

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

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

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

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

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

Восточнославянская филология: сб. науч. тр. / Горловский ин-т иностр. языков; Донецкий нац. ун-т. Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Вып. 24. Ч. 1. Литературоведение. – Горловка: Изд-во ГИИЯ ГВУЗ «ДГПУ», 2014. – 184 с.

ISSN 1992-9196

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

**УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0**

Східнослов'янська філологія: зб. наук. пр. / Горлівський ін-т інозем. мов; Донецький нац. ун-т. Редкол.: С.О. Кочетова та ін. – Вып. 24. Ч. 1. Літературознавство. – Горлівка: Вид-во ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2014. – 184 с.

ISSN 1992-9196

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

**УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0**

ISSN 1992-9196

© Видавництво ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2014

*С.Д. Абрамович
(Каменець-Подольський)*

УДК 82.0

**«ГОРÉ ИМЕИМ СЕРДЦА»
(ХРИСТИАНСКИЙ ИДЕАЛ В ЕГО ВИРТУАЛЬНОМ
И РЕАЛЬНОМ БЫТИИ)**

Начнем с того, что нормальному человеку хочется не только земных радостей, но и, как выразилась некогда З. Гиппиус, «того, чего нет на свете».

В последнее время широко употребляется термин *виртуальная реальность*, авторство которого приписывают американскому компьютерщику Дж. Ланье (Jaron Lanier), и такая реальность мыслится как «компьютерная действительность». Но на самом деле понятие *виртуальная реальность* восходит к средневековой христианской богословской мысли. Уже Василий Великий, Фома Аквинант, Николай Кузанский обосновали наличие определенной связи между реальностями, принадлежащими к различным уровням иерархии [5, с. 177-180]. Ключевым словом в процессе установления этой связи служит *virtus* – мужество, храбрость, стойкость. Если добавить к этому, что второе ключевое слово ситуации – *religia* – означает «восстановление разрушенной связи», то речь идет в целом об отчаянном по своей смелости экзистенциальном прорыве реальности, обретении некоей сверх-реальности, которая есть сфера *идеального*, или же – *Святого*, как обозначил эту сакральную область крупнейший исследователь религиозного опыта Р. Отто. Характерна цитата из проповеди о. Виталия Борового, произнесенной в Богоявленском соборе Москвы: «Христианство <...> общественная сила, образующая все человечество в единое **святое** христианское **идеальное** общество» [3] (выделено мной. – С. А.). Это заставляет задуматься над тем, какую же роль играет в нашей культуре христианский идеал, вот уже две тысячи лет низвергаемый и попираемый, предающийся разнообразному передергиванию, откровенному глумлению или скептическому игнорированию.

Для начала – несколько слов о богообщении вообще. Материалистически мыслящие ученые трактуют ситуацию богообщения как патологию – шизофрению или эпилепсию, беседу с самим собою [2, с. 213; 15, с. 498]. Делается это, невзирая на то, что, по самым разноречивым данным статистики, большинство людей на земле все же религиозно и, соответственно, массово должно быть записано в

ряды эпилептиков и шизофреников [6, с. 10]. Ну, а я бы сказал, что транс такого рода – необходимое условие существования человека. Для многих религия – это сфера чисто мифологического сознания, «темных» эмоций и фантастических образов, продукт «недоразвитого» мозга. Религиозные представления отождествляются с художественными образами, приравниваются к миру поэтической фантазии. Однако в действительности эмоция, экстаз молитвы и т. п. вещи не исчерпывают понятия религии. Религиозный опыт означает очень сложную психологическую работу, включающую, по Р. Отто, иррациональное и рациональное в некоем симбиозе [8, с. 7–8]. Бесспорно также, что *религиозный транс* – т. н. измененное состояние сознания, ощущение выхода за пределы собственного «я» и слияния с божеством, – активно оплодотворяет культуру.

Поскольку величие Вселенной не дает надежды, что каждое человеческое существо в продолжение своей краткой жизни постигнет все существующие реалии, остается смириться с тем, что знать нам дано очень и очень мало, что большинство этих реалий навсегда останется загадочными «вещами в себе». Непонятность мироздания – извечная проблема человека, причем, как заметил Зенон, чем более человек познает, тем более расширяется островок его знаний в необъятном океане незнания, то есть – граница стыка с этим океаном. Человек, который углубляется в эти проблемы, часто доходит до отчаяния от невозможности рационально объяснить мир. Ведь никому жизни не хватит, чтобы освоить все науки мира и создать логическую и правдивую картину реальности. Это порождает ощущение малости и слабости человека, и оно небезосновательно. Внезапная болезнь, потеря близких, стихийное бедствие, уносящее жизни тысяч людей, непонятность собственной судьбы и будущего в целом – все эти вещи способны разрушить доверие к мирозданию. Экзистенциальные вопросы учеными не решены и вряд ли когда окончательно будут решены, хотя сколько существует человечество, столько над ними ломают голову виднейшие мыслители. Религия, поверяющая реальное категорией должного, идеального, компенсирует дискретность, приблизительность и изменчивость как научного знания, так и житейского опыта, всегда имеющих дело со случайным и частным.

Отсутствие цивилизованной религиозности тут же восполняется разнообразными суррогатами. Вне всякого сомнения, т. н. секуляризованные религии с их культом государства, расы, нации, класса или вождя есть явная подмена Божества материальным фантомом, точно так же, как фантомами псевдорелигии

являются культы денег, секса, положения в обществе и пр. В этом же ряду – алкоголизм и наркомания, дающие точно такую же по природе иллюзию обретения виртуального идеала. Люди нуждаются в Sacrum, и если не удается найти достойный объект для «езды в незнаемое», то начинается неистовое поклонение идолу, кованному, тесанному или психологическому. Есть даже форма неразделенной любви, трактуемая медиками как психическая болезнь, – это некритическое преклонение перед любимым человеком, настоящее обожевание его, столь же беспочвенное, сколь и жгуче-необходимое: будь моим идеалом! Стоит вспомнить несчастную дочь В. Гюго, одержимую страстью к явному мерзавцу. Иными словами, безрелигиозных людей, по сути, нет, есть лишь более или менее культурные формы религии и масса духовных суррогатов, которыми травятся, как дешевой самогонкой. В наш век неоязыческого реванша недостатка в предлагаемых объектах преклонения не наблюдается – от разнообразных политических вождей и сомнительных ловцов душ до идолов эстрады, столь полно воплотившей Проект Просвещения в сфере секуляризации культуры.

Но в основе всякого подобного порыва все же лежит тоска по совершенству и мучительное осознание своей малости и ничтожности. Но если в цивилизованных религиях Бог и человек взаимопростирают руки, как на знаменитой фреске Микельанджело, то в религиях низшего порядка и в псевдорелигиях человек охотно приносится в жертву жутким божествам – мифическому олицетворению демонических начал собственной души. Историческая роль христианского идеала в том и состоит, что эти бестиальные начала здесь были табуированы. Римляне, например, тешились гладиаторскими боями, выросшими из ритуального умерщвления пленных, и случалось, что сенатор в белоснежной тоге кидался на арену, чтобы попить свежей крови из вены поверженного бойца. Очень человечно, не правда ли? Но ценности античного человека именно такими и были: славная победа, унижение врага, свежая кровушка... Победа христианского идеала в том и заключается, что сегодня даже самый откровенный слуга антихриста вынужден хотя бы в риторике своей от подобных ценностей отречься. Впрочем, наблюдая заседания нашей Верховной Рады, подчас не можешь отделаться от впечатления, что не хватает разве что белых тог...

Тем не менее, в основе словосочетания «христианский идеал» все же лежит некий идейно-стилистический оксюморон.

Идеал (от греч. *idéa*) – понятие, рожденное в античной культуре, оно означает явление, очищенное от всего, что

искажает его сущность, и все это генетически связано с философией Платона, в которой Идея является, по сути, единственной реальностью, в то время, как изменчивая материя и ее слабое отражение – искусство суть лишь расплывчатые тени той незблемой Матрицы, которую Платон именовал миром идей, истекающих от $\theta\nu$, Единого. Однако античное сознание наиболее свободно чувствовало себя в сфере $\mu\eta\ \theta\nu$, переменчивой и тленной прелести телесного. Как отмечает М. Хайдеггер, «... само сущее, когда-то властвующее, опускается до того, что Платон называет $\mu\eta\ \theta\nu$, то, чего, собственно, не должно было быть и что, собственно, также не есть, потому что оно всегда, в осуществлении, искажает идею, чистоту вида, встраивая его в материю» [12, с. 88]. Характерно, что построенное на мимезисе (подражании природе) искусство, пусть и нелюбимое Платоном, тем не менее в античной культуре весьма широко утвердилось, воспевая красоту материального мира, его героев, мудрецов и прелестниц. Даже боги были здесь телесны и, в частности, питались вполне материальными нектаром и амброзией (любопытно, что «амброзия» в архаической Греции означало просто «каша с медом»). Идеальное тут означало наиболее совершенное физическое тело.

А вот для авторов Библии, последовательно проводящей идею внеположности Бога материальному миру, никак не могли стать предметом восхищения «чувственный блеск вещей» и дела преходящих, «временных» лет. По Библии, материальный мир был создан Богом из «ничего» (ex nihilo; гебр. שׁוּבֵלֵם – *шиболéт*) и мыслился как Творение, нередко входящее в распрю со своим Творцом. Копирование внешних форм мира считалось здесь, как и у Платона, бессмысленным умножением безжизненных истуканов (Декалог). Характерно, что Бог у схоластов именовался Creator, а дьявол – Master, способный лишь на создание *симулякров* («прелестных», т. е., обольстительных образов). Если что и восхищает библейских авторов, так это Божий план создания космоса: так, Премудрость Господня прекраснее светил небесных, ибо она – устроительница мира (אֱמוּנָה – *амón*). Не физиологическая «радость жизни», присущая античному человеку, одухотворяла народ Библии, а, наоборот, чувство временности, непрочности этой жизни, ощущение постоянного присутствия в нем Всевидящего Ока, неизбежности перехода к вечности.

Это был теоцентричный космос, вращающийся вокруг Яхвэ. В древнеизраильском сознании телесная красота и чувственный блеск вещей воспринимались лишь как мимолетный и изменчивый отблеск Божественного. Библейский идеал возникает

не путем кристаллизации, отбора наиболее прекрасных форм материального мира; он отчетливо спиритуален и мыслится как изначальный прообраз, архетип материальных вещей (учение Филона Александрийского); при этом, в отличие от учения Платона о $\mu\eta\ \theta\nu$, Творение задумано Богом как нечто прекрасное, и земной жизни следует радоваться.

Лишь на первый взгляд библейское представление об Идеальном сходно с платонизмом: последний исходил из взгляда на Космос как на прекрасную застывшую гармонию материальных объектов, а в Библии прекрасно лишь движение мира к Богу (עֲלֹמַי – *олам*). Платона авторы Библии не знали, хотя позже церковь адаптировала этого философа – потому, что его идеи все же шли как бы навстречу идеям, возникшим в другом месте Средиземноморья.

В античной культуре литературе доминировали пластические искусства, и даже в литературном творчестве превалировала «живопись словом»:

И вначале работал он щит и огромный и крепкий,
Весь украшая изящно; кругом его вывел он обод
Белый, блестящий, тройной; и приделал ремень
серебристый.

Щит из пяти составил листов и на круге обширном
Множество дивного бог по замыслам творческим сделал.
Там представил он землю, представил и небо, и море,
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звезды, какими венчается небо...

*Илиада. Песнь восемнадцатая
(Перевод Н. И. Гнедича).*

В Библии же первенство отдается Слову как таковому. Собственно, материальный мир и был создан Словом Божиим, которое позже осмысляется как Христос, второе Лицо Троицы, Творец Материи («В начале было слово...»). Адаму в раю дана власть именовать вещи; развитая речь отличает человека от зверя и свидетельствует о степени полноты в нем образа Божия. Доминирование в библейском обществе вербального способа коммуникации и предпочтение слова и музыки пластическим искусствам свидетельствуют о преклонении перед «духом», а не «образом». В частности, в Библии присутствует категорический запрет на изображение фигур людей или животных: «לֹא יַעֲשֶׂה אֱדֹמָיִם אֱנֹכִי וְאֵת אֲרָצָתָם לְעִלְמוֹתַי וְאֵת אֲרָצָתָם לְעִלְמוֹתַי וְאֵת אֲרָצָתָם לְעִלְמוֹתַי וְאֵת אֲרָצָתָם לְעִלְמוֹתַי» (Исх. 20:4) [здесь и далее ссылки на библейский текст даны по изданию 1]. Ведь повторение форм окружающего мира в искусстве – тот самый мимезис, который осуждал

Платон и превозносил Аристотель, – есть как бы соревнование с Творцом, грех. Особенно неприемлемы изображения как объект религиозного поклонения, ибо Бог не явил людям своего лица, и оттого изображения Божества категорически отринуты, табуированы.

Рядом со словом или музыкой всякое изобразительное искусство выглядит достаточно грубо и тяжеловесно. Вот почему еврейство не могло воспринять эллинистической цивилизации, расценивая её эстетическо-художественные устремления как снижение духовного полёта. Несмотря на наличие отдельных явлений изобразительного искусства, еврейская культура почти целиком строится на Библии, ее дух определяет и характер музыкального творчества. Отсюда – «разреженная» по сравнению с культурами иных народов древности атмосфера, атмосфера взлета над обыденным и земным, ликующей духовности, если угодно – выпренности.

Это представление перелилось, вместе с основами вероучения, в духовные системы христианства и ислама. В эпоху Средневековья Библия стала Великим Интертекстом культуры, и сегодня, после таких исследований, как, скажем, работы Ле Гоффа, отрицать значение этого этапа легкомысленно: как утверждает сегодняшний французский исследователь А. Бульнуа, именно Средневековье поставило те основные вопросы, которые эпоха Модерна и Постмодерна лишь варьирует и перетасовывает [4].

В эру Средневековья Сакральное было центральной категорией культуры. Христианская эпоха исходила из тезиса Августина (IV ст.) об испорченности человеческой природы первородным грехом, что, однако, не помешало церкви более чем активно заняться исправлением этой природы и обожением человека, она стремилась поднять человека до ангельского уровня. Характерно, что в византийской культуре, наиболее последовательной в этом отношении, вообще отсутствует интерес к «притягательности зла»: помимо задачи обожения все остальное понимается как «профанное», в том числе – мир как бы «исконно человеческого»: повседневных житейских ценностей и страстей – сообразно известному разделению людей на телесных, душевных и духовных у ап. Павла. Соответственно христианская эстетика предельно спиритуализована, она полностью «разрезает» материальное. Эта позиция развита в учении богословов о Божественном Прообразе красоты, об иконе как отблеске Града Небесного. Михаил Пселл говорит, что, хотя, скажем, икона поражает своей неопишуемой красотой, изображение вряд ли адекватно несравненно превосходящему

ее прообразу. Осюда и рентгенирование реальности в силовых линиях того, что верующий понимает как Царство Небесное.

Если в языческих системах с их релятивной моралью с равным усердием поклонялись как Правде, так и Кривде (вспомним не только благостных Кришну или Митру, но и сонм ужасающих и омерзительных божеств этих пантеонов), то в основу библейского идеала положено служение Богу как Отцу Правды. Характерная параллель: в античном обществе существовал настоящий культ краснобая-ритора, которому, по императорскому эдикту, обязаны были уступать дорогу даже лица в чине прокуратора (впрочем, в эллинистическую эпоху оратора непочтительно именовали в народе *κόπλος* – *брехун*). Наш *κόπλος* ловко играл с истиной, что поражало аудиторию, лишённую нравственного чувства, – как известно, совести у античного человека еще не было [14]. Прокуратор Понтий Пилат скептически спрашивает у связанного Иисуса: *что есть истина?* – в ответ молчание. Впрочем, тем, кто и в самом деле интересовался проблемой, Иисус сообщил: «ἀὐτὸς ἁὐτὸς ἴσθι ἡ ἀλήθεια» (Матф. 5: 37).

Одно из впечатляющих «чудес истории»: когда римскими дорогами побрели плоховато владеющие койне и латынью ученики Христа, проповедующие нечто для античного человека странное: *Бог есть любовь! Радуйтесь, Христос воскрес! Подставь под удар и вторую щеку!* и пр., – то мир, закосневший в жестокости, как воин в чужой засохшей крови, триста лет подвергавший христиан гонениям, все же содрогнулся и принял учение о всепобеждающей любви как Божественной правде.

Этот культ правды был прямым воплощением идеала в повседневности, вопреки вопиющему несоответствию этой повседневности библейскому идеалу жизни с Богом. Церковь христианская прекрасно видела человеческое несовершенство, но оптимизм всеяла Библия, обещавшая: «Ἐὰν ἀγαπήσῃς τὸν πλησίον σου ὡς σεαυτὸν, ἀγαπήσῃς τὸν Θεόν» (Ис. 1: 16-18). Царь Давид, совершивший одним махом ужаснейшие вещи – предательство, блуд с чужой женой и смертоубийство – находит силу покаяться: «Ὁ Θεός μου ἰσχύσει ἐκτίθειν ἐπὶ τὸν θάνατον τὸν ἄδικον» (Пс. 50:12). Иоанн Златоуст указывает на это покаяние как на величайший пример для христианина: «Таких слез, вздохов и рыданий днем и ночью вряд кто увидит...» [11, с. 155].

В Прологе – византийском сборнике житий святых VI века – есть потрясающая история о святом отшельнике, которому родители малолетней больной девочки доверили свое чадо в надежде на исцеление. Но в старца вошел бес, он

изнасиловал ребенка и убил его, после чего умчался в горы как дикий зверь, пожираемый чувством собственной низости и богооставленности. Еще более, однако, потрясает то, что он находит в себе силы вернуться к родителям несчастного дитяти и покаяться. И еще более потрясает то, что родители покаяние это приняли. Однако еще более потрясает то, что Бог простил раскаявшегося, и святость вернулась к нему. То есть, идеальное полностью покорило несовершенное и строптивое реальное, Бог изгладил в природе дьявольский бунт, обычно называемый на нашем научном языке эволюцией, и мир вернулся к Богу-Творцу, к его законам.

Практика обожения ежедневно культивировалось и в частной молитве, и в литургии, когда молящиеся проникались в момент Евхаристии призывом «*Εὐχαριστοῦμεν ἡμῶν τὸν ἑαυτοῦ ἰσχυρὸν καὶ ἄβυσσον*» («мы, в Херувимов тайно пресуществляясь...») и возвышались до ощущения близости Царства Небесного: «*Ἄνωθεν ἔρχεται ἡ βασιλεία σου*» («вверх воздымаем сердца»).

Идеальное в христианской этике и эстетике проникнуто чувством ценности человека как образа Божия, высшего материального воплощения Бога. В ряде исследований (труды К. Бурдаха, А. Лосева, Дж. Тоффанина и др.) подчеркивается, что подлинный гуманизм сформировался в учении Отцов Церкви, а с ренессансных времен утверждается секуляризованный вариант гуманизма [13, с. 56–57]. И гуманизм этот идеально укладывается в любимую формулу К. Маркса «*я человек, и ничто человеческое мне не чуждо*» – со всеми вытекающими отсюда последствиями. Как говорится в русской пословице, свято место пусто не бывает. Sacrum сначала пробуют, в духе господствующей в Век Разума художественной системы классицизма, заменить Прекрасным. Характерно, что именно на рубеже XVIII–XIX вв., когда борьба с христианским культурным наследием ведется уже вполне открыто, на основе осмысления антично-классицистического опыта у А. Баумгартена рождается новое понятие – эстетического (греч. αἰσθητικός означает «чувственно воспринимаемый»), которое теснит привычное в христианстве превалирование этических критериев. Кант уже видит специфику искусства исключительно в блестящей внешней форме. Поэтизируется теперь только то, что, грубо говоря, «можно пощупать», а не полеты в небо; то, что К. Маркс восторженно именовал чувственным блеском вещей, гипногизует и массовое сознание, и слои интеллектуалов. В XIX веке в Европе наступает эпоха тотальной очарованности материей, ее гламурными переливами; материя выступает как замена понятия «Бог» – и в науке, и в художественном творчестве, и – все шире – в массовом сознании. Это совпадает

с серьезным смещением аксиологических акцентов: святыней объявляются, как и в добрые старые языческие времена, ценности политические (родина, государство, народ, вождь), семейные (материнство или ребенок) или такие погранные некогда интеллектуалами Средневековья вещи, как богатство, самоценное телесное здоровье, сексуальная активность и даже полное отсутствие моральных табу. В итоге борьбы за материальные блага, утопические мечты, как и следовало ожидать, переформируются. Уже не только в Европе, но и в мировом масштабе возникают т. н. «секулярные религии», строящиеся, как и в языческие времена, на обожествлении тех или иных материальных объектов. Снова сакрализуются материальные блага: пища, деньги, род и племя, сексуальная энергия и, конечно же, партийные вожди: достаточно вспомнить культы Гитлера, Сталина или Мао Цзэдуна и то немаловажное обстоятельство, что идеи, которые они выдвигали, почитались настоящими человеческими жертвоприношениями в невероятных масштабах.

Сегодня мы живем в лоне секуляризованной европейской культуры, в которой теоцентрическая картина мира сменяется антропоцентрической. Но именно поэтому «эмансипированным человеком» Нового времени выпендрившиеся порывы Средневековья тут воспринимаются как нечто дурацкое. С Ренессанса, положившего начало языческому реваншу, в эпоху Модерна и Постмодерна, возобладал дух протеста и отрицания. Как результат, распространился циничный скепсис, разлился эрос без границ, опозтизированы были убийство и садизм, оккультные полеты в темную даль сатанинского и еще много того, что высвободилось из недр человеческой души после падения церковного авторитета. При этом *Модерн*, как отмечает сегодняшний российский философ, *активно конструирует, вопреки реальному положению вещей, концепцию «низменности» человеческой природы и стремится доказать, будто человек был таким всегда* [9, с. 54]. Однако эта мрачная концепция опровергается подвижничеством миллионов прославленных и непрославленных христиан, стремящихся жить не в горизонтальной плоскости поисков пищи и врага, на эту пищу посягающего, а в сияющей вертикали пути в Царствие Небесное.

Это очень трудный культурный путь, требующий, в отличие от языческой жизни «по нутру» и «по настроению», кропотливой и тщательной работы по самосовершенствованию, постов и исповедей, непрестанного вставания после падений и преодоления отчаяния, величайшего из грехов. Наверное, прав В. Лурье, считающий наиболее четкой концентрацией христианского идеала монашество с его полным отказом от

всего, что отвлекает от пути в эту сияющую вертикаль [7]. Что ж, много званных, но мало избранных, хотя спастись, как известно, можно и в миру.

Огромнейшая оплодотворяющая мощь библейско-христианского идеала в европейской культуре очевидна для всякого образованного человека. И т. н. «аполлоническое» – светлое, возвышенное – начало европейской культуры, верно выделенное Ницше, определяется все же не только культом Аполлона в Древней Греции, но и библейским форматом. Тем более удручает, что в учебных программах наших филфаков и ин/язов упорно наследуются просветительско-классицистические предрассудки, и, скажем, изучению любовных походов Зевса уделяется огромное внимание, в то время как Библия и средневековая литература во всей ее полноте из этих программ все еще изъята, как во времена временного торжества «научного атеизма».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ἀζ'αἰῆ. Ἐί'ε'αἰ Νὰ ὑά'ί'αἰW Ἴ'ε'ἰ'ί' Ἀ'ά'ὀδᾶw ἐ Ἴ'ί'αἰ ᾿᾿᾿᾿ ᾿᾿᾿᾿᾿᾿. – Ἴ : ᾿. ἔ., ᾿᾿. – δ᾿ ἵ.
2. Богачевська І. Християнська нарративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу/ Ірина Вікторівна Богачевська. – К.: Світ знань, 2005. – 236 с.
3. Боровой В., протопресвитер. Стяжание Духа Святого начинается уже здесь, на земле [Электронный ресурс.] / Виталий Боровой. – Режим доступа: <http://www.psbm.ru/obshchinno-bratskaja-zhizn/u-kogo-my-uchimsja/statja/stjazhanie-dukha-svjatogo-nachinaetsja-uzhe-zdes-na-zemle/>. – Заголовок с экрана.
4. Бульнуа О. Що нового? Середньовіччя / Олівер Бульнуа // Філософська думка. – 2010. – № 1. – С. 114–136.
5. Дубовицкая Д. А. Семантика понятия виртуальности в рамках историко-философского аспекта / Дарья Александровна Дубовицкая // Социально-экономические явления и процессы. – 2012. – № 3. – С. 177–182.
6. Корреспондент: Эпоха безбожников. Почему в мире стремительно падает количество верующих [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://korrespondent.net/world/1388249-korrespondent-epoha-bezbozhnikov-pochemu-v-mire-stremitelno-padaet-kolichestvo-veruyushchih>. – Заголовок с экрана.
7. Лурье В. М. (еп. Григорий). Призвание Авраама : Идея монашества и ее воплощение в Египте / Вадим Миронович Лурье. – С.Пб.: Алетейя, 2000. – 243 с.

8. Отто Р. Священное. О рациональном в идее божественного и его соотношении с иррациональным / Рудольф Отто. – С.Пб.: Изд-во СПбГУ. – 2008. – 274 с.
9. Пигалев А. И. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Иванович Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50–60.
10. Соціологи підраховували кількість вірян на Землі: найбільше християн і мусульман [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://dt.ua/SOCIETY/sotsiologi_pidrahuvali_kilkist_viryau_na_zemli_naybilshe_hristiyan_i_musulman.html. – Загол. с экрана.
11. Творения св. отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. – Т. 1. – Кн. 1. – С.Пб.: Изд. Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1898. – 721 с.
12. Хайдеггер М. Введение в метафизику. Лекции, прочитанные Хайдеггером в летнем семестре 1935 года / Мартин Хайдеггер; пер. с нем. Н. О. Гучинской. – С.Пб.: Высш. религ.-филос. шк., 1997. – 302 с.
13. Чікарькова М. Ю. Біблійний антропоцентризм та його роль у становленні європейської культури: моногр. / Марія Юріївна Чікарькова. – К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. – 309 с.
14. Ярхо В. Н. Была ли у древних греков совесть? К изображению человека в аттической трагедии / Виктор Ноевич Ярхо // Античность и современность. – М.: Наука, 1972. – С. 251–263.
15. Salver J. L., M.D.; Rabin J., M.D. The neural substrates of religious experience / Jeffrey L. Salver, John Rabin // The Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences. [The official Journal of the American Neuropsychiatric Association; special issue: the neuropsychiatry of limbic and subcortical disorders, NY]. – 1997. – V. 9. – № 3. – P. 498–510.

АННОТАЦІЯ

Абрамович С.Д. «Горé имеем сердца» (християнський ідеал в его віртуальному і реальному бытїи)

В статье исследуется проблема исторической роли христианского идеала в культуре. Последний рассматривается в контексте отторжения языческих представлений о прекрасном и должном и в естественной генетической связи с учением Ветхого Завета. Показывается, что христианский идеал органически виртуален, но в то же время направлен на сугубо практическую реализацию спиритуализированного представления об обоженном человеке. Ставится также вопрос о значении этого идеала в секуляризованном поле Модерна и Постмодерна.

Ключевые слова: христианский идеал, Старый Завет, обожённый человек, Модерн, Постмодерн.

АНОТАЦІЯ

Абрамович С.Д. «Горé имеим сердца» (християнський ідеал у його віртуальному й реальному бутті)

У статті досліджується проблема історичної ролі християнського ідеалу в культурі. Останній розглядається в контексті відторгнення язичницьких уявлень про прекрасне і належне та в природному генетичному зв'язку зі вченням Старого Завіту. Показується, що християнський ідеал є органічно віртуальним, але водночас він спрямований на суто практичну реалізацію спіритуалізованого уявлення про обожёну людину. Ставиться також питання про значення цього ідеалу в секуляризованому полі Модерну і Постмодерну.

Ключові слова: християнський ідеал, Старий Завіт, обожёна людина, Модерн, Постмодерн.

SUMMARY

Abramovich S. D. "Gore imeim serdtsa" (the Christian Ideal in its virtual and actual existence)

The paper investigates the problem of the historical role of the Christian Ideal of culture. It is considered in the context of rejection of pagan notions about the beautiful and proper and natural genetic connection with the doctrine of the Old Testament. It is shown that the Christian ideal is organically virtual, but at the same time aimed at the practical implementation of a purely spiritualized conception of clarifying the Image of God in man. We pose the question of the significance of this ideal in the secularized field of Modern and Post-modern.

Key words: the Christian ideal, the Old Testament, pagan notions, the Image of God in man, Modern, Post-modern.

*Е.С. Анненкова
(Киев)*

«Я ЗНАЮ О НЕЙ ИСТИНУ»: ОНТОЛОГИЯ ВОЙНЫ И ЭКЗИСТЕНЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В ДНЕВНИКЕ Ф.А. СТЕПУНА «ИЗ ЗАПИСОК ПРАПОРЩИКА- АРТИЛЛЕРИСТА»

Ф.А. Степун является одной из ключевых фигур русской философско-культурной мысли XX века. Русский по вере и духу, немец по происхождению, русский европеец по мировосприятию,

Степун стал олицетворением мятежной эпохи первой половины XX века, выразив ее неисчерпаемое многообразие и глубинную многосложность. Положение Степуна уникально в контексте и русской, и немецкой культур. В Германии его воспринимали как большого русского философа, просветителя и пропагандиста русской духовности, а в России в разные времена как выразителя немецкой философской мысли. Труды Степуна вернулись в Россию на рубеже XX и XXI веков и сразу же стали предметом серьезного изучения учеными-философами и социологами. Однако диапазон творческой личности Степуна очень широк. Он не только философ и социолог, но глубокий и вдумчивый литературный и театральный критик и писатель, неразрывно связанный с культурой Серебряного века и с теми его представителями, которые особенно сильно ощущали свою сопричастность к традиции классической русской литературы и развивались в русле традиций европейской культуры. В. Кантор, открывший работы Степуна русскоязычному читателю одним из первых, справедливо отметил, что его наследие может быть рассмотрено с разных точек зрения: «и как философа, и как мемуариста, и как политического публициста, и как религиозного мыслителя, и как аналитика Серебряного века, и, наконец, как одного из крупнейших знатоков русской литературы» [2, с. 34]. Но деятельность Степуна как театроведа и писателя по-прежнему остается неизученной, и «это весьма серьезный вызов современным исследователям» [2, с. 34]. Действительно, среди филологов, обращавшихся к писательскому наследию Степуна, можно назвать Г. Тиме, занимавшуюся его философской и политической публицистикой в контексте немецко-русских культурно-духовных связей; Р. Фрумкину, оставившую короткие отзывы о полюбившихся ей книгах Степуна, и Н. Сегал, предметом исследований которой стала специфика мемуаров Степуна в сравнении с мемуарной трилогией Андрея Белого. В России в 2011 г. А. Рейнгольд была защищена кандидатская диссертация «Восприятие Первой мировой войны в военных дневниках», в которой автор прибегает к компаративному анализу «Из записок прапорщика-артиллериста» Ф. Степуна и «Военного дневника» Г. Рида. Основной акцент ученый делает на выраженных в произведении Степуна этических принципах, а также развитии религиозно-этических тем дневника в последующих работах философа. Однако за пределами внимания исследователя остаются концептуально важные аспекты и проблемы этого произведения, без рассмотрения которых невозможно вполне постичь глубину писательской индивидуальности Степуна и его место в русской литературе.

Как известно, «Из записок прапорщика-артиллериста» (в дальнейшем в тексте статьи «Записки») были опубликованы Степуном по настоянию М. Гершензона в журнале «Северные записки» в 1916 г. под псевдонимом Н. Лугин, а в 1918 г. они вышли в московском издательстве «Задруга» отдельной книгой с добавлением новых писем, не вошедших в предыдущее издание. Это был первый литературный опыт философа-писателя, причем опыт удачный и достаточно сложный, о чем свидетельствуют синтетическая жанровая природа произведения и выраженная в нем картина мира. Главной темой «Записок» является Первая мировая война, в которой Степун принимал участие на стороне русской армии в качестве офицера артиллерийской бригады, дослужился, как он пишет об этом в своих мемуарах «Бывшее и несбывшееся», до чина поручика и был награжден орденами низших степеней Анны и Станислава. Степун пошел воевать не в качестве корреспондента, наблюдающего за военными действиями со стороны, а находился в самой гуще событий практически с самого начала войны и до Февральской революции. Свое участие в войне, «в первом ряду сражающихся», он воспринимал как право откровенно говорить и писать о ней все то, «что буду о ней думать, и возможность думать о ней то, что она на самом деле есть» [4, с. 104]. Мысли и чувства, порожденные войной, вылились у Степуна в своеобразный дневник, составленный из писем, написанных им во время войны жене, матери и самым близким друзьям. Очевидно, что осознание непреходящей значимости увиденного и передуманного повлияло на согласие Степуна опубликовать сочиненное им на войне.

Дневник относится к «пограничным видам литературы» [1, с. 76], и дневник в письмах Степуна своей внешней формой полностью отвечает этой установленной еще Л. Гинзбург промежуточности. Степун датирует каждую свою запись-письмо, события, о которых он рассказывает, связаны и тематически, и единым субъектом и объектом повествования и, соответственно, неизменной и единой точкой зрения. Все описываемое автором укладывается в строгие хронологические рамки (первое письмо датировано 12 сентября 1914 г., последнее – 4 марта 1917 г.). Но каждое письмо, как правило, затрагивает небольшой промежуток времени, от одного-двух дней, так как пишет Степун достаточно часто, а иногда даже во время прямых боевых действий, «под несмолкаемый гром отбиваемых нами атак немецкой гвардии» [4, с. 113], и редко, когда в одном большом письме он пытается охватить события сразу двух-трех недель, что объясняется полной невозможностью сосредоточиться на письме из-за «бесперывных, безумных» боев и отступления.

Все это способствует сохранению «природы жизненных фактов» [1, с. 29], подчеркивает достоверность и оперативность рассказываемых событий и отвечает конститутивным признакам документальности дневника. Но наряду с желанием быть точным, очевидно, более важным для Степуна было стремление поделиться с близкими всем увиденным и пережитым. Этот упорядоченный поток размышлений и чувствований Степун облакает в широко распространенную еще в русской литературе XIX века форму дневника в письмах (О. Егоров), насыщенного лирически окрашенными художественными образами и картинами, созданными с помощью разнообразных художественно-образительных средств. «Эстетическая преднамеренность» (Л. Гинзбург) дневника Степуна подчеркивается эпистолярной формой выражения, рассчитанной на определенных адресатов. Совмещение сокровенности дневниковых записей, вызванных необходимостью обратиться к своему внутреннему «я», и полуинтимности письма, предназначенного для чтения кем-то другим, но в сущности также направленного вовнутрь себя, предопределяет сложную коммуникативную структуру этого произведения. Важно уточнить, что в случае с «Записками» Степуна читатели и «дневниковеды» (И. Савкина) имеют дело не просто с «военным дневником», как утверждает А. Рейнгольд, а с дневником в письмах, эксплицирующим философско-художественную рефлексию автора. Факты и фиксация событий не являются в нем главным. Смыслопорождающий и эстетический эффект имеют именно излитые Степуном и обостренные текущим моментом мысли и чувства, складывающиеся в определенную картину мира и образ человека, переживающих войну, таким образом, доминантой этого произведения является личность автора, пишущего текст своей жизни. Воспользовавшись определением М. Михеева [3], «Из записок прапорщика-артиллериста» можно назвать философско-художественным эго-текстом, представляющим рефлексию и интерпретацию личностью автора собственной жизни и, шире, осознание и обобщение им универсальных смыслов человеческого бытия, культуры, религии, истории. Субъективность авторской точки зрения усиливается не только жанровой формой произведения и кругом адресатов, ограниченным самыми близкими автору людьми, но и преобладающей исповедальной тональностью всего текста. Выраженное в письме к жене желание «жизнью завещать тебе себя» [4, с. 103], жизнью, схваченной и сохраненной в слове перед лицом смерти, делает этот своеобразный дневник психологически достоверным и культурно значимым, особенно учитывая выдающуюся личность пишущего.

Степун пошел на войну, когда ему было тридцать лет, уже вполне сформировавшимся человеком с достаточным жизненным опытом и сложившимся взглядом на мир. Оказавшись непосредственно вовлеченным в грандиозные и мрачные события мировой истории, он пытался постичь их смысл с философской и человеческой точек зрения. В результате перед читателем возникает текст, в котором наблюдается многоуровневая конвергенция разных планов повествования: философского и художественного, общего и личного, повседневно-бытового и высокого, морально-нравственного и духовного.

Первая мировая война для Степуна началась со службы в иркутской артиллерийской бригаде, которая затем была переброшена в Галицию. В составе этой бригады Степун участвовал в общем победоносном наступлении русских войск на Австро-Венгрию, кульминацией которого для автора стала битва на реке Сан под Ярославом, а результатом «страшное отступление» армии, после чего его батарея оказалась в тылу под Ригой. Потом последовало злосчастное падение с саней, почти год лечения в рижском лазарете, псковском и московском госпиталях и возвращение снова в свою батарею, которая стояла в Галиции. С самого начала война для автора была «странной и совсем непонятной вещью» [4, с. 6], хотя Степун а priori оставался «ее величайшим противником и ненавистником, ее непримиримым врагом» [4, с. 164]. Три тяжелейших года войны, безумных испытаний и высоких, страшных и прекрасных, озарений, пережитых Степуном, в мельчайших деталях, зримо и полно воссоздаются автором. Он рисует военные будни, повседневный быт офицеров и простых солдат, периоды затишья и жестокие бои, передовую и тыл, победы и поражения, лазареты и госпитали, общие настроения армии и отдельных ее представителей. Но за всем этим внешним, реально-бытовым, планом вырастает глобальная, едва ли не апокалиптическая, картина обезображенного войной мира, обезумевшего от крови и лжи. Степун с натуралистическими подробностями, берущими начало в русской, а именно в толстовской, традиции описания ужасов войны, говорит о мертвых телах с «открытыми замерзшими глазами» или «выбитыми глазами и пальцами, глубоко врытыми в землю», о покойнике, лежащем в совершенно «кошунственном» положении и не имевшем лица: «вместо него какие-то кровавые сгустки в луже крови» [4, с. 127]; о мучениях тяжело раненных солдат и офицеров, обреченных смерти, о полных ужаса и отчаяния глазах ведомого на расстрел еврея [4, с. 44].

