні німецькі митці створювали свої тексти за принципом зіткнення фабульних аналогій, вибудовуючи почасти драматичні паралелі з метою виявити вічне, непідвладне часові й географічним широтам у конкретно сучасному, німецькому сьогодні. Головні герої творів поетичних реалістів зазвичай не вміють пристосовуватися чи відмовлятися від заповітних мрій, адже

вони – ідеалісти зі сформованим ставленням до життя, з вірою у його позитивні сторони, і ніхто й ніколи не змусить їх змінити свої переконання. Через такі піднесені і дещо старомодні властивості персонажів тогочасна німецька проза нагадує радше балади, аніж реалістичні оповіді. До поетичної стилізації творів спричинилася також розлога партитура людських почуттів: чарівлива скромність, заборонена туга за щастям, меланхолічна зневіра, не-сміливі сподівання – завдяки майстерності та натхненню поетичних реалістів ці різноманітні емоції зливаються у спільну мелодію світлого почуття, яке даровано лише непересічним особистостям.

Таким чином, німецькі майстри слова, що працювали за принципом поетичного реалізму, – Штурм, Раабе, Фонтане та інші – здійснили відчутний внесок в опанування літературою реальної дійсності повсякденного життя, не руйнуючи при цьому зв'язків із високими естетичними засадами романтизму, адже простота і ясність оповіді у творах цих авторів гармонійно поєднувалася із вишуканістю зображення.

В останнє десятиліття XIX ст. у німецькій літературі починають домінувати нові ідеї й течії – натуралізм, імпресіонізм, символізм, неоромантизм, що поступово витіснили поетичний реалізм, який, всупереч цьому, не зникає за лаштунками літературного життя назавжди, а нагадує про себе, щоправда, видозмінено, у наступному столітті. Такі жанрові різновиди XX ст., як інтелектуальний роман та інтелектуальна драма, загалом завдячують своєю появою творчій спадщині поетичних реалістів, у якій дивним чином сублімувалася концентрація письменницької уваги на внутрішньому світові індивіда та проблемах його взаємин із спільнотою, а також на питаннях впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу й характеру особистості.

Поетичний реалізм у французькому кінематографі 30-х р.р. XX ст. став тим популярним напрямом, що вивів на екран симпатичного і шляхетного героя-маргінала, якого переслідує невмолний фатум. До формування означеного поняття безпосередньо долучились режисер Марсель Карне та сценарист Жак Превер («Набережна туманів», 1938, «Вечірні відвідувачі», 1942, «День починається», 1939). Радше поетичні, аніж реалістичні, кінострічки цих митців – це, переважно, фільми настроїв, насичені атмосферою тривоги, фатального передчуття, сповнені печалі та відчаю [3, с. 114]. Таким чином, кіно з позакадровим медитативним ритмом, позбавлене спецефектів та підкресленої пейзажності, сповнене ніжності, психологізму й образності, яке домінує у передвоєнній Франції, яскраво передає відчуття *findesiclé*, розчарування у суспільстві, а також безсилля особистості перед лицем майбутніх катаклізмів.

в своїх произведениях освещает темы, которые ему интересны, но они оказываются не интересными издательству, ориентированным на массового потребителя. В качестве протеста против диктата издательства, и особенно против ошеломительного успеха низкопробного романа *We's Lives In Da Ghetto*, который, по оценке Монка, был крайне стереотипным и лишенным каких-либо литературных достоинств, он раздражается жесткой пародией, которую подписывает псевдонимом. Как и следовало ожидать, издатели не почувствовали в новоиспеченном произведении иронии, зато разглядели в нем бойкий коммерческий продукт и мгновенно взяли в печать, заплатив автору убедительный гонорар. Главный конфликт романа – борьба автора с самим собой, попытка отстоять собственное творческое „я” и не дать себя сломать машине издательского бизнеса.

Зачем писателю Эверетту нужен был писатель Монк, если он буквально в первом абзаце романа признается, что его всегда отталкивали истории, в которых главными героями были писатели? (“I have always been severely put off by any story which had as its main character a writer”) [3, с. 1]. Автор всегда присутствует на страницах своего произведения, как известно, но в случае с *Erasure* мы это видим настолько ясно и выразительно, что «анонимным бормотанием», по Фуко, это никак не назовешь. Исследователь Дэвид Мак-Гой отмечает, что, несмотря на обилие присутствующих в повествовании точек зрения, в романе всегда ощущается доминирующий голос самого Эверетта (“There is the prevailing voice of Everett”) [Цит. по: 2, с. 51]), который через своего героя усиленно сопротивляется устоявшимся в обществе стереотипам и тенденции навешивать ярлыки на афро-американских авторов. Бернارد Белл назвал роман *Erasure* тревожно полуавтобиографическим (“disturbingly semi-autobiographical”) [Цит. по: 4, с. 162]. Герой Эверетта, писатель Монк Эллисон имеет весь набор биографических характеристик автора, начиная с портрета и комплекта его привязанностей и антипатий (увлечение живописью и рыболовлей, неспособность к танцам и баскетболу, нелюбовь к хип-хопу и рэпу, предпочтение джаза и блюзового вокала, саксофоновой музыки и акустической гитары) [5, с. 294], заканчивая карьерой преподавателя теоретических литературоведческих дисциплин. В одном из интервью, на вопрос, насколько реальный опыт писателя Эверетта, автора экспериментальной прозы, включен в сознание главного героя, Эверетт дает ясный ответ, что его Монк – это во многом он сам [13, с. 310]. Конфронтация с издательствами, в том числе семнадцать отказов в публикации одного произведения, по причине того, что его автор «недостаточно черен» («you aren't black enough») и низкие продажи его книг, взяты из жизни. Из личного опыта и с большой долей горькой иронии написан эпизод романа, в котором писатель Монк заходит в книжный

и искусства в этой стране, которые бывают настолько поражены тем, что кто-то не из белых смог создать произведение искусства, что раса – это все, что они способны увидеть») [7]. Однако, как заключают журналисты, в реалиях современного социального и научного климата в Америке, эта битва может оказаться Эверетту не по силам: “In today’s literary and academic climate, however, that is a hard battle to win” [9, с. 20]. Исследование проблем расовой идентичности и самоидентификации личности сейчас находится в мейнстриме (in the mainstream) современных американских литературоведческих исследований.

Видимо, потребность ясно и четко выразить свою позицию по поводу наболевшей проблемы вдохновила автора на написание романа *Erasure* (2001 г.).