В бытописании войны Степун переплетает общее и личное, стремясь увидеть за единичным целое, за сиюминутным –

вечное. Война сформировала в нем особое «чувство войны», которое заключалось в понимании того, что «чувство войны есть прежде всего не *чувство смертной опасности*, но *чувство участия в процессе взаимного убийства*» [4, с. 245]. Степун показывает горькую и неуклонную диалектику войны, фиксируя малейшие перемены, происходящие как в тактике военных действий, так и в настроениях армии и психологии людей. При всей своей природной ненависти к войне и понимании ее именно антихристианской и соответственно античеловеческой сущности писатель с большим удивлением для самого себя отмечает, что вначале всё происходящее и то, что он сам принимает участие в убийстве людей, вызывало в нем, как и в других офицерах и солдатах, неподдельный подъем духа, даже веселость, как будто не в наступление собирается батарея, а на пикник, ведь «бой для мужа, все равно что бал для юноши» [4, с. 36]. Задор возникал от мысли, что на войне все же остается шанс спрятаться от смерти, как будто все зависит от воли и силы человека, а присутствие смерти на передовой, во время боев, обычно затмевается общей суеютой и нуждами момента, в конце концов, вынужденной привычкой. Оказывается, что можно видеть смерть, убитых и раненых, и не только не сойти с ума, но еще «есть, пить, спать и даже ничего не видеть во сне» [4, с. 20]. Однако такие настроения, когда был «общий дух безусловно чист, хорош и бодр» [4, с. 14], а Россия сознательна и бескорытна [4, с. 8], продолжались недолго. В ходе войны наступил перелом: противник стал применять чудовищные по своим последствиям газовые атаки, началось непонятное отступление ранее победоносной русской армии, люди сильно устали, а жестокое отношение офицеров к солдатам становилось все более несправедливым и бесчеловечным на фоне огромного количества смертей и все возрастающего чувства «абсолютной непонятности» происходящего. Уже к зиме 1917 г. уразуметь смысл войны было совершенно не по силам, ибо понять это «безумие, смерть и разрушение» может лишь окончательно разрушенный душевно или телесно – сумасшедший и мертвец [4, с. 267]. Таков был исход войны для русской армии в целом и Степуна в частности, который с огромной радостью и облегчением узнал о том, что в Петрограде началась Февральская революция.

«Записки» Степуна, несмотря на кажущуюся прозрачность и доступность, созданную благодаря блестящему по своей выразительности и правильности языку ее автора, представляют максимально плотный, насыщенный универсальными и глобальными смыслами текст. Во-первых, у Степуна складывается своя философия войны, вырастающая из осознания

ее причин и природы и в силу этого полностью отвергающая любую возвышенную мистику войны. Виновницей войны, с его точки зрения, являлась вся Европа, которая долгое время жила в атмосфере «невероятной лжи» [4, с. 252], а единственной ее причиной, с национально-культурной и нравственной точек зрения, было полное отсутствие чувства «личной ответственности» [4, с. 65] каждого за всё происходящее, делающее возможным убийство людей и прикрывающееся разумно-безумными оправданиями высших целей войны во имя будущего наций и народов, на самом деле жаждущих лишь мира. Будучи философом-идеалистом, Степун теоретически принимает то, что война может быть священной, так как в человеческом мире всегда присутствуют высшие смыслы, превышающие «фактическую, эмпирическую жизнь» [4, с. 96]. Но для него, как очевидца и участника войны, она может быть праведной и священной «исключительно при условии свободной и добровольной отдачи каждым воином своей жизни в жертву той идее, в осуществлении которой он видит единственный, или, по крайней мере, высший смысл своей жизни» [4, с. 96]. Однако он понимает, что даже и при таком условии драгоценность человеческой жизни все-таки выше наджизненной национальной идеи. Умея слышать «разные голоса войны» и видя непрекращающееся жестокое убийство миллионов людей, он понимает, что происходящая «ужасная бойня» не может иметь духовного характера. Это не мистерия духа, а подлинная трагедия, так как большинство воюет по принуждению, из-за боязни смерти по суду, а те, кто и готовы по собственной воле «подвергать себя возможности смерти» [4, с. 70], при этом все равно ощущают всю бессмысленность и в конечном счете ложность своих стремлений, ибо суровая трагическая реальность войны значительно больше любых абстрактных умозаключений о ней. Взгляд же на войну с позиций христианской морали вообще уничтожает даже самую возможность существования войны, ибо «нельзя же действительно быть христианами и во славу антихриста убивать христиан» [4, с. 99].

Такому религиозно-гуманистическому восприятию войны способствует свойственная Степуну высочайшая планка морально-нравственных оценок, распространяющихся на события, окружающих его людей и, прежде всего, на него самого, привычно поддающего все свои мысли и чувства не романтической, разъедающей и опустошающей, а экзистенциальной рефлексии, направленной на осмысление полученного жизненного опыта в ситуации на грани жизни и смерти для дальнейшего развития личности и постижения смыслов бытия. Таким образом, во-вторых, дневник Степуна,

яркого представителя неокантианства, постулирует целостную иерархическую аксиологическую систему, позволяющую подняться над действительными фактами и посмотреть на них с точки зрения трансцендентных смыслов и ценностей, то есть определяющими для писателя становятся ценности духовного порядка, безусловные и универсальные. Отсюда «ужасна война, как материальный факт: как ранение, увечье, убийство» [4, с. 7]; отсюда актуализация формулы Достоевского о вине каждого перед всеми и нравственной, «личной ответственности» каждого человека, которому из всех живых лишь одному «дана возможность осквернить Божий мир» [4, с. 147]; отсюда взгляд на войну, то есть приходящее, с позиции вечного, а на свое «я» как на всеобщее; отсюда необходимость его личного участия в войне и его возможной жертвы как условия и права на дальнейшую честную жизнь, отсюда его обостренное чувство справедливости и понимание-приятие противоречивости человеческой природы; отсюда жалость и к врагу, и к своему и возможность не судить строго о вещах, например, о мародерстве, которые могут быть объяснены и нечеловеческой ситуацией войны, ибо «человек, испытывающий над собою величайшее насилие, не может не стать насильником» [4, с. 29]; отсюда и горькое обобщение: «Как быстро, как ужасно быстро во зле состарился мир!» [4, с. 142].

Концепция трансцендентных ценностей сгенерировала антитетичную композицию и стилистику «Записок» Степуна. Панорамам ужасов и безумия войны, написанным частью нейтральным, а частью торжественным языком, настойчиво и резко противопоставляются картины красоты Божьего мира, насыщенные лирическими пассажами и вдохновенно-эмоциональной интонацией. Причем чем бесчеловечнее и бессмысленнее смертоубийство, тем острее чувствуется божественная прелесть земли: «Сколько мира и красоты в природе!» [4, с. 111]. На фоне иркутских сборов на боевые позиции возникают величественные картины могучей Ангары и громадного Байкала, величие которого превращает в игрушку вокзал, с которого люди поедут на смерть; описание наступления и лобовой атаки роты перемежается с выразительной картинкой, где «сосны, скалы, ущелья, ручей и небо все ярче и красочнее утверждались в мире, жизни и душе» [4, с. 40], а спустя час были усеяны пятьюстами трупов. Тяжелые будни войны контрастируют также с обычными и религиозными праздниками, которые возвращают покой и благодать в истерзанные смертями души людей. Новый год, Рождество, Пасха, переживание их глубокого философского, христианского и бытового смысла, обостряло негаснущее чувство жизни даже в условиях

постоянного общения со смертью, говорило о вечном празднике всепобеждающей жизни, и «в душе восходила радость, что мир крови и лжи отступил перед миром великой и безбрежной лирической стихии» [4, с. 54].

В «Записках», в-третьих, Степуном поднимаются серьезнейшие вопросы, лишь часть которых можно выделить в рамках данной статьи. Они касаются «внутреннего бытия» России и Европы: это проблемы романтизма и славянофильства, нации и национального характера, как русского, так и немецкого, русской интеллигенции и народа, проблемы духовной культуры России и Европы, смысла истории и значения войны, которые автор пытается осмыслить с феноменологических и онтологических позиций, и в данном случае «национальная двуликость» [4, с. 249] автора только способствует его объективности. Писатель отмечает, что война способна породить настоящие патриотические чувства в любом народе, и что на войне те, кто сражаются, а не сидят в тылу, не испытывают ненависти к врагу, потому что интуитивно понимают общность судьбы всех тех, кто поставлен перед лицом смерти и вынужден убивать. Он думает, что война в принципе способна ценой страданий и испытаний, особенно в случае проигрыша, исцелить болезни народов, которые и привели к узаконенному убийству людей, и вернуть их в лоно «подлинной духовной сущности» [4, с. 190]. Степун утверждает, что «проблема нации есть прежде всего проблема духа, а не крови» [4, с. 249] и что, несмотря на жестокую войну, у русских и немцев много общего, и значительность этого общего (мерить всё «ценностями абсолютного и религиозного порядка» [4, с. 188, 191]) превышает различия их бытового поведения и правового порядка. Он пишет об особенностях русской национальной души и разных типах русского национального характера, следуя тургеневской традиции и деля русских на «Хорей» и «Калинычей»; подчеркивает губительное для развития России присущее русским «бесконечно-ленивое разгильдяйство» [4, с. 182] и всю враждебность России, промышленной Европы; не забывает указать на присущий русским мятежный дух свободы, широту и артистизм русской души, правильно подмечает, что по природе своей миролюбивым русским крестьянам-солдатам воевать особенно трудно, потому что они не могут почувствовать настоящую правду войны, которая заключается для них «в родной земле и в привычном труде» [4, с. 111]. Пишет он и о немцах: корит их за отсутствие вдохновенного отношения к жизни, превращенной ими в упрощенную и удобную мещански-бюрократическую схему, но акцентирует внимание на огромном вкладе Германии в мировую культуру, так как Германия является

духовной родиной музыки и трансцендентальной философии, которую она восприняла от древних греков. При этом Степун воплощает общий дух наций и особый национальный характер русского и немецкого народа в портретах и биографиях конкретных людей, с которыми ему довелось воевать, и надо сказать, что мастерство Степуна в воссоздании их внешнего облика и внутреннего мира не уступает классическим образцам русской литературы. Так, Раген, немец по происхождению и петербуржец по рождению и воспитанию представляет чистые и лучшие черты немецкой нации; погибший от тридцати ран русский немец Вильзар, с большим лбом, умными и добрыми глазами, принадлежит «к тем новым людям Европы, которые являются живыми центрами кристаллизации всего значительного и положительного в сущности и творчестве отдельных наций» [4, с. 149]; ушедший на фронт добровольцем русский крестьянин Макарыч, «круглый, плотный и короткий» [4, с. 179], олицетворяет беспечную незлобивость и удаль русского народа, как и батарейный служака Шестаков отражает его религиозность и искренность.

Но «человек – существо удивительное» [4, с. 13] и противоречивое, поэтому война не только не убила в философе-писателе мысли, духа и чувства, а наоборот, способствовала его нравственному и духовному развитию. Ему многое «пришлось передумать, перечувствовать и заново создать в себе» за тяжелейшие годы войны [4, с. 103], и эта уже зрелая инициация давала ему возможность почувствовать, что он «сам в себе» крепнет и утверждается [4, с. 98]. Рефлексии Степуна, выраженные в «Записках», предельно откровенны и всеобъемлющи. Он видит и показывает себя и со стороны, и изнутри, стремясь в своем единичном облике запечатлеть свое присутствие в мире и одновременно услышать в себе голос эпохи и мироздания, влить себя в общее: «интимное – как вселенское, лирика – как космогония» [4, с. 148]. Он рисует свой двойной портрет, реальный и созданный в его воображении: «Вот этот я, который едет сейчас на извозчике в серой шинели, в высоких сапогах, в усах и бороде, и есть тот же самый, который сидит с ним рядом, бритый, длинноволосый, в широкополой шляпе и широком пальто» [4, с. 100]; он описывает себя через беглый портрет другого человека: «Та же длинноволосость, та же расплывчатость характерных черт большого и дряблого лица, та же пронизательность и ироничность в маленьких глазах и около большого рта» [4, с. 17]. Но за внешними чертами обнаруживается его внутренний многоликий портрет умного и очень неравнодушного к жизни и миру человека. В «Записках»

читатель видит Степуна как убежденного пацифиста, как истинного христианина, как настоящего патриота России, как носителя духовной культуры Европы и ее высоких нравственных ценностей, как страстного лирика и тонкого мечтателя, как заботливого и честного офицера, как преданного друга и любящего сына и мужа. В письмах открываются мельчайшие движения его души и мысли, его чувства и переживания.

Настроения автора, как и психология самой войны и ее участников, менялись на протяжении военных действий. Веселость и бодрость духа, уверенность в своей счастливой звезде сменялись злой тоской от осознания неестественности и чуждости складу его души военной жизни, а временами находила в его сердце «лирическая растопленность» [4, с. 110], делающая абсолютно невозможной его участие в войне. В то же время писатель подчеркивает, что, несмотря ни на что, всегда и везде он был ведом своей счастливой судьбой, подарившей ему волшебную мелодию жизни, отвращавшую от него смерть. Об этой мелодии, ее действительной и витальной силе, Степун напишет еще раз, спустя почти сорок лет, в своих мемуарах, но в «Записках» он скажет о ней особенно пронзительно и полно: эта мелодия «как-то раз в минуту острой опасности зародилась в моей душе и теперь каждый раз, когда близка возможность смерти, входит в меня и поет себя, и успокаивает меня, и дает силы все нести и всему покоряться» [4, с. 116]. На войне, в критической ситуации между жизнью и смертью, автор старался придерживаться принципа пассивности и покорности [4, с. 239] обстоятельствам, через которые его вела заботливая рука благосклонной судьбы, и эта нереально-реальная мелодия выражала ее и являлась как «ритмическая первооснова идеи моей жизни и любви» [4, с. 116].

Смертельная опасность, ставшая постоянной спутницей Степуна на фронте, «кладбищенская дума» всей земли заставляла его под конец войны не только чувствовать себя кладбищем [4, с. 258], но и переосмыслить свое понимание смерти в связи с осознанием «самой сущности жизни» [4, с. 98]. Ему открылись два образа смерти: один являл собой физическую смерть, а другой заключался в уразумении того, что в самом течении жизни заложена смерть: «вся жизнь есть умирание» [4, с. 93]. Однако его личное самоощущение оставалось всегда более светлым, чем его философские размышления, и это давало ему возможность не только воевать и выживать, но и много читать и о многом хорошем вспоминать. На войне он ощутил особую близость к природе, дарившей ему столь необходимое «чувство мира» [4, с. 256]. Он открыл для себя заново бездну и красоту «строного искусства» Тургенева [4, с. 94], иррациональную

глубину «жизненных корней» Толстого [4, с. 178], в его душе отзывались строки Блока и Лермонтова, звучали мелодии Шопена и Скрябина, витали мысли Платона и Канта, Гегеля и Соловьева. Искусство полностью владело его душой, оно говорило ему о непостижимых тайнах и неразгаданных загадках мира, которые проясняли ему смысл и первоосновы жизни.

Если в письмах к друзьям Степун в основном говорит о дне насущном и проблемах социально-философских, то письма к матери и жене, помимо бытовых моментов и рассказов о военных буднях, наполнены музыкой его души. Он признается родным в том, что в его сознании часто «течет широкая река воспоминаний» [4, с. 62] и что лучшие часы для него на войне – это часы одиночества, когда он может без помех отдаться своим воспоминаниям, в которых восстают для него самые светлые вершины его прошлой жизни: счастливые мгновения семейной жизни, деревенская красота и тишина Поповки, детство и заботы любящей матери и нежная юность, еще не отяжеленная зрелостью. Эти воспоминания обычно проникнуты печалью, ибо «ныне, как еще никогда не было в жизни, между прошлым и будущим стоит ужасное настоящее» [4, с. 145], ведь настоящее оценивается сквозь призму прошлой жизни и, наверное, еще и от этого оно кажется далеко не совершенным. А временами ему бывает настолько грустно и скорбно на душе, что и в осенней, «отходящей» природе ему слышится отзвук его безотрадных дум и чувств. Степун выражает их с неподдельным и проникновенным лиризмом, что делает философа-писателя без всяких преувеличений поэтом, заставляя его прозу местами звучать как сокровенное стихотворение-исповедь души влюбленного в жизнь и постигшего красоту мира настоящего художника. Уместно процитировать один из множества рассыпанных по тексту фрагментов, из которого буквально льется поэзия тоскующей и измученной души автора: «Скоро снова весна. Как я жду ее. Как вспоминаю апрель 1915 г., мои одинокие поездки на постройку запасных позиций, первые весенние запахи и звуки, краски небесные и земные, тихие, мудрые закаты, уводящие из мира свет и формы, настороженную внимательность тихо переступающей лошади... Я мечтаю о низких комнатах нашего флигеля, об углубленной научной работе, о твоей музыке по вечерам, о старом саде, о далеком благовесте гульневской колокольни. Если бы ты знала, как ждет душа этих полных, круглых, медлительных дней, что подобно солнцу в море будут тонуть в вечности» [4, с. 257].

В пределах одной статьи, безусловно, осветить всю многосложность и многогранность проблематики и поэтики первого собственно литературного текста Ф. Степуна не

представляется возможным, но думается, что глубина и всечеловечность его прозы, его особый эстетический язык будут привлекать к себе все большее количество исследователей-литературоведов. В его философско-художественной прозе с акцентированным субъективно-лирическим началом выразились основные тенденции литературы Серебряного века, жаждущей всеобъемлющего синтеза искусств, органичного слияния философии и жизнедеятельности, знаменитого всеединства, и сосредоточенной на поисках новых средств художественной выразительности. Погруженный в атмосферу русского Серебряного века и подвергнутый влияниям его выдающихся представителей, и, прежде всего, Вл. Соловьева, по истории философии которого он защитил докторскую диссертацию в Гейдельберге, Степун в своем литературном творчестве продолжил традиции классической русской литературы в условиях качественно иной культурно-исторической эпохи. Представляется, что «Записки» являются красноречивым тому подтверждением. Кроме того, «Записки» содержат в себе важнейшие темы и мысли, которые найдут развитие в последующих литературных опытах философа-писателя, и с этой точки зрения они также потенциально богаты для исследований. Для самого же Степуна написание «Записок» и их публикация были значительным и необходимым свидетельством его индивидуального бытия в мире, свидетельством, в котором в полной мере выразился главный тезис автора: «Мой лик – это моя эпоха <...> весь я, я, как форма вечности» [4, с. 52]. Эта основополагающая идея «Записок», в которых эксплицированы и сопряжены образ неистовой эпохи и лик человека, ее воплощающего и переживающего, предопределила сложность и неисчерпаемость универсальных смыслов этого оригинального произведения русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, ЛО, 1971. – 463 с.
2. Кантор В.К. Федор Степун: хранитель высших смыслов, или Сквозь все катастрофы XX века / В.К. Кантор // Федор Августович Степун / [под ред. В.К. Кантора]. – М. : РОССПЭН, 2012. – 399 с.: ил. – (Философия России первой половины XX в.).
3. Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX) / М.Ю. Михеев. – М. : Водолей, 2007. – 264 с.
4. Степун Ф.А. Из записок прапорщика-артиллериста / Ф.А. Степун. – Прага : Пламя, 1926. – 272 с.

АННОТАЦИЯ

Анненкова Е.С. «Я знаю о ней истину»: онтология войны и экзистенция человека в дневнике Ф.А. Степуна «Из записок прапорщика-артиллериста»

В статье рассматривается известное произведение выдающегося русского философа-писателя Ф.А. Степуна «Из записок прапорщика-артиллериста», опубликованное им в окончательной редакции в 1918 г., с точки зрения специфики отражения в нем событий Первой мировой войны и создания образа погруженного в катастрофическую эпоху художника-мыслителя; анализируется сложная жанровая природа текста; прослеживаются особенности философско-художественной рефлексии автора.

Ключевые слова: дневник в письмах, война, вечность, мир, красота, культура, искусство, рефлексия, природа.

АНОТАЦІЯ

Анненкова О.С. «Я знаю про неї істину»: онтологія війни та екзистенція людини в щоденнику Ф.А. Степуна «Із записок прапорщика-артилериста»

У статті розглядається відомий твір видатного російського філософа-письменника Ф.А. Степуна «Із записок прапорщика-артилериста», який був опублікований ним в остаточній редакції у 1918 р., з огляду специфіки відображення в ньому подій Першої світової війни та створення зануреного у катастрофічну епоху образу художника-мислителя; аналізується складна жанрова природа тексту; простежуються особливості філософсько-художньої рефлексії автора.

Ключові слова: щоденник у листах, війна, вічність, мир, краса, культура, мистецтво, рефлексія, природа.

SUMMARY

Annenkova E. “I know the truth about it”: ontology of war and human existence in F. Stepun’s diary “From the Letters of an Artillery Officer”

The article deals with the famous work “From the Letters of an Artillery Officer” of the prominent Russian philosopher and writer F. Stepun; the final edition of the diary was published by the writer in 1918. This work is analyzed from the viewpoint of particularity of the recreation in it the events of the First World War and the image of an artist and philosopher who was immersed in the catastrophic era; the author of the article investigates the complex genre nature of the text; traces the peculiarities of the author’s philosophical and artistic reflections.

Key words: diary in letters, war, eternity, peace, beauty, culture, art, reflection, nature.

*А.В. Біла
(Горлівка)*

УДК 82.091(043)

**ОКУЛЬТНО-СПІРИТУАЛІСТИЧНІ МОТИВИ У
ДИСКУРСІ ФУТУРИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ
М.СЕМЕНКА І Ф.Т. МАРІНЕТТИ)**

Футуризм як складова ідеологічно-естетичного руху викликає у більшості навіть зацікавлених читачів асоціації з «futurum» і всім, що стосується концепту прогресистськи-футуристичної націленості: ідеалізація сили, швидкості, маскулінності, програмові теми машинізації, аеро, електрифікації, кіно, фото і радіо. Крім цього, футуризм належить до аналітичних течій (як і кубізм, конструктивізм, концептуалізм), які методично деконструюють той художній матеріал, яким покликано оперувати, і завдяки цьому радикально оновлюють прагматику художнього поля. З поламаних іграшок постає цілком інша реальність, яка ще «не тут», але може оприявнитися завдяки цій архітектурі смислів. Відтак, ці течії нібито апріорі не можуть погодитися з точкою зору, згідно з якою світ є цілісним і монадичним, а отже, їм нібито бракує метафізичного занурення.

Втім, у підсонні футуризму як течії авангарду уважні дослідники знаходять також містико-гностичні, окультні зацікавлення, досвід медіумічних практик, глибокий інтерес до метафізики, що відступає в тінь через нашу «словникову» і «підручникову» запрограмованість. Остання є наслідком історичної зумовленості: спочатку український авангард мусив бути опрацьований у загальних літературо- і мистецтвознавчих студіях, що згодом відкрило можливість для осмислення інших, на перший погляд, «нетипових», аспектів дискурсу.

Запропонована розвідка має на меті порівняти тексти представників українського та італійського футуризму, а саме культуртрегерів цих національних гілок – М. Семенка і Ф.Т. Марінетті – в аспекті окультно-спіритуалістичних мотивів. В тій чи іншій мірі дослідники футуризму відмічали наявність такого темаріума у творчості кожного з названих митців. М.Сулима, чи не перший, наголошував на барокових витоках циклу «Гімни Св. Терезі» [1], а О.Ільницький, у свою чергу, зіставляв поезомалюнки М.Семенка з візіопоезією бароко [3]. Зацікавленість італійських футуристів окультизмом

і гностичними практиками висвітлена у ґрунтовній монографії Л.Кесса, присвяченій креатору «музики шумів» Л.Руссоло. Тут докладно аналізується контекст, в якому постають окультні інтенції футуристів протягом 1900-1920 рр. [6]. Втім, творчий доробок Марінетті у більшості закордонних розвідок обмежений ідеологічними рамками зазначеного словникового футуризму [11], і містичні зацікавлення культуртрегера лише спорадично згадуються, не стаючи об'єктом аналізу [5, р.103]. Частина дослідників наголошує на неможливості адекватного перекладу текстів Марінетті, що нібито й виправдовує побіжний їх розгляд [7, р.10]. Насправді ж ситуація «недобачання» тих чи інших тематичних груп і авторських інтенцій в обох випадках, українського та італійського літературознавства, зумовлена оптикою тієї парадигми, у межах якої осмислюється доробок митців.

Окультно-спіритуалістичне начало (під яким розуміємо письменницький інтерес до потаємного, езотеричного знання, метафізичних таємниць, що виходять за межі емпіричних доказів і наукової логіки) проявляє себе як багатий тематичний пласт у нереалістичних художніх стилях. У запропонованій статті увага буде зосереджена довкола теми екстазу і поглибленої сенситивності «нової людини» у футуризмі. Об'єктом аналізу виступатимуть вірші М.Семенка з циклу «Гімни св. Терезі» (1918) versus вірші з циклу Ф.Т. Марінетті «8 anime in una bomba» (1919) (подібність на підставі центрального мотиву). Розкриття запропонованої теми передбачає розв'язання наступних завдань: провести вдумливе читання текстів обох митців, визначити їх подібність і своєрідність, а також конструктивну роль у розбудові творчих проектів обох культуртрегерів, і лише на підставі такого читання з'ясувати контекстуальну зумовленість окультно-спіритуалістичних мотивів. Таким чином, не буде зігноровано самоцінність художнього тексту, а також враховано роль мікро- і макроконтекстів, персонального та соціального досвідів, що важливо при осмисленні артефактів ідеологічно-естетичного руху.

Цикл «Гімни св. Терезі» належить до непрограмових текстів українського футуриста, тобто таких, які складно вписуються у формат групового стилю. В одній з розвідок нами була запропонована спроба розглядати цей містико-езотеричний цикл як сполучну ланку між програмовими текстами Семенка з маскою П'єро та імпресіоністичною лірикою владивостоцького періоду зі складним філософським зануренням: «Еволюція образу героя ліричної “трилогії” відбувалася на тлі опанування містичною темою кохання-гріха до святої (“Гімни св. Терезі”), темою, що

також зазнає авангардистської трансформації, поетик сакральне набуває еротичного змісту, ускладнюючи мотив страждання-муки, а ліричний герой уподібнюється грішнику. Вивільнення «натуралістичного» потенціалу барокової лірики у зображенні еротики і смерті... у згаданому циклі віршів М.Семенка аналогічне розробці теми чуттєвої страсті черниці до Христа у «Святій Сусанні» експресіоніста А.Штрамма...» [2, с.134].

Іншими словами, еротичні мотиви мають місце в авангарді, хоч і набувають зазвичай грубувато-епатажного переломлення: тіло страждає, гвалтоване, деконструйоване, що згодом оприявниться у відомому постмодерністському концептові «тіла без органів». І в цьому аспекті наявність розглядуваного циклу в ліриці М.Семенка нібито виправдовується – на тлі вже цілком програмових текстів кінця 1910-х років.

Донька поета пропонує натомість прочитувати твори, написані протягом 1917-1918 рр., на трьох рівнях: емпіричному, символічному і містичному: «Семенко в 1918 році створює ліричну поезію трьох рівнів для одних і тих самих ситуацій – це теж був один із його експериментів» [8, с.605]. Таким чином, знову знаходиться «виправдання» імпресіоністичному ліричному началу у творчості культуртрегера футуризму. Але якщо вчитатися уважно у поезію, вивівши стильовий контекст за дужки, ми побачимо, що центральною темою циклу є *просвітлення духу через сенситивність тіла*. Тіло тут виступає не відчуженим об'єктом зовнішніх перетворень, а вмістищем сенсів, відчуттів, які і стають джерелом духовного екстазу. Поет передає ці відчуття місткими образами, що мають подвійний – і сенситивний, і абстрактний характер, на чому слушно акцентувала І.Семенко:

Ніч беззоряна похмуро насуплена – глупа ніч.

З душею тиша, жахом заступлена, віч-на-віч.

Гострять крильми, тичуться крайности, без границь.

А я – без'ясневий, а я – без зграйности, упавши ниць.

І так схрестилися безмежні темряви – в одній душі.

Мій сум розгублений, мій зітх отерплений заглуши!

[4, с.63].

Центральним у циклі є відношення «я» – «ти», де другим учасником діалогу виступає св. Тереза з Авіла (1515-1582), яку історики літератури вважають першою жінкою – творцем автобіографічного жанру в європейській літературі (її сповідь була опублікована під назвою «Vida de Santa Teresa de Jesus» у 1565 році): «У своїй книзі Тереза постає однією з небагатьох, що досягли помітного успіху в зображенні найбільш піднесених духовних станів, що дає їй місце поруч з такими письменниками

містичного кшталту, як Св. Августин, Майстер Екхарт, Генрі Сузо, Ян ван Руйсброк, Св. Катерина з Сієни...» [9, р.9].

У своїй автобіографічній оповіді Тереза обирає два способи передачі стосунків із Всевишнім: дистантно-описову розповідь, в якій спогадує стани і відчуття, а також прямий діалог, де постає поетичне-піднесене та інтимне «Ти, мій Господь». Включені діалоги сповнені свіжості переживання: розповідь про події життя монастиря раптом уривається екзальтованим і ніжним освідченням у любові до Бога: «O infinite goodness of my God! I seem to see Thee and myself in this relation to one another. O Joy of the angels! when I consider it, I wish I could wholly die of love! How true it is that Thou endurest those who will not endure Thee! Oh, how good a friend art Thou, O my Lord! how Thou comfortest and endurest, and also waitest for them to make themselves like unto Thee, and yet, in the meanwhile, art Thyself so patient of the state they are in! Thou takest into account the occasions during which they seek Thee, and for a moment of penitence forgettest their offences against Thy self» [10, р.84] (при цитуванні зберігаємо орфографію англійського перекладу, здійсненого Д.Льюїсом).

Можна припустити, що поетичне відношення «Я – Свята Тереза» і більш складне «я – ти» у циклі М.Семенка є відбитком ґрунтовного знайомства поета з автобіографією черниці: його вірші зазнають своєрідного поетичного інфікування такою формою оповіді, за якою криється цілий комплекс відчуттів і відношень, тобто поет ніби переймає код екстатичного у Терези з Авіла, обираючи образ черниці у ролі медіатора між реальністю і надреальним.

Ставлення ліричного героя до Терези є неоднозначним: з одного боку, він не може не реферувати до неї як до канонізованої святої, а з іншого, не втрачає подивування перед нею як авторкою містичних зізнань: «Я молюсь символам душі безпромінним / твоїх святощів опроститутчених», – пише футурист-Семенко, відразу ж додаючи: «Погладь мене рукою остуженою – я твій паладін». Чому паладін? Звідки виникає це жертвне служіння? І чи не є воно також дзеркальним наслідуванням тієї ролі (слуги Господа), яка позначає всі тексти Св. Терези? Виникає враження, що крізь діалог з Терезою поет проривається до діалогу більш значущого, якому неможливо дати наймення, і смисл якого постає у блискавичному осяянні, всепрощенні і всеприйнятті божественної любові, екстатичні переживання якої були доступні Св. Терези: «...After He had raised me up, soul and body, so that all who saw me marvelled to see me alive? What can it mean, O my Lord? The life we live is so full of danger! While I am writing this – and it seems to me, too, by Thy grace and mercy – I may say with St.

Paul, though not so truly as he did: "It is not I who live now, but Thou, my Creator, livest in me"» [10, p.68]. Порівняємо цей фрагмент з автобіографії Св. Терези з текстом М.Семенка, в якому «я» постає ліричною маскою, завдяки якій уможливується діалог з божественним:

Душу мою, боже, збагни,
серце моє мольне змір.
Благослови моїх шукань ниви,
окропи моїх печерних звірів.
Прищепи віги шепотів золотих,
освяти сміливість пручань.
Пригорнись ухом до моїх мотивів,
моїх бентежностей призначайся.
Душу мою, боже, боже, збагни,
серце моє, серце мольне змір [4, с.64].

Суб'єктна організація циклу не така вже й проста: з одного боку, поетичні звертання ліричного героя до Терези, з іншого боку, молитви слуги Господнього (ліричного героя? Терези?). Ця непослідовність реалізації ліричного «я» створює напругу у відношеннях «я» – «ти» – «Ти / Боже» і, очевидно, зумовлена намаганням через поетичне осмислення любові-страждання Св. Терези наблизитися до пізнання любовно-екстатичного стану.

При читанні циклу «Гімни св. Терезі», виходячи з парадигми футуристичного стилю, уважний читач не може не помітити вишуканого еротизму віршів М.Семенка: «*І буду / цілувати стримано / святий рисунок губів. / Зраню пристрасть непризнаю / холодом зубів*», «*Я до Тебе, до Тебе, до Тебе прийду, / коли ми – одно. / Я цілую в перса Святу – затули вікно*», «*Я твій тілесний, до – віку вірний, / моя Свята*», «*Вночі я тобі розповім / Про м'якість твоїх колін*» (при цитуванні збережено орфографію автора). Але при зіставленні сповідальних інтимних віршів Семенка і автобіографії Св. Терези ми помічаємо, що в обох письменників еротичне і езотеричне начала взаємопов'язані: тіло постає не перешкодою на шляху пізнання божественного, а навпаки, чи не єдиним достовірним інструментом такого пізнання.

Аналізуючи автобіографію Св. Терези, Р.Т. Петерссон, зокрема, наголошує, що чимало дослідників розглядали екстатичні стани, зображені авторкою, «як цілком еротичні, а її духовну пристрасть як наслідок сексуальної сублімації. Звісно, вона еротична. Але помилкою буде обмежити цю її властивість цілком до фізичної [пристрасті – А.Б.], замість припустити, що саме Бог є об'єктом її любові, і її любов – абсолютна і цілісна, включно з тілесною» [9, р.38-39].

Сягаючи екстатичного стану, свідчить Тереза, душа ніби пориває із земною оболонкою, а повертаючись, страждає через втрачене почуття єдності з божественним і, разом з тілом, проходить крізь муки, які можна порівняти із абстиненцією. Весь цей складний процес – екстатичне піднесення і повернення в реальність – вона називає «солодким болем», оскільки страждання і задоволення зливаються в одне відчуття [9, р.33]. Але «солодкий біль» є лише наслідком екстазу, а не самоціллю «слуги Господа», він позначає діалог з божественним, містичне єднання «мене» з «Ним».

Чи не підходить ліричний герой циклу «Гімни св. Терезі» до пізнання екстатичного *солодкого болю*, моделюючи стани, пережиті святою? Відомий вірш «Піроксилінні бомби», звичайно, не вивести за межі парадигми футуризму уже в силу його назви, але вчитаемось уважно, як передано екстатично-трансгресивний стан у цьому тексті:

...Розпіни мене на хресті, проткни сміливі груди.
Очі мої направ до похмурих зводів.
Прокляни, прокляни цей неохайний жмут,
душу забери до світлих вод.
Ще не все, ще не всі в грудях вмерти –
сонце, замкни солодкістю катакомб.
Дісонантний – я притиснувся до базальтових скель,
не допусти, щоб розірвались піроксилінні бомби

[4, с.63].

Прагнення смерті й страждання – не самоціль, а лише шлях, знак єднання з божественним у екстатичному танці душі й тіла, – так можна підсумувати особливості містико-еротичного контрапункту в М.Семенка, і таке поглиблення мотиву екстазу є дзеркальним щодо аналогічного мотиву в автобіографії Св. Терези. У такому випадку, відоме поетичне кредо Семенка «*я умру в Патагонії дикій...*» може розглядатися не як данина футуристським програмовим темам трампа і автодеструкції, але як результат засвоєного у бароко окультно-спіритуалістичного коду, що втілюється в образній парадигмі: *солодка мука, любов-згуба, зітх отерплений, захват безважний, туга зморена*. Слово теж неначе переживає стан екстатичної надмірності, даючи можливість *роздягти душу*, за висловом М.Семенка, неначе відбиваючи процес сходження Бога у тіло («*Зійде бог у тіло привітлене, / Як з тебе спадуть ризи*»).

Як видно з попереднього аналізу, ми наблизилися до розуміння теми екстазу в ліриці М.Семенка, перебуваючи за межами парадигми футуризму, спираючись виключно на пратекст, з яким письменник був текстуально ознайомлений.

Ліричний роман Ф.Т. Марінетті «8 anime in una bomba», «Вісім душ в одній бомбі», опублікований у 1919 р., також об'єднаний містико-езотеричними темами, на думку П.Чеканьоллі [5, р.103]. Як не дивно, італійське літературознавство аж ніяк не вважає звернення футуристів, і Марінетті зокрема, до таких тем за «відхилення від програми» і не шукає в них імпресіоністичної ретроградності (що зустрічаємо практично у кожній розвідці, присвяченій М.Семенкові). І це пояснюється цілком іншим підходом до розуміння специфіки футуризму як художнього стилю і ролі його учасників у футуристському дискурсі.

Стисло характеризує цей «вибуховий роман» (визначення автора), зауважимо, що центральною темою, яка об'єднує вісім прозопоетичних малюнків-розділів, є тема екстазу, напруженої гри емоцій і переживань. Характерологічні якості автора-оповідача названі таким чином: Безрозсудний героїзм; Спокушаюча жвавість; Творча сила; Пластична і жорстока, войовнича і задержувата італійськість; Похитливість; Сентиментальна ностальгія; Геній революції; Чистота. Всі персонажі-алегорії виступають у певній послідовності і змагаються з оберненням людської свідомості в минуле: виводячи кожну якість на сцену, ліричний оповідач розігрує діалог, щоб, у результаті, позбутися її впливу на психічну структуру.

Інтерпретація названих алегорій дослідниками подеколи жорстко конкретизується через нагадування про історичний контекст написання твору: «Ці компоненти [алегорії – А.Б.] постають інгредієнтами бомби, націленої проти австро-німецьких ворогів, а також проти усіх представників академічної системи і старих загниваючих інституцій», – пише Р.К. Вітоло, зауважуючи, справедливості ради, що наведені алегорії можуть відсилати до семи кіл дантового «Пекла», хоч вони і не мають сили виражальності, аналогічної дантовій [12]. В останньому іронічному зауваженні дослідниці є доля істини: свідомо чи несвідомо, Ф.Т. Марінетті реферує до елементів структури «Божественної комедії», у тому числі, до смислового потенціалу образів-алегорій. Погодьмося, що в контексті футуризму, який, як ми знаємо, закликає скидати класиків з пароплаву сучасності, така розлога цитата суперечить засадам стильового напрямку. Слід, очевидно, припустити, що референції такого роду – лише побічний продукт центрального завдання, поставленого перед собою автором. Спробуємо це показати на прикладі одного лише фрагмента «вибухового роману» – «Жахаюча ніжність» («*Terrifying Tenderness*»). За відсутності оригінального тексту, звертаємося при цитуванні до англійського перекладу, вміщеного у відомій англомовній антології футуризму [7].

Як і у циклі М.Семенка, кожна прозопоетична частина роману обертається довкола діалогічного відношення «я» – «ти», оскільки екстатичний стан вимагає певного дисплеювання, театральної сцени: «Where are you? . . . Are you calling me? . . . Where are you? . . . Where? . . . Where? . . . Where? Why aren't you answering? Warm blood-red affection of a last ray that desperately clings to a tender tearful vine. Oppression of the heart that after so much effort wants the peace of this evening and fears the oxyhydrogen blowlamps of the nearby indefatigable stars. I am not trembling. I wait. Is this her breathing? Or the breeze agitated by her feverish fan of golden forests? I hear her poor words wander, fingers fallen leaves that attempt to caress my forehead» [7, p.451].

У цьому фрагменті адресатом виступає мати оповідача, яку він визирає, гукає, подумки перепитує. Пам'ятаємо, що мати – лише компонент психологічного краєвиду ліричного оповідача, фрагмент його підсвідомого, з яким він вступає у змагання. Він подумки вбиває матір, щоби оволодіти іншою жінкою: «She cried too much out of pleasure or pain under the cog wheels of the aerial hurling machine of muscles and ideas that I am. I am your son. You made me metallic and quick, you, with your diaphanous fearful hands of evening breeze . . . Now you want another woman to be born in my heart? (...) I take a woman and immediately I open a breach of clear light in the dark forest of her instincts. I will cleave her like you cleave a mutinying crowd of caprice lies fantasies caresses ardors epidemic attractions. To go beyond it or to stop if you like. Don't look. I'll do well. Why are you crying? You want me to be what I am not?» [7, p.452].

Як любов до матері, так і любов до жінки – лише древній інстинкт, який необхідно виставити на сцену, розіграти, імітуючи смерть тіла й агонію розуму: «It's no use running, I'll catch you and smash your measureless indigestible unbearable infinite heart! (everyone rushes in screaming: Stop him, stop him, the fourth soul is crazy, he's crazy! Catch him! In the brig! Chain him down in the hold, or throw him out to sea!)» [7, p.452].

Звернемо увагу на типологічну подібність передачі екстатичного емоційного стану ліричного оповідача як у циклі М.Семенка, так і в романі Ф.Т. Марінетті: першорядну роль тут відіграють дієслова на позначення динаміки руху. Щоправда, рух у М.Семенка здебільшого повільний, тягучий, покликаний передати «солодкий біль» екстатично-сакрального переживання, в той час як протікання подій у «Жахаючій ніжності» Ф.Т. Марінетті блискавичне, поспішне, емоційні стани / перебіг думок аплікуються на попередні стани / думки завдяки зверненню до прийому синестезії. У контексті футуристичного дискурсу

таке подання емоційного стану героя було покликане виявити резерви людської сенситивності.

Екстатичний стан у романі Марінетті позбавлений сакрального (незважачи на референцію до тексту Данте), він зацікавлює дослідника як один зі станів граничної витратності психіки. І згадана апеляція письменника до алегорій є чи не найбільш економною формою художнього представлення фрагментаризації психіки людини (вісім душ в одній бомбі – як вісім складників психічної картини оповідача). У читача може виникнути невідповідна аналогія з відомою синтетичною новелою М.Коцюбинського «Intermezzo» 1908 року написання, в якій алегорії також розглядаються дослідниками як складові психічного портрета оповідача. Фрагментаризація психіки сприймається імпресіоністом Коцюбинським як ситуативний епізод, який долається оповідачем, як тільки він повертається до осмисленого служіння суспільству. Натомість у футуриста Марінетті алегорії підпорядковані дисплеюванню перебігу екстатичного стану як бажаного, позитивного, через який відбувається духовна трансформація людини. Як наголошує Л.Кесса, «для Марінетті, людина майбутнього є не стільки продуктом еволюції Дарвіна, як, швидше, гіпотетичною трансформацією Ламарка... Не еволюція людини, а її алхімічна трансформація наголошується футуристами...» [6, р.24].

Як у тексті Марінетті, так і в тексті Семенка зустрічаємо цілком «програмові» для футуризму аспекти (деструкція тілесного, любов-гвалт, відмова від соціальних рудиментів – інститутів родини, шлюбу, церкви), які заважають дослідникам побачити істинну природу художнього експерименту та його контексти. Натомість обох митців цікавила специфіка людської психіки та її безмежні можливості. Загальновідомо, що М.Семенко звертався до психологічної концепції Жакова, а Марінетті належав до прихильників Ламброзо і разом з іншими футуристами брав участь у медіумічних сеансах, вважаючи, що нова людина незабаром розвине здібності до телекінезу, яснобачення і телепатії [6, р.17]. Наприклад, відома візіюкнига Марінетті «Zang Tumb Tumb» (1914), надзвичайно подібна до семенкового «Поеземалярства» (1922), є однією зі спроб демонстрації «безпровідного спілкування» – процесу телепатії з одночасною зміною психіки сприймаючого.

Футуристи, отже, пропонували знищити соціальні інституції з метою вивільнення духовного потенціалу нової людини, на чому неодноразово наголошує Л.Кесса, вказуючи на специфічний

контекст ідеологічних пропозицій учасників дискурсу: філософія Бергсона, теософія Блаватської, книги Ламброзо, медіумічні сеанси Еузупії Палладіно [6, р.27], – що проливає цілком інше світло на концепції синестезії, мультипліфікованої людини, тактилізму, музики шумів та інших художньо-теоретичних концептів. Виступаючи проти інституту церкви, наприклад (пригадаємо образ *опроститучених святоців* у Семенка), вони не заперечували людський інтерес до потойбічного, непізнанного, позареального, тільки, на відміну від символістів, які кінцевою метою свого пізнання ставили божественне, футуристи цікавилися «божественним» / метафізичним у самій людині. Релігійний ритуал зникнув з щоденного ужитку, під тиском тих чи інших соціальних обставин, втім, людина й надалі потребувала дисплеювати власні, часто неконтрольовані, емоції і стани. Такі стани і відчуття, як екстаз і афект, стали об'єктом вивчення у художній творчості, бо розглядалися як природні резерви психічного потенціалу.

Сенситивність (сама спроможність відчувати напружені емоції та фіксувати їх перебіг), на якій наполягали футуристи, часто асоціювалася сучасниками з імпресіонізмом – їх прямим предтечею. Цікаво, що італійські футуристи не заперечували тісного зв'язку з досвідом імпресіонізму, але наголошували на цілком іншому характері і меті сенситивності. «Наш імпресіонізм є принципово духовним, а не оптичним чи аналітичним враженням, він прагне подати саме психічне і синтетичне бачення реальності», – писав Л.Боччоні [6, р.30]. Додамо, що це відчуття не було у футуризмі самоціллю, а лише складовою «якостей» нової людини. При цьому ті ж італійські футуристи розглядали перші рентген-експерименти як прорив не стільки у медицині, як у терені духовності людини, передбачаючи швидкий розвиток парапсихічних здібностей останньої. Дивовижним чином окультизм і сцієнтизм знаходили тут точку перехрещення, не вступаючи у прямий конфлікт, що слід розцінювати скоріше як силу футуризму, аніж його слабкість.

У запропонованій статті ми намагалися показати іншу сторону футуристичного дискурсу – пошуки потаємного, окультного, що, у практиці як М.Семенка, так і Ф.Т. Марінетті, мали тісний зв'язок із вивченням глибин психіки людини. Нами були обрані тексти одного періоду, в яких ліричний герой / оповідач переживає стан екстазу. У циклі М.Семенка діалогічне відношення між «я» – «ти» (ліричний герой – Тереза) на якомусь етапі підноситься до спілкування з божественним. Поет ніби запозичає код сакрального у Св. Терези, і стан екстазу знаходить форми вираження, аналогічні описаним у сповіді іспанської

святої. У романі Ф.Т. Марінетті ліричний оповідач входить у стан екстазу, елімінуючи сакральне, але через фрагментизацію власного психічного буття, і діалогічні відношення «я» – «ти» поглиблюють відчуття протікання цього стану. В обох випадках сенситивність різко загострена, і стани переживань взаємонакладаються, створюючи синестетичну картину. І в обох випадках «занурення в» одночасно осмислюється ззовні, виступає частиною майже наукового експерименту над психічним буттям.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бароко. Круглий стіл [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : <http://www.ursr.org/dnipro/91/02/html/103.html> : від 18-02-2014.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: моногр. / А. Біла. – Донецьк: ДонНУ, 2004. – 445 с.
3. Льницький О. Український футуризм (1914-1931)/ О.Льницький; пер. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
4. Семенко М. Вибрані твори / М. Семенко; упоряд. А. Біла – К.: Смолоскип, 2010. – 688 с.
5. Ceccagnoli, P. Studio sull'ultimo Marinetti. Thesis for the requirements for the degree of PhD. [Електронний ресурс]. – Columbia University, 2001. – Режим доступу до джерела : http://www.academiccommons.columbia.edu/.../Ceccagnoli_columbia_0054D_1020 : від 15-02-2014.
6. Chessa, L. Luigi Russolo, futurist: noise, visual art and the occult / L. Chessa. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012. – 284 p.
7. Futurism. An Antholog / Ed. L. Rainey, Ch. Poggi and L. Wittman. – New Haven: Yale University Press, 2009. – 603 p.
8. Kriger, L. / Семенко М. Вибрані твори / М.Семенко; упоряд. А. Біла – К.: Смолоскип, 2010. – С. 560-622.
10. Petersson, R. T. Sant Teresa, Bernini and Crashaw / R. T. Petersson. London: Routledge&Kegan Paul, 1970. – 160 p.
11. The Life of St. Teresa of Jesus, of the Order of Our Lady of Carmel by Teresa [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : http://www.gutenberg.org/ebooks/8120?msg=welcome_stranger: від 18-02-2014.
12. Viazzi, G. I poeti del Futurismo: 1909-1944 / G.Viazzzi. – Milano: Longanesi&C., 1978. – 735 p.
13. Vitolo, R. Ch. Il Futurismo di Marinetti e i marinetti del futuro: “A velocità moderata” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : http://www.altritaliani.net/spip.php?page=article&id_article=1267: від 20-02-2014.

АНОТАЦІЯ

Біла А.В. Окултно-спіритуалістичні мотиви у дискурсі футуризму (на прикладі творів М. Семенка і Ф.Т. Марінетті)

У статті розглядається мотив екстазу у циклі М.Семенка «Гімни Св. Терезі» і романі Ф.Т. Марінетті «8 anime in una bomba». Наголошується на діалогічних відношеннях і коді сакрального, запозиченого М. Семенком у пратексту – «Сповіді Св. Терези з Авіла». З'ясовуються особливості дисплеювання десакралізованого стану екстазу в тексті Ф.Т. Марінетті. Авторка висновує, що окултно-спіритуалістичні мотиви постають однією з вагомих складових у пошуках футуристами духовного потенціалу людини.

Ключові слова: футуризм, окултно-спіритуалістичні мотиви, екстаз.

АННОТАЦІЯ

Белая А.В. Окултно-спиритуалистские мотивы в дискурсе футуризма (на примере произведений М. Семенко и Ф.Т. Маринетти)

В статье рассматривается мотив экстаза в цикле М. Семенко «Гимны Св. Терезе» и романе Ф.Т. Маринетти «8 anime in una bomba». Делается акцент на диалогических отношениях и коде сакрального, заимствованного М. Семенко у пратекста – «Исповеди Св. Терезы с Авила». Определяются особенности дисплеирования десакрализованного состояния экстаза в романе Ф.Т. Маринетти. Автор приходит к выводу, что окултно-спиритуалистские мотивы являются одной из важных составляющих в поисках футуристами духовного потенциала человека.

Ключевые слова: футуризм, окултно-спиритуалистские мотивы, экстаз.

SUMMARY

Bila A.V. The occult and spiritualistic motifs in the discourse of futurism (on the base of M. Semenko's and F.T. Marinetti's works).

This paper investigates the motive of ecstasy in M. Semenko's cycle of poems "Hymns for St. Teresa" and F.T. Marinetti's novel "8 Souls in a Bomb". Special regard is given to the dialogical relationships and sacred code which M. Semenko has borrowed from the "Confession" of St. Teresa of Avila. The author analyzes how the features of the desacralized state of ecstasy are displayed in the text of F.T. Marinetti and concludes that the occult and spiritualistic motifs are the significant components in the futuristic search of the spiritual potential of man.

Key words: futurism, occult and spiritualistic motifs, ecstasy.

А.В. Моторин
(Великий Новгород, Россия)

УДК 82.0

СВЕТ СОФИИ, ПРЕМУДРОСТИ БОЖИЕЙ, В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Представление о мирозидительной божественной Премудрости, или, по-гречески, Софии, знакомо многим народам. В язычестве, так или иначе основанном на пантеизме, божественная Премудрость мыслится качественно однородной с человеческой и лишь временно обособленной от нее, причем, это обособление человеку необходимо преодолевать, чтобы стать одним из “богов” – одним из бесконечно переменчивых, по самой сути неопределенных и текучих проявлений божественного безликого всебытия.

Христианство, напротив, усматривает неизбывное качественное различие между Премудростью Творца и мудростью твари. Христианину должно смиренно, с любовью поклоняться Творцу, веруя в Его милосердие и надеясь служить Ему, приближаться к Нему и уподобляться Ему, насколько будет позволено для блага самого же человека. Образец смирения перед Богом-Отцом дан людям Сыном Божиим, Божественным Словом – Иисусом Христом, Который, по исконной православной вере, и являет нам Святую Софию, мирозидительную Премудрость Божию. Именно смиренные перед Богом люди становятся истинно мудрыми – стяжавшими благодать Премудрости Божией. Это представление укоренилось на Руси одновременно с Крещением, развитием священной словесности и строительством Софийских соборов.

Вместе с тем в пространстве русского слова постепенно, особенно с XV века, стали распространяться магические учения о божественной Софии, учения по сути пантеистические, восходящие к гностике первых веков по Рождестве Христовом и к иудейской каббалистике.

Согласно Священному Писанию, человек сотворен по образу и подобию Бога и предназначен для вечной жизни. Отсюда распространение в христианском мире женского имени София, указывающего на уподобление Самой Божией Премудрости. Примером для православных Софий стала соименитая им св. мученица, пострадавшая вместе с дочерьми Верою, Надеждою и Любовью во II в. за Христа (и тем самым уподобившаяся Ему как верховной Премудрости). Распространяясь в народе, имя Софья стало отражаться в словесности: в летописях, в житийных преданиях. В русской истории, быть может, самой известной

стала София Палеолог, племянница последнего византийского императора, бабушка первого русского царя Иоанна Грозного.

Часто имя женщины, стяжавшей благодать Божественной Премудрости, могло быть каким-то другим, но оно внутренне светилось софийным светом, озарявшим ее душу. Это хорошо видно на примере преданий о первой из сохранившихся в народной памяти святых русских женщин – благоверной равноапостольной княгине Ольге. «Повесть Временных лет» многократно подчеркивает ее мудрость, так что даже и византийский император, ставший ей крестным отцом, вынужден был признать при ее отказе вступить с ним в брак: «Переключкала (перехитрила – А.В.) мя еси, Ольга!» [10, с. 30]. Здесь же в летописи особо указано, что св. Ольга искала в христианском крещении Божественную Премудрость: «...искаше доброе мудрости Божья»; и этим она, по мнению летописца, отличается от царицы Эфиопской, пришедшей к царю Соломону в поисках лишь человеческой мудрости. И тут же летописец приводит пространные выдержки из начала 8 главы Притчей Соломоновых, где прославляется Премудрость Божия.

Пример св. Ольги показывает, как из софийного, премудрого начала в женской душе естественно вырастает его производное – вера (прежде всего в Бога), а из веры проистекает верность Богу, а затем и мужу, и своему народу.

То же единство мудрости и веры являют образы многих святых жен в житиях русских святых: благоверной великой княгини Анны Новгородской, благоверной великой княгини Феодосии, благоверной княгини Февронии Муромской, праведной Иулиании Лазаревской и многих других. Этот сиятельный житийный ряд увенчивается в начале XX века образом св. стратотерпицы царицы Александры.

Естественно, что женское имя «Вера» также становится особо значимым в русской жизни и словесности. Причем, точно так же, как и в случае с именем «София», имя «Вера» привлекает к себе внимание не столько в древнюю эпоху нашего слова, сколько в новую, с XVIII века, когда представления о Божественной Премудрости и вере в Нее стали слабеть, расшатываться. Именно тогда самые одаренные среди писателей стали обостренно воспринимать эти утрачиваемые начала и выражать свою тревогу в художественных образах женщин. Вместе с тем находились писатели, толковавшие Божественную Премудрость не по-православному, а магически.

Петр Первый рядом указов (запрещением свободного летописания по монастырям, введением «гражданского шрифта») ускорил и в общем осуществил наметившийся еще

в XVII веке отрыв художественного словесного творчества от отечественной православной веры. В то же время магизм (в основном – западного происхождения) обрел небывалую доселе свободу. Соответственно в жизни появились Софьи, затрагивающие в личностях и судьбах возможности гностического, а не православного осмысления своего имени. Одна из ранних – «правительница» Софья, сестра Петра Первого. В XVIII веке такие Софьи вошли в светскую художественную словесность.

Согласно магическим гностическим учениям, распространявшимся с XVIII века масонами, София есть предел саморазвития и одновременно ослабления безликого божества, так что за этим пределом начинаются тьма и хаос: София в своем гордом порыве к самовозвышению, самостоятельному обособлению невольно переступила этот предел и послужила причиной возникновения тварного мира, в котором она же сама и смешалась с косной и темной вещественностью, сложившейся от соединения ее творческого, но не всесильного порыва с крошечным небытием. Смешение это образовало и человеческие существа, так что божественное, но безликое софийное начало в человеке стремится к освобождению и возвращению к духовному первоисточнику. На деле такое учение оборачивается проповедью самоубийства ради самообожения, ибо слияние с божеством означает уничтожение человеческой личности, души. В тайных наставлениях к масонским обрядникам конца XVIII – начала XIX века это описывается как «священный брак с премудростию, с небесною девою Софиею» [9, Т. 2, с. 94], и такая символика подчеркивает пусть любовное, но все-таки обладание божественной Премудростью – обладание в итоге смертоносное для человека.

В условиях упадка Православия писатели XVIII века в качестве источника Премудрости часто называли античную богиню мудрости «Минерву», «Афину Палладу». Даже и православные по вере авторы поддавались общему увлечению. Так, в 1752 году Ломоносов назвал Елизавету Петровну «росской Палладой» [8, Т. 8, с. 502].

С особенным усердием распознавали воплощение Божественной Премудрости в Екатерине Второй, чему способствовало как ее до-православное имя (София), так и особенный расцвет масонства во время ее раннего правления. И если тот же Ломоносов в оде на 1764 год, посвященной Екатерине Второй, в качестве источника божественности указывает мистическую, признанную Православием Премудрость из притч Соломона, то все-таки здесь же он отдает дань духу времени и склоняется к магическому толкованию, именуя Екатерину

«богиней», «Правдой», которой «на престоле <...> премудрость приседит» [8, Т. 8, с. 794]. В этой «богине» Премудрость у Ломоносова прямо воплощается и говорит ее устами. Перелагая речь Премудрости из притч Соломона, поэт замечает:

Премудрый глас сей Соломонов,
Монархия, сей глас есть Твой [8, Т. 8, с. 795].

Д.И. Фонвизин в «Недоросле» чередой намеков внушает всё ту же масонскую мысль о соприродности божественной и человеческой мудрости. Мысль эта связана у писателя с необходимостью продолжать дело Петрово. Связующим в данном случае является образ Стародума. Племянница Стародума, Софья, читает книгу Фенелона о воспитании девиц. Творчество Фенелона почиталось русскими масонами как духовно близкое. Так в повествовании появляется отблеск магической софиологии, усвоенной масонами, чьи идеи стали проникать в Россию как раз при Петре Первом. Современник дел Петровых, Стародум одобряет читательский вкус Софьи (выбор книги Фенелона): «Читай ее, читай. Кто написал Телемака, тот пером своим нравов развращать не станет» [16, с. 15]. Однако позднее, в конце 1810-х годов воитель Православия Фотий (Спасский) назовет (и не без оснований, с мистико-православной точки зрения) «масона-еретика» Фенелона в числе самых вредных, развращающих душу авторов [15, с. 158].

Упомянутый Стародумом роман Фенелона о странствиях Телемака, сына Одиссея, был известен русскому читателю, в частности, по переложению Тредиаковского, который в «предызыяснении» с сочувствием отметил, что языческие боги у Фенелона вполне соответствуют уровню христианской нравственности (отсюда подразумевается вывод об излишности или необязательности христианства). Через «Телемахиду» проходит близкая масонскому просветительству мысль о прямой доступности человеку всей божественной премудрости, зиждущей мир: Телемака сопровождает и наставляет сама богиня Мудрости Афина – под видом Ментора. В итоге она обещает: «Премудрость моя никогда тебя не оставит <...>» [14, Т. 2, с. 787]. Сам Стародум расхожим для масонства времен Фонвизина образом рассуждает о способности человека овладеть всей божественной Премудростью мироздания и творить силою воображения свой собственный мир: «Всё состоит в воображении. Последуй природе, никогда не будешь беден» [16, с. 103].

Магическое решение вопроса о софийности бытия предлагает Г.П. Каменев в повести «Софья» (1796). Земная природа у Каменева предстает трагически несовершенной. Добродетельные герои Каменева изначально настроены на самоубийство,

ведь смерть, с пантеистической точки зрения, единственный действительный выход из тупика несовершенного земного бытия. Иван топится, решив, что утопилась его возлюбленная Софья, а Софья, бросившись на «обезображенное, посиневшее тело Ивана» [12, с. 184], в сущности, добровольно пресекает свою жизнь: «Уста их соединяются, как будто вдыхая друг в друга жизненную теплоту. Ее стараются отвлечь – отвлекают, но она была уже без дыхания» [12, с. 185]. Иван перед тем, как броситься в «клокочущую бездну» [12, с. 185], символизирующую этот падший мир, «возводит очи на небо» и взывает: «Софья, Софья!..» [12, с. 185]. Хоронят погибших не под сенью креста, а «подле розового куста, посаженного Софьею. Их не хотели отпевать. Священник сказал, что утопленников подле церкви хоронить нельзя» [12, с. 185]. Автор же всеми силами старается вызвать сочувствие к своим самоубийцам.

Обратный переход от магического к православному осмыслению софийности бытия противоречиво совершался на рубеже XVIII – XIX веков, и это своеобразно отразилось в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». Софья не любит слишком говорливого и умствующего Чацкого. В его словах об «уме, алчущем познаний» и «искусствах творческих» [5, с. 66] можно, вслед за Т. Бакуниной, усмотреть «иносказательное упоминание о познавательных работах и царственном искусстве, которым занимались вольные каменщики» [1, с. 86]. Во всяком случае, Чацкому присуще близкое масонам гордое упование на возможности человеческого ума.

Софья же любит Молчалина, фамилия которого указывает на духовное явление, ценимое как подлинными христианскими мистиками, так и магами-гностиками, особенно валентинианами, по учению которых высший божественный эон – Полнота, выражаемая в Молчании, возделается низшим божественным эоном – Софией [13, с. 320]. В этой скрытой двойственности Софьиного идеала – то ли мистического, то ли магического по духовному основанию – запечатлелась переходность сознания самого автора во время работы над комедией. Однако милые Софье смирение, кротость, верность, любовь связывают ее представление о молчании скорее с христианством, нежели с магизмом. Правда, героиня обманулась внешностью, но важно, чего она искала; а ее доверчивость – это тоже качество, несовместимое с магическим сознанием.

Гордый Чацкий идеал Софьи (именно идеал молчания) принижает, насмешливо сравнивая Молчалина со скотом «бессловесным». Намек заключен в словах Чацкого: «ведь нынче любят *бессловесных*» [5, с. 50]. Выражение «скот бессловесный»

было в то время общеизвестно и устойчиво (что и подчеркнуто у Грибоедова, по принятому тогда обычаю, наклоном слова) [6, с. 63-64]. Выражение связывалось с библейским преданием о сотворении Богом земли, бессловесных животных и словесного человека. Людей молчалинского склада (точнее, склада, видимость которого Молчалин себе придает) говорливый Чацкий относит к бездуховным, низменно-животным тварям Божиим. Мистически просвещенная Софья сразу же уловила намек Чацкого на символику книги Бытия, повествующей о сотворении мира и райской – в покорности Богу – жизни первых людей, и ответила «в сторону»: «Не человек, змея!» [5, с. 50], – намекая, что гордый Чацкий является подобием того прельстительно-говорливого сатаны-змея, который в противлении Богу совратил первых людей на кривые пути самодовольного магического познания: «ума искать» [5, с. 45] вместо того, чтобы наслаждаться счастьем благодатной любви, как говорит Софья о странствиях самого Чацкого. Неприязнь Софьи к библейскому змию также отделяет ее от гностической софиологии (змию как источнику Премудрости поклонялись гностики-офиты). Чацкий слова Софьи о змее не расслышал, но уловил суть ее настроения: «Лицо святейшей богомолки!..» [5, с. 51].

Как учит святой Иоанн Златоуст, именно в грехе самовольного познания и словопрения «мы сделали несмысленнее бессловесных животных» и стали жить «по подобию змиину» [Пс. 57, 5], так что о падшем человечестве сказано: «яд аспидов под устами их» [Пс. 139:3] и: «отца вашего диавола есте» [Иоан. 8: 44] [7, с. 496-497].

В 1815 году в лирике Вяземского появляются софийные женские образы, осмысленные поначалу в духе гностического пантеизма, а не Православия: в земной женщине усматривается полное воплощение божественной премудрости и красоты, и тем самым оправдывается неудержимое влечение к ней, желание ей поклоняться. При этом вполне в духе магического оборотничества добро и зло, истина и ложь, красота и безобразие перемешиваются и уравниваются:

Ты тьму различностей в себе соединяешь:
Как ангел хороша, как дух нас мучишь злой,
Ты именем своим о мудрости вещаешь
И до безумия пленяешь красотой.

(«К Софье». 1815) [3, с. 64].

Много позднее, в стихотворении «Вера и София (Бухариной и Горсткиной)» (1832), Вяземский истолкует женскую красоту уже в духе христианской софиологии – как отражение (образ и подобие) Божественной Премудрости в ладности земного мира

(а не как само Богоявление). В этом смысле явленная в женщине богоданная земная софийность вполне доступна человеческому пониманию в отличие от Божественной Софии, лишь отчасти постигаемой, причем постигаемой уже не разумом и чувствами, а сверхсознательной верой:

Вы, Вера, чем-то безотчетным,
 Неизъяснимым быть должны <...>
 София! Вас назвать и с вами
 Недоуменью места нет <...>!
 <...> В одной таинственность с залогом
 Всего, что вне границ мирских;
 В другой действительность с итогом
 Всех благ, всех совершенств земных [3, с. 144-145].

Светом православной софийности внутренне озарен образ Татьяны Лариной в «Евгении Онегине» (1823 – 1831) Пушкина. «Но я другому отдана; / Я буду век ему верна» [11, т. 4, с. 169], – говорит Татьяна Онегину, являя свою богоданную мудрость, веру и верность.

Однако уже Лермонтов в «Герое нашего времени» (1838–1841) показывает как живое воплощение болезни века изъедаемого рассудочным скепсисом и страстями Печорина, который совращает в чувственную любовь замужнюю женщину по имени Вера-повествование глубоко символичное и пророческое для дальнейшей истории России.

Гончаров в романе «Обрыв» (1869) еще пытается возразить прозрению Лермонтова, правда, делает это противоречиво, неуверенно. София Беловодова у него – воплощение какой-то холодной антично-языческой божественной красоты (фамилия указывает на Беловодье – земной рай из магических народных преданий). Райский (фамилия тоже говорящая) пытается разжечь в ней страстную любовь, но безуспешно, а она походя называет его «Чацким» [4, с. 31], и в фамилии, заимствованной у Грибоедова, здесь звучит, по творческой воле Гончарова, отзвук «адский», ведь Райский выступает как змий-искуситель, который, согласно книге Бытия, тоже жил в Раю с первыми людьми. Райский пытался искушать и другую героиню – Веру, но опять не преуспел, зато в этом преуспел нигилист и безбожник Марк – некое снижающее развитие образа Печорина. Характерно, что Вера совершает падение, когда она сознательно отрекается от начала богоданной премудрости в своей душе и утверждает, что «мудрость» – «смешное слово» [4, с. 356]. «Я не мудрая дева», – говорит она Райскому [4, с. 350]. Впрочем, уже на дне символического обрыва, пропасти, куда она пала с Марком, ей удается через покаяние и осознание греха восстановить

свое изначальное православное самосознание, а вместе с тем и воссоединить свою веру с богоданной мудростью.

Попытка Гончарова художественным внушением вернуть русскому обществу исконную православную веру и мудрость не увенчалась успехом. Гораздо более влиятельный в то время писатель – Лев Толстой – отразил своим творчеством преобладание в общественном сознании другой, противоположной точки зрения. В его романе «Война и мир» (1864 – 1869) такие героини, как София (Соня) и Вера, оказываются отнюдь не положительными в сравнении с любимицей автора – Наташей Ростовской, в которой подчеркивается стихийно чувственная и страстная естественность бытия (само имя Наталья в переводе с латинского означает «природная, естественная»). По мнению Льва Толстого, софия-мудрость и вера – начала, противоположные человеческой природе.

Толстовское антисофийное настроение продолжилось, почти уже пародийно, в романе Андрея Белого «Петербург» (1912 – 1922), где действует Софья Петровна Лихутина «с крошечным лобиком», при котором «в ней таились чувства» [2, с. 68]. Одновременно Белый на грани пародии пытается осмыслить магическую софиологию XVIII – XIX столетий: в душе Софьи Петровны можно разбудить «хаос», и там «таится преступница» в сочетании со «святостью»; «знакомые офицеры ее называли всегда ангел Пери, слив два понятия: “Ангел” и “Пери” в одно» [2, с. 63]. Здесь упоминаются герои поэмы Жуковского «Пери и ангел» (1821). Пери, по объяснению Жуковского, «воображаемое существа, ниже ангелов, но превосходнее людей» [2, с. 366]; то есть это род падших демонов, которым недоступен Рай. У Андрея Белого оба начала, ангельское и демоническое, смешиваются в душе Софьи, вполне в духе гностической магии.

В целом первая половина XIX века отмечена некоторым возрождением православной софиологии в художественной словесности, однако в дальнейшем, во второй половине XIX и начале XX века, магическое осмысление софийного начала в женских образах вновь возобладало, осложняясь к тому же возрастающим бездуховным пренебрежением к любой постановке софиологических вопросов бытия, и это стало одним из признаков стремительного упадка нарождающейся православной веры, упадок же привел к раздроблению народного самосознания и к неизбежным в таком случае скоространным и губительным государственным потрясениям, сказавшимся на всем ходе русской истории и словесности в XX столетии.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бакунина Т. А. Знаменитые русские масоны / Т. А. Бакунина. – М.: Интербук, 1991. – 140 с.
2. Белый А. Петербург / А. Белый. – М.: Рус. кн., 1979. – С. 68.
3. Вяземский П. А. Полное собрание сочинений: в 12 т. / П. А. Вяземский. – С.Пб.: Изд. графа С.Д. Шереметьева, 1878-1896. – Т. 3. – С. 64.
4. Гончаров И. Собр. соч.: в 8 т. / И. Гончаров. – М.: Худож. лит., 1977-1980. – Т. 5. – 512 с.
5. Грибоедов А. С. Сочинения / А. С. Грибоедов. – М.: Худож. лит., 1988. – 580 с.
6. Западов В. А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума» / В. А. Западов // Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. – Л.: Наука, 1977. – С. 61-72.
7. Златоуст, Иоанн, св. Творения... в русском переводе / Иоанн Златоуст. – С.Пб., 1896 – 1899. – Т. 2. – Ч. 1-2. – С. 496-497.
8. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: в 10 т. / М. В. Ломоносов. – М.; – Л.: Изд-во АН СССР, 1950-1959. – Т. 8. – С. 502.
9. Масонство в его прошлом и настоящем: В 2 т. – М.: ИКПА, 1991. – Т. 2. – С. 94.
10. Повесть временных лет. – СПб.: Наука, 2007. – 667 с.
11. Пушкин А.С. Евгений Онегин. Гл. 8, строфа XLVII / А.С. Пушкин // Собр. соч.: В 6 т. – М.: Рус. кн., 1969. – Т. 4. – С. 169.
12. Русская сентиментальная повесть. – М.: Худож. лит., 1979. – С. 184.
13. Соловьев В. С. Валентин и валентиниане / В. С. Соловьев // Христианство: Энцикл. слов.: В 3 т. – М.: Наука, 1993-1995. – Т. 1. – С. 320.
14. Тредиаковский В. К. Сочинения: в 3 т. / В. К. Тредиаковский. – С.Пб.: Изд. Смирдина, 1849. – Т. 2. – С. 787.
15. Флоровский Г., протоиерей. Пути русского богословия / Г. Флоровский. – К.: Феникс, 1991. – 158 с.
16. Фонвизин Д. И. Недоросль / Д. И. Фонвизин // Избранное: Стихотворения. Комедии. Сатирическая проза и публицистика. Автобиографическая проза. Письма. – М.: Сов. Россия, 1983. – 115 с.

АНОТАЦІЯ

Моторін О.В. Світ Софії, Премудрості Божої, у жіночих образах російської словесності

Стаття розглядає окремі питання виникнення православної софіології, походження та значення жіночого імені Софія, традицію співвідношення імені з витком премудрості в жіночій

душі. Робота досліджує відповідність та невідповідність деяких жіночих образів російської словесності кінця XVIII – початку XX сторіччя, які названі світським іменем Софія, з очікуванням втілення Світу Божественної Премудрості. Стверджується, що жіночі літературні образи відображають загальне послаблення православної духовності в російському суспільстві того часу, яке пагубно вплинуло на національну свідомість.

Ключові слова: Софія, Світ Премудрості Божої, жіночі образи, православна духовність.

АННОТАЦИЯ

Моторин А.В. Свет Софии, Премудрости Божией, в женских образах русской словесности

Статья рассматривает некоторые вопросы возникновения православной софиологии, происхождение и значение женского имени София, традицию соотношения имени с премудрым началом в женской душе. В работе исследуются соответствия и несоответствия некоторых женских образов русской словесности конца XVIII – начала XX века, носящих светское имя София, с ожидаемым воплощением Света Божественной Премудрости. Утверждается, что женские литературные образы отражают общее ослабление православной духовности в российском обществе того времени, которое губительно сказалось на национальном самосознании.

Ключевые слова: София, Свет Премудрости Божией, женские образы, православная духовность.

SUMMARY

Motorin A.V. Sophia God Wisdom's Light in Female Images of Russian Literature

The paper deals with the evolution of the Orthodox Sophiology, investigates the origin and the meaning of the female name Sophia and the tradition of correlating the name to the God's Wisdom in a woman's soul. The paper analyzes correspondence and discrepancy of certain female images named Sophia in Russian Literature of XVIII – XX century to the expected implementation of the God Wisdom's Light. It is concluded that female literary images reflect universal weakening of the Orthodox belief in Russian society of those days which harmfully influenced national self-reflection.

Key words: Sophia, the God Wisdom's Light, female images, Orthodox belief.

О.Ю. Осьмухина
(Саранск, Россия)

УДК 821.161.1-3

**СООТНОШЕНИЕ АВТОРА – ГЕРОЯ – МАСКИ В
РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»**

Роман «Защита Лужина» (1930), как известно, вырос из набокковского увлечения шахматами и, главным образом, шахматной композицией, о чем позднее вспоминал автор в «Других берегах» [10, с. 289-290]. Первые главы романа появились еще в 1929 г. На страницах «Современных записок», после чего даже те критики, которые достаточно спокойно отнеслись к стихам Сирина и «Машеньке», увидели в нем крупного прозаика [2, с. 216, 220-230], наделенного «исключительным, несравненным талантом», а роман был «первой вещью, в которой Сирин стал уже во весь рост своего дарования» [13, с. 248]. Кроме того, по справедливому замечанию А.С. Мулярчика, «Защита Лужина» ознаменовала «окончательное вызревание русскоязычной манеры Набокова», сила и своеобразие которой «коренятся в резком раздвижении пределов эмоционально-психического опыта и в той удивительной грации, с которой тонкие, зыбкие, пограничные состояния облекаются в плотно сотканную словесную ткань» [7, с. 48].