Роман еще не был переведен³ и поэтому остается малоизвестным украинской профессионально читающей аудитории. Канадский обозреватель Энтони Стюарт отмечает, что за роман *Erasure*, который, среди прочего, сатирически высмеивает расовые предрассудки американской издательской индустрии, Эверетт получил больше внимания, чем за любой из его романов. (“Everett has received more attention for *Erasure*, which satirizes the relationship between race and the American publishing industry, among other subjects, than for any of his other novels”) [13, с. 293]. Исследовательница Анна Мария Санчес считает, что роман *Erasure* можно читать и как просто постмодернистский роман, и как сатиру на попытку “геттоизировать” писателей любой категории, <...> и даже как пародию на собственную писательскую карьеру Эверетта. (“*Erasure* can be read as a straightforward postmodernist novel and as a satire on the effect of ghettoizing writers under any identity category, <...> and even a parody of Everett’s own writing career”) [12, с. 49]. Дэвид Мак-Гой пишет о романе *Erasure*: “This is not a good book by the Black writer, nor it is a Black book by a good writer; it is a remarkable work of fiction that transcends labels” («Это и не хорошая книга чернокожего писателя, и не «черная» книга хорошего писателя, это просто замечательное произведение художественной литературы, которое выше любых ярлыков») [Цит. по: 2, с. 51].

В этом романе, как в никаком другом, выразительно вычерчивается присущая Эверетту «раздвоенная перспектива» видения: с точки зрения художника слова и с точки зрения аналитика и критика современной литературы и культуры. Он рассказывает историю Телониуса Эллисона, семейное прозвище Монк, автора экспериментальных романов, которого недолюбливают издательства за интеллектуальные выверты. Писатель Эллисон происходит из интеллигентной семьи, отец и мать врачи. Любовь к качественной литературе и красивой речи воспитана с детства, поэтому Эллисон

ЛІТЕРАТУРА

1. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / Борис Гиленсон. – М.: Наука, 2006. – С. 301-307.
2. Закиров Х. Край ойкумены или задворки мировой культуры? [Электронный ресурс]/ Хадам Закиров. – АНО «Центрально-азиатский информационный центр». – Режим доступа: <http://www.ferghana.ru/dom>. – 5 с.
3. Князевская Т. Художественная картина мира и вопросы ее интерпретации в искусстве театра / Т. Князевская // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Л., 1986. – С. 100-135.
4. Тураев С. В. Немецкая литература от революции 1848-1849 г.г. до объединения Германии / Сергей Тураев // История всемирной литературы: В 9-ти т.; Отв. ред. И. А. Бернштейн. – М.: Наука, 1991. – Т. 7. – С. 370-393.
5. Heller G. Unterwegs mit Fontane in Berlin und der Mark Brandenburg / Gotfried Heller. – Berlin, 1992. – 230 S.
6. Poetischer Realismus. Literaturgeschichte Deutschland [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.literaturknoten.de> – S. 3-6.
7. Raabes Werke. In 5 Bänden. – B. 1. – Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – 348 S.
8. Schütze P. Theodor Storm. Sein Leben und seine Dichtung / Paul Schütze. – Berlin, 1925. – S. 94-150.

АНОТАЦІЯ

Павлюк Х. Б. Поетичний реалізм та обласництво як стилеві доміанти національної німецької літератури другої половини XIX ст.

У статті йдеться про найбільш характерні риси реалістичного напряму у німецькій літературі цього періоду, означеного терміном «поетичний реалізм». У розвідці актуалізовано теоретичні засади та зміст німецького поетичного реалізму, а також його вплив на подальший розвиток німецької літератури; висвітлено поняття Heimatkunst (обласницька література) у контексті загальнонімецького літературного процесу другої половини XIX ст.

Ключові слова: поетичний реалізм, обласницька література, маленька людина, своєрідність, локальний компонент.

АННОТАЦИЯ

Павлюк К. Б. Поэтический реализм и областничество как стилевые доминанты национальной немецкой литературы второй половины XIX в.

В статті йде про найбільш характерні риси реалістичного напрямку в німецькій літературі цього періоду, означеного терміном «поетический реалізм». В дослідженні актуалізуються теоретическі основи і зміст німецького поетического реалізму, а також його вплив на наступуюче розвиток німецької літератури; освіщено поняття Heimatkunst (областническая література) в контексті общенімецького літературного процесу другої половини ХІХ в.

Ключеві слова: поетический реалізм, областническая література, маленький чоловік, своєобразие, локальний компонент.

SUMMARY

Pavlyuk K. B. Poetical realism and regionalism as style dominants in the German literature of the second half of the 19th century.

On the theoretical level, as a result of comparative-historical per-
scrutination of creative methods of the most bright German prose-writers
of the above said period (V. Raabe, Th. Storm, O. Ludvig, T. Fontane)
the theoretical elements and the intension of “poetical realism” term
are defined, as well as the boundaries of its influence upon the further
development of the German literature are determined. Apart from that,
the notion of regional literature in the framework of the all-European
literary process of the second half of the 19th century are highlighted.

Key words: poetical realism, regional literature, little man, pecu-
liarity, local component.

*І.О. Скляр
(Горлівка)*

УДК 821.161.2: Підмогильний 7

ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ОБРАЗУ В НОВЕЛІ «СТАРЕЦЬ» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Творчий доробок В. Підмогильного є доволі плідним і з огляду на специфіку авторського письма, і з огляду на тенденції, які склалися у вітчизняному літературознавстві щодо його вивчення. Сучасні дослідження спадщини письменника скеровані на розкриття жанрово-стильових особливостей (О. Калініченко), своєрідності концепції людини (О. Романенко, Г. Кудря), художніх моделей буття (С. Луцій), наративних моделей (Л. Деркач), модерністських тенденцій (Ю. Ганошенко, Г. Костюк, Н. Монахова та ін.), однак недостатньо дослідженими залишаються психопое-
тичальні площини його творчості.

Метою статті є дослідження особливостей зображення «внутрішньої» і «зовнішньої людини» в новелі В. Підмогильного, ана-

по отношению к непрекращающимся попыткам сегрегировать его творчество и творчество других писателей-афроамериканцев по расовому признаку. “Mr. Everett’s primary discomfort had to do <...> with the impositions of American conceptions of race – and of any identification of him as an «African-American writer»”. («Г-н Эверетт абсолютно не приемлет повсеместно навязываемую американской общественностью концепцию расы, равно как и любые попытки идентифицировать себя как „афроамериканского писателя”») [9, с. 20]. Верно то, что в большинстве его работ, так или иначе, затрагивается тема расы, поскольку сатирический склад ума писателя не позволяет ему обойти проблему, которая до сих пор остро ощущается в современной Америке. “I discuss race when it comes up (Я обсуждаю проблемы расы, когда это к месту)”, – признает Эверетт [13, с. 315]. Однако писатель жестко сопротивляется желанию критиков и издательской индустрии категоризировать его творчество как «освещающее тематику афроамериканцев» и направить в удобное для них направление. Об этом он не раз заявлял в различных интервью: “I don’t want to talk about race”, Mr. Everett says, “I just want to make art”. («Я не хочу говорить о расах, – говорит Эверетт, – я хочу создавать искусство») [13, с. 296]. “When I say I make books, I have an old-fashioned and maybe arcane sense of myself as an artist. And that’s all I really want to do. <...> I do it because it’s the artistic life I want” («Когда я говорю „Я создаю книги”, у меня старомодное и, возможно, тайное ощущение себя как художника. Это и все, что мне действительно хочется делать. <...> Я делаю это, потому что хочу жить жизнью художника») [13, с. 302]. Вместе с тем, журналисты уверены, что Эверетта и далее будут читать как писателя-афроамериканца, понимая, как работают в Америке издательский бизнес и литературная критика, несмотря на все его старания обосновать, почему его нужно читать иначе: “Given the way the publishing and criticism industries operate, Mr. Everett will probably be read as a “black writer” by almost everyone, despite his careful construction of reasons not to be” [9, с. 20]. Стоит обратить внимание на протестный ответ Эверетта одному из критиков, который настойчиво относит его к категории писателей афроамериканцев: “I am sure that Birkerts in previous reviews has not found it necessary to identify other authors as European-American or white.” He added: “I simply am tired of people connected with publishing and art in this culture being so amazed that anyone not white can create a work, that race is all they can see”. («Я уверен, что Биркерте в предыдущих отзывах не считал необходимым определить других авторов как европейско-американских или белых, – говорит он и добавляет: – Я просто устал от людей, связанных со сферой издательства

is both necessary and daunting, necessary because it is so good, it demands attention, daunting because Everett has parodied so many modes of recent criticism that it is scary to adopt one, knowing that he has already demolished it – or soon will (Писать о прозе Персиваля Эверетта, как это происходит в последние два десятилетия, является делом как необходимым, так и сложным, необходимым потому, что она так хороша, она требует внимания, сложным, потому что Эверетт спародировал уже так много современных критических подходов, что становится страшно приниматься за какой-либо, зная, что он уже разгромил его или скоро разгромит)” [6, с. 313]. Как пишет Майкл Найт: “His fiction is genuinely intellectual without being pompous or deliberately difficult, without losing sight of the fact that what comes first in any artful piece of writing is the need to engage your reader on the level of the sublime. Plus, he’s pretty funny. (Его проза по-настоящему интеллектуальна, без напыщенности или преднамеренной сложности, причем не стоит упускать из виду то, что в первую очередь отличает любое высокохудожественное письмо – это вовлеченность читателя на уровне возвышенного. Кроме того, он довольно забавен.)” [5, с. 292]. Таким образом, по мнению критиков, творчество Эверетта заслуживает самого пристального внимания как блестящий образец серьезной литературы американского постмодерна.

Журналист Питер Монаган, делая обзор рецензий в прессе на творчество Эверетта, отметил такие высказывания: “his works make up a literary universe that flouts rigid boundaries and easy conventions (Его работы составляют литературную вселенную, которая презирает жесткие границы и легкомысленные условности)”;

“Mr. Everett’s writing is “unapologetically intelligent”, reviewer Ben Ehrenreich wrote in LAWeekly” («Литературные произведения г-на Эверетта являются „непреодолимо интеллектуальными”», – написал обозреватель Бен Эренрайх в LAWeekly»);

“He’s literature’s Nascar² champion”, wrote the fiction writer James Sallis, in The Boston Globe, “going flat out, narrowly avoiding one seemingly inevitable crash only to steer straight for the next” («Он чемпион гонок Nascar в литературе, – пишет писатель-фантаст Джеймс Сэллис в Boston Globe, – изо всех сил жмет на педаль газа и, едва избежав, казалось бы, неизбежного крушения, выравнивает руль и легко направляет машину к следующему повороту») [9, с. 19]. Журналист недоумевает, почему после таких высоких оценок рецензентов с фотографии на задней обложке своих книг Эверетт смотрит искоса, как будто говорит: «Не связывайтесь со мной»? (“Why does Mr. Everett’s sidelong stare on book-jacket photographs seem to say, “Don’t mess with me”?”). Оказывается, этот взгляд вызван непримиримой позицией П. Эверетта

ліз співвідношень думки й слова, мовлення персонажа-протагоніста й основних складових його характеру, опис психологічної динаміки всередині прозового мовлення. Цілісний зміст художнього образу доповнено характеристикою «зовнішньої людини», її цінностей, ідеалів, устремлінь, соціально-життєвих цілей і шляхів їх досягнення.

Новелу «Старець» написано влітку 1919 р. в Катеринославі, надруковано в літературно-науковому й педагогічному збірнику «Січ» того ж самого року (1919. – Кн. 2. – № 60. – С. 30-40).

Центральним персонажем новели є Тиміш, якому «ще тридцяти п’яти немає» [5, с. 80]. Він розпочав «старцювати» відтоді, коли «потяг одтяв ногу й пошарпав обличчя» [5, с. 71]. З перспективи авторського зображення дізнаємось, що чоловік був переконаний у тому, що «люди повинні йому допомагати» [5, с. 71], а сама професія старця здалася йому «веселою, легкою і безтурботною» [5, с. 72]. Тиміш прохав у людей допомоги «уже три роки на розі двох рухливих і людських вулиць велетенського міста» [5, с. 71], проте те місце «було не щедрим на прибутки», а за три роки чоловік встиг зібрати тільки «біля п’яти карбованців, і то лише тому, що не кутив та не пив горілки» [5, с. 75].

Фізичне каліцтво чоловіка вплинуло на його душевний стан і, врешті, визначило подальшу налаштованість на життя і ставлення до оточуючих людей: «вона (метушня людей. – І. С.) не цікавила і не обходила його <...> цікавий був тільки той мент, коли хтось спинявся біля його <...> добувши якийсь гріш <...>, кидав йому <...>» [5, с. 71] (курсив наш. – І. С.).

Суцільність образу Тимоша (події в житті, зміни настроїв, відчуттів і переживань) розкривається в новелі тільки через форму авторського психологічного зображення, зокрема через психологічний опис, який передбачає аналіз статичних психологічних і психічних станів. Внутрішній світ Тимоша розкривається переважно через деталі зовнішньої поведінки.