В целом же «Защита Лужина» органически вписывается в контекст творчества В.В. Набокова: здесь все та же квазиэпическая, безличная форма повествования, герой, «доминантой» образа которого является самосознание, отчаянно пытающийся осмыслить свое бытие, «открытый» финал. Повествовательная структура романа, на наш взгляд, подчинена следующим темам (в зависимости от того, что каждый элемент действительности, переживание входят в них): теме детства (точнее, утрате детского «рая»), теме русского, добившегося успеха в эмиграции, теме шахмат, аллегорически соотносимой с темой творчества и абсолютизацией творческого «я». Именно в них автором раскрываются этапы диалектического развития духа героя, и герой проходит их, стремясь самоутвердиться, достигнув истинного бытия.

Во-первых, равно как и в предыдущих произведениях, неотъемлемой составляющей авторской маски становятся автобиографические параллели и соответствия: «автор реальный» «отдал» герою свое детство, школьные годы, кроме того, месту действия первой части романа приданы точные черты семейного дома Набоковых в Петербурге и имения в Выре. Как известно, в набокковедении прочно укрепились определение набокковского

детства как «рая» («потерянного рая») – счастливой, гармоничной поры [5, с. 125-160; 6, с. 3-32; 7, с. 5-18]. Это идеальное пространство, закрытое для посторонних. Однако утрата «рая» неизбежна: вполне закономерно «вторжение» в жизнь ребенка гувернеров, воспитателей, одноклассников, учителей. Нельзя не согласиться с мнением В. Ерофеева, полагающего, что именно потеря Набоковым «подлинного» рая заставила его «болезненно ощутить свое позднейшее существование как изгнание, в гораздо <...> более глубоком смысле, чем эмиграция» [6, с. 14]. Кроме того, для сознания ребенка потеря «рая» – «мощная психологическая травма, переживание которой и составляет прафабульную основу» многих набокковских произведений, в частности, «Защиты Лужина». Равно как и автор «реальный», маленький Лужин трагически переживает изгнание из своего детского «рая», благостного мира единственного ребенка. Он абсолютно подавлен, узнав, что теперь его будут звать по фамилии. Изгнание символизирует не только обращение по фамилии, но и переезд из усадьбы в город. Лужин «понял весь ужас перемены» [9, с. 8]: никогда не повторяются ни ежедневные прогулки с гувернанткой, нелюбимые ранее, но кажущиеся счастьем теперь, ни катание в «открытом ландо», ни часы раздумий на диване: «Взамен всего этого было нечто, отвратительное своей новизной и неизвестностью, невозможный, неприемлемый мир, где будет пять уроков подряд и толпа мальчиков <...>» [9, с. 9].

Школа, в которую был определен Лужин, является романским (хотя и несколько сниженным) отображением «подчеркнуто передового» Тенишевского училища (причем, названия учебных заведений созвучны: Балашевское – Тенишевское), где учился сам писатель. Однако Лужину малоинтересны игры, он сторонится одноклассников, не «резвится» вместе с ними, ведет себя обособленно, молча терпит их издевательства лишь для того, чтобы, вернувшись из школы домой, погрузиться в свой мир (это же было свойственно и автору в пору ученичества, о чем напишет он в «Других берегах» [10, с. 241]). Так же как «темпераментный» В.В. Гиппиус «приходил в бешенство» от отказа будущего писателя «участвовать в каких-то кружках», классный наставник Лужина недоволен тем, что ребенок «не ладит с товарищами», «мало бегает на переменах» [9, с. 12] и в его поведении «наблюдается некоторая вялость».

Дом Набоковых в Петербурге и фамильное имение в Выре вновь перенесены на страницы романа – там проходит детство будущего шахматного гения. Плетеные кресла, сад, дачное лето, состоящее «из трех запахов: сирень, сенокос, сухие листья» [9, с. 5] – такие «драгоценности» отдал автор своему герою. И

даже тучная гувернантка француженка Набокова присутствует в доме Лужиных; в предисловии к роману, впрочем, автор сам признавался, что «подарил» Лужину свою гувернантку, «карманные шахматы», а также свой «прелестный характер» [11, с. 55].

Другим важным моментом в становлении самосознания героя, его взаимоотношений с миром является тема шахмат. Мир, окружающий Лужина, хотя и вещественный, но нереальный. Истинной жизнью для героя оказывается мир шахмат. Реальность проходит «мимо» героя: города с их гостиницами, клубами, кафе, фонарями, таксомоторами были лишь «привычной и ненужной оболочкой» [9, с. 53], и Лужин «эту внешнюю жизнь принимал, как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное» [9, с. 53], он только «изредка» замечал, что существует. Первое «знакомство» героя с шахматами случайно и, кажется, незначительно: мальчик всего лишь видит гладкий ящик с резными фигурами, подаренный отцу, и слышит комментарий приглашенного в дом музыканта: «Какая игра, какая игра <...> Комбинации, как мелодии <...> Игра богов. Бесконечные возможности» [9, с. 21]. Этот эпизод является прелюдией к последующим событиям в жизни персонажа: на следующее утро Лужин проснулся «с чувством непонятого волнения» и запомнил «необыкновенно ясно» этот день, «предшествующий долгому пути» [9, с. 22], – именно тогда впервые тетка учит его играть. Через несколько дней Лужин с завистью наблюдает игру одноклассников, «неясно чувствуя» при этом, что «он ее понимает лучше, чем эти двое, хотя совершенно не знает, как она должна вестись <...>» [9, с. 25]. Ради того, чтобы научиться играть, он пропускает школу. От «старика с цветами», приходившего к тете, мальчик узнает названия фигур, некоторые механизмы защиты, «нехитрую систему обозначений». И однажды, во время одной из партий, Лужин «что-то постиг, что-то в нем освободилось, прояснилось, пропала близорукость мысли <...>» [9, с. 29], и старик-партнер первым предсказал ему «звездное» будущее: «Далеко пойдете, если будете продолжать в том же духе. Большие успехи» [9, с. 29]. Мальчик полностью погружается в неизведанный, пока еще загадочный, шахматный мир. Сначала шахматы компенсировали утрату детского «рая», а затем вытеснили абсолютно все и в сознании, и в жизни героя – он всерьез увлекается ими.

Сам герой, открыв в себе этот дар, боится его, однако лишь потому, что не хочет излишнего внимания к себе, а также страшится невыносимых насмешек со стороны одноклассников. Триумфальное шахматное шествие Лужина начинается после появления его фотографии в одном из столичных журналов, что,

в первую очередь, положило конец его школьным занятиям. Показательно, кстати, изображение болезни героя, «октябрьской шахматной болезни», имеющей сходство с видениями Вальера в рассказе Набокова «Terre incognita», с той лишь разницей, что бредит Лужин реально пережитыми событиями, – и игра со старым евреем, «дряхлым шахматным гением, побеждавшим во всех городах мира» [9, с. 37], и победная партия с учителем географии ассоциируются в его сознании с «чудовищной игрой на призрачной, валкой, бесконечно расплывавшейся доске» [9, с. 38]. Герой «болен» шахматами, причем настолько, что окружающий мир не раз будет проецироваться на мир шахматный, а реальные предметы ассоциироваться с партиями, ходами, фигурами, поскольку весь образ жизни героя, его «я» – внутреннее и внешнее – подчинены им: «Он сидел <...> и думал о том, что этой липой, стоящей на озаренном скате, можно, ходом коня, взять вон тот телеграфный столб <...>» [9, с. 56]. Несовпадение реальности и шахматного мира героя, раздвоенность его сознания приводят к тому, что Лужин «теряется» во времени и пространстве; сон и явь перемешиваются, герой не осознает до конца, что происходит на самом деле, а что – вымысел, иллюзия. Так, невеста, посетившая его однажды утром, кажется ему «прелестным сном», послеобеденная шахматная партия того же дня – реальностью, а вечер, проведенный в гостях у родителей невесты, – продолжением «недавнего сна»: «В хорошем сне мы живем. <...> Я ведь все понял» [9, с. 76]. Однако реальная, вещная жизнь героя («сон») кратковременна – она быстро сменяется истинным существованием: «Он ясно бодрствовал, ясно работал ум, очищенный от всякого сора, понявший, что все, кроме шахмат, только очаровательный сон <...> Стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь, и с гордостью Лужин замечал, как легко ему в этой жизни властвовать, как все в ней слушается его воли и покорно его замыслам» [9, с. 77]. Шахматы полностью подчиняют его, уводят от реальности, определяют образ жизни, подавляют волю настолько, что Лужин утрачивает ощущение собственного «я».

В «Защите Лужина», как и в других набоковских произведениях, авторская маска вновь маркируется мотивом «двойничества»: как делится мир, в котором живет герой, на мир истинный (шахматный) и призрачный (реальный, вещественный), так и сознание Лужина раздвоено: «<...> Лужин, томно рассеянный по комнате, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником. Но что было еще хуже, – он после каждого турнирного сеанса все с большим и большим трудом вылезал из мира шахматных представлений,

так что и днем намечалось неприятное раздвоение» [9, с. 72]. Появление «двойника» вполне закономерно: герой, в отличие от окружающих его людей, фактически находится в совершенно иной плоскости, как в временной, так и пространственной: для «других» – он рассеянный, вялый, странный – является на самом деле «двойником»; истинный же Лужин – непревзойденный игрок, шахматный маэстро (в этом плане, кстати, «Защита Лужина» вполне соотносима с «Отчаянием» и «Соглядатаем»: так, в «Отчаянии» раздвоенное сознание главного героя, точнее, «анти-героя» порождает мнимого двойника).

Примечательно, что в «Защите Лужина» формально повествование ведется от третьего лица: автор выступает в качестве наблюдателя, но не просто регистратора событий, сохраняющего нейтралитет по отношению к описываемому, – он всевидящ и всезнающ. Именно от автора читатель узнает о детстве, юности Лужина, произошедшем и пережитом героем. Однако вскоре голос рассказчика-наблюдателя сливается с голосом героя, причем, последний, как выясняется, делится своими воспоминаниями с невестой (эта первая, на наш взгляд, попытка Набокова подчинить повествование «диалогической структуре» успешно реализуется позднее – в «Даре»). Таким образом, монолог автора есть монолог героя (кстати, герой рассказывает о себе отстраненно, как о ком-то третьем). Фраза «Ну, расскажите что-нибудь еще» [9, с. 56] прерывает «единство» автора-героя, после чего вновь следует размеренный авторский рассказ: описываются события, персонажи, воспоминания и мысли героини, внутренний мир Лужина. На первый взгляд, герой находится в ряду всего описываемого, но это «описываемое» освещается «изнутри» присутствием как персонажа, так и авторским взглядом, проецируемым на героя.

Набоковеды не раз называли «Защиту Лужина» романом «моногогероя» [см. об этом: 3; 8], и с этим в определенной степени можно согласиться, поскольку внимание автора сконцентрировано лишь на одном персонаже – Лужине (другие даже не описываются и не имеют имен, за исключением Турати, но и его характеристика достаточно эскизна), чьи поступки, поведение, переживания детализируются. Герой глубоко индивидуален, причем, не осознает своей непохожести на других, поэтому он одинок: реальность для него иллюзорна, бессмысленна, неинтересна, истинно и важно лишь его «призрачное искусство» – шахматный мир. По мнению Н. Букс, одиночество персонажа является «неотъемлемым условием» шахматной судьбы [4, с. 532], а организация текста вокруг него есть «художественная проекция эмоционально-психического

состояния игрока в наиболее креативный момент его жизни – создания победной комбинации» [4, с. 533]. Однако одиночество Лужина наполнено более глубоким, философским смыслом: не только шахматный игрок, любая творческая личность одинока (причем, одиночество это радикально), художник – всегда моногогерой, поскольку в силу своей уникальности он противопоставит и своим соперникам, и окружающей действительности.

И достижение Лужиным огромного успеха не только в России, но и в эмиграции (кстати, скрытая параллель автора с самим собой) еще не триумф: необходимо не просто достичь вершины, но и удержаться на ней. Лужин же прячется в мир иллюзий, символом и реальным воплощением чего становятся шахматы, соответственно образ Лужина – олицетворение бесперспективности развития «застывшего» искусства, шахматы поднимаются до уровня эстетической категории. Показательно в связи с этим, что аналогии с искусством, в частности с музыкой, не раз приводятся в романе [см.: 15, с. 135-136; 1, с.77]. Именно профессиональный скрипач впервые говорит герою о «музыкальности» шахмат; княгиня Уманова вообще решает, что Лужин «имеет какое-то отношение к литературе, к журналам, – сочинитель, одним словом» [9, с. 74]; невеста абсолютно убеждена, что лужинская гениальность «не может исчерпываться только шахматной игрой <...>» [9, с. 74], сравнивает его с талантливыми поэтами и музыкантами, называет «артистом». Переломный момент в жизни героя (кульминационный момент повествовательной структуры) – партия с Турати – насыщен музыкальными аллегориями и вызывает ассоциации с полифоническим произведением. Так, шахматная расстановка сил Турати – «нежно запевшая» струна, расстановка лужинских сил – «мелодия»; обдумывание игроками ходов – «тишина», которая прерывается «неожиданной вспышкой», быстрым сочетанием звуков»; перестановки фигур – «звуки», «густая, низкая нота». Словно в оркестре, противоположные «силы» на доске перекликаются «трубными голосами» [9, с. 79]; комбинационное построение Турати аллегорически названо «какой-то музыкальной бурей» [9, с. 80], в которой Лужин ищет «отчетливый маленький звук», чтобы «раздуть его в громовую гармонию» [9, с. 80], причем, все это называется автором «фуриозом». Однако игра является «чистым» искусством лишь для Лужина. И здесь отметим противопоставление героев, важное для раскрытия внутренней сущности Лужина. Лужин и Турати – не просто игроки, находящиеся по разным сторонам доски. Образы их, кроме того, наполнены философским смыслом: это противоборство представителя традиционного и «нового» течений в искусстве.

Лужин самовиражається лише в своєму неприступному і обособленому світі шахмат. Лужин як авторська маска є абсолютізація творчого «я». В цьому світі герой призначений грати роль чудака і генія – це устійлива асоціація з гением літературним. Але Лужин виявляється уязвимим, поскільки у нього з'являється сильний і одарений суперник – двойник: «<...> Турати, по темпераменту своєму, по манері гри, по схильності до фантастичної дислокації, був гравцем йому родного складу, але тільки пошесть далі. Гра Лужина <...> казалась тепер чутко-чутко старомодною перед блискучою крайністю Турати» [9, с. 54]. Тут, говорячи про шахмат, автор підразумеє конкуренцію художественну. «Лужин потрапив в те положення, в якому буває художник, який в початку поприці, усвоїв новіше в мистецтві і тимчасово поразив оригінальністю прийомів, раптом помічає, <...> що інші, невідомо звідки взявшись, залишили його позади в тих прийомах, в яких він недавно був першим, і тоді він відчуває себе обкраденим, бачить в обогнавших його смельчаках тільки неблагодарних подразників, і рідко розуміє, що він сам винуват <...>» [9, с. 54]. Сам Сирин, уже відчуваючи себе майстром, побоюється подібної участі і готується передбачити її, ховаючись за маскою Лужина, виробляючи саму ідею «захисту» – переможний варіант гри з «представителями новішого напрямку». Але якщо Сирин трезв в оцінці можливостей своєї «захисту», то Лужин програє, виявляючись в кінці кінців розбитим власним гением.

Говорячи про фінал роману, необхідним представляється провести паралель з більш раннім твором Набокова – п'єсою «Смерть» (1923), героєм якої, рівно як і Лужин (Смуров, Вальєр, Цинциннат), переноситься в потусторонність. В цьому плані п'єса є предтечею «Захисту Лужина» (остатній, зрештою, декілька переосмислений), поскільки присвячена тій же, що і роман, темі «странних взаємодій людини зі своїм уявленням» [13, с. 20]. Героєм згаданого драматичного «етюда» охоплено важким «недугом»: «<...> я боюся існувати... Недуг незвичайний, мучительний, і ознаки його – озноб, тоска і головкружіння. Приводить він до безумства» [9, с. 47]. Нечто подібне терзає і Лужина: «години безсоння», втомленість, розсіяність волі. Едмонд в «Смерті» приходив до висновку, що єдине «лікування» від його «недуга» – смерть. Героєм «не витримавши страху буття» [9, с. 49]. Земне, реальне існування важко йому, здається безглузлим. І він шукає звільнення, намагається «врятуватися» в «невідомій області» – буття вневременному, даючому легкість

і спокій. Думка про самоубийство стає озаренням, своєрідним виходом з обмеженої реальності і для Лужина: «Єдиний вихід <...> Потрібно випасти з гри» [9, с. 149]. Примітно, крім того, що Лужин саме «випадає» з гри (об'єктивної реальності), точніше, з вікна: «Уцепившись рукою за щось зверху, він збоку проліз в проїмку вікна. <...> вся бездна розпалася на бліді і темні квадрати, і в той миг, що Лужин розжал руки, <...> він побачив, яка саме вічність угодливо і неумовно розкинулася перед ним» [9, с. 152].

І якщо для Едмонда смерть – лише мниме звільнення, поскільки вона виявляється грою уявлення, «можливими баченнями» [9, с. 57] героя, то тривіальний, на перший погляд, вихід з життя Лужина має, скоріше, метафізичний зміст: перехід від вигаданої реальності до дійсної, досягнення внутрішньої, духовної свободи. Для позначення межової реальності, життя після життя і в п'єсі, і в романі Набоков використовує метафори «пропасть» і «бездна» («за гранню кінця земного буття» [9, с. 50], куди «падіння неминуче») – саме вони символізують дійсну, не матеріальну, а духовну життя, досягнення певного творчого абсолюта, органічної єдності і, нарешті, цілості «я» героя. Життя земне метафорично отождествляється з «грою», «вигадкою», ілюзією. Вона прозора; і люди, оточуючі Лужина, не мають обличчя, імен, вони – «тіні», «чорні, вузькі спини», «призраки» [9, с. 81]. «Вихід з гри» героя неслучайний. Справа не в нехватці таланту – ім Лужин наділений повністю, але він зупиняє творчі пошуки. І спроба утриматися на межі творчості повністю закономірно закінчується поразкою – існування персонажа не в світі, а скоріше, в ілюзорній проекції світу початково обумовлено. Оговоримося, що подібне розуміння смерті персонажа, причиною якої – неуміння поєднати життя і талант, дає І. Слюсарєва; дослідниця, крім того, визначає, що рік народження автора і героя збігається і робить зв'язок з цим повністю обґрунтоване припущення про «зашифрованість» в долі персонажа авторської долі [див. про це: 12, с. 129-140].

Таким чином, автобіографічні паралелі і відповідності грають ключову роль в співвідношенні авторського і персонажного «контекстів» роману і є найважливішими складовими авторської маски. Набоков, прагнучи до фікційному втіленню в межах текстової реальності, «естетично передбачено» наділяє героя особливими рисами, схильностями, здібностями, передає йому певні факти власної біографії. Принципово важливими, однак,

оказываются отнюдь не биографические спекуляции, ведущие к ложному отождествлению любого «я-рассказчика» с авторской личностью, но авторская маска как способ «встраивания» фактических элементов в произведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика Владимира Набокова. – С.Пб.: Алетей, 1999. – 320 с.
2. Берберова Н. Из книги «Курсив мой : Автобиография» // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – С.Пб.: РХГИ, 1997. – С. 184-193.
3. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. – М. : НЛЮ, 1998. – 208 с.
4. Букс Н. Двое игроков за одной доской : Вл. Набоков и Я. Кавабата // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – С.Пб. : РХГИ, 1997. – С. 529-541.
5. Ерофеев В.В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 125-160.
6. Ерофеев В.В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В.В. Собрание соч. : В 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 1. – С. 3-32
7. Мулярчик А.С. Постигая Набокова // Набоков В.В. Романы. – М., 1990. – С. 5-18.
8. Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 144 с.
9. Набоков В.В. Защита Лужина // Набоков В.В. Собрание соч. : В 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 2.
10. Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собрание соч. : В 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 4.
11. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» («The Defense») // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – С.Пб. : РХГИ, 1997. – С. 52-55.
12. Слюсарева И. Построение пустоты: Опыт прочтения романа В.Набокова «Защита Лужина» // Подъем. – 1988. – №3. – С. 129-140.

13. Толстой И. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. – М. : Искусство, 1990.
14. Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков : Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – С.Пб. : РХГИ, 1997. – С. 244-250.
15. Tammi P. Problems of Nabokovs Poetics. A Narratological Analysis. – Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.

АННОТАЦИЯ

Осьмухина О.Ю. Соотношение автора – героя – маски в романе В.В. Набокова «Защита Лужина»

Статья посвящена осмыслению приема авторской маски в рамках игрового повествования в набоковском романе.

Ключевые слова: автор, маска, мотив, прием, игра

АНОТАЦІЯ

Осьмухіна О.Ю. Співвідношення автора – героя – маски в романі В.В. Набокова «Захист Лужина»

Стаття присвячена осмисленню прийому авторської маски в рамках ігрового оповідання в набоковському романі.

Ключові слова: автор, маска, мотив, прийом, гра.

SUMMARY

Osmukhina O.Yu. Parity of the author – the hero – masks in V.V. Nabokov's novel "The Defense"

The article is devoted to consideration of the device of the author's mask within the limits of a game narration in Nabokov's novel "The Defense".

Key words: author, mask, motive, device, literary game.

*Ю.А. Ващенко
(Харьков)*

УДК 821.133.1 – ЗРоб-Грийе

**“БЕЗМОЛВНИЙ ВЗГЛЯД”: ПОЭТИКА
АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ КОРРЕЛЯЦИЙ В РОМАНЕ
А. РОБ-ГРИЙЕ “В ЛАБИРИНТЕ”**

Творчество А. Роб-Грийе (1922–2008), создателя школы “нового романа”, достаточно полно осмыслено в трудах французских (Р. Альман, Р. Барт, П. де Буадефр, Ф. Дюга-Порт [8], Ж. Женетт, М. Надо, Ж. Рикарду и др.), российских

(Л. Г. Андреев, С. И. Великовский, О. Евгеньева, Л. А. Зонина, А. Строев) и отечественных (Л. Г. Еремеев) ученых как классика модернистского письма, “романа о романе”, отвергающего традиционные понятия “персонажа” и сюжетной “истории”. Характеризуя поэтику романа А. Роб-Грийе “В лабиринте” (1959), исследователи обычно выделяют ее визуальную доминанту (“<...> смысл для этого автора рождается по большей части как визуальная практика” [3, с. 7]; “<...> “голос” рассказчика проявляется только как точка зрения” [3, с. 7]); акцентируют “роль и функции взгляда на нарративном и фикциональном уровнях новороманного текста” [2, с. 11], уточняя, однако, что “<...> если романы А. Роб-Грийе и изобилуют описаниями <...> вещей (шозизм), то вопрос о “визуальном” должен быть истолкован в ироническом ключе. Подробные описания призваны <...> показать не реальное, но ускользающе эфемерное, авторские фантазмы” [4, с. 10]. Речь, таким образом, идет об *отсутствии* реального референта, к которому могла бы отсылать богатая визуальная образность романа (мотив *глаза*, включая его аналоги – *взгляд, окно, стекло, водная среда, полированная поверхность*). В то же время весьма значимым аспектом *поэтики отсутствия*, присущей роману “В лабиринте”, оказывается аудиальный код. **Цель** нашей статьи – выявить особенности аудиовизуальных корреляций, поэтологически реализующих мотивный комплекс *отсутствия* в романе А. Роб-Грийе “В лабиринте”.

В контексте “нерепрезентативной” поэтики “нового романа” (разрушение параметров традиционного романа – сюжетной “истории” и “персонажа”, отсутствие нарратора и наррататора) [7], осмысленной современным литературоведением в параметрах постмодернизма [3; 4; 5], актуализируется и постмодернистская *поэтика отсутствия* как одно из средств художественной реализации концепта эпистемологической неуверенности. “Отсутствие, как феномен художественного дискурса, обретает особую актуальность на современном этапе литературного процесса, эстетической доминантой которого является постмодернизм. Апологеты этого направления провозглашают отсутствие автора (под рубрикой “смерть автора”), отсутствие читателя (под рубрикой “смерть читателя”) и даже отсутствие смысла художественного сообщения (под рубрикой “деконструкция текста”) [1, с. 76].

Трактуя категорию отсутствия с позиций когнитивной поэтики, О. О. Беляков [1], в частности, предлагает ее типологию на уровне лингвальных и текстуальных схем, а также на уровне схем картины мира. “В романах постмодернизма отсутствие <...> воспринимается как структурно-семантическая,

нарратологическая и концептуальная доминанта произведения” [1, с. 78]. На уровне лингвальных схем поэтика отсутствия проявляется как нарушение синтаксического построения предложений (“оборванные предложения, замена ожидаемой информации пропусками в виде тире или слова-субститута и отсутствие маркеров художественно репрезентированных форм речи персонажей” [1, с. 78]); на уровне текстуальных схем – отсутствие нарратора, отсутствие наррататора, отсутствие персонажа, отсутствие как результат деформации текстуально-дискурсивных категорий, отсутствие пространственно-временных координат; на уровне схем картины мира – когнитивный диссонанс как отсутствие корреляций между “возможным миром” художественного произведения и схемами картины мира читателя [1, с. 81].

Мотивная доминанта отсутствия реализуется в романе “В лабиринте” посредством образов пустоты, тишины и молчания. *Отсутствие персонажа* (“*вокруг ни души*” [6, с. 264]) маркировано лишь его следами, отпечатками: “*Видны только оставленные прохожими следы*” [6, с. 242]. Однако и они исчезают: “<...> *нет на снегу никакого следа человеческой ноги*” [6, с. 276]; “<...> *следы мальчугана исчезают медленнее*” [6, с. 275]; “*И на полу исчезли лоснящиеся дорожки*” [6, с. 278]. Знаком отсутствия становится и звук: невидимые персоны позволяют “*угадывать этапы своего пути лишь по различному звучанию шагов*” [6, с. 266]; “*Шаги все стучат по асфальту оцепеневшей от стужи улицы*” [6, с. 268]; “<...> *шаги <...> направляются в другую сторону*” [6, с. 268].

Звуки либо тихи, слышны “*словно эхо*” [6, с. 262], “*совершенно невятно*” [6, с. 278], либо вовсе отсутствуют (“*И ни звука*” [6, с. 267]; “*Этот мерный перестук сюда не доносится, как и любой другой звук*” [6, с. 242]). Слова – неразборчивы, обрывочны: “*Далекый голос произносит в ответ несколько неразборчивых слов, <...>*” [6, с. 266], во фразе невозможно разобрать “*что-нибудь кроме наплыва бессмысленных звуков*” [6, с. 278]. Коммуникация между романскими фигурами (солдатом, женщиной, мальчиком) *отсутствует* либо обречена на провал: они “*молча глядят друг на друга*” [6, с. 269]; некто “<...> *слышит голос, произносящий три-четыре слога, смысл которых он не успевает уловить*” [6, с. 264], – “*и снова наступает молчание*” [6, с. 269]. “*Мальчик отвечает все с теми же недомолвками*” [6, с. 255]; “*почти шепотом*”, “*обрывает фразу*” [6, с. 266]. Услышанный “<...> *голос <...> становится ровным, далеким, как бы отсутствующим*” [6, с. 256], он “*как бы нарочно тусклый*”, словно та, кому он принадлежит, “*хочет остаться безликой*” [6, с. 262].

Полной тишине романного мира соответствует абсолютная его пустота: “дом вообще необитаем” [6, с. 260]; “глаза мальчугана устремлены в пустоту” [6, с. 261]; “сцена смотрит в ничто” [6, с. 261]. “В окнах – никого, никто не прильнул к стеклу, никто, хотя бы и смутно, не виднеется в глубине комнаты” [6, с. 249].

Аудиовизуальные корреляции (“безмолвный взгляд” [6, с. 255]) подчеркнуты в романе “В лабиринте” параллелизмом синтаксических конструкций: “Кругом все пусто, предметы домашнего обихода, <...>, отсутствуют: ни циновки перед дверьми, ни коврики под лестницей, ни ведра и метлы в углу” [6, с. 265]; “И ни звука: ни шагов, ни приглушенного шепота, ни грохота посуды. Дом кажется необитаемым” [6, с. 267]. Если звуки появляются, то они призваны лишь отгородить пространство тишины: “Дробный перестук подбитых железом каблучков все явственней слышится в тишине оцепеневшей от стужи ночи” [6, с. 242]; “<...> в такой тишине у снега особая звукопроводимость” [6, с. 264].

Метафорой эпистемологической неуверенности выступает у А. Роб-Грийе мотив искаженного, “ненадежного” видения. Роль зрения как источника достоверной информации ставится под сомнение (“Он <...> пристально глядит перед собой, о чем свидетельствуют его широко открытые глаза <...>. Это свидетельство, правда, не слишком надежно <...>” [6, с. 261]). Та же “ненадежность”, сомнительность касается аудиального аспекта: “<...> бесплотный, бледный отзвук тембра <...> – сомнительно даже, человеческий ли это голос вообще” [6, с. 264].

В сфере хронотопа текстуальные сдвиги подчеркивают отсутствие размежевания эпизодов во времени (окончание одного абзаца – это одновременно начало следующего, но также и новый временной пласт): солдат “сходит” с картины “прошлого века” [6, с. 249] и оказывается в “сегодняшнем” кафе. Трансвременная связь эпизодов осуществляется через предметные образы (графический эстамп, черно-белое фото).

Аудиовизуальные образные соответствия в романе “В лабиринте” наблюдаются не только в реализации мотивного комплекса отсутствия, но и в других мотивных сферах. Так, доминирующая в романе визуальная поэтика экспрессионистского черно-белого офорта, создаваемая геометризацией изображаемых форм (круг, квадрат, прямоугольник, параллели, вертикальные полосы), использованием лексики соответствующей семантики (рисует, чертит; контуры, очертания, начерченный и т. п.), черно-серо-белым колоритом (вернее, отсутствием цвета) и имитацией графического штриха поддерживается звуковым

сопровождением, содержащим аллюзию на экспрессионистский мунковский “Крик”: “<...> замелькали встревоженные взоры, искаженные воплем рты...” [6, с. 268]; “<...> испускает продолжительный вопль, который <...> обрывается громким стуком захлопнувшей двери” [6, с. 265].

Можно заключить, что в художественном мире романа “В лабиринте”, при всей его предметной насыщенности, актуализирована поэтика отсутствия, сформированная системой аудиовизуальных корреляций (образами пустоты, необитаемости, тишины, безмолвия, молчания). Аудиовизуальные соответствия манифестированы на уровне лингвальных схем (оборванные предложения, слова-субституты (никто, ничто, нигде), паузы), на уровне текстуальных схем (отсутствие пространственно-временных координат, персонажа, сюжетной истории, нарратора и наррататора), а также на уровне картины мира (когнитивный диссонанс между горизонтом читательских ожиданий, сформированных поэтикой традиционного романа, и художественным миром “нового романа”, разрушающего конвенции).

Перспективы исследования связаны с изучением аудиовизуального континуума романного творчества А. Роб-Грийе в контексте поэтики французского “нового романа”, с расширением материала исследования (романы “Соглядатай”, “Ластик” и др.), а также с анализом иных видов аудиовизуальных корреляций в художественном дискурсе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляков О. О. Типологія відсутності: когнітивно-семантичні аспекти (на матеріалі англо-американської прози ХХ ст.) / О. О. Беляков // Науковий вісник Волинського національного ун-ту імені Лесі Українки. – № 7. – 2010. – С. 76–81.
2. Вишняков А. Г. Поэтика французского Нового Романа: автореф. дис. ... д-ра филол. н. / А. Г. Вишняков. – М., 2011. – 40 с.
3. Гапон А. Г. Поэтика романов Алена Роб-Грийе (строение и функционирование художественного текста: автореф. дис. ... канд. филол. н. / А. Г. Гапон. – М., 1998. – 20 с.
4. Маричик Ю. А. Формы письма в современном французском романе: вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас: автореф. дис. ... канд. филол. н. / Ю. А. Маричик. – М., 2007. – 19 с.
5. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины ХХ столетия. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.

6. Роб-Грийе А. В лабиринте // Роб-Грийе А. В лабиринте. Бютор М. Изменение. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? / Перевод Л. Коган. – Л. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 237–352.
7. Роб-Грийе А. Статьи из сборника «За новый роман» (1963) / А. Роб-Грийе // Собрание сочинений. Дом свиданий: Романы. Рассказы / пер. с фр.; сост. и предисловие О. Акимовой. – С.Пб.: Симпозиум, 2005. – С. 449–492.
8. Dugast-Portes F. Le Nouveau roman: une césure dans l'histoire du récit / F. Dugast-Portes. – Paris: Nathan, 2001. – 244 p.
9. Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe / A. Robbe-Grillet. – P.: Les Editions de Minuit, 1959. – 320 p.

АННОТАЦИЯ

Вашенко Ю.А. «Безмолвный взгляд»: поэтика аудиовизуальных корреляций в романе А. Роб-Грийе «В лабиринте»

В статье исследуются особенности аудиовизуальной поэтики романа А. Роб-Грийе «В лабиринте». Констатируется художественная значимость взаимодействия визуального и аудиального кодов романа. Устанавливается, что в контексте «нерепрезентативной» поэтики «нового романа» (отсутствие традиционной «истории», «персонажа», нарратора и наррататора) мотивная доминанта *отсутствия* реализуется посредством коррелирующих образов пустоты, тишины и молчания.

Ключевые слова: А. Роб-Грийе, «В лабиринте», «новый роман», аудиовизуальная поэтика, поэтика отсутствия.

АНОТАЦІЯ

Вашенко Ю.А. «Безмовний погляд»: поетика аудіовізуальних кореляцій у романі А. Роб-Грійє «У лабіринті»

У статті досліджуються особливості аудіовізуальної поетрики роману А. Роб-Грійє «У лабіринті». Констатується художня значущість взаємодії візуального і аудіального кодів роману. Встановлюється, що в контексті «нерепрезентативної» поетрики «нового роману» (відсутність традиційної «історії», «персонажа», наратора й наррататора) мотивна домінанта *відсутності* реалізується за посередництва корелюючих образів порожнечі, тиші й мовчання.

Ключові слова: А. Роб-Грійє, «У лабіринті», «новий роман», аудіовізуальна поетика, поетика відсутності.

SUMMARY

Vashchenko Y.A. “Speechless view”: poetics of audiovisual correlations in A. Robbe-Grillet’s novel “In the Labyrinth”

The article deals with the specifics of audiovisual poetics of A. Robbe-Grillet’s novel “In the Labyrinth”. There is a statement of significance of visual and auidal codes interaction in the novel. It is ascertained that in the context of “non-representative” poetics of the “New Novel” (lack of the traditional ‘story’, the character, the narrator and the narratator) the motive dominant of absence is realized by the correlated images of emptiness and silence.

Key words: A. Robbe-Grillet, “In the Labyrinth”, “New Novel”, audiovisual poetics, poetics of absence.

*Б.Г. Кушка
(Львов)*

УДК 821.161.1

ПОЭЗИЯ ДРУЖЕСТВА: ДРУЖЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ В СИСТЕМЕ ЛИРИКИ А. СОПРОВСКОГО

Говоря о поэзии 1970-х, сейчас чаще подчеркивают в ней те тенденции, которые отличают ее от «шестидесятичной» эпохи (чуждый «шестидесятникам» индивидуализм и сменившая энтузиастически-общественную доминанту оттепельного времени философско-рефлексивная направленность поэзии «застойных» лет и т.д.). Однако есть важные линии преемственности, связующие поэзию 60-х и 70-х гг. и позволяющие увидеть развитие русской поэзии не только в бесконечном «преодолении» опыта предшественников последующими поколениями, но и в непрерывности движения по определенным векторам. И один из таких векторов, определяющих модальность неофициальной поэзии позднесоветского времени (от оттепели до 1980-х гг. включительно), – это, по нашему мнению, вектор заново возрожденной и идущей еще от «золотого» века традиции дружеского поэтического диалога.

Стихи, обращенные к друзьям (или, в обновленном Ахмадулиной исконном значении слова – «товарищам»), занимают большое место в адресованной лирике самых разных поэтов – Е. Евтушенко и А. Вознесенского, Б. Окуджавы и Т. Кибирова. Не исключением является и творчество А. Сопровского – одного из самых ярких и последовательных поэтов неотрадиционалистской эстетической ориентации в поколении «семидесятников», тесно связанного с группой «Московское время». Стихи к друзьям бросаются в глаза в лирике Сопровского своей многочисленностью. Корпус этих стихотворений, в случае Сопровского сознательно ориентированных на жанровый образец классического дружеского послания, представлен

в творчестве поэта, прежде всего, текстами, обращенными к соратникам по «Московскому времени» – Б. Кенжееву, С. Гандлевскому, А. Цветкову. Возрождение дружеского послания как актуального для участников группы жанра можно связывать, прежде всего, с «духом и буквой» этого свободного во всех смыслах поэтического кружка. Так, А. Сопровский, отрицая программную узость большинства поэтических групп и течений, их узко-цеховые рамки, настаивал на неформальном характере «Московского времени»: «На рубеже 1974 и 1975 гг. мы с Сергеем Гандлевским, Бахытом Кенжеевым, Татьяной Полетаевой, Алексеем Цветковым и др. создали литературную группу «Московское Время». Издавали самиздатскую антологию. Группа не предлагала манифестов или программ. Налицо была непредвзятая вкусовая общность, обусловленная тесными творческими и дружескими связями» [1, с. 15].

Неформально-дружеский характер «Московского времени» воплотился не только в живом общении вошедших в группу поэтов, но и в их творчестве. И в поэзии Сопровского, и в стихах его товарищей по «Московскому времени» мы находим множество взаимных посвящений, так что можно сказать, что в поэзии неформально-дружеская доминанта «Московского времени» реализована в свободно выдержанном жанре дружеского послания, фактически, возрожденном поэтами данного круга и других поэтических кругов поколения 1970-80-х гг. О дружеском послании как одном из основных жанров неофициальной литературы позднесоветского времени упоминает, в частности, С. А. Савицкий: «Представление о литературе как приватной практике оказывает... существенное влияние на систему жанров. В неофициальной литературе широко распространены дружеское послание и другие разновидности эпистолярных жанров» [2, с. 98].

Об актуализации жанра дружеского послания в поэзии этого периода пишет также Т. С. Глушакова. Она связывает возрождение этой поэтической формы в позднесоветские десятилетия со специфическим культурно-идеологическим климатом времени, вызывавшим к жизни аналогии из истории Римской империи и, соответственно, диктовавшим для независимо мыслящих поэтов выбор своих поэтических предшественников в рядах древнеримских свободных художников. Как показывает исследовательница, одним из наиболее востребованных имен в этом списке было имя Гая Валерия Катулла – поэта, в чьем творчестве жанр дружеского послания развился в форму одновременно и гражданской, и камерно-интимной поэзии: «Можно говорить об актуальности

жизненной и творческой позиции Катулла в миропредставлении современных литераторов, начиная с И. Бродского. (Как можно говорить и об обилии посланий, писем в поэзии Бродского и других стихотворцев последней четверти XX века). Для позднего андеграунда конца 1970-х - начала 1980-х гг. пример и опыт кружка Катулла был своего рода уроком. Культурные формы ранней Римской империи вступали в связь с культурой позднего СССР. Рим становился матрицей мировосприятия, СССР – конкретной реализацией имперского архетипа, в том числе в аспекте взаимоотношений поэта и власти. Заявляющий независимую по отношению к государству позицию Катулл с его поэзией дружества становился историческим прецедентом» [3].

Проанализируем наиболее значимые послания и посвящения А. Сопровского его друзьям по «Московскому времени», выявив в них основные мотивно-тематические и ценностные доминанты.

Прежде всего отметим, что послания к друзьям играют существенную роль в поэзии А. Сопровского. Из 153-х поэтических произведений, вошедших в наиболее полный его сборник, около 20-ти (то есть, более 10-ти %) – это адресованные стихотворения, по своим жанровым характеристикам соответствующие жанру дружеского послания. Таким образом, даже на основе количественных выкладок можно сказать, что дружеское послание является для А. Сопровского отнюдь не маргинальной формой художественного высказывания, а входит в число магистральных жанров в его индивидуальной художественной системе. Проанализируем наиболее существенные, программные дружеские послания поэта.

Среди адресованных стихотворений А. Сопровского выделяются, прежде всего, стихи, написанные в разлуке с эмигрировавшими друзьями (таким образом, в его посланиях прослеживается тот критерий, который в качестве жанрообразующего для дружеского послания выдвинул В. С. Баевский: ученый считает, что «в основе появления послания как жанра лежит формальный факт расстояния между автором и адресатом» (цит. по: [3]). Напомним, что из ближайших соратников А. Сопровского по «Московскому времени» эмигрировали двое – А. Цветков (в 1975-м г.) и Б. Кенжеев (в 1982-м г.).

Характерным образцом послания в разлуке можно считать адресованное А. Цветкову и написанное в 1976-м г. стихотворение «Налей и за старое выпей...» (с. 66–67). Здесь мы обнаруживаем, в первую очередь, формальные признаки послания – многочисленные прямые обращения к адресату, упоминание общих для автора и адресата реалий (прежде всего, типичной для дружеского круга

ситуації совместного выпивания, затем – обстоятельств отъезда адресата, наконец, общей для автора и адресата конфронтации с властью, которая обоих «не гладит по шерстке»):

Налей и за старое выпей.
Наплюй на уик-энд и поп-арт.
Уже сочиняет нам гибель
Какой-то февраль или март.
Затем нас не гладят по шерстке,
Что сказано: время – вперед! –
И ласточка взором пижонским
Обмерила твой самолет (с. 66).

Первая строфа послания А. Сопровского, таким образом, формирует ощущение дружеской внутренней общности автора и адресата. Вторая строфа драматизирует сюжет: внутренняя близость подчеркнута контрастирует с разностью судеб уехавшего и оставшегося поэтов – один вбирает «два неба в раструбах очес», а другой исчезает «в прожекторах ночи». При этом парадоксально исчезает не тот, кто покидает родное пространство, а тот, кто в нем остается. А. Сопровский переинтерпретирует идиому «сгинуть на чужбине» на противоположный лад: «Я сгинул под зимние грозы // В родном до проклятья краю».

Сюжет разности судеб близких друзей развивается дальше в третьей строфе:

Кому-то срывать в рыданье,
Хватаясь за воздух рукой,
Кому-то стекаться рядами
На сбор за Непрядвой-рекой (с. 66).

Здесь выстроены эмблематичные образы двух вариантов судьбы – изгнанника, уже не участвующего в судьбе страны, трагически лишённого родной почвы и потому «хватящегося за воздух», и активного героя, отождествляющего себя с воинами, в переломный момент русской истории вышедшими на поле Куликово (здесь А. Сопровский, конечно, аллегорично отсылает и к циклу А. Блока «На поле Куликовом», где также звучит мысль о необходимости активно принять вызов истории в тот момент, когда, как при Дмитрии Донском, определяется будущее Руси). Обе эти судьбы трагичны, и в финале стихотворения А. Сопровский приводит их к общему знаменателю – это общность жертвенности и чистоты:

Мы сдохнем на черной равнине
В расстрелянной светлой дали,
Обнявшись, как братья родные,
Чтоб чистой волной позывные
Сквозь крупчатый воздух прошли (с. 67).

Чистота и жертвенность, таким образом, сводят вновь судьбы героев в единое целое, так что даже пролегающее между ними расстояние преодолевается в этой метафизической жертве (поскольку речь идет, конечно, не о реальных в потенции фактах возможной насильственной смерти автора и адресата послания, а о внутренней настроенности обоих на жертвенный финал жизни, о внутреннем выборе роли жертвы).

К сюжету отъезда друга обращено и стихотворение «Грохотало всю ночь за окном...», открывающее посвященный Б. Кенжееву диптих. Тут снова воспроизводится ситуация дружеской попойки, и это – воспоминание о долгих проводах друга (три строфы из четырех описывают именно это прощальное сидение «до света... вдвоем»). В последней строфе происходит своеобразный скачок: автор, простившись с адресатом («До свиданья! Пророчества книг // Подтверждаются вещими снами» (с. 28)), вдруг словно переходит через упомянутые «вещие сны» на точку зрения отбывшего в эмиграцию друга:

Темным облачком берег возник.
Дар свободы. Русский язык.
И чужая земля под ногами (с. 28).

Следующее стихотворение диптиха продолжает сюжет разлуки с другом: если первое стихотворение поэтически зафиксировало ситуацию прощания, начала разлуки, то второе – это уже послание в буквальном смысле, т.е. письмо, которому предстоит преодолеть огромное расстояние, пролегающее между друзьями. Соответственно, здесь можно наблюдать пространственную двуплановость – «родина/ «заграница», и в основе развития лирического сюжета лежит сопоставление двух типов ностальгии – ностальгии по родине, которую испытывает тот, кто уехал, и ностальгии оставшегося по свободе и возможности вырваться из ограниченного тоталитарного пространства.

Начало стихотворения (первые две строфы) живописует образ родины, которая сразу сравнивается с «мертвым домом», тюрьмой, откуда автор пишет своему другу:

Записки из мертвого дома,
Где все до смешного знакомо –
Вот только смеяться грешно,
Из дома, где взрослые дети
Едва ли уже не столетье,
Как вены, вскрывают окно (с. 29).

Отметим здесь попутно реминисценцию пастернаковских строк: «... а в наши дни и воздух пахнет смертью, // Открыть окно – что жилы отворить». Родина, таким образом, ассоциируется

для автора с пребыванием в состоянии катастрофы, причем на протяжении всего XX века («едва ли уже не столетье»). Эти катастрофичность и неблагополучие парадоксально сочетаются с отсутствием перемен, с неподвижностью жизни, о чем сигнализирует начало второй строфы, разворачивающей уже исторически-конкретную картину родины со слов «по-прежнему» и там самым сразу акцентирующей застойное состояние этой страны:

По-прежнему столпотвореньем
Заверчена с тем же терпеньем
Москва, громоздясь над страной.
В провинции вечером длинным
По-прежнему катится ливнем
Заливистый, полублатной (с. 29).

Ностальгия автора по свободе, таким образом, оказывается объективно мотивированной положением вещей на родине, поэтому ему «из-под спуда и гнета // Все снится лишь – рев самолета, // Пространства земного родство», тогда как его уехавшему другу снится совсем другая картина: «небось нам и родина снится, // Когда за окном – заграница. // И слезы струятся в тетрадь». И кажется, что столь противоположно направленные ностальгические эмоции двух друзей должны отдалить их друг от друга, уничтожить между ними взаимопонимание. Но финал стихотворения приводит их к общему знаменателю, подобно тому, как это произошло в «Налей и за старое выпей...». И страдающий от несвободы автор, и ностальгирующий по родине адресат стихотворения имеют общее пространство и обладают общим статусом, независимо от разности жизненных обстоятельств: оба они – «наследники воли земной», и поэтому в душе («до самой... сердцевины») оба несут чувство причастности к пространству вечных ценностей, а именно – к пространству мировой культуры, которое и есть – истинная родина поэтов:

До самой моей сердцевины –
Сквозных акведуков руины,
И вересковые равнины,
И – родина, Боже ты мой... (с. 29).

Фундаментальную проработку мотив поэтической дружбы сквозь расстояние получает в венке сонетов А. Сопровского «Тоска по ностальгии» (1984 г.), где полемика с уехавшим другом, уже почти приводящая к выводу об «отмершем взаимопониманье» (с. 37), разрешается примирением в пространстве в буквальном смысле общего языка автора и адресата (и языка национального, и языка дружеского кружка):

Пускай же нас возлюбленный язык
Соединит и примирит на слове (с. 39).

При этом веноч сонетов выстроен по общему принципу сюжетно-композиционного развертывания канонического сонета – по схеме «тезис – антитезис – синтез». Тезис как раз и провозглашает возникшие разногласия с уехавшим другом, и разногласия эти касаются литературы («Я промолчу, я возражать не буду: // Ты говоришь. Литературы нет» (с. 35)), так что и сама дружба с уехавшим словно погружена в литературное пространство и реализуется, прежде всего, как творческая близость. Антитезис облекается в констатацию «отмершего взаимопониманья», следствием которого становится и неприятие автором новых произведений друга:

Угадывая фальшь и даже ложь,
Я перечту твоё произведенье:
Всего, о чём ты ни упомянешь –
Полуприятие-полуотверженье,
Полунасмешка и полускулеж –
Уж ты прости мне резкое сужденье,
Но для меня, к тому ж, как острый нож,
Отсутствующее стихосложенье (с. 38–39).

Перефразированная цитата из пушкинской эпиграммы на Воронцова («Полу-милорд, полу-купец...») подчеркивает «резкость сужденье», так что кажется, что географическая бездна, которая пролегла между друзьями, теперь переросла и в бездну человеческого, а главное – творческого отчуждения. Но далее выстраивается синтез: перед лицом «десятилетия злого», которое обоим предстоит «обживать» (тут тоже звучит эхо чужого слова – не сей раз это эхо мандельштамовского решения «с веком вековать»), произошедшая «размолвка» выглядит несущественной, ведь им еще предстоят общие испытания («под зависти и ненависти дрожь // Обмениваться золотым наследством» (с. 39)), и перед их лицом выявляется глубинная близость друзей-поэтов.

Гимн дружеству как вечной ценности, к тому же реализующейся в измерении творчества («к высоте распространится речь» – все тот же «общий язык» друзей-единомышленников), звучит и в стихотворении «Вот и снова в предосенний день...», посвященном С. Гандлевскому. В другом послании к нему же, переходя от шуточного тона к возвышенному, поэт также раскрывает ценность дружбы как понимающее разделение с другом радости творчества:

Передо мной пуста бумага,
Вина три литра на столе,

Товарищ спит, забвеньє благо
 Средь оттепели в феврале.

 Но вот исписана страница,
 Слова особые горят,
 Через мгновеньє прояснятся
 Сплошной и страстный звукоряд.
 С утра и до седьмого пота
 В гортани воздух, кровь в груди,
 И только светлая работа
 Устало брезжит впереди (с. 84–85).

Сразу отметим, что эпитет «светлая» по отношению к объединяющей друзей «работе» стихописания выводит это послание 1974-го г. и к посвященным А. Сопровскому стихам Б. Кенжеева, где дружеский круг поэтов назван «светлым братством». Благодаря именно этому переходу от дружески-бытового, шутливого тона к возвышенно-лирическому данное стихотворение можно считать одним из самых выдержанных в рамках жанрового канона дружеского послания стихотворений в поэзии А. Сопровского.

То, что жанровый канон послания пушкинской эпохи был особо актуализирован в творческом сознании А. Сопровского, подтверждается и некоторыми формальными особенностями его дружеских посланий. Так, например, одно из посланий Б. Кенжееву («Не забывай созвездий диких...») написано онегинской строфой. Но концептуально значимым представляется другое обращенное к Б. Кенжееву послание, написанное в том же 1974-м г., что и послание С. Гандлевскому (что представляется существенным, поскольку именно на 1974-й год приходится период активного формирования группы «Московское время») – «В тихом голосе – прелесть отваги...». Это стихотворение, в сущности, посвящено вечной теме «поэт и время», оно моделирует перспективу будущего поэтов-друзей, которые «лет примерно через двадцать пять», проходя по улицам Москвы, смогут наконец свободно дышать и радоваться: «мы с тобой надо всем посмеемся, // Наше лучшее время придет» (с. 92). И эта радость будет заслужена честностью слова поэтов-друзей: это слово станет «мудрым и старым», годы жизни «пролягут, как морщины и линии строк» – и это означает, что каждая такая строка и каждое слово, ставшее мудрым, оплачены жизнью поэтов. В этой жизни в историческом времени им придется «не раз на закате прощаться // И встречаться в обещанный срок» (с. 92), но в самой изменчивости жизни и времени есть постоянные величины – это общая судьба поэтов

и неизменность их слов, которая является залогом их победы над временем и «злым веком», и значит – залогом их вечного «веселья»:

Чтоб тяжелое звонкое время
 Омывало судьбу и строку,
 Чтобы честное певчее племя
 Веселилось на страшном веку (с. 92–93).

Таким образом, дружеские послания А. Сопровского служат существенным поэтическим дополнением и уточнением его концепции «братства» группы «Московское время», раскрывая ее дух, ее ценностную основу и в большой степени эксплицируя ту традицию пушкинской гармонической точности, верность которой по-своему сохранял каждый из входящих в эту группу поэтов.

Кроме того, значимость тем, затрагиваемых в дружеских посланиях А. Сопровского, позволяет утверждать, что концептуальные, ценностно организующие его художественный мир принципы часто проговаривались им в форме дружеского диалога, в прямом обращении к единомышленникам, а значит, дружеское послание можно отнести к числу не маргинальных, а программных жанров в индивидуальной поэтической системе А. Сопровского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сопровский А. «Признание в любви»: Стихотворения, статьи, письма / А. А. Сопровский. – СПб.; Москва: Летний сад, 2008. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи в круглых скобках с указанием страниц.
2. Савицкий С. Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы) / С. А. Савицкий – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
3. Глушакова Т.С. Сборник Тимура Кибирова «Избранные послания» в социокультурном контексте 1980-х – 1990-х годов [Электронный ресурс] / Т. С. Глушакова – Режим доступа: <http://majesticarticles.ru/naykaiobrazovanie/obrazovanie/pred/lit/so/35699977.html>.

АННОТАЦИЯ

Кушка Б.Г. Поэзия дружества: дружеское послание в системе лирики А. Сопровского

В статье рассмотрена проблема возрождения жанра дружеского послания в русской неофициальной поэзии 1970-х гг. на примере творчества А. Сопровского. Выявлено, что жанр дружеского послания является репрезентативным для лирики А. Сопровского

как в количественном отношении (по произведенным подсчетам, около 10 % стихотворений поэта составляет адресованная дружеская лирика), так и по сути. В частности, в его дружеских посланиях разрабатываются наиболее значимые философские и экзистенциальные темы лирики Сопровского, преломляются ценностные константы его художественного мира. В дружеских посланиях находят отражение также политическая позиция и эстетическая программа поэта. Все это позволяет сделать вывод, что жанр дружеского послания играет одну из ключевых ролей в поэтической системе А. Сопровского.

Ключевые слова: поэтическая система, жанр, дружеское послание, традиция.

АНОТАЦІЯ

Кушка Б.Г. Поезія дружності: дружнє послання в системі лірики О. Сопровського

У статті розглянута проблема відродження жанру дружнього послання в російській неофіційній поезії 1970-х років на прикладі творчості О. Сопровського. Виявлено, що жанр дружнього послання є репрезентативним для лірики О. Сопровського як у кількісному відношенні (за здійсненими підрахунками, близько 10 % віршів поета складає адресована дружня лірика), так і по суті. В дружніх посланнях О. Сопровського розробляються найбільш значимі філософські та екзистенціальні теми, перехрещуються ціннісні константи його художнього світу. В дружніх посланнях знаходять відображення також політична позиція та естетична програма поета. Все це дозволяє дійти висновку, що жанр дружнього послання відіграє одну з ключових ролей в поетичній системі О. Сопровського.

Ключові слова: поетична система, жанр, дружнє послання, традиція.

SUMMARY

Kushka B.G. Poetry of friendliness: the friendly message in the system of lyric works by A. Soprovskii

In this article the problem of revival of friendly message genre in Russian unofficial poetry of 1970s following Soprovskii works has been examined. The friendly message genre turned out to be representative for Soprovskii's lyric works both in quantitative relation (as it was calculated the addressed friendly lyrics comprises about 10 % of the author's poems) and per se. In particular, in Soprovskii's friendly messages the most essential philosophical and existential themes of his verses have been developed, valuable constants of his artistic world have been interpreted. In the friendly messages both political position and aesthetic program of the poet have been

reflected. It allows coming to the conclusion that the friendly message genre plays one of the main roles in Soprovskii's poetical system.

Key words: poetical system, genre, friendly message, tradition.

*Л.Л. Легошина
(Нижегород, Россия)*

УДК 82.0

ХРИСТИАНСКОЕ ПОНИМАНИЕ ДОБРА В ПРОЗЕ Н.ТЕЛЕШОВА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ЕЛКА МИТРИЧА»)

Н.Телешов – известный русский писатель конца XIX-начала XX веков. Первые его рассказы печатались в мелких периодических изданиях 80-90-х годов (в журналах «Радуга», «Детское чтение», «Семья», «Россия» и др.). Первый его сборник «На тройках» (1895) состоял из лучших его ранних произведений, написанных под влиянием А.П. Чехова. Гораздо большее значение имеют его циклы рассказов и очерков «По Сибири» и «Переселенцы», явившиеся итогом длительного путешествия Н.Телешова по Западной Сибири, которое состоялось в 1894 году. По форме – это своеобразные путевые заметки.

А.Ф. Кони в своих «Воспоминаниях о писателях» в статье под названием «Н.Телешов. Повести и рассказы» говорит о достоинствах и недостатках творчества писателя, который уже не является новичком в литературе. В качестве несомненных достоинств рассказов Н.Телешова А.Ф. Кони называет человеколюбивую основу его произведений: «Автор рисует – и вместе будит в читателе добрые чувства. Все его симпатии – на стороне слабых, обиженных, нуждающихся в защите. Он любит детей и описывает их с нежностью, – и в рассказах о детях всегда слышна у него искренность, чуждая простой подражательности Диккенсу или Достоевскому. Смерть, горе, разлука - обычные мотивы, звучащие в рассказах г.Телешова. Частое обращение к ним может развить у писателя, незаметно для него самого, впадение в чувствительность, идущую вразрез с искренностью. Но этого у г. Телешова нет. При искусственности и явной придуманности фабулы большей части рассказов, изложение наиболее выдающихся мест этих рассказов отличается спокойною трезвостью мысли и отсутствием приподнятого и неестественного тона. К достоинствам рассказов относится и их занимательность, хотя и чисто внешняя» [3, с. 582].

Говоря о цикле рассказов Н.Телешова о переселенцах, А.Ф. Кони выделяет несколько произведений («Нужда»,

«Елка Митрича» и «Домой»), весьма ценных, по его словам, по сообщаемым в них данным, почерпнутым из самой действительности.

Цикл рассказов и очерков «Переселенцы» посвящен изображению жизни мужиков, их ужасной нужды, тяжелого труда, неустроенного быта. Простой человек в художественном изображении Н.Телешова отличается любовью к труду и умением трудиться. Прекрасные душевные качества и духовная красота торжествуют над житейскими невзгодами. Г.А. Зябрева в своей статье «О жанровом своеобразии творчества Н.Д. Телешова 90-х годов XIX века» пишет: «Конструкция произведения определяется движением психологического сюжета. Однако и в психологической коллизии фокусируется социально характерное. Стараясь резче оттенить типизм воссозданной ситуации, автор вводит в «рассказовую» канву очерковый материал. В одних произведениях обе линии вовлекаются в общую стилевую систему («Елка Митрича», «Домой!»). В других – столь тесного сращения не происходит («На ходу», «Лишний рот»). Беллетристический и документально-публицистический слои сосуществуют в них параллельно. Сохраняется здесь и образ рассказчика, с гражданской страстностью отстаивающего принципы гуманизма и справедливости» [2, с.133].

Рассказ Н.Телешова «Елка Митрича» начинается с таких слов: «Был канун Рождества. Сторож переселенческого барака, отставной солдат, с серою, как мышинная шерсть, бороною, по имени Семен Дмитриевич, или попросту Митрич, подошел к жене и весело проговорил, попыхивая трубочкой:

– Ну, баба, какую я штуку выдумал!

Аграфене было некогда; с засученными рукавами и расстегнутым воротом она хлопотала в кухне, готовясь к празднику» [6, с. 249].

С первых же строк читатель догадывается о том, что в рассказе должно быть что-то чудесное, необыкновенное и прекрасное, ибо речь идет о кануне Рождества. Произведение Н.Телешова близко во многом к жанру святочного (рождественского) рассказа. Действие его происходит в рождественскую ночь, когда небо и земля поклоняются Младенцу, лежащему в вертепе. В это время преображается все, злые сердца смягчаются. Чувство умиления и жалости по отношению к слабому и беззащитному выдвигается на первый план. По законам жанра финал рассказа счастливый, утверждающий торжество добра и справедливости, напоминающий о евангельском чуде и создающий рождественскую чудесную атмосферу.

Вл. Соловьев в своей работе «Оправдание добра. Нравственная философия» пишет: «Нравственный смысл жизни первоначально и окончательно определяется самим добром, доступным нам внутренне через нашу совесть и разум, поскольку эти *внутренние* формы добра освобождены нравственным подвигом от рабства страстям и от ограниченности личного и коллективного себялюбия. Здесь крайнее мерило всяких внешних форм и явлений. «Разве вы не знаете, – говорит ап. Павел верующим, – что мы будем судить и ангелов?» – Если же нам подсудно и небесное, то тем более все земное. Человек в принципе или по назначению своему есть *безусловная* внутренняя форма для добра как безусловного содержания; все остальное условно и относительно. Добро само по себе ничем не обусловлено, оно все собою обуславливает и через все осуществляется. То, что оно ничем не обусловлено, составляет его *чистоту*; то, что оно все собою обуславливает, есть его *полнота*, а что оно через все осуществляется, есть его *сила*, или действительность» [5].

Житейские заботы и духовная радость тесно переплетаются в канве повествования Н.Телешова. Рассуждения Митрича о том, что значит праздник в жизни человека, омрачаются его думами о сиротской жизни:

«– Ну вот и я говорю; все, мол, радуются, у всякого есть свое: у кого обновка к празднику, у кого пиры пойдут... У тебя, к примеру, комната будет чистая, у меня тоже свое удовольствие: винца куплю себе да колбаски! У всякого свое удовольствие будет – правильно?

– Так что ж? – равнодушно сказала старуха.

– А то, – вздохнул снова Митрич, – что всем будет праздник как праздник, а вот, говорю, ребятишкам-то, выходит, и нет настоящего праздника... Поняла?... Оно праздник-то есть, а удовольствия никакого... Гляжу я на них, да и думаю: эх, думаю, неправильно.. Известно, сироты... ни матери, ни отца, ни родных... Думаю себе, баба: нескладно!.. Почему такое – всякому человеку радость, а сироте – ничего!» [6, с. 250-251].

Надумал Митрич ребятишек потешить. Хорошо знал он и видел, как к празднику детей забавляют: «Принесут, это, елку, уберут ее свечками да гостинцами, а ребятки-то ихние просто даже скачут от радости!..» [6, с. 251].

В рассказе «Елка Митрича» писатель реалистично и весьма подробно описывает быт и нравы мужиков: «По двору, там и сям, были разбросаны деревянные домики, занесенные снегом, забитые досками; за домиками раскидывалось широкое снежное поле, а дальше виднелись верхушки городской заставы... С ранней весны и до глубокой осени через город проходили

переселенці. Их бывало так много, и так они были бедны, что добрые люди выстроили им эти домики, которые сторожил Митрич» [6, с. 253].

Особое место в рассказе занимает тема сиротства. Сирот, у которых родители умерли, и детей, у которых родители ушли неизвестно куда, набралось восемь человек, «один другого меньше» [6, с. 255]. Автор рассказа пишет: «Им отвели один из домов, самый маленький. Там они жили, и там затеял Митрич устроить им ради праздника елку, какую он выдывал у богатых людей. “Сказано, сделано – и сделаю! – думал он, идя по двору. – Пускай сиротки порадуются! Такую потеху сочиню, что весь век Митрича не забудут!” [6, с. 255].

Для того, чтобы праздник был настоящим, Митрич добывает огарочки от свечей, чтобы елку зажечь: «- Какой же тут грех, коли я огарок возьму? Сиротам прошу, не себе... Пусть бы порадовались... ни отца, стало быть, ни матери... Прямо сказать: Божьи дети!» [6, с. 256].

В ясный морозный полдень с топором за поясом Митрич отправился в лес и притащил на плече елку. И было ему весело, хотя он и устал. Утром же он ходил в город, чтобы купить для детей конфет, а для себя – водки и колбасы, «до которой был страстный охотник, но покупал ее редко и ел только по праздникам» [6, с. 259]. Впечатление от лесной красавицы было самым неожиданным и радостным: «Когда елка согрелась, в комнате запахло свежестью и смолой. Детские лица, печальные и задумчивые, внезапно повеселели... Еще никто не понимал, что делает старик, но все уже предчувствовали удовольствие, и Митрич весело поглядывал на устремленные на него со всех сторон глаза» [6, с. 260]. Кроме свечей, на елку повесили восемь конфет, зацепив их за нижние сучки. Елка была украшена «жидко». И тогда Митрич решился отрезать для каждого по кусочку колбасы и по ломтику хлеба и тоже повесил на елку.

В маленький домик с сиротками, «Божьими детьми» пришла сказка: «Как только стемнело, елку зажгли. Запахло топленным воском, смолой и зеленью. Всегда угрюмые и задумчивые, дети радостно закричали, глядя на огоньки. Глаза их оживились, и, когда Митрич велел им плясать вокруг елки, они, схватившись за руки, заскакали и зашумели. Смех, крики и говор оживили в первый раз эту мрачную комнату, где из года в год слышались только жалобы и слезы. Даже Аграфена в удивлении всплескивала руками, а Митрич, ликуя от всего сердца, прихлопывал в ладоши да покрикивал:

– Правильно, публика!.. Правильно!» [6, с. 262].

И далее: «Это был единственный светлый праздник в жизни переселенских «Божьих детей». Елку Митрича никто из них не забудет!» [6, с. 263].

В своем «Слове о малом доброделании» Архимандрит Иоанн (Крестьянкин) говорит: «Кто напоит одного из малых сих только чашею холодной воды, во имя ученика, истинно говорю вам, не потеряет награды своей (Мф.10, 42). В этом слове Господнем – высшее выражение важности малого добра. <...> Лучшие в жизни дела всегда есть дела во имя Христово, во имя Господне. Благословен грядущий во имя Господне, во имя Христа. Дух, имя Христово придают всем вещам и поступкам вечную ценность, как бы ни были малы поступки. И простая любовь, жертвенная, человеческая, на которой всегда лежит ответ любви Христовой, делает значительным и драгоценным всякое слово, всякий жест, всякую слезу, всякую улыбку, всякий взгляд человека. И вот Господь ясно говорит, что даже не во имя Его, а только во имя Его ученика сделанное малое доброе дело уже есть великая ценность в вечности» [4, с. 288].

О значении бескорыстной любви и добра говорится в «Житии и страдании святого Апостола Фомы». Согласно церковному преданию святому апостолу Фоме выпал жребий проповедовать учение Христово в Индии. Там Фома был представлен царю, который хотел строить новые палаты. Святой апостол, получивший золото для постройки, стал раздавать его нуждающимся – нищим и убогим.

Царь узнал о том, что Фома даже еще не начинал приводить в исполнение его повеление, бросил его в темницу, где он должен был томиться в ожидании мучительной смертной казни. В это же время его брат заболел и умер. Из жития мы узнаем: «Ангел же Божий, взяв душу умершего, вознес ее в небесные обители и, обходя тамошние селения, показывал ей многочисленные великолепные и блестящие палаты, между коими одна была так прекрасна и блестяща, что ее красоты и описать невозможно. Эта палата принадлежала его брату. По просьбе брата ангел возвратил душу в тело, и умерший тотчас ожил и рассказал царю все виденное и слышанное» [1]. Палаты эти были построены Фомой. Царь возрадовался о возвращении брата к жизни и о палате, построенной ему на небесах. Он тотчас же послал в темницу слуг, чтобы вывести оттуда святого Фому. «Апостол же, возблагодарив Бога, начал учить обоих братьев вере в Господа нашего Иисуса Христа, – и они, умиляясь душою, принимали с любовью слова его. Вскоре затем он крестил их и научил их жить по-христиански, а братья многочисленными милостынями своими создали себе вечные обители на небесах» [1].

Такова сила милостыни и благого подаяния, добра. Ее человек воспринимает как выражение евангельской любви, которая дарует истинную радость и веселие сердца, и неколебимый мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житие и страдание святого Апостола Фомы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vidania.ru/saints/zitiya_svyatyh_dimitriya_rosrovskogo/zitie_apostola_fomy.html (дата обращения: 16.02.2014).
2. Зябрева Г. А. О жанровом своеобразии творчества Н.Д.Телешова 90-х годов XIX века / Г.А. Зябрева // Вопросы русской литературы. – Львов: Черновицкий гос. ун-т, Вища школа, 1980. – Вып. 1 (35) – С. 133.
3. Кони А.Ф. Воспоминания о писателях / А.Ф. Кони. – М.: Правда, 1989. – С. 582.
4. Архимандрит Иоанн (Крестьянкин). Слово о малом делании / Архимандрит Иоанн (Крестьянкин) // Непознанный мир веры. – М.: Издание Сретенского монастыря, 2005. – С. 288.
5. Соловьев Вл. Оправдание добра. Нравственная философия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.odinblago.ru/filosofiya/solovev/solovyev_opravdanie_dobra/vvedenie6 (дата обращения: 26.02.2014).
6. Телешов Н. Елка Митрича / Н.Телешов // Обетованная земля. Рассказы русских писателей. – М.: Артос-Медиа, 2009. – С. 249.

АНОТАЦІЯ

Легошина Л.Л. Християнське розуміння добра в прозі Н. Телешова (на прикладі оповідання «Ялинка Митрича»)

У статті аналізується твір Н. Телешова «Ялинка Митрича», який відноситься до циклу оповідань «Переселенці». У жанровому плані він є близьким до святочної розповіді. На перший план висувається тема сирітства та милосердя, морального перетворення духу, висловлення евангельської любові.

Ключові слова: проза, святочне оповідання, моральна філософія, тема добра та милосердя.

АННОТАЦИЯ

Легошина Л.Л. Христианское понимание добра в прозе Н. Телешова (на примере рассказа «Елка Митрича»)

В статье анализируется произведение Н. Телешова «Елка Митрича», которое относится к циклу рассказов «Переселенцы». В жанровом плане оно близко к святочному рассказу. На первый

план выдвигается тема сиротства и милосердия, нравственного преобразования духа, выражение евангельской любви.

Ключевые слова: проза, святочный рассказ, нравственная философия, тема добра и милосердия

SUMMARY

Legoshina L.L. Christian understanding of goodness in Teleshov's prose (on the example of the story "Mitrich's fir tree")

The article analyzes the work of Teleshov "Mitrich's fir tree", which is presented in the cycle of stories "Migrants" Its genre plan is close to a Christmas story. It highlights the theme of orphanhood and mercy, moral transformation of the spirit, the expression of Evangelical love.

Key words: prose, Christmas story, moral philosophy, theme of goodness and mercy.

*H.V. Майборода
(Донецьк)*

УДК 821.161.2-1.09

ШАХТАРСЬКА ЛЕКСИКА У ТВОРАХ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА

Спиридон Черкасенко – письменник, чия творчість залишила вагомий слід у літературному процесі Донеччини початку ХХ ст. Народившись на Миколаївщині, він після здобуття освіти працював учителем на рудниках у сучасному Донецьку. А відтак у творчому доробку митця чимало творів, присвячених нелегкій шахтарській праці. Причому твори такого характеру різножанрові: це ліричні вірші, драми, оповідання та «художня розповідь».

Оскільки після революції 1917 року С. Черкасенко, розійшовшись у поглядах з новою владою, змушений був емігрувати і провів останні роки свого життя за кордоном, у Радянському Союзі його творчість фактично перебувала під забороною. Ім'я письменника повернулось до українського читача лише у 90-ті роки ХХ ст., і тому у вивченні його спадщини ще й досі чимало моментів, які вимагають детальнішого дослідження.

Саме тому опрацювання творчої спадщини митця зараз – надзвичайно актуальна справа, яка вже розпочалася у 90-х роках ХХ ст., однак триває й до сьогодні. А відтак і ми виконуємо своє дослідження в руслі актуальної проблематики.

Серед науковців, які активно займалися і займаються вивченням творчості С. Черкасенка, можна назвати О. Мишанича, В. Оліфіренка, В. Школу, Н. Копиленко, О. Олійник та

інших. Однак усі вищеназвані студії стосуються передусім літературознавчих аспектів вивчення творів автора, тоді як мовознавчі на сьогодні фактично залишаються поза увагою науковців.

Ми обрали предметом свого дослідження шахтарську лексику у творах автора і маємо **на меті** визначити, яку роль відіграють лексеми такого типу в ліричних, прозових та драматичних творах Спиридона Черкасенка.

Ми проаналізували ліричний цикл С. Черкасенка «В царстві праці», оповідання зі збірок «На шахті», «“Маленький горбань” та інші оповідання», «“Вони перемогли”» та інші оповідання», художню розповідь «У шахтарів. Як живуть і працюють на шахтах», драми «Повинен» та «Хуртовина» і виявили ряд слів та сполучень слів, що належать до шахтарських термінів та до розмовних слів-професіоналізмів. Маємо наголосити, що розмовні професіоналізми превалюють над шахтарськими термінами, і це не дивно, враховуючи прагнення автора наблизити читача до шахтарського середовища початку ХХ ст.

Ми виокремили такі групи термінів та професіоналізмів у творах Спиридона Черкасенка:

§ назви професій та посад: інженер (і розмовний варіант інженір), штейгер (і розмовний варіант штегар), смазчик, конюх, глейщик, обмітчик, погонич, забойщик, саношник, рукоятчик, десятник, механік, одкатчики, машиніст, ствольний, коногон, рядчик, кочегар, підрядчик, маркшейдер, камеронщик, кріпильщик, водовоз, слюсар;

§ шахтне обладнання: кліть, цмок, грохоти, рейки, штаба, стойка, стовб, камерон, пароодводи;

§ шахтні будівлі та споруди: ствіл (ствол), продольна, бремсберг, забій, штрек, естокада, шурф, пічка, проходка, копер, «зданіє», копанія;

§ назви інструментів та одягу: кайло, шахтьорка, здобуті продукти: вугілля, глей, порода, кокус; § розмовні терміни на позначення процесів праці та їх тривалості: упряжка, піддірка;

§ терміни: на-гора.

Найбільшою мірою, отже, представлено групу на позначення назв професій та посад. Причому тут наявні як «офіційні» назви (маркшейдер, інженер, штейгер тощо), так і розмовні варіанти, однак на початок ХХ ст. назви типу **саношник**, **глейщик**, **камеронщик** та ін. функціонували на шахтах нарівні із сучасними назвами шахтарських професій. Ці слова зустрічаються неодноразово в оповіданнях та драмах письменника, і найчастіше серед них функціонують назви на позначення посад шахтного

начальства: **інженер**, **штейгер** (горний майстер, який керує рудниковими роботами) та **механік**, часто вживаються назви **глейщик** (люди, які працюють біля глею, тобто на териконі відсортовують вугілля, що випадково туди потрапило, від породи (власне глею); зазвичай діти та підлітки), **саношник** (люди, які вивозять вугілля з шахти на санках), **забойщик**, **смазчик**, **машиніст** та **ствольний**.

Спиридон Черкасенко сам подавав тлумачення окремих назв, враховуючи їх незрозумілість для читачів, далеких від шахтарського середовища. Так, він пояснював наступні слова: **забій** («кінець печери, де саме рубають вугілля» [4, с. 27]), **забойщик** («шахтар, що рубає вугілля» [4, с. 19]), **рукоятчик** («шахтар, котрий зверху, біля ствола, доглядає за спусканням та підйманням кліток, а також лічить, скільки робітників спускається в шахту і скільки вагончиків вугілля підіймається з шахти нагору» [4, с. 21]), **ствольний** («шахтар, котрий на дні ствола доглядає за спусканням і підйманням кліток» [4, с. 48]), **стойка** («дубова підпора» [4, с. 19]), **кліть** («залізна клітка, в котрій спускають у шахту і підіймають нагору людей і вагончики з вугіллям, глеєм, стойками або чим іншим» [4, с. 45]), **одкатчики** («шахтарі, котрі одкачують вагончики з вугіллям» [4, с. 45]), **ствол** («головний колодязь, котрим спускаються в шахту» [4, с. 45]), **стовб** («ділянка поміж двома невеличкими печерами в шахті; шар вугілля звичайно вибирають такими стовпами, заходячи з однієї й з другої печери» [4, с. 39]), **продольна** («головна довга печера в шахті» [4, с. 22]), **бремсберг** («спусковата печера (хід) у шахті» [4, с. 22]), **естокада** («довгий поміст на високих палях; на помості прокладено рейки; по них шахтарі котять вагончики з вугіллям; перекинувши вагончика над дірою в тому помості, висипають вугілля на землю» [4, с. 45]), **кайло** («знаряддя, котрим шахтарі рубають вугілля» [4, с. 20]), **шахтьорка** («робоча одежа у інженера або штейгера» [4, с. 32]), **порода** («глей...» [4, с. 21]), **кокус** («частину вугілля перепалюють на кокус, ним краще палити в печах, ніж вугіллям» [4, с. 64]), **упряжка** («день праці, упряжечно-поденно» [3, с. 19]), **піддірка** («підчистка роздутого глею» [4, с. 22]), **на-гора** («з шахти нагору» [4, с. 19]), **штрек** («довга печера під землею, те саме, що й продольна» [4, с. 37]).