В епізоді з двома чоловіками, один із яких хотів був дати копіячину Тимошеві, радісний головний герой подумки налаштовує себе на «добру вдачу»: «дасть, дасть і багато дасть» [244, с. 72]. Коротка думка супроводжується авторським уточненням, деталізацією стану «старця»: «приємні струмки забігали по його тілу» [5, с. 72]. Проте кілька секунд поспіль і слово «не давай» спричинили «психологічний вибух» (поняття Ю. Еткінда) у душі Тимоша: «пекучою образою вдарило його, і він, не тямлячи себе від обурення, міцно стиснув у руці костур і кинув навздогін: Падлюка! <...> губи засіпались, і злість, гірка, неосяжна й бурхлива, враз вдарила йому в груди» [5, с. 72] (курсив наш. – І. С.). Саме ця ситуація сприяла подальшому власному очерствінню і збайдужу-

жінню до всіх. Вплив на Тимоша образи позначився в тому, що тепер він ніколи «не дякував за допомогу, ніколи не обіцяв молитись <...>, не пророкував гарного, веселого й щасливого життя. Він просто брав гроші, не дивлячись навіть на людину, котра їх давала, своїми чорними рухливими, занадто неспокійними очима <...> *Тиміш ставився <...> з тупою злістю*» [5, с. 73] (курсив наш. – І. С.). Із таким ставленням «старець» чекав і на стареньку бабусю, яка щоранку відвідувала церкву й щодня кидала Тимошеві дві копійки: «була ще одна особа, котру Тиміш чекав кожного ранку з *злісним*, трошки *насмішкуватим презирством*» [5, с. 73] (курсив наш. – І. С.). Коли бабуся одного разу не з'явилась, Тиміш дійшов висновку, що «вона «подохла», і *був у той день роздратований і злий* більш, ніж звичайно» [5, с. 74] (курсив наш. – І. С.). Аналізуючи новелу «Старець», М. Доленго стверджував, що всі нещастя Тимоша породжує несумісність цього чоловіка з міським оточенням. Критик розумів «оточення» як певну соціально-економічну єдність [див. 1]. У такому тлумаченні є певна рація, але воно не розкриває проблему остаточно. Тиміш конфліктує не просто з містом, а з усім світом, де, як він відчуває, йому немає належного, справедливого місця. Слушною є думка М. Тарнавського про те, що «Тиміш бачить цю несправедливість переважно в соціальному й фінансовому вимірах, але загалом оповідання не підтверджує таку його оцінку. Герої В. Підмогильного конфліктують з оточенням у метафізичному вимірі» [6, с. 99], адже людина є істою водночас фізичною й духовною, а оточує її суто фізичний світ.

Через умовно інтеріоризоване мовлення передаються спостереження Тимоша за «хвилею людей», сприйняття ним юрби. Така форма епічного відображення найбільш економної роботи людської свідомості, що не доходить до вербального рівня і відбувається на «мові інтелекту» (за Ю. Карауловим), намічається героєм, а реалізується автором [див. 2, с. 74]. Хвиля людей «невпинно котилась, немов заведена машина, котилась коло його ніг з галасом, сміхом, криком і журбою <...> ніколи йому не було нудно або тоскно <...> Неначе величезний гад повз по землі, <...> проковтував у своє несите, жадібне черево нових людей <...> Він шарудів своєю шкурою по землі <...> повз, нездоланний і потужний. А Тиміш <...> байдуже дивився, як у череві гада творилось кохання, як спокійно пожирав він повних сили людей і вмент <...> робив їх безсилимими і м'якими. Коли ж гад плывався, *Тиміш зручно підхоплював в шапку той плювок* і ховав швиденько в кишеню. *Обличчя його <...> кривилось <...>, а злість підлазила до горлянки* і якимось раптом *стискувала її*» [5, с. 74] (курсив наш. – І. С.).

Деталізація простору «старця» сприяє розкриттю його «внутрішнього простору». Серед купи дерев'яних хаток, які «тислись

широчайшая научная эрудиция и острый сатирический ум. На сегодняшний момент Эверетт является автором более двадцати произведений, в которые входят около десятка романов, несколько сборников коротких рассказов и стихов. Тематика его произведений совершенно разнообразна. В одном из первых романов он освещал историю ветерана вьетнамской войны (*Walk Me To the Distance*, 1985); в 1990 году он опубликовал два романа на тематику греческих мифов *Zulus*, который сочетает в себе гротеск и апокалипсис, и *For her Dark Skin* – новая версия мифа о Медее; затем была смена жанров и вышла книга для детей *The One That Got Away* о ковбоях; в 1994 г. он выпускает пародийный вестерн *God's Country*; в романе *Frenzy* (1996) он снова возвращается к греческой мифологии, пересказывая миф о Дионисе; в романе *Wounded* (2005) рассказывается история тренера лошадей, который сталкивается с преступлениями на почве ненависти в отношении к коренным американцам и сексменьшинствам; в романе *The Water Cure* (2007) повествуется о том, как жизнь успешного писателя резко меняет направление после убийства его дочери; в романе *I Am Not a Sidney Poitier* (2009) исследуются проблемы расовой сегрегации чернокожих американцев. До сих пор на постсоветском пространстве издавались только две его книги в русскоязычном переводе – «Глиф» (*Glyph*, 1999) – роман об удивительной истории маленького гения Ральфа, и авантюрный роман «Американская пустыня» (*American Desert*, 2004), о неудачном самоубийстве незадачливого преподавателя колледжа. Как видно из хронологии, автор регулярно издает литературный продукт, не привязывается к какому-либо определенному жанру или тематике, а успешно работает в том направлении, которое ему подсказывает творческое воображение.

Интерес к творчеству Эверетта в Америке устойчиво растет, хотя, сами американцы с сожалением признают: “Everett remains virtually unread by the masses and academics (Эверетт остается практически нечитаемым как массовым читателем, так и учеными)” [2, с. 50]. Трент Маскини недоумевает, как редакторам Нортонской Антологии афро-американской литературы (1997) и Оксфордского Компаньона к афроамериканской литературе (1997) удалось выпустить его из виду, учитывая длительность и обширность карьеры Эверетта (“given the length and breadth of Everett’s career, it is hard to imagine how the editors of the Norton Anthology of African American Literature (1997) and the Oxford Companion to African American Literature (1997) managed to overlook him”) [8, с. 50].

И в то же время Лилэнд Краут утверждает: “Writing about Percival Everett’s fiction, the achievement of just over two decades,

«Петербуржских трущобах», багато в чому визначив подальший розвиток російської масової літератури, яка завжди прагнула сполучати розважальність із глибокою буттєвою змістовністю.

Ключові слова: белетристика, Достоевський, класика, Крестовський, масова література.

SUMMARY

Shishkina I.E. F.M. Dostoyevsky and V.V. Krestovsky: classics and belles-lettres.

In this research the question of interaction between “serious” literature and belles-lettres in Russian literature history is considered on the basis of the works by F.M. Dostoyevsky and V.V. Krestovsky. The author comes to a conclusion that due to F.M. Dostoyevsky’s works the combination of “serious” and “entertaining” available in “Petersburg slums” had major impact on the further development of Russian mass literature which had always striven to unite entertaining issues with profound reality resemblance.

Key words: belles-lettres, classics, Dostoyevsky, Krestovsky, mass literature.

*М.Ю. Шкуронат
(Горловка)*

УДК 82.0

РОМАН ПЕРСИВАЛЯ ЭВЕРЕТТА “ERASURE” В ОСВЕЩЕНИИ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Современный американский писатель Персиваль Эверетт известен как автор высокоинтеллектуальной экспериментальной художественной прозы. Персиваль Эверетт – заслуженный профессор английского языка и преподаватель теоретических литературоведческих дисциплин в университете Южной Калифорнии, проживает в Лос-Анджелесе. Профессиональное совмещение этих двух сфер деятельности формирует в его сознании, как считают комментаторы его личности и творчества, раздвоенную перспективу [11, с. 294], то есть он работает одновременно и как создатель литературных произведений, и как их исследователь, при этом имея индивидуальный взгляд на литературный процесс в современной Америке.