На наш погляд, ще й інші слова-професіоналізми, ужиті С. Черкасенком, вимагають детальнішого пояснення. Так, до сьогодні окремі старі шахтарі вживають термін **десятник** на позначення гірничого майстра дільниці ВТБ [див.: 5], функціонує також термін **камеронщик** – працівник водовідливу, він же на сучасному шахтарському жаргоні **водяний**, слово походить від

назви насосів, які використовувались для відкачування ґрунтових вод із шахт у першій половині ХХ століття, що закуповувалися в основному у фірми CAMERON, США [5].

Не змінилися до сьогодні деякі терміни на позначення:

§ окремих частин шахти: «**шурф** – вертикальна або похила гірнична виробка (звичайно невеликої глибини й малого перерізу), прокладена з поверхні землі в гірських породах» [2, с. 660]; «**піч** – похила підземна гірнична виробітка, пройдена по пласту і призначена для транспортування вугілля, вантажів, провітрювання, пересування людей і т. д.» [5];

§ споруд: «**копер** – надствольна споруда, що служить для розміщення шахтної підйомної установки» [5];

§ пристроїв: «**грохот** – пристрій або машина для розділення (сортування) сипучих матеріалів за крупністю частинок (шматків) на ситових поверхнях з каліброваними отворами з метою отримання продуктів різного гранулометричного складу. Грохоти застосовують у гірничій промисловості для грохочення вугілля, руд, щебеню, інших сипучих матеріалів і зневоднення» [1];

§ шахтних посад: «**маркшейдер** – гірничий інженер або технік» [2, с. 342].

Ряд професіоналізмів, отже, зберігся і до наших днів, однак не всі вони вживаються з тим самим значенням. Так, сучасне визначення посади **рукоятчик** тепер замінено на **рукоятчиця**, тобто у цій якості тепер здебільшого працюють жінки: «рукоятчиця (рукоятка, стопорна, сигналістка) – жаргонна назва спеціальності «стовбурової поверхні». В ієрархії шахтарських професій вважається «жіночою» спеціальністю, головним чином – через заробітню плату, яка для поверхневих спеціальностей завжди нижче, ніж для підземних. Стовбуровими поверхні, як правило, працюють жінки, службові обов'язки ті самі, що у ствольного підземного: розмістити шахтарів в кліті, дати сигнал до відправлення (раніше рукояткою, нині застосовується апаратура АШС)» [5].

Сучасні шахтарі вживають слово **піддірка** як назву інструмента: «**піддира** – спеціальний металевий лом з загостреним кінцем, що служить для відділення вугілля від покрівлі або від ґрунту» [5] (у Черкасенка, нагадаємо, цим словом називали процес підчистки глею), а **шахтьорками** називають роботу будь-якого шахтаря, а не лише начальства, як у творах С. Черкасенка.

Окремі назви шахтарських спеціальностей, вживані С. Черкасенком, на сьогодні є застарілими. У вільній шахтарській енциклопедії подано тлумачення трьох із них: «**Коногон** – одна із шахтарських спеціальностей, нині застаріла. Робочий, що

керує кіньми в шахті. До того як у шахтах стали застосовуватися електровози і конвеєри, відкатка вугілля здійснювалася вручну **саночниками** й **одкатчиками**. Пізніше для переміщення вагонеток стала широко застосовуватися кінна тяга. В Росії вже у першому десятилітті ХІХ століття з'явилася перша чавунна дорога для транспортування руди кіньми. Власне, цей варіант проіснував до середини ХХ століття. Норма продуктивності одкатчика, який транспортував вагонетки на відстані до 150 метрів, становила близько 10 тонн за зміну, а вже при великих довжинах (200-300 метрів) застосовували кінну тягу» (виділено нами. – Н.М.) [5].

Таким чином, ми визначили ряд розмовних професіоналізмів та термінів, ужитих Спиридоном Черкасенком у художніх творах і з метою мовної характеристики персонажів, і для реалістичного відтворення мовного колориту шахтарів, і з метою емоційного увиразнення мовлення героїв, а також для створення відповідної атмосфери, точної передачі шахтних реалій початку ХХ ст.

Навіть побіжний огляд лексем такого типу засвідчує перспективність подальшої розробки теми у мовознавчих та літературознавчих дослідженнях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горная энциклопедия. [Электронный ресурс]; под ред. Е.А. Козловского – М.: Сов. энцикл., 1984-1991. – Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_geolog/1631/Грохот
2. Словник іншомовних слів; [уклад.: С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута]. – К.: Наук. думка, 2000. – 680 с. – (Словники України).
3. Черкасенко С. Твори : У 2-х томах / Спиридон Черкасенко. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1 : Поезія. Драматичні твори. – 891 с.
4. Черкасенко С. Твори : У 2-х томах / Спиридон Черкасенко. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2 : Оповідання. – 561 с.
5. <http://miningwiki.ru/wiki/>

АНОТАЦІЯ

Майборода Н.В. Шахтарська лексика у творах Спиридона Черкасенка

Стаття є спробою виявити роль професіоналізмів та шахтарських термінів у творах Спиридона Черкасенка – українського митця кінця ХІХ – початку ХХ ст. Визначається загальне значення слів-професіоналізмів та термінів в аналізованих творах, їх функція у відтворенні мовного колориту шахтарів та для створення відповідної атмосфери, точної передачі шахтних реалій початку ХХ ст.

Ключові слова: терміни, слова-професіоналізми, семантика, художні засоби.

АННОТАЦІЯ

Майборода Н.В. Шахтерская лексика в произведениях Спиридона Черкасенко

Статья является попыткой выявить роль профессионализмов и шахтерских терминов в произведениях Спиридона Черкасенко – украинского писателя конца XIX – начала XX ст. Определяется общее значение слов-профессионализмов и терминов в рассматриваемых произведениях, их функция в воспроизведении языкового колорита шахтеров и для создания соответствующей атмосферы, для точной передачи шахтных реалий начала XX века.

Ключевые слова: термины, слова-профессионализмы, художественные средства, семантика.

SUMMARY

Maiboroda N. V. Miner's lexicon in the works of Spyridon Cherkasenko

The article is an attempt to identify the role of professionalism and miner's words in the works of Spyridon Cherkasenko – the Ukrainian writer of the late XIXth – early XXth century. The total meaning of jargon words and terminology is determined along with their function of reproducing the miners' linguistic flavour and of creating the appropriate atmosphere, for exact description of miners' realities of the early twentieth century.

Key words: terms, jargon words, artistic means, semantics.

*М.В. Норец
(Симферополь)*

УДК 82-31

ЖАНРОВАЯ МАТРИЦА ШПИОНСКОГО РОМАНА САКСА РОМЕРА «ЗЛОВЕЩИЙ ДОКТОР ФУ МАНЧИ»

Ярким представителем когорты авторов шпионских романов периода конца XIX – начала XX века, по нашему мнению, является Сакс Ромер [3-5] с романом «Зловещий доктор Фу Манчи». Сакс Ромер (15 февраля 1883-1959) псевдоним Артура Генри Уорда, который недолгое время был банковским служащим в «Threadneedle Street», затем клерком в газовой компании,

мальчиком на «побегушках» в маленькой местной газете. В период его работы репортером еженедельной «Commercial Intelligence» был завербован Британской разведслужбой. Используя свой статус представителя прессы в поездке на континент, он занимался сбором информации о реальном положении вещей, настроениях европейского населения в отношении назревающего конфликта между Великобританией и Германией. Его поездка в Китай очертила круг заинтересованности Саксом «восточной» проблемой, попытки китайских шпионов-одиночек перевербовать его подтолкнули Ромера к написанию серии романов о докторе Фу Манчи как реально воплотившейся угрозе экспансии Китая в Европу. **Протагонистом** романа выступает Найланд Смит, патриот своей страны, представитель штурмового отряда британской спецслужбы МИ 5, отвечающий за проведение секретных операций по борьбе с особо опасными преступниками. Автор изображает его читателям следующим образом: «в комнату вошел высокий худой человек со следами темного кофейного загара на квадратном, чисто выбритом лице и протянул ко мне руки». Социальный статус протагониста достаточно высок, он принадлежит к элите разведорганов Великобритании. Смит физически силен и вынослив, каким и должен быть специальный агент такого уровня: «Смит выглядел смертельно усталым, его крепкие мышцы, закаленные путешествиями по Ближнему Востоку, казалось, напряжены до предела. Широкие, могучие плечи согнулись под тяжестью событий последних суток» [4, с. 34]. Автор наделил протагониста острым умом и мгновенной реакцией, что подтверждается абсолютно точным подбором «социальных масок» для прикрытия в борьбе с доктором Фу Манчи. «Эпосным» признаком является уверенность протагониста в его «единственности» в миссии спасения мира: «Петри, я приехал из Бирмы не просто в интересах британского правительства, а в интересах всей белой расы, и я серьезно верю – дай Бог, чтобы я оказался не прав, – что ее выживание в немалой степени зависит от успеха моей миссии» [4, с. 123]. Он – спецгент, уполномоченный Британским правительством, т.е. человек, выполняющий приказ. **Антагонистом** в романе выступает доктор Фу Манчи. Его внешность автор описывает следующим образом: «Представь себе человека высокого, сутулого, худощавого и с кошачьими повадками, со лбом, как у Шекспира, и лицом, как у сатаны, выбритым черепом и продолговатыми завораживающими глазами, зелеными, как у кошки. Вложи в него все жестокое коварство народов Востока, собранное в одном гигантском интеллекте, со всеми богатствами научных знаний прошлых и

нынешних времен, со всеми ресурсами, которыми, если угодно, располагает правительство богатой страны, хотя оно отрицает, что ему известно что-либо о его существовании. Представь это ужасное существо – и пред твоим мысленным взором предстанет доктор Фу Манчи, эта Желтая Погибель, воплощенная в одном человеке» [4, с. 71]. Антагонист занимает высокий социальный статус, будучи представителем одной из могущественных правительственных организаций, и наделён практически сверхъестественными способностями – «<...> официальный правительственный агент, без сомнения, является самой страшной и грозной личностью, известной сегодняшнему миру. Он лингвист, говорящий почти одинаково бегло на любом языке цивилизованных наций и большинстве варварских наречий. Он знаток всех искусств и наук, которым обучают в крупнейших университетах. Но он еще и знаток определенных тайных наук и искусств, которым не обучают ни в одном современном университете. Он втрое умнее любого гения, Петри. Он – интеллектуальный гигант» [4, с. 270]. Его способность менять «социальные маски» поражает. Играя ту или иную роль прикрытия, он перевоплощается так глубоко и естественно, что практически невозможно распознать «социальную маску» этого интеллектуального «злодея». Миссию антагониста автор определяет так: «Теперь насчет его миссии. Почему Жюль Фуэрно скоропостижно скончался в зале парижской Оперы? Что случилось с великим герцогом Станиславом? Почему убили сэра Криктона Дейви? Если есть на свете человек, который разбудит Запад, заставит его ощутить зловещую деятельность Востока, человек, который научит глухих слышать, слепых – видеть, что миллионы людей на Востоке только и ждут своего лидера, такой человек умрет. И это всего один этап этой дьявольской кампании» [4, с. 255]. Из представленной цитаты видно, что доктор Фу Манчи или убивал, или тайно вывозил в Китай учёных, занимавшихся той или иной наукой, которые в дальнейшем должны были работать на благо и будущее Китая. Он выполняет миссию, возложенную на него государством. По его мнению, «китайские республиканцы – выходцы из класса знати, мандаринов, но это – новое поколение, полирующее свое конфуцианство западным лаком. Эти молодые и неуравновешенные реформаторы вкупе с более пожилыми, но столь же неуравновешенными провинциальными политиками, могут считаться представителями организации «Молодой Китай». Среди такой неразберихи и потрясений мы неизменно ищем и неизменно находим третью силу. По-моему, доктор Фу Манчи был одним из вождей именно такой третьей силы» [4, с.

304]. Представленная цитата наглядно освещает политическое положение в Китае в описываемое время. Происходит формирование новой власти, всех её вертикалей, на самой верхушке которой будет и доктор Фу Манчи как человек, возрождающий науку, искусство, технику. Автор организует **повествование** в романе таким образом, что действия протагониста описываются от третьего лица. Повествователем выступает сам автор, рассказывающий о происходящих событиях как будто бы со стороны. Прослеживается традиция Артура Конана Дойла, в которой протагонист раскрывает головоломные преступления обязательно в сопровождении старого друга – спутника. Документальность в описании политической ситуации в Китае, быта, нравов восточной нации обусловлена пребыванием автора в описываемой стране, а осведомлённость в вопросах внешней политики Великобритании, в частности её «восточного» вектора обусловлена сотрудничеством с разведкой Великобритании. Эпосным признаком в романе является **событие** встречи антагониста и протагониста, реализовавшееся в смертельной схватке. Победитель в противостоянии мог быть только один. Доктор Фу Манчи проиграл сражение, но не проиграл бой: «Смит зашагал к арестованному, снедаемый лихорадочным возбуждением, и почти грубо сорвал бороду и седой парик, швырнул темные очки на пол, открыв высокий лоб и зеленые злобные глаза, впившиеся в него с выражением, которого я никогда не забуду» [4, с. 340]. Представленная цитата характеризует истинную глубину противоречия устремлений двух государств, представленных протагонистом и антагонистом, двух философских основ – западной и восточной. **Мотивом**, толкающим протагониста к борьбе с доктором Фу Манчи, выступает, во-первых, приказ высших правительственных силовых организаций по поимке доктора Фу Манчи, во-вторых, внутреннее осознание масштабов разрушений, которые доктор Фу Манчи может нанести. При этом ответственность за сопутствующие жертвы не ложилась на плечи протагониста: «Сколько их осталось, Найланд? – Было девять дакойтов, по моим подсчётам остался один» [4, с. 390]. Наоборот, большее количество жертв – китайцев вселяло больше надежды победить бессмертного доктора. В свою очередь, Фу Манчи также не взваливал бремя ответственности за смерть англичан на себя, так как он выполнял приказ. «Проход Фу Манчи по нашей земле был отмечен зверскими преступлениями, в которых он не считал себя виновным» [4, с. 364]. **Персонажная** парадигма романа – **биполярна**. С одной стороны, это Великобритания со спецслужбами и Скотленд-ярдом, с другой стороны –

правительственные и неправительственные организации Китая, представляемые доктором Фу Манчи. Найланд Смит, доктор Петри, инспектор Веймаут представляют сторону Великобритании, где двое являются представителями силовых ведомств: Смит – спецслужба, Веймаут – полиция, а доктор Петри – реализация клонированного образа доктора Ватсона, предложенного Артуром Конаном Дойлом. **Сюжет** организован автором как эволюция протагониста, который в начале романа сомневается, останется ли он в живых после схватки с таким противником: «Я уже двое суток боюсь заснуть. Сплю урывками по пятнадцать минут» [4, с. 288], а в конце произведения не верит сам в себя, не верит в то, что ему удалось победить самого коварного гения, когда-либо появлявшегося с Востока: «Фу Манчи сидел в наручниках, окружённый толпой полицейских <...> Смит внимательно смотрел на человека, державшего в страхе осведомлённую о его присутствии часть Лондона и думал: “Где же сейчас его величие?”» [4, с. 230]. Необходимо отметить, что протагонист проходит несколько стадий переоценки антагонистом его места и влияния на происходящие события. Основой магистрального сюжета является **любовная линия**, реализованная автором с помощью образа Карамани. Автор изображает неземной красоты восточную женщину: «Свет газовой лампы был слабым, тень от шляпы падала на ее лицо, но не могла скрыть ее потрясающей красоты, не могла убавить блеска ее кожи и света чудесных глаз этой современной Далилы» [4], которая была увлечена доктором Петри, другом и помощником протагониста: «Будучи не знаком с особенностями восточного темперамента, я смеялся, когда Найланд Смит говорил о том, что девушка увлечена мной» [4, с. 175]. Автор, словами протагониста, дает определение лучшему из чувств: «Любовь на Востоке, – сказал он, – как дерево манго, показываемое фокусником: оно рождается, растет и цветет благодаря простому прикосновению руки» [4]. Доктор Петри определил своё отношение к Карамани следующим образом: «Как и все слуги Фу Манчи, она была совершенством, точно выбранным для выполнения своих особых обязанностей. Ее красота была поистине опьяняющей. Опьяняла меня до умопомрачения» [4, с. 330]. Описанные автором так и не начавшиеся отношения стали основой победы протагониста и его помощника над доктором Фу Манчи. Немаловажную роль в создании «ужасного» эффекта играет описание **окружающей обстановки**, динамично меняющейся в романе. Лондон изображён автором в тёмных красках, помещения в романе овеяны тайной и колоритом Востока и расположены недалеко от реки, в данном случае – Темзы. Реалистичность

изображения окружающей обстановки, методов работы представителей спецслужб обусловлены эмпирическим опытом биографического автора.

Таким образом, авторами – представителями шпионских романов в данный временной промежуток являются Джон Бакен «Тридцать девять ступеней» [1], Чарльз Уильямсон «Любовь и шпионаж» [2] и Сакс Ромер «Зловещий доктор Фу Манчи» [4].

Герои шпионского романа периода Первой мировой войны – Ричард Ханней, отставной кадровый офицер Британской службы внешней разведки, Ивор Дандес, чиновник Министерства иностранных дел низшего ранга, и Найланд Смит, представитель штурмового отряда британской спецслужбы МИ 5, – могут быть охарактеризованы как протагонисты, эволюционировавшие по отношению к предыдущему временному периоду, так как двое из трёх представленных героев находятся на официальной государственной службе, а Ричард Ханней – профессиональный силовик. Тем не менее все они изображены как настоящие патриоты своей страны, готовые в любой момент и при первой необходимости riskовать своей жизнью во имя родины. Однако, равно как и в истории развития спецслужб, возникают новые методы привлечения подходящих людей к разведдеятельности, так и их отражение в литературе прогрессирует, и появляются, так называемые, «мотивированные» шпионы, которым к их патриотическому чувству добавлена реализация их главного желания или помощь в осуществлении мечты. Не обходит стороной эволюция и антагонистов, методы борьбы которых совершенствуются, становятся изощрёнными и приобретают первые признаки коварства. Благородство «рыцарей, встретившихся в честном бою» постепенно уходит в прошлое. Мотивировкой подвигов, совершаемых протагонистами шпионских романов указанного периода, выступает патриотизм и личный интерес, как в случае с Ивором Дандесом в романе «Любовь и шпионаж». Персонажная парадигма, изображённая в романах, – это, как правило, разведывательные органы, агентурные сети, и появляются первые злодеи мирового масштаба, главной целью которых является нарушение мирового баланса. Впервые появившись в период Первой мировой войны, данный образ получит масштабную реализацию в шпионских романах более позднего периода – периода «холодной» войны в романном цикле Яна Флеминга [6]. Принципы и методы работы протагонистов данного периода совершенствуются.

Проблематика шпионских романов указанного периода отражает исторические события: шпионаж Германии против стран Антанты, шпионаж собственно стран Антанты друг

против друга с целью выявления нарушений подписанного соглашения, отголоски англо-китайских опиумных войн конца XIX века и возникновение «восточной» угрозы. Структура шпионских романов периода Первой мировой войны имеет относительно устойчивую форму с определённым набором постоянных компонентов, в дальнейшем реализующуюся в шпионских романах позднего периода, однако появляются романы, где протагонисту противостоит «злодей» мирового масштаба и акценты противостояния несколько смещаются в «эпосную» сторону противостояния Порядка и Хаоса, а не чистого противостояния спецслужб. При этом конечной целью противостояния выступает не только раскрытие агентурной сети противника, или разоблачение шпиона, или получение секретных сведений, а нейтрализация и дальнейшее устранение «нарушителя» баланса относительного спокойствия и равновесия сил на мировой политической арене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакен Д. 39 ступеней / Д. Бакен. – М.: ИК «Столица» (Geleos), АрхивКонсалт, 2012. – 276 с.
2. Двойное преступление на линии Мажино; [предисл. Уваров Ю.]. – М.: Политиздат, 1992. – 412 с.
3. Ромер С. Дочь доктора Фу Манчи / С. Ромер. – Нижний Новгород: Деком; М.: ИМА-пресс, 1993. – 408 с.
4. Ромер С. Зловещий доктор Фу Манчи / С. Ромер. – Нижний Новгород: Деком; М.: ИМА-пресс, 1993. – 424 с.
5. Ромер С. Остров доктора Фу Манчи / С. Ромер. – М.: Деком, 1994. – 315 с.
6. Флеминг Я. Собрание сочинений: в 7 т. / Я. Флеминг. – М.: Терра-Книжный клуб, 2008.

АННОТАЦІЯ

Норець М.В. Жанровая матрица шпионского романа Сакса Ромера «Зловещий доктор Фу Манчи»

Данная работа посвящена анализу жанровой матрицы шпионского романа Сакса Ромера «Зловещий доктор Фу Манчи». В исследовании предпринимается попытка проанализировать становление жанра шпионского романа в начале XX века, в контексте происходящих исторических событий, с учётом факта причастности автора тем или иным образом к деятельности британских спецслужб. Автор анализирует шпионский роман Сакса Ромера с точки зрения его жанровой идентификации, наличия жанровой матрицы и дальнейшего влияния на развитие жанра английского шпионского романа в целом.

Ключевые слова: шпион, жанр, жанровая доминанта, роман, герой.

АННОТАЦІЯ

Норець М.В. Жанрова матрица шпигунського роману Сакса Ромера «Зловісний лікар Фу Манчі»

Дана робота присвячена аналізу жанрової матриці шпигунського роману Сакса Ромера «Зловісний лікар Фу Манчі». У дослідженні здійснюється спроба проаналізувати становлення жанру шпигунського роману на початку XX століття, у контексті історичних подій, що відбуваються, з урахуванням факту причетності автора тим або іншим чином до діяльності британських спецслужб. Автор аналізує шпигунський роман Сакса Ромера з погляду його жанрової ідентифікації, наявності жанрової матриці й подальшого впливу на розвиток жанру англійського шпигунського роману в цілому.

Ключові слова: шпигун, жанр, жанрова домінанта, роман, герой.

SUMMARY

Norets M. V. Genre matrix of Sax Rohmer's spy novel "The Insidious Dr. Fu-Manchu"

This research is dedicated to the analysis of the genre matrix of Sax Rohmer's spy novel "The Insidious Dr. Fu-Manchu". In the investigation the attempt is taken to analyze the forming of the spy novel genre at the beginning of the XXth century in the context of historic events, taking into account Sax Rohmer's work in the state intelligence service. The author analyzes Sax Rohmer's spy novels from the point of view of its genre identification, genre matrix and its further impact on the development of the English spy novel.

Key words: spy, genre, genre dominant, novel, hero

*К.Г. Олійникова
(Горлівка)*

УДК 82.091

АВТОРСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «ЛЮБОВІ»

Творчі зацікавлення В.Винниченка співпали з хвилею, яка пробуджувала в українській літературі початку XX ст. інтерес до проблем кохання, шлюбу, свідомості і підсвідомості, інстинкту і розуму, моралі стосунків між чоловіками та жінками. Як важливий компонент життя кохання супроводжує героїв більшості творів Винниченка, незалежно від їх жанрових ознак. Письменника

цікавлять як психологічні аспекти «життя серця» (в цьому контексті він послуговувався теорією Фрейда про статевий потяг (лібідо), про «біологію любові»), так і проблематика статевої любові у зв'язку з суспільною мораллю (її основою було вчення А.Бібеля).

Новела В.Винниченка «Раб краси» належить до раннього періоду творчості письменника, де любов постає просто як супутник людського життя, предметом спеціального художнього дослідження вона стане в більш пізніх творах, але навіть в цій новелі ми вже можемо дослідити специфічне авторське трактування сутності поняття «любові» та її ролі в житті особистості. Оце специфічне авторське трактування поняття «любові» і її ролі в житті і стало метою дослідження в нашій статті. Варто зауважити, що ця тема є малодослідженою у сучасному літературознавстві.

Сюжет твору досить простий, уся проблематика, здавалося б, лежить на поверхні. Герої новели дядько Софрон і молодий хлопець Василь разом з такими ж «стомленими нудьгою і голодом людьми, жадними і злими» на подвір'ї маленької станції чекають, коли їх наймуть до роботи в економії. Час від часу приходять прикажчик і забирає певну кількість людей, але героям не щастить, і, хоч вони не стоять за плату, їх ніхто не бере вже другий тиждень: один «старий, жовтий, зморщений, як зів'яла вилежана груша», другий – «несміливий, дуже блідий на виду, соромливий і якийсь чудний». Але Василь ніби і не помічає цих невдач – в душі його живе музика. Ночами він виходить у степ і грає тужливих пісень, виливаючи свій смуток. Завдяки музиці зароджується любовне почуття між ним і Катрею, такою ж заробітчанкою. Коли герої нарешті наймаються на роботу, то з ними трапляється несподівана пригода: йдучи містом Василь звертає увагу на невідомі йому дивні звуки з міського саду (грає оркестр). Він забуває про роботу, про Катрю й дядька, забуває, де він і що з ним. Пізнім вечором знаходить його дядько Софрон під кущем цього ж парку по «обривистому, глухому» риданні. Очевидно, що в душі хлопця стався естетичний злам, занадто сильним було враження і контраст між сірою, трагічною буденщиною і чарівним світом краси, музики і любові.

Однак, варто зауважити, якби увесь задум новели вичерпувався лише цим простим змістом, вона б не належала великому майстру слова Винниченку. На нашу думку, у цьому невеличкому творі порушено щонайменше три основні проблеми, які завжди хвилювали людину: **Краса, Любов і Щастя. Краса** як беззаперечний Абсолют існування матеріального видимого світу, божественна досконалість Всесвіту (краса природи і

людини в природі). **Любов** як закономірний вияв людських почуттів до Краси (краси довколишнього світу, краси тіла і душі іншої людини), викликаний красою бажання оволодіти цією досконалою субстанцією. І, нарешті, **Щастя** як ідеальний результат взаємодії перших двох категорій, кінцева мета людського існування: наскільки людина здатна віддавати і вміщувати Любов, настільки вона щаслива.

Онтологізація світу на основі концепту краси створює особливий простір буття, в якому через прекрасне досягається повна свобода від умовностей і заборон. Предметом захоплення стає будь-який предмет, адже (за Ніцше) краса це «непомічене нами відображення надзвичайної радості природи, радості, викликаной тим, що відкрита нова плідна можливість життя» [2, с.12]. У новелі ця краса природи поєднана із красою музики, народженої із такої ж чистої і гармонійної душі Василя. Щоб відтворити себе, свої почуття через музику, йому необхідно з'єднатися воедино із іншою досконалою субстанцією – природою: «Василь виходив далеко- – далеко в поле... Ніч ласкаво приймала його в свої обійми й любовно посміхалась йому зорями. Він сів десь на горбику і виймав з-за пазухи якусь паличку, яку довго і ніжно витирав рукавом свитки. Потім приставляв її до рота, зітхав, і від палички в тужливу, ніжну ніч котились з хурчанням ще більш ніжні, більш тужливі згуки. Про що він грав, тужливий син степів і праці?» [1, с.24].

У новелі краса є об'єднуючим, гармонізуючим началом для зростання і вдосконалення двох душ (Василя і Катрі) і стає поштовхом для зародження нового романтичного почуття. Свого ж апогею, граничного вияву у душах героїв краса досягає в епізоді, який змальовує враження Василя від музики оркестру в парку. Тут образ краси, створений прекрасною музикою, стає божественним, всеохоплюючим, заступає героєві увесь світ, робить його «рабом краси»: «А згуки великими довгими хвилями лились із саду й плили десь над головою. Здавалось, то саме життя пліло на них. Убране в сміх і сльози, в радість і страждання, з посмішкою ненависті й любові воно гордо лежало на сих розкошних хвилях і таємниче, пильно дивилось в душу Василеві своїми дужими очима. І душа його, як раб, завмерла й не сміла рухатись. І, повна того самого сміху й сліз, страждання й радості, ненависті й любові, вона росла, давила груди, розпирала череп і билася риданням в горлі...» [1, с.33]. Використання прийому контрасту, численні антитези допомагають Винниченкові якнайповніше відобразити душевний стан юнака. Краса ж тут постає одухотвореною істотою, водночас прекрасною і майже демонічною у своїй досконалості: «І згуки дужчали, гнівались, і

ціла буря гніву вже крутилась і здіймала з дна душі стовпи думок і почувань...» [1, с.33].

Наступною домінантою, втіленою в новелі, є любов. Хоча вона і не лежить на поверхні, не підпадає під детальний розгляд автора, при більш глибокому осмисленні видно, що це почуття спрямовує і визначає основний хід подій. Тут доречним буде оговорити доцільність використання саме слова «любов», а не «кохання». Як зазначає тлумачний словник української мови за редакцією Д.Г. Гринчишина, любов – це «почуття глибокої прихильності до особи іншої статі», або ж «почуття глибокої сердечної прив'язаності до когось-небудь, чого-небудь», чи «внутрішній духовний потяг до когось-небудь» [4, с.135]. Тоді ж як поняття кохання обмежується лише визначенням прихильності, прив'язаності до особи іншої статі. Отож нас цікавить більш повне і ємне за своїм значенням поняття «любові».

Любов як романтичне почуття виникає між Василем і Катрею. Певно, що це перше почуття, яке зароджується в серцях молодих людей. Такі різні за вдачею, чомусь приглянулись вони одне одному: «чудний», «несміливий» і «сумний» Василь і бідова і розбитна Катря. Дівчина першою дає зрозуміти свою прихильність і зацікавленість, як зазначає О.Ковальчук, такий хід типовий для Винниченка, бо він був переконаний у першості жінки в коханні, доводячи це тим, що саме Єва спокусила Адама з'їсти заборонений плід [2, с.12]. «Тільки іноді Катря, проходячи повз їх, кидала на Василя хвилюючим і ваблячим, як гріх, поглядом і, посміхнувшись з-під білої хустки своїм смуглявим, мрійним личком, говорила...» [1, с.23]. «Повз їх пройшла Катря, весело наспівуючи, й коротенька, синя в зелених квітках спідниця її теж весело хилиталась» [1, с.30]. Вона і бере на себе ініціативу в стосунках з Василем: «Катря помалу взяла Василеву руку й, поклавши її собі на плечі, пригорнулася до його. – Ач, як б'ється твоє серце...» [1, с.28]. І так само вимагає вона від хлопця щирості і відвертості почуттів: «Чудак парубок... Як дитина... І сердишся на його – йому жалько. І цілуєш, теж жалько. Так любиш, чи що? – запитує вона, але Василь невпевнено відповідає: “Не знаю...” [1, с.31]. Любов Катрі завзята, жартівлива, вона не випускає можливості поглузувати з Василя, щоб привернути його увагу. Хлопець же то дивиться на неї «напруженими тужливими очима», то ніяково червоніє, і губи йому «болісно скривляються». Така зажуреність, замріяність і туга в душі Василя іде від широти, чутливості і особливої незахищеності натури. Він болісно реагує і на красу, і радість, і на несправедливість, і горе в світі: «Сонце заходить – сумно; дощ іде – сумно... А

надто як сонце заходить... От то як сонечко сідає та гарно так, то чогось плакати хочеться... Тільки граю» [1, с.27-28]. Але саме від цієї сумної музики народжується кохання в серцях героїв, воно допомагає Катрі побачити усю красу Василювої душі: «...а вона задумливо дивилась йому на руки й слухала, як у грудях їй ворухилось щось тепле, ніжне, рідне: слухала, як воно розливалось в руки, ноги, в голову, і хотілось від того говорити, сміятись, плакати» [1, с.27]. Краса музики, яку відкриває їй Василь, і в її душі зачіпає потаємні струни, змушує замислитися над сенсом життя. Чому ж тоді відбувся злам в душі Василя, чому він не знаходить спокою у стосунках з Катрею, яка, здавалося б, і розуміла його, і поділяла його любов до музики? Саме тут би і мала реалізувати себе остання домінанта життя **Щастя**. Чому цього не відбувається? (Адже навіть Фрейд зазначав, що люди «борються за щастя, вони хочуть стати щасливими і залишатися у цьому стані» [5, с.56]). Що це, один із суперечливих і неоднозначних авторських експериментів? Щоб відповісти на це запитання, повернімося знову до епізоду в парку. Василь вражений чарівними звуками оркестру, не пам'ятає себе, не помічає нічого довкола, забуває про те, куди і навіщо він йшов – для нього існує тільки музика. Він сам став її частиною, злився із нею, живе з нею одним життям. Раптом він розуміє: це саме те, що йому марилося і мріялось ночами, за чим він так сумував, це його доля, його призначення в житті. Катря ж поводить себе зовсім інакше. Спочатку вона також захоплена грою оркестру, вона «щоразу озиралась до його, з веселим сміхом скрикувала, кричала щось, топотіла» [1, с.32]. Але скоро їй набридла ця розвага (і вже час був іти за прикажчиком), вона намагається відірвати Василя від тину, зрушити з місця, штовхаючи, щипаючи його, та все марно. Розлючена, вона йде сама. І ось той момент зламу в душі Василя: кохана не зрозуміла його, не розділила радості й захоплення. Він би простив це іншим людям, дядькові Софрону (та навіть і в його душі музика торкнула потаємні струни і «жовте лице його ставало м'якше, ніжніше, нібито музика гладила його по лиці і стирала з його жорстке, уперте, злорадне»), але не Катрі. В ній він бачив свій ідеал, їй хотів розкрити усю глибину своєї самотньої, нещасної душі. Але раптом Василь усвідомлює, що ці сподівання були марні. Кохання до цієї жінки не дасть йому можливості для подальшого духовного і творчого розвитку, воно, навпаки, прив'язало його до землі, зробило залежним. Тілесність любові вбиває духовну суть його особистості. Цього б не сталося, аби була Катря іншою, більш досконалою і глибокою особистістю. Василь хотів навчити її *любити*, а вона

була здатна лише *кохати*. Щастя, яке б мало прийти до двох закоханих, втрачене назавжди, бо фізична, тілесна близькість не дає повної гармонії душі і тіла без близькості духовної.

У кінці новели перед нами вже не той сумний і замріяний Василь. Йому вже не просто «жалько» всього, його ридання «гірке, одривисте і грубе», і промовляє він «товсто і грубо». Згуки стихли, щезла краса чарівної музики, разом із нею вмерло прекрасне начало в душі Василя, щезла краса з його життя. У цьому уся трагедія «раба краси».

Герой «Раба краси» нагадує героїв Ш.Бодлера, Г.Гессе, Г.Гауптмана, Г.Ібсена. Незважаючи на те, що новела належить до раннього періоду творчості, Винниченків Василь несе в собі певні зачатки рис ніцшеанського типу героя, нової «надлюдини», з її пристрасним захопленням красою і усім прекрасним та досконалим. Пройшовши через болючий процес втрати ідеалів та ілюзій земного буття, «раб краси» має побороти в собі «звіра» й еволюціонувати в «надлюдину» (у розумінні Ф.Ніцше, а слідом за ним і за переконанням Винниченка). Цікаво, що в пізніших творах Винниченка розвине цю тему («Чудний епізод», «Рабині справжнього») і продемонструє існування вражаючого парадоксу: «краса викликає тугу й розчарування, а за ширмою потворного криється краса» [3, с.174].

Таким чином, у своєму творі «Раб краси» В.Винниченко вперше зробив спробу експерименту над своїми героями, ставлячи їх перед нелегким моральним вибором. Ця рання новела відбила захоплення філософськими вченнями З.Фрейда, Ф.Ніцше та екзистенціалістською концепцією особистості. В.Винниченко в новелі «Раб краси» намагається втілити свої філософсько-етичні погляди на процес становлення особистості та дати моральну оцінку таким трьом домінантам в житті людини, як Краса, Любов і Щастя. На прикладі долі Василя автор розкрив засади своєї концепції «гармонії з собою» та власної «філософії любові» і показав неможливість для неординарної особистості досягти щастя тільки через любов тілесну, яка приземлює почуття, відбирає свободу творчості, веде до душевної дисгармонії; а також зробив першу спробу створити у своєму творі новий тип «ніцшеанського» героя та вивести свою власну концепцію «надлюдини». Розробка цієї проблеми і може стати предметом подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В.К. «Уміркований» та «Щирий»: повісті та оповідання: для серед. та ст. шкіль. віку / В.К. Винниченко – К.: Молодь, 1992. – 416 с.

2. Ковальчук О. Жіноча краса у просторі цивілізації ілюзій: пошук статусу після «смерті Бога» / О. Ковальчук // Дивослово. – 2006. – №10. – С. 12-15.
3. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті / В. Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
4. Тлумачний словник української мови / за ред. Д.Г. Гринчишина. – 3-тє вид., перероб. і доповн. – К.: Освіта, 1999. – 302 с.
5. Фрейд З. Три очерка по теорії сексуальності // Фрейд З. Психологія бессознательного / З. Фрейд. – М., 1989. – 168 с.

АНОТАЦІЯ

Олійникова К.Г. Авторське трактування поняття «любові»

Предметом дослідження нашої статті стала проблема специфічного авторського трактування поняття «любові» і її ролі в житті окремої особистості. Тема досліджується на матеріалі новели В. Винниченка «Раб краси», яка належить до раннього періоду творчості письменника.