П.Эверетт достаточно непубличный автор, он не любит давать интервью, скептически относится к наградам и премиям, хотя уже был удостоен нескольких отличий в области литературы и сам входил в состав жюри национальных литературных конкурсов. Как писателя его отличает разносторонность интересов,

одна до одної, немов цілючись», «старець» «підійшов до тої, що стояла зовсім самотньо» [5, с. 75].

«Сила упертої злісті» [5, с. 79] керувала Тимошем ззовні й зсередини, адже це була його «єдина велика сила» [5, с. 79], якою він володів і хотів примусити Гальку «переночувати з ним» [5, с. 79]. Його прохання було сповнене «страшної туги, надії, радості й страждання» [5, с. 79] одночасно. Хоча молода пишнотіла Галька відверто й ходила до міста продавати себе, проте «старцю» вона відмовляє. Умовно інтеріоризоване мовлення обрамляє психологічні процеси, що супроводжують відповідний стан Тимоша: «Муки безсилля важкими залізними сокирами рубали йому груди, а в голові шуміли думки, як шалений вихор, що з реготом ламає дерева і з свистом підіймає воду в спокійній річці» [5, с. 79]; «<...> хаос, вогонь і безглузде бажання міцного тіла» [5, с. 79]; «полум'я жаги й бажання, що Тиміш довго гасив холодною водою злості й зненависті до людей, загорілося божевільним нестриманим вогнем, і не було вже змоги його вгамувати. Вогонь жер тіло <...>» [5, с. 79].

Слушною є думка В. Мельника про наступний аспект світобачення В. Підмогильного: «<...> сама людина (Тиміш. – І. С.) не може і не хоче примиритися з песимістичною перспективою існування. Відчуваючи над собою «волю сліпого випадку», вона все ж прагне відстояти, захистити себе бодай у малих земних радощах буття (інстинктивна воля до життя, до любові). Без врахування психологічно-філософського підґрунтя як одного з найсильніших інстинктів живого світу майже неможливо глибоко пізнати людську сутність, адже світова наука надавала йому першорядного значення [див. 4, с. 81]. У дослідженні А. Шопенгауера «Метафізика статевої любові» наголошується: «Статева любов <...> після любові до життя є наймогутнішою та найдіяльнішою зо всіх пружин буття, де вона безперервно поглинає половину сил і думок молодого людства, складає кінцеву мету майже будь-якого людського прагнення» [7, с. 374]. Коли б Тиміш був фізично повноцилим, Галька, очевидно, викликала б у нього теж зневагу за свій «промисел». Але в даному разі «старець» вважав обох рівними й тому мріяв зблизитися з жінкою. Він інтуїтивно розуміє філософію суспільного життя: воно не реагує на окремого індивіда, збиває всіх у сірий потік одноманітностей; розуміє, що лише воля самої людини може підняти її над цим потоком – воля до життя, до любові. Повноцінність життя з каліцтвом втрапилася для Тимоша, він міг її повернути лише відчувши свою потрібність комусь іншому, особливо ж як чоловік. Інстинкт сексуального потягу виснажує його, породжує злостиве ставлення до всіх і до себе. Проте, як зазначав В. Мельник, «Галька зневажливо посміялася над Тимошевыми домаганнями, грубо перекреслила йому

останню сподіванку виринути з сірого потоку механістичного існування [4, с. 82]». Дослідник відзначав, що «саме тут (у новелі «Старець». – І. С.) В. Підмогильний уже ступив на новий виток пізнання людини: її неодномірності, малості і величі водночас» [4, с. 83]. Тому не випадково саме цю новелу автор поставив на відкриття збірки оповідань, що вийшла на початку 1920-го року в «Українському видавництві».

Отже, внутрішній світ особистості Тимоша виражається через її реакцію на зовнішній. Наскрізною рисою його характеру є злість, презирство до людей і збайдужіння до оточуючих. На відміну від героїв інших новел В. Підмогильного, образ Тимоша розкривається не поступово, а з моменту введення його у твір, де зовнішнє стає повним відповідником внутрішнього ества головного героя. Проте наприкінці новели можна відзначити особливість оповіді, що характеризується невідповідністю внутрішнього й зовнішнього життя «старця», виражається в неоднаковому сприйнятті людиною самої себе та окремо взятої людини. Пропозиція для Гальки від Тимоша була несподіваною і абсурдною. Така невідповідність між внутрішнім і зовнішнім світом найбільше вражає Гальку. На думку В. Колп, письменник акцентує увагу на глибоких протиріччях внутрішнього й зовнішнього світу, на явних і прихованих суперечностях, які дримають у людині [див. 3, с. 50].

За співвідношенням думки й слова, їх динамікою (головний герой не обтяжує себе роздумами й міркуваннями), таких, як Тимош, Ю. Еткінд відносить до типології людей, у яких «зовнішній світ» логічно співвідноситься з «внутрішнім». У новелі «Старець» акцент робиться на авторському психологічному зображенні, зокрема на психологічному описі. Велику роль у такому способі відображення психіки людини відіграють деталі зовнішнього вираження поведінки «старця». Умовно інтеріоризоване мовлення в новелі слугує для опосередкованої передачі думок і стану Тимоша.

ЛІТЕРАТУРА

1. Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності (З приводу творів Валер'яна Підмогильного) / Михайло Доленго (Клоков) // Червоний шлях. – 1924. – № 4-5. – С. 264-272.
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – 264 с.
3. Колп В. Мала проза В. Підмогильного (риси екзистенціалізму) / В. Колп // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 47-51.
4. Мельник В. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття (Концепція людини): дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Укра-

7. Крестовский В. В. Петербургские трущобы : в 2 т. / В. В. Крестовский. – Т. 1. – М.: АСТ, 2000. – 608 с.; Т. 2. – М.: АСТ, 2000. – 607 с.
8. Кудрявцева Г. Н. «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского в литературной борьбе 60-х годов: автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Г. Н. Кудрявцева. – М., 1977. – 16 с.
9. Назиров Р. Г. Трагедийное начало в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» / Р. Г. Назиров // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. ст. – Уфа : РИО БашГУ, 2005. – С. 21-36.
10. Отрадин М. В. Роман В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» / М. В. Отрадин // В. В. Крестовский. Петербургские трущобы. – Л.: Худож. лит., 1990. – С. 3-24.
11. Соловьев Н. И. Два романиста / Н. И. Соловьев // Всемирный труд. – 1867. – № 12. – С. 431-464.
12. Хоменко Л. И. Достоевский и петербургский миф А. Белого / Л. И. Хоменко // Достоевский и ХХ век: сб. науч. тр. : в 2-х вв.– К.: Логос, 2000. – Вып. 2. – С. 79-82.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. Ф.М. Достоевский и В.В. Крестовский: классика и беллетристика

В предлагаемой работе на примере произведений Ф.М. Достоевского и В.В. Крестовского рассматривается проблема взаимодействия «серьезной» литературы и беллетристики в истории русской литературы. Автор приходит к выводу, что, благодаря влиянию творчества Ф.М. Достоевского, синтез «серьезного» и «развлекательного», представленный в «Петербургских трущобах», во многом предопределил дальнейшее развитие русской массовой литературы, которая всегда стремилась совмещать развлекательность с глубокой бытийной содержательностью.

Ключевые слова: беллетристика, Достоевский, классика, Крестовский, массовая литература.

АНОТАЦІЯ

Шишкіна І.Є. Ф.М. Достоевський і В.В. Крестовський: класика й белетристика

У запропонованій роботі на прикладі творів Ф.М. Достоевського й В.В. Крестовського розглядається проблема взаємодії «серйозної» літератури й белетристики в історії російської літератури. Автор доходить висновку про те, що, завдяки впливу творчості Ф.М. Достоевського, синтез «серйозного» і «розважального», представлений

также отмечают многие исследователи (см.: [2, с. 104-105]). Нет никакого сомнения, например, в сходстве образов Сони Мармеладовой и Маши Поветиной, хотя бы в том отношении, что как первая, так и вторая вынуждены были ради спасения от голода продавать себя. Однако при всей фактурно-фабульной схожести здесь есть то же самое принципиальное различие. Для Ф. М. Достоевского образ Сони – повод попытаться осознать феномен жертвенности, в то время, как для В. В. Крестовского Маша Поветина – только одно из звеньев доказательства порочности мира. И в этом смысле описание «маленьких людей» В. В. Крестовским ближе к канонам «натуральной школы», представленным в произведениях А. И. Герцена, И. А. Гончарова, Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, В. Даля, Д. В. Григоровича, Е. П. Гребёнки и многих других.

Итак, для романа В. В. Крестовского очевидным является влияние русского «классического» романа, в первую очередь – романов Ф. М. Достоевского. Синтез «серьезного» и «развлекательного», представленный в «Петербургских трущобах», во многом предопределил дальнейшее развитие русской массовой литературы, которая всегда стремилась совмещать авантюрно-беллетристическую развлекательность с глубокой бытийной содержательностью. Исследование моделей этого совмещения и является задачей последующих наших работ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Введенский А. И. Современные литературные деятели : Всеволод Владимирович Крестовский / А. И. Введенский // Исторический вестник. – 1890. – № 12. – С. 734-754.
2. Викторovich В. А. Достоевский и Вс. Крестовский / В. А. Викторovich // Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1991. – Т. 9. – С. 92-116.
3. Достоевский Ф. М. Бедные люди: Роман; Белые ночи. Неточка Незванова. Кроткая: повести / Ф. М. Достоевский. – Л.: Худож. лит., 1984. – 328 с. (Классики и современники: русская классическая литература).
4. Зайцев В. А. Библиографический листок / В. А. Зайцев // Русское слово. – 1865. – №7. – С. 56-76.
5. Иванов В. Тема «маленького человека» в русской литературе [Электронный ресурс] / В. Иванов. – Режим доступа: <http://malchel.narod.ru/>.
6. Клевенский М. Булгарин [Электронный ресурс] / М. Клевенский // Литературная энциклопедия. – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/litenc/article/>.

- інський вільний університет / Мельник Володимир. – Мюнхен, 1993. – 381 с.
5. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / В. П. Підмогильний; [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; ред. В. Г. Дончик]. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.
 6. Тарнавський М. Між розумом та ірреальністю: Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський; [пер. з англ. В. Триліс]. – К.: Пульсари, 2004. – 232 с.
 7. Шопенгауэр А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр; [сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский]. – М.: Просвещение, 1992. – С. 374.

АННОТАЦІЯ

Скляр І. А. Поетика характерообрання образу в новелі «Старець» Валер'яна Підмогильного

Стаття продовжує цикл публікацій автора, в яких освітається проблема психопоетики творчості В. Підмогильного. Осмислюється проблема обсервації «внутреннього человека» в творчості художника, определяється функціональність форм, способів і прийомів психопоетичного зображення в аспекте авторської мировоззренческої позиції.

Ключевые слова: психопоетичне зображення, «внутренний» і «внешний» человек, інтеріоризованная і умовно інтеріоризованная речь.

АННОТАЦІЯ

Скляр І. О. Поетика характеротворення образу в новелі «Старець» Валер'яна Підмогильного

Стаття продовжує цикл публікацій автора, в яких висвітлюється проблема психопоетики творчості В. Підмогильного. Осмислюється проблема обсервації «внутрішньої людини» у творчості митця, з'ясовується функціональність форм, засобів і прийомів психопоетичного зображення у світлі авторської світоглядної позиції.

Ключові слова: психопоетичне зображення, «внутрішня» і «зовнішня» людина, інтеріоризоване й умовно інтеріоризоване мовлення.

SUMMARY

Skliar I. O. The character creating poetics of an image in the novel "Starets" by Valerian Pidmohylny.

The article continues the cycle of publications, in which the author considers the problem of psychopoetics in the works of V. Pidmohylny. In the present article the author tries to comprehend the problem of observation of "internal man" in the works of the artist, determines

functionality of forms, methods and means of psychopoetical depiction in the aspect of the authorial world view.

Key words: psychopoetical image, “internal” and “external” man, external speech and conditional external speech.

*И.Е. Шишкина
(Горловка)*

УДК 821.161.1+808.1

**Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И В.В. КРЕСТОВСКИЙ:
КЛАССИКА И БЕЛЛЕТРИСТИКА**

Целью предлагаемой статьи является определение творческого влияния Ф. М. Достоевского на В. В. Крестовского, воплощенного в романе последнего «Петербургские трущобы». Актуальность такого исследования обусловлена необходимостью установления источников, питавших русскую беллетристическую литературу второй половины XIX столетия. Долгое время литературе уделяли преимущественно классику, уделяли значительно меньше внимания изучению роли так называемой массовой литературы в формировании литературного контекста эпохи. Современные взгляды на понятие «беллетристика» всё чаще базируются на понимании её как важной и необходимой составляющей литературного процесса, имеющей свою эстетическую ценность, отражающей многообразие и оригинальность его содержания и художественных форм. Можно утверждать, что на русской беллетристике лежит отблеск «классической» русской литературы.

И именно творчество В. В. Крестовского представляется нам в этой связи наиболее показательным. Литературная критика 60-х годов XIX столетия признала: «факт существует, что господин Крестовский стоит теперь во главе русской беллетристики» [4, с. 70]. Но рассматриваемый нами роман – это не легкое, немного раскованное чтение, интересно написанное беллетристическое произведение. «Петербургские трущобы», по мнению А. В. Введенского, являются «огромной, хотя и односторонней картиной, картиной жизни, заглядывающей в самые скрытые углы общественных отношений, рассматриваемых не с точки зрения правовых норм и теоретических и политических воззрений, а с точки зрения грубых страстей, действующих в обществе и порождающих разврат и преступления» [1, с. 743].