Ключові слова: авторське, психологічний, аспект, концепт, краса, домінанта, експеримент, духовний, творчий.

АННОТАЦИЯ

Олейникова Е.Г. Авторская трактовка понятия «любви»

Предметом исследования нашей статьи стала проблема специфической авторской трактовки понятия «любви» и ее роли в жизни отдельной личности. Тема исследуется на материале новеллы В. Винниченко «Раб красоты», которая принадлежит к раннему периоду творчества писателя.

Ключевые слова: авторский, психологический, аспект, концепт, красота, доминанта, эксперимент, духовный, творческий.

SUMMARY

Oleynykova K.G. Copyright interpretation of the concept "love"

The subject matter of our research is the problem of the author's specific understanding of the concept "love" and its role in the life of a person. The research is carried out on the material of V. Vynnychenko's novel "The slave of beauty", that represents his early literary works.

Key words: author, psychological aspect, concept, beauty, dominant, experiment, spiritual, creative.

З. А.-Г. Сафарова
(Сімферополь)

УДК 811.111-31(73).09

ПРОСТІР КУЛЬТУРИ ЯК ПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ У РОМАНАХ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА

Аналізуючи романи Генрі Джеймса, ми зупиняємось на просторових моделях, або моделях простору. Буття завжди фіксоване в якому-небудь топосі – тобто місці. Звичайно, це відбивається і в літературі. Для прози Г. Джеймса зображення просторів місця, природи, світу загалом і характер вписування подій у ці види простору завжди було дуже істотним. У його творах події розгортаються переважно в містах Європи й Америки, географія яких надзвичайно широка – від Нью-Йорка і Бостона до Лондона і Парижа, Венеції і Флоренції, Константинополя і Каїра. Р.П. Блекмур підкреслює значущість для Джеймса таких конкретних і численних просторових об'єктів у його творах, як ідальні й вітальні, сільські садиби й чайні столи, бібліотеки й курильні, міські площадки й парки більших маєтків, курорти мінеральних вод, готелі, променади з усіма їхніми аксесуарами [1, с.145].

Дія більшості творів Джеймса розгортається в містах, і природно, що тут домінує урбаністичний пейзаж. Водночас від ранніх до пізніх творів у Джеймсовому урбаністичному пейзажі спостерігається важлива тенденція збагачення знаками культури та історії. Так, у «Бостонцях» бідний квартал описано цілком у традиціях критичного реалізму. Подібно до цього у «Вашингтонській площі» описи площ, скверів, вулиць і будинків виконують переважно «обстановочну» функцію, хоча й не є суто об'єктивними, а скоріше просякнуті емоційним авторським ставленням, як-от акцентований словами розповідь «топографічний відступ» про «минулий» і «теперішній» вигляд Нью-Йорка («минулий» і «теперішній» – стосовно події розповіді і події розповідання). У цьому відступі про Нью-Йоркські квартали, де «колись» панували кури і свині, сказано, що «вони тепер почервоніли б, якби їм про це нагадали» («in quarters which now would blush to be reminded of them») [6].

У пізніх романах письменника – «Посли», «Золота чаша», «Крила голубки» – міські пейзажі максимально насичені численними культурологічними асоціаціями. Так, головному героєві «Послів» Ламберту Стрезеру Париж із його Люксембургським садом, Латинським кварталом, Лувром здається символом європейського духу свободи і культури й водночас «неоглядним сліпучим Вавилоном»:

«His greatest uneasiness seemed to peep at him out of the imminent impression that almost any acceptance of Paris might give one's authority away. It hung before him this morning, the vast bright Babylon, like some huge iridescent object, a jewel brilliant and hard, in which parts were not to be discriminated nor differences comfortably marked. It twinkled and trembled and melted together, and what seemed all surface one moment seemed all depth the next. It was a place of which, unmistakably, Chad was fond; wherefore if he, Strether, should like it too much, what on earth, with such a bond, would become of either of them?...» [4].

У романах Генрі Джеймса важливе місце займає простір культури: вона знаходиться в нерозривному зв'язку з героями, подіями і географічними точками. Наприклад, події роману «Посли» відбуваються в Парижі. Маючи на увазі першорядну роль Парижа в переродженні героя, ми, тим не менше, не можемо врахувати, що й уся Європа, європейська культура і європейський дух загалом, по-новому відкрившись Стрезеріві, сприяли цьому процесу. Вже на першій сторінці роману вказується, що першим «знаком перебування в Європі було відчуття повної свободи, якого він уже давно не відчував» й усвідомлення, «ніби в цей момент йому ні з ким і ні з чим не потрібно буде рахуватися» [3, с. 5].

Одним із ключових епізодів роману є недільний прийом, який влаштовує в своєму саду архітектор Глоріані. І хоча Стрезер вже охоплений «духом місця» – духом Парижа, саме в цей момент не так обставини події, як атмосфера, де вона відбувається, ніби провокує Стрезера «вилити душу», і з цього моменту розпочинається прямий шлях героя до віднайдення внутрішньої свободи:

«The shadows were long, the last call of the birds, who had made a home of their own in the noble interspaced quarter, sounded from the high trees in the other gardens as well, those of the old convent and of the old hotels; it was as if our friends had waited for the full charm to come out. Strether's impressions were still present; it was as if something had happened that "nailed" them, made them more intense; but he was to ask himself soon afterwards, that evening, what really *had* happened – conscious as he could after all remain that for a gentleman taken, and taken the first time, into the "great world," the world of ambassadors and duchesses, the items made a meagre total...» [4].

Майстерня скульптора Глоріані настільки вразила Стрезера, що він повністю відмовляється від своєї місії посла.

Так само, як Париж для Стрезера, Лондон у сприйнятті італійського Князя Америкіо з «Золотої чаші» постає Новим Римом, в якому він почувається наче в центрі сучасної Імперії:

«The Prince had always liked his London, when it had come to him; he was one of the modern Romans who find by the Thames a more convincing image of the truth of the ancient state than any they have left by the Tiber. Brought up on the legend of the City to which the world paid tribute, he recognised in the present London much more than in contemporary Rome the real dimensions of such a case. If it was a question of an *Imperium*, he said to himself, and if one wished, as a Roman, to recover a little the sense of that, the place to do so was on London Bridge, or even, on a fine afternoon in May, at Hyde Park Corner. It was not indeed to either of those places that these grounds of his predilection, after all sufficiently vague, had, at the moment we are concerned with him, guided his steps; he had strayed, simply enough, into Bond Street, where his imagination, working at comparatively short range, caused him now and then to stop before a window in which objects massive and lumpish, in silver and gold, in the forms to which precious stones contribute, or in leather, steel, brass, applied to a hundred uses and abuses, were as tumbled together as if, in the insolence of the Empire, they had been the loot of far-off victories» [5].

Важливо, що вся історія входження італійського Князя Амеґіо в сім'ю Верверів передається не розповіддю наратора, а ретроспективно, за допомогою внутрішніх монологів Адама Вервера (точніше, у формі невластне-авторського мовлення), які оформляються як своєрідний урбаністичний пейзаж, граничного насичений історією і культурологічними асоціаціями. Це допомагає читачеві зрозуміти, що йдеться не про банальне «притирання» тестя й зятя, але більшою мірою – про відносини двох культур. У той же час цей пейзаж просякнутий повітрям і сонцем, ніби зігрітий його променями, і має доволі обжитий, сказати б, «домашній» характер, щоб можна було відчутти ширість ставлення Адама Вервера до Князя.

У цих внутрішніх монологіях домінує геометрично-просторовий образ округлості, обтічності, яким видається Верверові Князь, і відповідні асоціації створюють перегук з наведеною раніше архітектурною метафорою *Palladian church*, яка обростає новими архітектурними асоціаціями:

«He (Adam Verver – З.С.) might have been signifying by it the sharp corners and hard edges, all the stony pointedness, the grand right geometry of his spreading Palladian church... 'You're round my boy', he had said – 'you're *all*, you're vicariously and inexhaustibly round, when you might, by all the chances, have been abominably square <... > Say you had been formed, all over, in a lot of little pyramidal lozenges like that wonderful side of the Ducal Palace in Venice – so lovely in a building, but so damnable, for rubbing against, in a man,

and especially in a near relation. I can see them all from here – each of them sticking out by itself – all the architectural cut diamonds that would have scratched one's softer sides... [5].

Навіть самого Князя Адама Вервер сприймає культурологічно, як якийсь-то артефакт:

«It is the latter's relation to such aspects, however, that now most concerns us, and the bearing of his pleased view of this absence of friction upon Amerigo's character as a representative precious object. Representative precious objects, great ancient pictures and other works of art, fine eminent 'pieces' in gold, in silver, in enamel, majolica, ivory, bronze, had for a number of years so multiplied themselves round him and, as a general challenge to acquisition and appreciation, so engaged all the faculties of his mind, that the instinct, the particularly sharpened appetite of the collector, had fairly served as a basis for his acceptance of the Prince's suit...» [5].

Ізабелла Арчер, подорожуючи Європою, відвідує багато музеїв:

«Вони вже декілька разів відвідали Британський музей і той інший, світліший Палац мистецтв, який, охопивши величезний простір під шедеври древнощів, розкинувся у нудному передмісті; провели цілий ранок у Вестмінстерському абатстві, а потім, заплативши пені, спустилися Темзою до Тауера; подивилися картини в Національній і приватних галереях і не раз відпочивали під деревами в Кенсінгтон-гарденз» [2].

Подібно до того, як вплинула Європа на Стрезера і Князя, вона мала вплив і на Ізабеллу Арчер. Велике враження на неї справив Рим:

«Немає потреби детально описувати, як відобразилася в душі моєї героїні велич Риму, з яким трепетом ступала вона по бруківці Форуму і як билось її серце на порозі храму Св. Петра. Достатньо сказати, що вічне місто викликало в неї саме ці почуття, які й очікувалося чекати від такої вразливої і безпосередньої натури. Ізабелла завжди любила історію – тут історія жила в каміннях бруківці, у бризках сонячного світу. Її уява запалювалась від однієї згадки про великі дійства – тут же всюди, куди не повернешся, стояли свідки цих дій. Все це не могло не хвилювати Ізабеллу, але її хвилювання не виливалося назовні» [2].

Серед моделей простору культури можна виділити собори, храми і церкви, які відвідують герої роману «Жіночий портрет». Ми бачимо, як впливає це на героїню:

«... В перший раз, коли вона пройшла під величезною шкіряною завісою в центральному отворі, що був натягнутий і колихався, в перший раз, коли опинилася під високо піднесеною півсферою

купола серед розсіяного світла, яке сочилось крізь марево ладану і розсипало відблиски на мармурі, позолоті, мозаїках і бронзі, її уява про те, що таке велич, піднялась до запаморочливої висоти. І, піднявшись, вже назавжди залишилась у цьому неосяжному просторі. Ізабелла дивилася пишно, як дитина, як проста селянка, віддаючи мовчазну данину захоплення зведеному з каменя ідеалу віднесеного» [2].

У творчості Генрі Джеймса постійно виявляють національно-культурну й топографічну антитезу Америки і Європи, хоча насправді тут має місце і трансатлантичний вимір, і – ширше – глобалізаційний вимір, простір світу культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блэкмур Р. П. Генри Джеймс / Ричард П. Блэкмур // Литературная история США. – М. : Прогресс, 1979. – Т.3. – С. 127-156.
2. Джеймс Г. Женский портрет / Изд. подгот. Л. Е. Полякова, М. А. Шерешевская. – М. : Наука, 1981 (Серия “Литературные памятники”). – 592 с.
3. Джеймс Г. Послы / Изд. подгот. А. М. Зверев, М. А. Шерешевская. – М. : Ладомир; Наука, 2000. – 374 с. – (Серия “Литературные памятники”).
4. James H. The Ambassadors : novel [Електронний ресурс] / Henry James. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/432/432-h/432-h.htm>
5. James H. The Golden Bowl : novel [Електронний ресурс] / Henry James. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/4264/4264-h/4264-h.htm>
6. James H. Washington Square [Електронний ресурс] / Henry James. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/ebooks/2870>.

АНОТАЦІЯ

Сафарова З.А.-Г. Простір культури як просторова модель у романах Генрі Джеймса

У статті йдеться про таку особливість творів Генрі Джеймса, як наявність у них певних просторових моделей. Просторові моделі являють собою певні картини простору в тексті твору. Серед останніх ми виділяємо просторову модель культури, або простір культури. Твори письменника завжди «окультурені», тобто автор часто звертається до витворів мистецтва. Це і картинні галереї, і майстерні митців, і музеї, і собори та церкви.

Ключові слова: простір культури, просторові моделі, наратор, невластне-авторське мовлення.

АННОТАЦИЯ

Сафарова З.А.-Г. Пространство культуры как пространственная модель в романах Генри Джеймса

В статье идет речь о такой особенности произведений Генри Джеймса, как наличие в них определенных пространственных моделей. Пространственные модели представляют собой определенные картины пространства в тексте произведения. Среди последних мы выделяем пространственную модель культуры, или пространство культуры. Произведения писателя всегда «окультурены», то есть автор часто обращается к произведениям культуры. Это и картинные галереи, и мастерские художников, и музеи, и соборы, и церкви.

Ключевые слова: пространство культуры, пространственные модели, наратор, несобственно-авторская речь.

SUMMARY

Safarova Z. A.-G. Culture space as spatial model in Henry James's novels

The article focuses on such feature of Henry James's works, as presence of certain spatial models in them. Spatial models represent certain pictures of space in the text of a literary work. Among the last we select the spatial model of culture, or space of culture. Works of the writer are always “long-cultivated”, that is the author often applies in their creation to works of culture. They are both art galleries and workshops of artists, museums, cathedrals, and churches.

Key words: space of culture, spatial models, indirect speech.

*А.А. Сорокин
(Донецк)*

УДК 821.161.1. – 82.31

ОППОЗИЦИИ «ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ», «ДВИЖЕНИЕ – НЕПОДВИЖНОСТЬ» В ПОВЕСТИ «МЕТЕЛЬ» А.С. ПУШКИНА

Повесть А.С. Пушкина «Метель» неоднократно привлекала и привлекает внимание литературоведов огромным комплексом проблем, заложенных в ней. Особенно часто в круг интересов исследователей входит авторская стилистика, определяющая «зоны» рассказчиков, а также категории случайности и закономерности, позволяющие конкретизировать центральные образы произведения. В связи с этим возникают тенденции выявления клише – как реальных (бытовая основа истории побега графини Ольги Строгановой с графом Ферзенем, произошедшая

в 1829 году [1]), так и книжных (ориентация на современные повести Глинки С. «Добрый отец», Пучковой Е. «Эдуард и София, или Жертва страсти и обольщения»; Фёдорова Б. «Две повести в одной» [2, с. 98-105]).

Вместе с тем следует отметить и осмысляемую в творческом сознании А.С. Пушкина в период 1828-1830 тему оправданной и бессмысленной смерти, возникающую как в поэзии, так и в драматургии и прозе [3, с. 262-296].

Следует отметить непреложную истину о том, что жизнь вообще всегда связана с движением, а смерть с покоем, неподвижностью. Это и определяет их, жизни и смерти, закономерности. Однако значимость этих составляющих сущности бытия в движении истории подразумевает определённые противоречия. Проблема исторического катаклизма становится для Пушкина в болдинский период творчества одной из центральных. Повесть «Метель» в ряду «Повестей Белкина» также, в ряду других вопросов, решает и вопрос о человеческом назначении.

Метель, как один из основных персонажей пушкинского произведения, трижды проявляет свою сущность. Причём эта проявляемость имеет непосредственное отношение к главным героям повести, выявляет их образную сущность.

Владимир в «Метели» изначально отделяется от своего звания – «бедный армейский прапорщик» [4, с. 23]. Во-первых, по тексту повести, читатель с самого начала не в состоянии определить, кто именно является прапорщиком. Следовательно, акцент здесь делается на разнице между прапорщиком, пребывающим в слишком уж большом для «достопамятной эпохи» отпуске, и собственно Владимиром, едущим в метель.

Не Владимир, а «бедный армейский прапорщик» является «предметом» воображаемой страсти Марьи Гавриловны, «стройной, бледной и семнадцатилетней девицы» [4, с. 23]. Исследователи часто обращали внимание на семантико-стилистическое несоответствие подобной характеристики героини, определяющее «зоны» рассказчиков. Но в контексте с «бедным армейским прапорщиком» здесь важно обратить внимание на разницу между возрастом девицы и её внешностью, объединяемой союзом «и», так как не «стройная, бледная» Марья Гавриловна поедет в метель, а семнадцатилетняя «молодая преступница» [4, с. 24].

Таким образом, раздвоенность героев, говорящая об их состоянии между подвижным и неподвижным началами, задана с самого начала повести.

Первой с метелью встречается Марья Гавриловна, но этому событию предшествуют «мечтания» девушки, её предрассветные сно-видения.

Сон определяет точку отсчёта для выбираемых героями движений по отношению к подвижной неподвижности, по отношению субъективированного начала к объективации события и возвращения назад.

Во сне отец является Марье Гавриловне, образным предвестником метели, который будет свою дочь останавливать, и он же будет бросать её в «тёмное, бездонное подземелье» [4, с. 24] – годы одиночества без памяти о памятном Владимире. Поэтому во сне ей явится умирающий, идущий к неподвижности Владимир, но как стремящийся к движению, умоляющий её обвенчаться.

Заметим, что автором не разъясняется, проснулась ли Марья Гавриловна («Наконец она встала...» [4, с. 24] не объясняет, встала ли в сновидении или пробудилась ото сна. – С.А.). Но то, что власть сно-видения доминирует, представляется нам непреложным в контексте произведения.

Марья Гавриловна стала «бледнее обыкновенного». То есть бледная по природе, героиня выглядит ещё бледнее. Удвоенная бледность есть мертвенная бледность. Не случайна поэтому попытка подвижного стихийного начала воздействовать на пытающуюся определять движение своей судьбы неподвижную героиню. Иными словами, метель не даёт самовыразиться той и тому, что уже находится на пути к отвержению себя: «Метель не утихала; ветер дул навстречу, как будто *силясь остановить молодую преступницу*» [4, с. 24]. Следует также отметить: покидая родительский дом, героиня осознаёт, что должна оставить и «тихую девическую *жизнь*» [4, с. 24].

Иной представляется встреча Владимира с метелью.

Прежде всего, отмечаем, что герои, с которыми договаривается «бедный армейский прапорщик» об их участии свидетелями в венчании, однозначны. Для этих героев нет разделения их функциональной принадлежности существования с личностным началом. Личностное и функциональное у них представляется в неразрывном единстве. Без единого движения, поскольку неподвижны, они соглашаются быть свидетелями. Но следует отметить то, что Владимир кидается их обнимать только после заверения «жертвовать для него жизнью» [4, с. 26], иначе говоря, – ничем, так как герои лишены движения, следовательно, и самой жизни. Только после договора о смерти вне жизни, ради Владимира, возможна встреча героя с метелью. Встреча – самая продолжительная в повести, так как Владимир есть персонаж наиболее подвижный, заключивший договор на смерть и, следовательно, неподвижность.

Метель предстає перед Владимиром «мглою мутной и желтоватой» [4, с. 26], мглой по символической окраске различающей. Идёт постоянная, «поминутная» борьба с метелью, борьба, в которой Владимир проиграл, так как пошёл на компромисс, «поворотил» в чёрную рощу [4, с. 26], символически потустороннюю.

Владимир ввергается в состояние неподвижности, так как входит в состояние покоя – «успокоился». Состояние перехода в потустороннюю неподвижность доказывается и встречей в незнакомой деревне со стариком, разговаривающим с героем через приподнятый деревянный ставень, и окончательным осознанием Владимиром своей неподвижности («Владимир схватил себя за волосы и остался *недвижим*, как человек, *приговорённый к смерти*» [4, с. 27]), и запертой в Жадрино церковь, куда прибывает герой только после того, как пропели петухи.

Заметим, что и Марья Гавриловна – через бред её – «*смертельно* влюблена» [4, с. 28] во Владимира. Сам же Владимир – после произошедших событий – близок к сумасшествию («полусумасшедшее письмо» [4, с. 29]).

Повествователь дальше определяет последствия безжизненного поступка: «Владимир *уже не существовал*: он умер в Москве накануне вступления французов» [4, с. 29]. Не случайна и смерть отца Марьи Гавриловны, вестника метели, в это же самое время.

Третье проявление метели связано с Бурминым, раненым гусарским полковником, выделяющимся «интересной бледностью» [4, с. 30]. Функциональность раненого, полуподвижного воина подчёркивается, помимо бледности, склонностью героя к молчанию. Всё вместе служит «оживлению» героини («При нём обыкновенная задумчивость её *оживлялась*» [4, с. 30]). Помимо этого, следует отметить, что несчастная полуневеста, определяя себе роль книжной героини (Бурмин в сцене объяснения находит Марью Гавриловну «у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье настоящей героинею романа» [4, с. 31]), определяет свою собственную неподвижность и, следовательно, книжность и безжизненность до тех пор, пока полковник разговаривает с ней подобно герою книжного романа («Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...» (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux)) [4, с. 31]). Как только объяснения Бурмина наполняются тайной естественной жизни, они начинают терзать её своей «*живостью*» [4, с. 32], делать жизненной («взглянула на него с удивлением» – «воскликнула» – «закричала» – «схватила за руку» [4, с. 32-33]).

Несмотря на ужас, который несёт с собой метель, Бурмин чувствует в ней некий жизненный толчок для своей судьбы («Казалось, кто-то меня так и толкал» [4, с. 32]). Новый герой решает свою судьбу опосредованно («Буря не утихла; я увидел огонёк и велел ехать туда» [4, с. 32]).

Марья Гавриловна лишена такой возможности. Вверженная в неподвижность по воле метели, венчанием как высшим для себя предназначением, а не ходульным книжно-сюжетным способом, героиня возвращается к жизни («Девушку подняли» [4, с. 32]).

Опосредованность Бурмина продолжает им самим чувствоваться. «Непонятная, непростительная ветреность» [4, с. 32] находит свою осмысленную связь с метелью.

Если Владимир был борцом с метелью, антиподом её, то Бурмин выступает проводником метели, её порождением.

«Сно-видение» Марьи Гавриловны оборачивается для неё не столько обмороком, сколько приговорённостью на беспмятство («Упала без памяти» [4, с. 33]), в то время как нововенчанный жених вбирает в себя её сон и молчание («отъехав от церкви, заснул»; «не знаю»; «не помню»; «не имею надежды» [4, с. 33]).

Беспокойство порождает тягу к жизни, Провидение, Промысел [5, с. 89-94], но эта тяга к жизни вполне может прекратиться, так как финал повести остаётся открытым. С одной стороны, Бурмин «побледнел» [4], что очень напоминает удвоенную, а значит, мертвенную бледность Марьи Гавриловны накануне бегства из отчего дома. С другой стороны, он «бросился к её ногам» [4], то есть к ногам женщины, обретающей жизнь вместе и только с ним.

Таким образом, осознанная необходимость придумываемой жизни с залогом смерти приводит к неподвижности и умиранию. Бессознательная необходимость обретения жизни вне смерти приводит к движению людей друг к другу и обретению любви как судьбы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глиссе А. Из чего сделана «Метель» Пушкина? // Новое литературное обозрение. – 1996. № 14.
2. Китанина Т. А. Ещё раз о «старой канве» (Некоторые сюжеты «Повестей Белкина») // Пушкин и мировая культура: Материалы Шестой Международной конференции. – Крым, 27 мая – 1 июня 2002 г. – С. 98-105.
3. Лесскис Г. А. Пушкинский путь в русской литературе. – М., 1993. – С. 262-296.
4. Пушкин А. С. Повести Белкина. – М., 1972. – С. 22-34.

5. Титкова Н. Е. Судьба, промысел и произвол в повести Пушкина «Метель» // Пушкин и мировая культура: Материалы Восьмой Международной конференции. Арзамас, Большое Болдино, 27 мая – 1 июня 2007 г. – Санкт-Петербург – Арзамас – Большое Болдино, 2008. – С. 89-94.

АННОТАЦИЯ

Сорокин А.А. Оппозиции «жизнь – смерть», «движение – неподвижность» в повести «Метель» А.С. Пушкина

В статье рассматриваются вопросы жизни и смерти, поставленные А.С. Пушкиным в повести «Метель», отражение этих вопросов на движение и неподвижность. Обнаруживается неестественность поиска смысла жизни находящихся в неподвижности героев, как и доминирование мысли о смерти для находящихся в движении. Естественность метели гармонизирует жизнь и смерть людей.

Ключевые слова: оппозиция, движение, неподвижность, смысл жизни, смерть.

АНОТАЦІЯ

Сорокін О.А. Опозиції «життя – смерть», «рух – нерухомість» у повісті «Завірюха» О.С. Пушкіна

У статті розглядаються питання життя і смерті, поставлені О.С. Пушкіним у повісті «Завірюха», віддзеркалення цих питань на рух і нерухомість. Виявляється неприродність пошуку сенсу життя героями, що знаходяться в нерухомості, як і домінування думки про смерть для тих, що знаходяться в русі. Природність завірюхи гармонізує життя і смерть людей.

Ключові слова: опозиція, рух, нерухомість, сенс життя, смерть.

SUMMARY

Sorokin O.A. The oppositions “life – death”, “movement – immobility” of A.S. Pushkin’s novel “The Snowstorm”

The article examines questions of life and death, raised in A.S. Pushkin’s novel “The Snowstorm”, as well as the reflection of these questions on the movement and immobility. It reveals an unnatural search for the meaning of life in the immobility of the characters, and the dominance of the thought of death for those in movement. Naturalness of the snowstorm harmonizes life and death of people.

Key words: the opposition, movement, immobility, the meaning of life, death.

*М.Ю. Шкуронат
(Горловка)*

УДК 82. 0

ИКОНИЧНОСТЬ КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПРЕДПОСЫЛКА АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Интегративные процессы в гуманитарных науках находят свое проявление во взаимодействии различных аспектов знаний, в частности научного, художественного и религиозного. Как утверждают исследователи, отсутствие методологии анализа художественных текстов с религиозной направленностью привело к тому, что большой корпус произведений классической и современной литературы с четко выраженной религиозной направленностью либо выпал из поля зрения литературоведов, либо претерпел одностороннее рассмотрение. Идеино-образная система этих произведений анализировалась как отражение жизненного опыта, без учета христианской онтологии. Разработка методологии анализа произведений религиозной направленности осложняется отсутствием адекватного теоретического инструментария, то есть согласованного ряда понятий, через которые можно найти точки взаимодействия эстетической и религиозной сфер человеческой жизнедеятельности.

Следует заметить, что в литературоведении последних десятилетий намечилось существенное продвижение в поиске методологических подходов к анализу художественных текстов, на идейно-смысловом уровне отражающих систему христианских ценностей. В частности, такие осязаемые подвижки можно отметить в изучении русской классической литературы в свете Православной традиции. Самые значительные работы в этом направлении принадлежат И.А. Есаулову, В.Н. Захарову, В.В. Лепахину, В.А. Воропаеву, В.С. Напомнящему, А.В. Моторину, В.А. Котельникову. Причем, исследователи, в частности Г.В. Мосалева, критически отзываясь о попытках выделить литературоведение, осмысляющее и соотносящее связи текста с православно-христианской аксиологией, в отдельную область «религиозного литературоведения» на том основании, что «целью вдумчивого истолкователя текста является не фактор религиозности сам по себе, а критерии истинности, полноты и глубины извлекаемого из текста Смысла» [6, с.5]. И. А. Есаулов в многочисленных работах настаивает на том, что система ценностей исследователя не должна противоречить аксиологии предмета изучения [2, с.33] и утверждает, что назрела необходимость в корректировке категориального аппарата литературоведения [2,

с.35]. Сам И. А. Есаулов ввел в оборот литературоведения целый ряд терминов и понятий, среди которых «христокентризм», «соборность», «пасхальность», «закон и благодать». В.Н. Захаров использует понятие «умиление» относительно поэтики Достоевского. В.В. Любецкая теоретически обосновала понятие «лад» как «высший божественный порядок» относительно стиля Гоголя [5]. Конечной целью исследователей, вводящих и использующих нестандартные для литературоведения понятия, является расширение «горизонта ожидания» (В. Изер) в чтении и изучении произведений классической русской литературы. Одним из перспективных инструментов анализа является, на наш взгляд, понятие «иконичность», предложенное и обоснованное В.В. Лепахиным [4]. Продуктивность данного понятия подтверждается использованием его в той или иной мере рядом исследователей, в частности В.В. Лепахиным, Т.С. Касаткиной, Г.В. Мосалевой, С.В. Шешуновой, Е.И. Марковой, Е.В. Коршуновой. Используя методологию иконичного анализа, мы анализировали художественный мир ряда произведений И.С. Шмелева, А.П. Чехова и Н.В. Гоголя, что дает нам основание остановиться на сущности данного подхода [7; 8; 9].

С точки зрения литературной теории художественной целостности М.М. Гиршмана, «художественный мир – это образ всеобъемлющей, бесконечной, развивающейся и общественной целостности, которую нельзя показать как готовое и статичное, а можно лишь творческими усилиями вообразить, воплотить, как отраженную в индивидуальном явлении систему отношений и связей мирового целого, в последней своей глубине единого и неделимого» [1, с. 50]. Согласно христианской онтологии, мир двуедин: видимый и невидимый мир находятся во взаимопроницающем двуедином со-бытии [4, с. 48]. Бытийные закономерности не могут не отражаться на онтологии литературных произведений, по крайней мере, тех, для которых христианское учение о бытии не противоречит мировоззрению автора и лежит в основе целостности и глубинной гармонии.

Тезисом, что художественная картина мира детерминирована мировоззрением автора, не требует особых доказательств. Следовательно, художественная картина мира, появившаяся в результате творческой деятельности религиозного автора, может существенно отличаться от художественной картины мира автора-атеиста. Сущностью религиозной картины мира является, прежде всего, его удвоение, то есть признание существования наряду с реальным, природным и социальным бытием второго, потустороннего мира. В рамках картины мира, соответствующей религиозному мировосприятию, рождается двуединый

художественный мир, в котором взаимодействуют творчески воссозданные образы действительности и прозреваемые образы-иконы. Такое предположение заставляет искать в нем целостное двуединство зримой стороны – *картины мира* и его умопостигаемой стороны – *иконы*. Целостное двуединство картины мира и иконы обнаруживается в ходе литературного анализа с учетом принципа иконичности, который предполагает возможность наряду с видимой стороной художественного мира – *картиной мира* увидеть умозрительную сторону – *икону* – художественную экспликацию или импликацию первообраза умопостигаемой действительности. *Образ-икона* представляет наиболее точный способ выражения в тексте непосредственно не представленного, но реально осязаемого пласта реальности духовного мира – мира первообразов. *Икона* в художественном мире представляет ту реальность, которую невозможно освоить, в смысле сделать настолько своей, чтобы получить право на произвольное с ней обращение, но освоить в смысле причаститься к ней духовно, принять ее в себя. Такая позиция автора при художественном отображении мира ориентирована на постижение целостности двуединого мира, отраженной в любой ее части.

Образы-иконы выявляются в эстетическом целом художественного произведения иерархично, подобно тому, как иерархично мироустройство вообще. Иконичное начало может отслеживаться как в восходящей, так и в нисходящей динамике: от второстепенных элементов образной системы – образов-деталей, скрытых и явленных мотивов, аллюзий и реминисценций, сюжетно-фабульных образов-событий, образов-характеров персонажей, пространственно-временных образов и т.д. – до осмысления существа данного автором жанрового определения и заглавия с последующим выходом на образы-судьбы мира, бытия вообще. И в обратном порядке – через раскрытие иконичного смысла заглавия, через дальнейший поиск соответствий формально-содержательным признакам жанра с последующим углублением в композиционный и образный строй. В обоих случаях выстраивается стройная система образов-икон, которая заставляет кардинально изменить взгляд на весь художественный мир.

Для того чтобы осуществить иконичный анализ, исследователю придется, наряду с общепринятыми аналитическими действиями, предпринять четыре взаимосвязанных и взаимообусловленных шага, существенных непосредственно для иконичного анализа. Оговоримся, что непременным условием успешного осуществления иконичного анализа выступает знакомство с

православной традицией, православной иконой и православным отношением к иконе, на чем настаивают все без исключения исследователи: «... ибо чтобы *увидеть* – требуется знать, *что видишь*» [3, с. 227]. Этапы осуществления иконичного анализа предварительно назовем: 1) предсемантический; 2) семантико-концептуальный; 3) индивидуально-авторский; 4) рецептивный. На предсемантическом этапе анализа усилия исследователя направляются на выявление первоисточника иконичного образа, то есть определение конкретной иконы, образа или события христианской истории, послуживших определяющим моментом для данного литературного иконичного образа. На семантико-концептуальном этапе определяется возможность взаимодействия иконичного образа и первообраза. Иконичный художественный образ может изображать евангельское событие, но никогда не останавливается на уровне простого изложения. Иконичному образу недостаточно собственно передать сюжетно-фабульный аспект события, он ставит перед собой цель раскрыть значение этого события в христианской истории средствами литературного произведения. На этом этапе интересно определить, какие именно художественные средства и приемы нашел автор для достижения цели. Индивидуально-авторский этап анализа предполагает изучение вспомогательных источников с целью определить или уточнить степень характерности иконичного мировидения данному автору. К исследованию привлекаются другие произведения анализируемого автора, публицистика, эпистолярное наследие, дневники, литературно-критические работы и т.д. И последний этап – рецептивный имеет целью проследить, как иконичные образы влияют на рецепцию образного строя, как воздействуют на сознание реципиента, какие изменения в освоении эстетической реальности текста ощущает читатель под воздействием иконичности. Следует обратить внимание на то, что проникновение иконичности в строй художественной образности, как правило, положительно влияет на произведение, резко расширяет спектр восприятия, разворачивает новые смысловые поля, предлагает неожиданный ракурс для выведения концепции, итогового смысла и всегда, как очень удачно заметила Т.А. Касаткина, предлагает найти выход, «исход из мрака романной “действительности” – или почувствовать, что такой исход есть» [3, с. 227].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М.М. Гиршман. – М.: Высш. школа, 1991. – 160 с.

2. Есаулов И.А. Традиция и предание как принципы понимания художественного текста / И.А. Есаулов // Теория Традиции: христианство и русская словесность. – Ижевск: Изд-во «Удмурдский университет», 2009. – С. 21-40.
3. Касаткина Т.А. О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2004. – 480 с.
4. Лепяхин В.В. Икона и иконичность / В.В. Лепяхин. – Сегед, 2000. – 288 с.
5. Любецкая В.В. Проблемы литературно-художественного стиля и словесного лада (на материале творчества Н.В. Гоголя): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.06 / Любецкая Виктория Валерьевна. – Донецк, 2011. – 190 с.
6. Мосалева Г.В. Русская духовная Традиция: ее генеалогия и развитие / Г.В. Мосалева // Теория Традиции: христианство и русская словесность. – Ижевск: Изд-во «Удмурдский университет», 2009. – С. 3-20.
7. Шкуропат М.Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений И.С. Шмелева): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.06 / Шкуропат Марина Юрьевна. – Донецк, 2007. – 190 с.
8. Шкуропат М.Ю. «По натянутым струнам» к «высокому смыслу» (К проблеме методологии иконичного анализа художественного произведения. На материале рассказа А.П. Чехова “Студент”) / М.Ю. Шкуропат // Литературоведческий сборник. Вып. 33-34. – Донецк, 2008. – С. 28-37.
9. Шкуропат М.Ю. О визуальной доминанте в повести Н.В. Гоголя «Портрет» и повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша» / М.Ю. Шкуропат // Література та культура Полісся. – Вип. 54: Гоголь у російському та світовому контексті. – Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. – С. 88-98.

АНОТАЦІЯ

Шкуропат М.Ю. Іконічність як методологічна передумова аналізу художнього твору

У статті акцентується увага на необхідності вироблення та використання особливого теоретичного інструментарію для аналізу художніх текстів релігійної спрямованості. Стверджується, що поняття «іконичність», запропоноване та обґрунтоване В.В. Лепяхиним, дозволяє знайти точки взаємодії естетичної та релігійної сфер життєдіяльності художника, дозволяє досліднику глибше розкрити ідейно-смісловий план твору та істотно

розширює «горизонт очікування» читача. У роботі пропонується методологія іконічного аналізу, що припускає послідовне, поетапне розкриття та вивчення іконічності.

Ключові слова: християнська онтологія, ікона, іконічність, іконотопос.

АННОТАЦІЯ

Шкуропат М.Ю. Иконичность как методологическая предпосылка анализа художественного произведения

В статье акцентируется внимание на необходимости выработки и использования особого теоретического инструментария для анализа художественных текстов религиозной направленности. Утверждается, что понятие «иконичность», предложенное и обоснованное В.В. Лепакхиным, позволяет найти точки взаимодействия эстетической и религиозной сфер жизнедеятельности художника, позволяет исследователю глубже раскрыть идейно-смысловой план произведения и существенно расширяет «горизонт ожидания» читателя. В работе предлагается методология иконичного анализа, предполагающая последовательное, поэтапное раскрытие и изучение иконичности.

Ключевые слова: христианская онтология, икона, иконичность, иконотопос.

SUMMARY

Shkuropat M.Yu. Iconicity as a methodological principle of literary analysis

The paper focuses on the need to develop and use special theoretical tools for the analysis of literary texts of religious orientation. It is argued that the concept of “iconicity” proposed and justified by V. Lepakhin, allows discovering points of interaction between aesthetic and religious spheres of the artist’s life, assists the researcher to uncover deeper ideological and semantic plan of literary works and significantly expands the reader’s “horizon of expectations”. The paper proposes a methodology for the analysis of iconicity, suggesting a consistent, gradual unfolding and study of iconicity.

Key words: Christian Ontology, iconicity, icon, iconotopos.