В рассматриваемое время в русской литературе возникает новый единый жанровый конгломерат – русский реалистический роман. Сочетание в нем двух начал – «высокого», представляющего на суд читателя серьезную и глубокую философскую проблематику, и «развлекательного», имеющего целью привлечь чи-

маном Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» (сводня Пряхина – сводня Бубнова, Нелли – Крыса, сыщик Зеленков – сыщик Маслобоев)» [8, с. 11].

Например, судьба «цивилизованного развратника» Дмитрия Шадурского и его внебрачной дочери Маши Поветиной, погибающей в нищете («Петербургские трущобы»), явно напоминает судьбу Нелли, дочери князя Валковского («Униженные и оскорбленные»). Крыса В. В. Крестовского также очень похожа на Нелли Ф. М. Достоевского. Одинакова и тактика поведения сводней Ф. М. Достоевского и В. В. Крестовского. Сводня Бубнова рассказывает всем, что оставшаяся с нею после смерти матери Нелли взята ею в дом из сострадания. Однако на самом деле у Бубновой другие планы. Она быстро сообразила, что девочка – беззащитная сирота, на которой можно заработать, сделав проституткой. Такова и Александра Пахомовна Пряхина – Сашенька-матушка. Она взяла «шефство» над Машей Поветиной. Однако ее забота была сродни заботе Бубновой о Нелли. Она поставила девушку в такие условия, так опутала ее долгами и упреками, что Маша в конце концов согласилась даже на то, чтобы пойти в публичный дом.

Как писал Р. Г. Назиров об «Униженных и оскорбленных», «композиция романа строится на сравнении, на системе контрастного параллелизма, и прямо обусловлена общей моралистической задачей: показать превосходство смирения над гордыней» [9, с. 21]. Конечно же, В. В. Крестовский далек от того, чтобы восхищаться смирением. Более того, о нем в романе «Петербургские трущобы» как о нравственной доминанте не говорится. Целью писателя было только «физиологическое» описание язв города для того, чтобы обратить внимание читателя на проблемы насущные. Он не стремится прямо или подспудно давать оценки: «Обвинить легко, очень легко – гораздо легче, чем вдуматься и вникнуть в причину вины, разыскать предшествовавшие «подготовительные и предрасполагающие» обстоятельства. Но вот в том-то и вопрос: как взглянуть на павшего человека: один ли он сам по себе виноват и причинен в своем безобразии и несчастьи? А если не один, то виноват ли еще, наконец, при его невежественности относительно самых первичных нравственных оснований, при его грубой неразвитости, при той ужасающей нас обстановке, которою он окружен безысходно, часто с первой минуты своего рождения на свет? Если же все это так, то не тяготеет ли часть этой вины на каждом из нас, на всем обществе нашем, столь щедром на филантропические возгласы, обеты и теории» [7, т. 1, с. 7-8]. Однако писательская техника В. В. Крестовского явно несет на себе следы поэтики Ф. М. Достоевского.

Очевидную связь «Петербургских трущоб» с другим произведением Ф. М. Достоевского – «Преступлением и наказанием» –

нужденного ради дочерей по ночам работать тапером в «веселом доме». Больше всего он боялся, что и дочери после его смерти должны будут зарабатывать на жизнь, продавая свое тело. И не удивительно, что уже при жизни музыканта все так и произошло. Старшая дочь Луиза, поддавшись уговорам сводни Александры Пахомовны, уходит в публичный дом. Отец, увидев ее там, получает удар, попадает в больницу. Выйдя из нее, он узнает, что такая же судьба постигла и его младшую дочь – Христину: «Пряхина (сводня – И.Ш.) перетащила ее к себе <...>. Недель около четырех девушка проживала у нее, пока, наконец, однажды Сашенька-матушка не напоила ее допьяна и в этом виде свела ее с одним временно приезжим евреем-купцом, с которого сорвала-таки порядочный куш, отнесенный ею в сберегательную кассу» [7, т. 2, с. 741]. Потрясенный отец убивает Пряхину, так же, кстати, как и Родион Раскольников, – топором.

Другим мотивом, явно сближающим В. В. Крестовского с Ф. М. Достоевским, является мотив «маленького человека». Тема «маленького человека», намеченная в 30-е годы XIX столетия в произведениях А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, достигла своего апогея в романах Ф. М. Достоевского, варьируемая уже как тема «бедных людей» и «униженных и оскорбленных». Укажем на истоки описания мира голодных в романе В. В. Крестовского.

«Маленький человек» у А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя в большей степени предмет описания, нежели «переживания» – это социальный тип в общепублицистическом представлении. Жизнь врывается в этот образ только в произведениях Ф. М. Достоевского, в частности – в «Бедных людях». Герой романа Макар Деушкин сам определяет себя как маленького человека: «Теперь я «Станционно-го смотрителя» здесь в вашей книжке прочел; ведь вот скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где **вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена** (выделено нами. – И. Ш.)» [3, с. 52]. Сам Ф. М. Достоевский отмечал свое родство с Н. В. Гоголем: «Все мы из гоголевской «Шинели» вышли». Но в то же время, «„Бедные люди“ – это был первый роман в русской литературе, где «маленький человек» заговорил сам» [5]. Именно «говорящие» «маленькие люди» – герои «Петербургских трущоб». Они не только объект описания – они сами способны описывать, они самодостаточны в этом мире.

Ученые не раз отмечали огромное влияние Ф. М. Достоевского на В. В. Крестовского. Наиболее явно проступает связь между «Униженными и оскорбленными» и «Петербургскими трущобами». Между ними существует множество перекличек даже на сюжетно-фабульном уровне. Г. Н. Кудрявцева писала: «В «Петербургских трущобах» имеются сюжетные переклички с ро-

тателя к этой проблематике, сделать ее более понятной и доступной, стало отправной точкой для развития не только «серьезной» литературы, но и беллетристики. Именно русский полижанровый роман середины XIX века стал тем корнем, из которого выросла, с одной стороны, «серьезная» литература – произведения И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, а с другой, – русская беллетристика В. В. Крестовского, П. Д. Боборыкина, Н. Д. Хвошинской. Беллетристика (массовая литература) существовала и до В. В. Крестовского. Узаконил ее в русской литературе Фаддей Булгарин. Конечно же, в самом известном его произведении – романе «Иване Выжигине», построенном по типу «плутовских романов», «фабула искусственна (хотя Булгарин ставил себе в заслугу как раз естественность этой фабулы), герои – манекены, сатира неглубока и шаблонна, но все-таки иногда встречаются верно схваченные детали русской жизни» [6]. Однако следует заметить, что между Ф. Булгариным и В. В. Крестовским был Ф. М. Достоевский, который в своих произведениях сумел совместить авантюрно-беллетристическую развлекаемость с глубокой бытийной содержательностью.

Именно по его пути и идет В. В. Крестовский. Беллетристическое жанровое многоголосие «Петербургских трущоб», в котором слились черты авантюрного, криминального, готического романов, дополняется таким «серьезным» жанром, как «физиология». Уже это позволяет согласиться с мнением М. В. Отрадина о том, что «набор беллетристических ходов не самое существенное в романе. Крестовский «утопил» ходовые сюжеты в потоке убедительных жизненных подробностей, соединил эти сюжеты с картинками очеркового плана, жизненность, достоверность которых столь велика, что они способны держать всю романную конструкцию» [10, с. 14]. Другими словами, «успех В. В. Крестовского объясняется <...> тем, что автор «Петербургских трущоб» **нашел жанровую форму, в которой смог выразить социально значительное содержание, доступное пониманию широкого читателя** (выделено нами. – И. Ш.)» [8, с. 16]. В. В. Крестовский стал одним из родоначальников новой русской беллетристики, которая, благодаря реалистическому роману Ф. М. Достоевского, стала развлекательной, массовой литературой, существовавшей не столько ради себя самой, сколько ради того, чтобы развлекала и учила. Русская беллетристика XIX века – морализаторская, добродетельная, сентиментальная, охранительная, прославляющая устои, но не бульварная, настроенная, по замечанию исследователей, на «взрыв», «разрушение», чередующая жестокость с порнографией.

Практически в любой работе, посвященной «Петербургским трущобам», лейтмотивом проходит сравнение творчества

Ф. М. Достоевского и В. В. Крестовского. Например, Н. И. Соловьев в своей статье «Два романиста», напечатанной в 1867 году во «Всемирном труде», дал наиболее объективный, на наш взгляд, анализ романа. По его мнению, главы о тюремной жизни «Петербургских трущоб» «не бледнеют и при сравнении с «Мертвым домом» Достоевского» [11, с. 45].

Наиболее четко в рассматриваемом романе прослеживается связь поэтик В. В. Крестовского и Ф. М. Достоевского в описаниях Санкт-Петербурга. Как отмечалось многими исследователями, Ф. М. Достоевский был писателем, рожденным Петербургом, но одновременно он был писателем, «создавшим о нем собственный неповторимо-самобытный миф» [9, с. 79]. Творчество В. В. Крестовского вообрало в себя то, что формировало литературный миф о Санкт-Петербурге. Оно реализуется в пределах предложенной Ф. М. Достоевским триады – города как топоса, причины и соучастника преступления.

Парадный Петербург мало интересует писателя. Для него наиболее интересна жизнь трущоб и окраин. Другими словами, Петербург в романе «Петербургские трущобы» возникает именно как некрасовский «второй город», как город трущоб Ф. М. Достоевского: «В громадных, многоэтажных и не менее улицы грязных домах, мигали огоньки в окнах и фонари над входными дверями, означая собою целые ряды харчевен, трактиров, съестных, перекусочных подвалов, винных погребов, кабаков с портерными и тех особенных приютов, где лепится, прячется, болеет и умирает всеми отверженный разврат» [7, т. 1, с. 211].

Герои В. В. Крестовского живут в тех же районах, проходят по тем же улицам, где живут герои Ф. М. Достоевского, где двойственность города, ужасы уже не являются теоретически выведенными, а проявляют себя с наибольшей силой. Это Садовая улица, по которой пробирается Раскольников к месту преступления в «Преступлении и наказании» и на которой собирают помощников граф Каллаш и Серж Ковров в «Петербургских трущобах». Это Таиров переулоч, в котором тому же Раскольникову «тошнее становилось» и которому В. В. Крестовский посвятил целую главку «Клоповник Таировского переулочка». Это Вознесенский проспект, по которому проходит Иван Петрович в «Униженных и оскорбленных» и на котором жил мошенник Казимир Бодлевский у В. В. Крестовского.

В. В. Крестовский, как и Ф. М. Достоевский, в описаниях Петербурга топографически точен. Как писала Г. Н. Кудрявцева, «Петербург 60-х годов воспроизведен В. Крестовским точно с топографической и социально-бытовой стороны, поэтому роман представляет документальную ценность и интересен в историко-бытовом плане» [8, с. 10].

Во многих случаях, признавая роль обстоятельств в жизни персонажей как причины морального падения, автор «Петербургских трущоб» не отрицает и вины города. В этой связи следует обратить особое внимание на то, что для большинства писателей, писавших о Петербурге, одним из важнейших мотивов был мотив испытания героя городом. Городом разрушена судьба многих героев Ф. М. Достоевского – они не выдержали «петербургский экзамен»: не складывается судьба главных героев романа «Униженные и оскорбленные», рушатся теории Родиона Раскольникова.

Мотив не выдержанного «экзамена», «испытания» продолжает и В. В. Крестовский. Княжна Анна Чечевинская, прожившая очень счастливую и спокойную жизнь в деревне, в Петербурге становится проституткой Чухой. Маша Поветина провела свою безоблачную юность в доме приемных родителей в Колтовской стороне. Идиллию счастливой жизни нарушает приезд генеральши фон Шпильце, которая «безапелляционно объявила, что срок воспитания кончен, что теперь настало время, когда она может взять Машу к себе, поэтому пусть ее сейчас же одевается и едет» [7, т. 1, с. 314]. Маша пробыла год содержанкой князя Владимира Шадурского, а затем попала в «веселый дом», где и умерла от чахотки. Приемные родители Маши не выдержали разлуки – «тетенька Пелагея Васильевна умерла от тоски, а дяденька, Петр Семеныч попал в Обуховскую больницу в отделение для умалишенных» [7, т. 1, с. 365]. Иван Вересов попадает в Петербурге в тюрьму, а затем, выйдя из нее, кончает жизнь самоубийством.

Город В. В. Крестовского так же, как и город Ф. М. Достоевского, становится причиной и соучастником преступлений. Очень часто эти преступления у В. В. Крестовского происходят именно по причине невыдержанного героем испытания, экзамена. Единственное, что позволяет выжить в Петербурге, – создание противоположного, «уютного» мира, который возможен лишь в кругу семьи. Однако все попытки создания такого уютного мира у писателей «петербургского текста» терпят крах. Н. В. Гоголь даже и не допускает такой возможности – его герои изначально одиноки. Благополучная провинциальная семья Вареньки из «Бедных людей» Ф. М. Достоевского, счастливая в деревенской жизни, как только попадает в Санкт-Петербург, становится на путь самоуничтожения.

Такова же история и семей В. В. Крестовского, с тем, правда, отличием, что их уничтожение, преступное по своей природе, само порождает преступления – благородные, вызванные необходимостью бороться за свою семью, но все же – преступления. Возникает замкнутый круг: герой становится жертвой несправедливости, но и сам, борясь с ней, вырастает в злодея. Так, например, рушится семья старого музыканта Германа Типпнера, вы-