М.М. Волошин
(Львов)

УДК 821.161.1

ТВОРЧЕСТВО В. МАЛАХИЕВОЙ-МИРОВИЧ В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ «МАРГИНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ»

В. Малахиева-Мирович – поэт, чье имя знакомо немногим. Ровесница старших символистов (родилась в Киеве в 1869 г.), она в течение своей долгой жизни (умерла в 1954 г. в Москве) прошла через несколько исторических и литературных эпох, пропустив их в стихах сквозь призму собственного взгляда на мир и сквозь состав собственной личности. Голос ее поэзии, затерявшийся в хоре знаменитых современников и в шуме исторических катастроф, только сейчас становится различимым и поражает своим своеобразием. Ее поэтическое наследие еще до конца не обработано текстологически; сотни стихов, хранящихся в архиве Малахиевой-Мирович в музее М. Цветаевой в Москве, пока еще ждут публикации, но первый представительный том, подготовленный Т. Нешумовой [3] – на сегодня единственным исследователем творчества Малахиевой-Мирович, – уже вышел в свет, и по вошедшим в него стихотворениям можно составить адекватное мнение о месте поэзии Малахиевой-Мирович в русской литературе Серебряного века и XX ст.

Это место, несомненно, находится в маргинальной парадигме, сыгравшей в литературе XX в. особую роль. Важность изучения маргинальных явлений литературного процесса и творчества тех авторов, которые вписывали себя именно в маргинальное поле словесности, представляется очевидной – особенно в контексте исследования специфики литературного процесса XX в., с его сложным взаимодействием мейнстрима и маргинала, логически приведшем к своеобразной канонизации маргинальности в постмодернизме. В русской литературе советского периода влияние маргинальных явлений на основное русло литературы было усилено еще и социально-политическими факторами, под воздействием которых маргинальная парадигма вдвойне активно пополнялась текстами, не вписывавшимися в официальное идеологическое русло.

Исследование маргинальной парадигмы литературы имеет также и собственно историко-литературные и теоретические основания. Еще Ю. Тынянов писал о выходе периферийных (т.е., маргинальных) жанров в центр как механизме осуществления литературной эволюции [8]; позднее в работах российских и украинских литературоведов проблема влияния маргинальных

явлений на литературный процесс рассматривалась в контекстах «подземной классики» (Н. Богомолов [1]), «неофициальной литературы» советского времени (Ст. Савицкий [6]) или «второй литературы» (О. Седакова [5]), в контексте функционирования традиций поэтических течений Серебряного века (Т. Пахарева [4]). Однако обобщающим исследованием проблемы реализации маргинальных творческих стратегий в русской литературе XX в. можно, на наш взгляд, считать монографию С. Буниной «Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева)».

Обращаясь к опыту поэтов поколения, к которому принадлежала и В. Малахеева, и даже к творчеству авторов, с которыми ее объединяли духовное родство и дружба (Е. Гуро), автор упомянутой книги выявляет ряд черт, отличающих поэтов «маргинального сознания». Вкратце, это следующие черты: «положение на стыке культур, традиций, родов деятельности» [2, с. 383], вызванное чувством «недовольства культурой» и нежеланием вписываться в какую-либо определенную культурную парадигму; обращение к традиции юродства, чудачества, к неофициальной, низовой культуре; отчуждение от «столичного» географического и культурного локуса и, соответственно, тяга к поиску «сокровенного» уголка вдали от цивилизации; «искание неканонической, непризнанной красоты, выражающей торжество уникально-неповторимого» [2, с. 383]; переосмысление представлений о христианстве «как о юношеской, а не пекущейся морали» [2, с. 384] и постановка на первый план не эстетических, а духовных сверхзадач в поэзии – с вытекающими из этого пренебрежением к вопросам поэтической «техники», «наивностью» языка и небрежностью стиля; порожденное духовным вектором творчества переосмысление эроса в контексте идеи «самоотдачи, соучастия в замысле Творца» [2, с. 390], а также в контексте мифологизации одухотворенной красоты материнства; выход за границы литературы как пространства определенных эстетических норм и «размывание границ этого пространства» путем синтеза искусств и введения в эстетическое поле элементов быта; формирование особой авторской позиции «маргиналов» – их положение вне групп и течений, часто поздний дебют в литературе и принципиальная неуверенность в своем праве присутствовать в литературном пространстве, выражающаяся в том числе в использовании псевдонима как «маски, скрывающей трагическое лицо Пьеро» [2, с. 385].

Обратимся к беглому рассмотрению тех особенностей поэзии и литературной позиции В. Малахеевой-Мирович, которые

позволяют говорить о ее причастности к литературе «одиноких» (обозначение поэтов «маргинального сознания», принятое в книге С. Буниной).

Прежде всего, к представителям маргинальной парадигмы приближает Малахию отношение к творчеству и общая логика выстраивания своей судьбы. Имея все объективные предпосылки для того, чтобы уже с 1890-х гг. активно и полноценно участвовать в литературной жизни Петербурга и Москвы, Малахеева – полу-интуитивно, полусознательно – избегает «серьезного» участия в литературном процессе. Т. Нешумова пишет об одном из таких моментов, которые могли бы положить начало вхождению Малахеевой в круг профессиональных литераторов: «Услышав от известной переводчицы и историка литературы Зинаиды Венгеровой: “Вам необходимо <...> стать заправским литератором”, Варвара Григорьевна приходит в ужас от самой идеи окончательного выбора жизненного занятия» [3, с. 445] и «бежит» из Петербурга. Всю жизнь Малахеева будет зарабатывать переводами, критическими статьями, писать книжки для детей или вести литературные студии; ее поэтическое творчество, активно развивавшееся до начала 1930-х гг., но и позднее не затухшее до самой смерти поэтессы, составит цельный и глубоко своеобразный отпечаток души и времени в их трагическом единстве, однако, несмотря на очевидную плодотворность своих свершений на поприще литературы, итог своей творческой жизни в поздних дневниковых записях она «мифологизирует» именно в логике маргинализма: «В последние годы то и дело подступало к горлу тошное ощущение стерильной бесплодности жизни, нули итогов по всем линиям всех областей ее. И больше всего там, где стихи мои» [3, с. 475]. Свойственный «одиноким» трагизм мировосприятия и самоощущения в мире более всего выразился в этой записи, имеющей мало общего с объективной, адекватной оценкой творчества Малахеевой, но свидетельствующей об органичности ее маргинализма.

Неуверенность в своих творческих силах и интуитивное нежелание примыкать к литературному мейнстриму, отличающее поэтов маргинального сознания, сказались и в обстоятельствах публикации, и в стратегии самопрезентации Малахеевой. При жизни была напечатана лишь одна книга ее стихотворений («Монастырское», 1923 г.), еще три были изготовлены в рукописном виде в голодные послереволюционные годы – для продажи в Лавке писателей, а почти 4 тысячи остальных стихотворений так и остались достоянием архива (11 общих тетрадей, хранящихся в Доме-музее М. Цветаевой в Москве). Начиная вместе со старшими символистами, проходя через

самые острые моменты духовных исканий Серебряного века, глубоко воспринимая жизнь в религиозно-философском ключе (здесь показательны глубокая душевная близость и дружба, связывавшие в эти годы Малахияеву со Львом Шестовым), Малахияева легко могла бы войти в круг основателей русской «новой», модернистской литературы. В ее стихах мы найдем много переключек с поэзией, прежде всего, близких ей по типу мировосприятия и поэтическому темпераменту Ф. Сологуба и Ин. Анненского – и очевидно, что ее голос не диссонировал бы с общим хором старших символистов. Однако через эпоху, сформировавшую ее духовный мир, поэтесса прошла незамеченной, лишь с несколькими газетно-журнальными публикациями. Напечатанное в начале 1920-х гг. «Монастырское» также не имело шансов громко прозвучать в разгар бурной эпохи перемен, а зрелые советские времена просто исключали возможность публикации ее совсем не советских стихов. Начиная с конца 1920-х Малахияева органично входит в модус «подпольного» существования в литературе и, прожив неправдоподобно долгую для этих времен жизнь, успевает войти в резонанс с неофициальной литературой, складывающейся уже в 1930-х гг. и оформившейся к 1950-м как отдельная парадигма. Определяя феномен творчества Малахияевой-Мирович, Т. Нешумова справедливо резюмирует: «Это старейший автор неофициальной литературы, оставшийся до конца дней верным символистской системе, но, подобно позднему Ф. Сологубу, открывший внутри нее возможности отстраненного реалистического письма (а иногда и острой сатиры) и предвосхитивший многие достижения поэтов лианозовской школы» [3, с. 483].

Сближает Малахияеву с «одинокими» и обращение к псевдониму-«маске»: «Мирович», о котором Малахияева пишет в мужском роде, – это вряд ли литературно-игровой прием в духе модных на рубеже веков мистификаций (вроде брюсовской Нелли или Черубины де Габриак). Скорее, это некая ипостась собственной личности, увиденная как мужская и наделенная именем героя одного из рассказов любимого друга и лучшего собеседника Малахияевой Л. Шестова. Это имя того альтер-эго, в наблюдениях над которым и в диалоге с которым полноценнее осуществляется и диалог с собой и с миром, процесс само- и миропознания.

Следующая черта маргинального типа творчества, ярко представленная в поэзии Малахияевой-Мирович, – это превращение творчества в форму духовного поиска, выход на первый план не задач эстетической самореализации поэта, а задач религиозно-духовного самоосуществления через слово. Отсюда –

прежде всего, тотальная проникнутость ее стихов религиозной проблематикой и образностью. Кроме упоминавшегося выше сборника «Монастырское», религиозный вектор продекларирован уже в самих названиях таких циклов и сборников, как «Из книги Иова», «Из книги Екклесиаста», «Вечерний благовест», «Страстная седмица», «На Святках», а также во множестве отдельных стихотворений, посвященных святым, событиям библейской истории или священным местам. Особо выделим в контексте темы маргинализма Малахияевой книгу «Ad sour nostra morte» («Сестре моей смерти»), отсылающую к наследию св. Франциска Ассизского, личность которого и наследие которого во многом формируют тот «неофициальный» облик христианства, который был особенно близок художникам маргинального типа (на это обращает внимание С. Бунина, акцентируя внимание на важности для «одиноких» «культы «босого монашка» Франциска Ассизского и русских юродивых» [2, с. 384]). Религиозную доминанту личности Малахияевой-Мирович современники даже невольно связывали с ее тягой к маргинальному положению и в социуме, и в литературе, видя в ее религиозности близкий монашескому пафос отречения от мира. В частности, в дневнике Малахияевой зафиксированы соответствующие высказывания известной переводчицы Т. Щепкиной-Куперник, с которой они были знакомы: «Не могу вас представить ни замужем, ни матерью семейства, ни служащей в каком-нибудь учреждении. Вижу вас только в монастыре. Или странницей – так Вы, кажется, теперь и живете. – Монастырская душа!» [3, с. 457].

В процитированных словах Щепкиной-Куперник значима также и мысль о несовместимости внутреннего облика Малахияевой с традиционными моделями женского счастья – замужеством, материнством. И отмеченное С. Буниной в мире поэтов маргинального сознания «превращенное» отражение эроса и материнства, преломленных сквозь все ту же призму религиозно-духовного мировосприятия, ярко проявлено и в поэтическом мире Малахияевой-Мирович. Как и у ее подруги Е. Гуро, в ее стихах находим индивидуальный материнский миф (этот миф о «юноше-сыне» у Гуро блестяще исследован В. Н. Топоровым [7]). Не имевшая своих детей, Малахияева в жизни очень внимательно и нежно относилась к детям своих близких и друзей. Рано осиротевшему Даниилу Андрееву она даже стала настоящей духовной матерью; особым светом проникнуто было и ее отношение к Сергею, старшему сыну самых близких ей людей – М. Шика и Н. Шаховской, и к другим детям. Им посвящается множество стихотворений, в которых мир детей, с играми, открытиями, горестями, лаской и правдиво-

доверчивым взглядом на жизнь, становится постоянным локусом поэтического мира Малахеевой-Мирович. Он выступает некоей светлой альтернативой мраку мира взрослых («Ребенку», «Баю, баю, Лисик...», «В опустелой детской», «В комарином звоне гулком...», «Детское» и др.). В этом «двомирии» у Малахеевой-Мирович много общего с двомирием Ф. Сологуба – ее любимейшего символиста, о блаженной «звезде Маир» и «земле Ойле» которого она также вспоминает в стихах («Памяти Федора Сологуба»).

Наконец, последняя существенная черта маргинального сознания, которую хотелось бы отметить в стихах Малахеевой-Мирович, – это привнесение бытового элемента в эстетическую картину мира. Здесь, на наш взгляд, в творчестве Малахеевой-Мирович есть ярко выраженная особенность, отличающая ее от множества других поэтов, «обытовающих» поэтический мир. Это ее любовь к поэтическому воплощению интерьеров, скрупулезное воссоздание и одновременно преобразование в стихах мира близких ей людей через окружающие этих людей в их ежедневном обиходе вещи, через пространство их жизни. Можно сказать, что в изображениях комнат – и своей собственной, и своих близких – Малахеева-Мирович воссоздает в овеществленном виде внутренний мир обитателей этих пространств. Место жизни – это в каком-то смысле овнешненная душа человека, поэтому именно интерьер в структуре хронотопа Малахеевой-Мирович занимает одну из ключевых позиций (отметим, что традиционно в поэзии интерьеру отводится скромное – опять-таки, маргинальное – место). Мы найдем только в опубликованном корпусе ее текстов, насчитывающем более 700 стихотворений, множество как отдельных стихотворений-интерьеров («Комната Шуры Доброй», «Моя комната», «В опустелой детской», «Комната Даниила», «Опустела горница моя...», «Глядит сова незрячими очами...», «Фра-Беато-Анжеликовских...» и др.), так и целые циклы интерьерных стихотворений («Лилина комната», «Эскизы interior'ов»).

Но бытовое измерение поэтического мира, конечно, не ограничивается вниманием Малахеевой-Мирович к интерьерам. В ее стихах (таких, как стихи книги «Монастырское», «Игрой моей любимой в детстве было...», «Высоко над ломаной волною...», «Я сплю. Но слышны мне сквозь сон...», многие стихи из книги «Быт») ярко проявляется также принцип снятия противоречия между бытом и бытием, выявления бытийственного начала через быт, как это свойственно, например, произведениям В. Розанова, которого в определенном смысле можно считать философом и идеологом русского литературного маргинализма («Опавшие листья», «Уединенное» – это в большой степени тексты, благодаря

которым позднее осуществилась легитимация маргинальных жанров в русской литературе). Заметим, что Розанов также входил в круг любимых авторов Малахеевой-Мирович.

Наконец, в поздних стихах поэтессы утверждается поэтика быта, близко соотносящаяся с «барачной» поэзией «лианозовцев». Поскольку на этот аспект поэтики быта у Малахеевой-Мирович уже указано Т. Нешумовой (см. цит. выше), то здесь лишь упомянем об этой общности и назовем тексты, в которых она ярче всего проявлена: «Красюковка», «День начинается сварой...», «Под низким потолком спрессованные люди...», «Симфония уходящего в вечность дня» и др.

Итак, мы можем констатировать соответствие художественного мира и творческих позиций Малахеевой-Мирович всем перечисленным в начале нашей статьи критериям маргинального художественного сознания (по С. Буниной). В случае данного поэта фактор маргинальности особенно существенен, потому что именно благодаря ему многолетнее творчество Малахеевой-Мирович стало, как мы полагаем, одной из прямых линий, связующих Серебряный век с неофициальной литературой советских десятилетий. Благодаря существованию именно таких художников, как В. Малахеева-Мирович, становится возможным говорить о единстве парадигмы маргинальной литературы XX века в его целостности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолов Н. А. Категория «подземный классик» в русской культуре XX века / Н. А. Богомолов // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Водолей, 1999. – С. 213-223.
2. Бунина С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караева): моногр. / С. Н. Бунина. – М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2005. – 440 с.
4. Малахеева-Мирович В. Г. Хризалида: Стихотворения / Сост. Т. Нешумова / В. Г. Малахеева-Мирович. – М.: Водолей, 2013. – 608 с.
5. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии) / Т. А. Пахарева. – К.: Парламент. изд-во, 2004. – 312 с.
6. Седакова О. А. Другая поэзия / О. А. Седакова // Седакова О. А. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 705-724.
7. Савицкий С. Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы) / С. Савицкий. – М.: Нов. лит. обозрение, 2002. – 224 с.

8. Топоров В. Н. Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Издат. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 400-427.
9. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 270-281.

АНОТАЦІЯ

Волошин М.М. Творчість В. Малахієвої-Мирович у контексті поезії «маргінальної свідомості»

Стаття присвячена виявленню типологічної належності творчості підзабутої поетеси Срібної доби і ХХ ст. В. Малахієвої-Мирович. Виявлено риси художнього світовідчуття, поетики, авторської міфології, суб'єктності, які свідчать про маргінальну природу творчості поетеси. З указаної точки зору зацентовано увагу на специфіці поетичного відтворення релігійного досвіду у творчості Малахієвої, на трансформації мотиву материнства в її поезії, на жанрово-тематичних домінантах її поетичного світу (зокрема, вказано на значущість у художньому світі Малахієвої такого маргінального жанру, як поезія інтер'єру). В цілому маргіналізм поетичної системи Малахієвої осмислено в річизі проблематики спадковості між літературою Срібної доби та неофіційною літературою радянського періоду.

Ключові слова: маргінальна свідомість, поетика побуту, духовність поезії, неофіційна література.

АННОТАЦИЯ

Волошин М.М. Творчество В. Малахеевой-Мирович в контексте поэзии «маргинального сознания»

Статья посвящена выявлению типологической принадлежности творчества малоизвестной поэтессы Серебряного века и ХХ в. В. Малахеевой-Мирович. Выявлены черты художественного мировосприятия, поэтики, авторской мифологии, субъектности, которые свидетельствуют о маргинальной природе творчества поэтессы. С данной точки зрения акцентировано внимание на специфике поэтического воссоздания религиозного опыта в творчестве Малахеевой, на трансформации мотива материнства в ее поэзии, на жанрово-тематических доминантах ее художественного мира (в частности, указано на значимость в художественном мире Малахеевой такого маргинального жанра, как поэзия интерьера). В целом маргинализм поэтической системы Малахеевой

осмысливается в русле проблематики преемственности между литературой Серебряного века и неофициальной литературой советского периода.

Ключевые слова: маргинальное сознание, поэтика быта, духовность поэзии, неофициальная литература.

SUMMARY

Voloshin M.M. Marginalism of V. Malakhieva-Mirovych's poetic system

The article is devoted to the detection of the typological accessory of the creative work of little-known poetess of the Silver Age and the 20th century V. Malakhieva-Mirovych. We discover the features of the artistic worldview, poetics, self-mythology and subjectivity. All of them testify about the marginal nature of the creative work of the poetess. This point of view focuses attention on the specificity of the poetic reconstruction of the religious experience in Malakhieva's creative work. Furthermore, we discover the transformation of the motherhood motive in her poetry and genre-themed dominants of her artistic world. Particularly, we also focus on the significance of such genre as poetry of the interior in Malakhieva's artistic world. In general, marginalism of Malakhieva's poetic system is comprehended in channel of the problems of continuity between Silver Age literature and informal literature of the Soviet Period.

Key words: marginal consciousness, poetry of the domestic mode of life, spirituality of the poetry, informal literature.

*В.І. Луцик
(Дрогобич)*

УДК 821.111-3

ФАНТАСТИЧНИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ ДОРИС ЛЕССІНГ: ХУДОЖНЯ ПОБУДОВА ДІЙНОСТІ

Літературний ландшафт 60-70-х рр. ХХ століття характеризується розквітом жанру англомовної наукової фантастики. У цей період літературні критики починають використовувати термін «Нова хвиля» («New wave») щодо творчості авторів, творчість яких промаркована авангардними, радикальними і еkleктичними елементами. Визначний австралійський фантаст Дам'єн Бродерік зазначив: даний літературний напрямок був реакцією «на виснаження жанру, у якого відсутнє формальне визначення» [4, с. 49]. Сам термін увів у науковий обіг провідний англійський письменник Крістофер Пріст, автор збірки «Безконечне літо» («An Infinite Summer», 1979).

Творчим майданчиком для представників експериментальної наукової фантастики постав лондонський журнал «Нові світи» (“New Worlds”). У цьому періодичному виданні вийшли друком твори видатних англійських письменників-фантастів: Майкла Муркока, Джеймса Балларда, Едвіна Таба, Браяна Олдісса, Джона Браннера. Репрезентанти нового напрямку переосмислили канони жанру щодо логіки його форми, стилю та естетики.

В українському літературознавстві проблематику творів даних письменників розкрив Гліб Ліпін у своєму дисертаційному дослідженні «Майкл Муркок і нова хвиля в англійській науковій фантастиці» [1]. На жаль, дане питання досі залишається загалом недостатньо висвітленим у працях українських літературних критиків. Звідси – актуальність дослідження.

У цьому контексті доцільно зазначити: відхід від усталених канонів наукової фантастики і наголос на логіці, мотиві і здоровому глузді сприймалися багатьма літературознавцями від'ємно. Приміром, відомий англійський новеліст і поет Кінгслі Еміс (1922-1995) критично відзначає присутність «елементів шоку, маніпуляцій з типографічними засобами, абзаци розміром в одне речення, натягнуті метафори, невизначеності у змісті, східні релігійні вірування і ліві ідеологічні постулати» [6, с. 22]. Зв'язок зі східним морально-етичним вченням суфізму виразно проступає у творчості Д. Лессінг, що припадає на 70ті рр. ХХ ст.

Англійська письменниця наголошує на потребі цілісності буття і активного морального вибору. Цей вибір, на думку відомої американської дослідниці Ненсі Топпінг Безін, спрямований на «досягнення довершеності внутрішнього світу через єднання з іншими та природою» [2, с. 10]. Єдність та інтегрованість такої дійсності протиставляється неминучій катастрофі. Морально-етичне вчення суфізму передбачає онтологічний вимір цілісності й оперує образами «людської душі у пошуку і наближенні до стану кінцевої гармонії та інтеграції зі всім живим» [2, с. 11]. Такий пошук пропонує англійська мисткиня у своїх малих прозових творах досліджуваного періоду.

У короткому оповіданні «Звіт про місто» (“Report on the Threatened City”, 1972) Д. Лессінг окреслює важливість досягнення особистої, суспільної та космічної єдності. Складність реалізації окресленого задуму полягає у «неспроможності і небажанні західного патріархального суспільства розглядати світ крізь призму множинності субкультур і феноменів людського всесвіту» [7, с. 75]. Вимір внутрішнього особистості у малій прозі Д. Лессінг промаркований наближенням до сакральних можливостей творчого потенціалу людини.

Необхідність зміни усталених шаблонів власного ставлення й поведінки провокує болючі зміни й опір щодо переходу у стан внутрішньої єдності. Небажання мешканців міста сприймати інформацію щодо неминучості катастрофи унаочнює їхнє пасивне сприйняття смерті не тільки для себе, але й для багатьох тисяч собі подібних. Американський культурний антрополог Ернест Бекер зазначає у фундаментальній праці «Заперечення смерті» (“The Denial of Death”, 1974), що найбільш глибинна потреба людської істоти проявляється у «позбавленні страху перед смертю і знищення, які несе життя» [3, с. 66]. Визнання катастрофи, згідно з цим визначенням, – це констатація кризи власної ідентичності і визнання неефективності старих підходів. Відтак, люди приречені на обмежене існування через неможливість подолання екзистенційних викликів. Ось – ілюстрація з твору:

Текст мовою оригіналу:

“Everyone in the System knows that this species is in the process of self-destruction, or part destruction. This is endemic. The largest and most powerful groupings – based on geographical position – are totally governed by their war-making functions” [8, с. 496].

Текст мовою мети:

«Кожен у Системі знає, що цей вид перебуває у процесі самознищення або, принаймні, часткового знищення. Це – ендемія. Найбільші і найпотужніші угруповання – за географічними параметрами – у своїй діяльності повністю керуються військовими функціями» (переклад наш – В. Л.).

Природна потреба в елімінації страху веде до пасивного сприйняття небезпеки, а отже, і власного буття. Такий висновок добре простежується в наступній сцені з твору.

Текст мовою оригіналу:

“It was like pouring a liquid into a container that has a hole in it. The group of older ones had sat around for two days and nights repeating that the city was due for destruction, as if they were saying that they could expect a headache, and now these four were doing the same. At one point they stopped the monotone exchanges and one, a young female, accompanying herself on a stringed musical instrument, began what they call a song” [8, с. 503].

Текст мовою мети:

«Процес нагадував заливання рідини у ємність з отвором. Група зі старших людей просиділа два дні, повторюючи увесь час, що місто буде зруйноване. Їхня розмова була чимось схожа на балачки про головний біль. А зараз чотири представники молоді робили те саме. У певний момент вони зупинили монотонний обмін думками, і молода дівчина почала співати

під акомпанемент струнного музичного інструмента» (переклад наш – В. Л.).

Оповідь малого прозового тексту «Звіт про міст» сфокусована на передачі відчуття відповідальності за збереження життя тисяч людей. Сама Д. Лессінг окреслює свої моральні принципи як старомодні і «відмовляється піддаватися новому й всеохоплюючому відчуттю безпорадності» [7, с. 141]. Англійська письменниця прагне пробудити реципієнта перед катастрофою. Неадекватність світосприйняття сьогоденної науки, на думку авторки, під силу подолати через використання екстрасенсорики та дослідження внутрішнього світу.

Текст мовою оригіналу:

“Here we approach the nature of the block, or patterning, of their minds – we state it now, though we did not begin to understand it until later. It is that they are able to hold in their minds at the same time several contradictory beliefs without noticing it. Which is why rational action is so hard for them” [8, с. 498].

Текст мовою мети:

«А зараз розглянемо структурування людської свідомості – ми проаналізуємо її зараз. Однак, ми зрозуміли саму суть не відразу. Люди, не помічаючи цього, здатні утримувати у своєму розумі декілька суперечливих поглядів. Звідси: раціональні вчинки постають для них надзвичайно важкими» (переклад наш – В. Л.).

Обрана іншопланетна перспектива подачі інформації щодо людської цивілізації, на думку англійського літературознавця Бетсі Дрейн, сприяє «дистанцюванню умовного реципієнта від земної суєти і полегшує розуміння проблематики твору» [5, с. 150]. Суголосну думку висловив визначний хорватський критик Дарко Сувін у своїй монографії «Метаморфози наукової фантастики» (“Metamorphoses of Science Fiction”, 1979). Він увиразнив принципи й підходи до текстотворення в галузі наукової фантастики. При цьому основною умовою постає присутність і взаємодія «альтернативної дійсності, яка кардинально протиставляється наявному емпіричному середовищу» [9, с. 8]. Механізм відчуження від реальності гнучко вмонтований у канву короткого оповідання Д. Лессінг. Така зміна точки зору досягається формальністю структури твору й подачі інформації у вигляді офіційних документів звітності. Окреслене розміщення матеріалу створює плюралізм земних та іншопланетних точок зору. Ставлення гостей з інших планет до землян також варіюється в широкому діапазоні емпатії.

Потрібно зазначити: у творі відсутня традиційна характеристика головних персонажів. За спостереженням Б. Дрейн, більшість героїв «зображені статично, особистісний

психічний розвиток відсутній» [5, с. 151]. Заслуговує на увагу і факт відсутності в даному короткому оповіданні центрального героя. У цьому контексті «Звіт про місто» відповідає нормам наукової фантастики. Тематичне наповнення цього жанру більше стосується загальної долі великої кількості людей, аніж особистісних трансформацій на рівні окремих індивідів. Ключовим завданням такого підходу постає необхідність охоплення широких часових і просторових горизонтів.

Коротке оповідання «Звіт про місто» веде стислий виклад історії людства: війни, ідеологічні догми, умови проживання та природні катастрофи. Численні вставки з періодичних видань і телевізійних програм подають умовному реципієнту людське бачення власного існування. Переpletення цих двох шляхів оповіді зримо проступає в текстовій тканині. Множинність поглядів досягається за допомогою використання типографічних засобів. Іншопланетна і людська візії подані контрастним набором шрифтів і різняться в засобах редагування. Таке комбінування матеріалу робить можливим часті переходи між планами оповіді.

Розходження між бажаним і наявним задає песимістичну тональність короткого оповідання «Звіт про місто». Сумні висліди подані в заключному звіті іншопланетних емісарів.

Текст мовою оригіналу:

“We have a tentative conclusion. It is this: that a society that is doomed to catastrophe, and that is unable to prepare for it, can expect that few people will survive except those already keyed to chaos and disaster. The civil, the ordered, the conforming, the well-tempted can expect to fall victim at first exposure. But the vagabonds, criminals, mad, extremely poor will have the means to survive” [8, с. 530].

Текст мовою мети:

«Ми можемо подати попередні висновки. Вони наступні: це суспільство приречене на катастрофу. Воно не спроможне до неї підготуватися. Ми очікуємо порятунку лише невеликої групи людей, які ще не пов'язані з хаосом і лихом. Цивілізовані й законотворчі конформісти стануть першими жертвами. Проте безхатченки, злочинці, божевільні та убогі зможуть врятуватися» (переклад наш – В. Л.).

Подолання конфлікту між вільним вибором і соціальним детермінізмом стає можливим виключно за умови зміни й розширення нашого внутрішнього понятійного апарату та шаблонів мислення.

У 70-х рр. ХХ ст. творчість Д. Лессінг активно поєднує елементи наукової фантастики і духовної притчі. Плюралізм поглядів, інтерпретацій і прочитань має на меті формування об'єктивного бачення світу. Підходи до текстотворення даного

періоду вирізняються наявністю суперечностей у тематичному наповненні творів англійської письменниці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ліпін Г.В. Майкл Муркок і нова хвиля в англійській науковій фантастиці : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Ліпін Гліб Володимирович ; Дніпропетровський держ. ун-т. – Дніпропетровськ, 1997. – 174 с.
2. Bazin N. T. Androgyny or Catastrophe: The Vision of Doris Lessing's Later Novels / Nancy Topping Bazin // *Frontiers: A Journal of Women Studies*. – Vol. 5. – № 3. – 1980. – P. 10-15.
3. Becker E. The Denial of Death / Ernest Becker. – N. Y. : The Free Press, 1973. – 225 p.
4. Broderick D. New Wave and Backlash: 1960-1980 / Damian Broderick // *The Cambridge Companion to Science Fiction* [edited by Edward James and Farah Mendlesohn]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 48-63.
5. Draine B. Substance Under Pressure / Betsy Draine. – Madison : University of Wisconsin Press, 1983. – 240 p.
6. Kingsley A. The Golden Age of Science Fiction / Amis Kingsley. – Harmondsworth : Penguin, 1981. – 368 p.
7. Lessing D. Small Personal Voice / Doris Lessing. – London : Flamingo, 1995. – 192 p.
8. Lessing D. Stories / Doris Lessing. – New York : Alfred A. Knopf, 1978. – 696 p.
9. Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction / Darko Suvin. – New Haven : Yale University Press, 1979. – 336 p.

АНОТАЦІЯ

Луцик В.І. Фантастичний вимір творчості Дорис Лессінг: художня побудова дійсності

У статті зроблено спробу визначити основні підходи до художнього моделювання дійсності в жанрі наукової фантастики англійської письменниці Д. Лессінг. Проаналізовано художньо-естетичні і філософські елементи малої прози письменниці на прикладі короткого оповідання «Звіт про місто» (“Report on the Threatened City”, 1972). Як показав аналіз, у творчості Д. Лессінг чітко проступає зв'язок зі східним морально-етичним ученням суфізму. Він передбачає поєднання елементів наукової фантастики та повчальної притчі.

Ключові слова: мала проза Д. Лессінг, фантастика, художнє моделювання дійсності, світобудова, суфізм.

АННОТАЦІЯ

Луцик В.И. Фантастическое измерение творчества Дорис Лессинг: художественное построение действительности

В статье сделана попытка определить основные подходы к художественному моделированию действительности в жанре научной фантастики английской писательницы Д. Лессинг. Проанализированы художественно-эстетические и философские элементы малой прозы писательницы на примере короткого рассказа «Отчет о городе» (“Report on the Threatened City”, 1972). Как показал анализ, в творчестве Д. Лессинг отчетливо проступает связь с восточным морально-этическим учением суфизма. Она предусматривает сочетание элементов научной фантастики и поучительной притчи.

Ключевые слова: малая проза Д. Лессинг, фантастика, художественное моделирование действительности, мироздание, суфизм.

SUMMARY

Lutsuk V.I. The Fantastic Dimension in Doris Lessing's Literary Output: Construction of Artistic Reality

The article aims at defining the major approaches to artistic reality modelling in the genre of science fiction by the English writer Doris Lessing. The artistic, aesthetic and philosophical elements pertaining to the author's short fiction have been analyzed based on the short-story “Report on the Threatened City”, 1972. The analysis demonstrated the connection of D. Lessing's creative activity with the oriental moral and ethical teaching of Sufism. This connection presupposes the combination of science-fiction and educative parable.

Key words: D. Lessing's short fiction, science fiction, artistic reality modelling, world creating, Sufism.

*И.Р. Мурадова
(Харьков)*

УДК 821.133.1-31 Ги де Мопассан.09

ПОЭТИКА НЕОМИФОЛОГИЗМА В РОМАНЕ ГИ ДЕ МОПАССАНА «ЖИЗНЬ»

Каждая историческая эпоха характеризуется определенным осознанием соотношения искусства и мифологии. Е. М. Мелетинский [10] указывает на то, что в XVIII–XIX вв. литература демифологизировалась, искусство видело свою задачу в освобождении от иррационального наследия, от пережитков первобытной культуры ради естественных наук и рационального

познання мира и человека. Предпосылками демифологизации были утверждение самоценности предметного мира, установка на подражание природе, антропоцентризм, склонность к историзму, перенос внимания на реальность. Исключение составляет романтическая философия (прежде всего Ф. Шеллинг) и романтическая литература. С конца XIX в. интерес к мифологии заметно возрастает. Пионерами этого процесса были: в теории – Ф. Ницше, в музыкальной практике – Р. Вагнер. Настоящий поток “ремифологизации”, указывает Е. М. Мелетинский, появляется в литературе XX в., в 1920–1930-е гг. [10, с. 16–19, 26–28]. Если исследователи отмечают неомифологические тенденции в литературе рубежа XIX–XX веков (Д. Е. Максимов [8], В. А. Марков [9], З. Г. Минц [12]), то связывают их появление с теорией и практикой символизма, который, по их мнению, следует признать наиболее ранним и знаменательным периодом в литературном мифотворческом движении. В то же время, как справедливо замечает Л. В. Ярошенко [16], на волне интереса к мифопозитике появилось немало работ, выявляющих наличие мифологических структур и в литературе XIX в. [16, с. 41]. Б. Гаспаров [1], в частности, фиксирует: “Независимое одновременное обращение различных писателей к столь сходным принципам – факт многозначительный, который может быть приведен в связь с многими другими фактами европейской культуры, начиная с рубежа XIX–XX вв., отражающими интерес к мифу на фоне наметившегося кризиса традиционного гуманистического и исторического мышления” [1, с. 30].

Творчество Ги де Мопассана (1850–1893) дает, на наш взгляд, основания для мифокритического прочтения. Писатель нередко использует миф (античный и библейский) как интертекстуальный компонент и в своих новеллах (“Пышка”, “Лунный свет” и др.), и в романной прозе.

Вопреки тому, что Г. де Мопассан как романист и новеллист предстает одной из наиболее значительных фигур в европейской литературе рубежа XIX–XX веков, исследования, посвященные его творчеству, малочисленны и датируются 50–70-ми годами прошлого столетия. Литературоведы преимущественно интересовались биографией [2; 5; 11], социальной проблематикой романной и новеллистической прозы [2; 4] и особенностями художественного метода писателя [2; 3; 4]. Неомифологический аспект творчества Г. де Мопассана не был предметом специального рассмотрения.

Целью данной статьи является определение художественных функций неомифологических элементов в романе Ги де Мопассана “Жизнь” (1883).

Одним из свидетельств неомифологизма мопассановской прозы является его обращение к античному сюжету о Пираме и Фисбе, который писатель вводит в рамочный эпизод романа “Жизнь” путем экфрастического описания гобеленов. То, что инкорпорация находится в сильной позиции текста, указывает на ее особую роль в художественной структуре романа. (О важности этого включения для концепции романа говорит А. Сидорова [15]). Можно предположить, что мифологический сюжет, поданный в романе “Жизнь” в форме экфрасиса, призван прояснить авторский замысел, стать интерпретатором текста, поскольку, по утверждению Ю. М. Лотмана, “экфрастическое описание является местом повышенной идеологической плотности” [7, с. 423–436].

Устоявшееся представление о романе “Жизнь” – это роман о смене двух культурных эпох: гуманная, облагороженная влиянием Просвещения дворянская культура XVIII века уступает место узкой, пошлой буржуазной культуре XIX века. Г. де Мопассан любил галантность и остроумие эпохи Просвещения и ее уход воспринимал болезненно [2, с. 106–109]. Отчасти поэтому роман наполнен ощущением распада, запустения, разрухи. Родители главной героини – носители лучших черт уходящей эпохи. Барон де Во – восторженный последователь Жан-Жака Руссо, баронесса де Во – сентиментальная, добрая, живущая в мире грез. Жизнь не по средствам заставляет семейство постепенно продавать фермы. Жанна, героиня романа – достойная дочь своих родителей – добрая, гуманная, полная иллюзий и надежд. Но семью ждет крах. Явления распада приобретают наибольший драматизм в жизни Жанны. Трагические заблуждения, ошибки, как следствие – тяжелые утраты и разочарования приводят героиню к полному одиночеству. Причины этого кроются в самой Жанне, и автор не скрывает своей иронии в ее адрес. Бездеятельность, неспособность принимать верные решения, нежелание видеть истину разрушили жизнь героини.

Роман открывается эпизодом возвращения юной Жанны в родовое имение “Тополя” после пяти лет, проведенных в монастыре. Все приводит ее в восторг: и новая обивка мебели, и новые гобелены на стенах спальни. Именно эти гобелены становятся предметом экфрастического описания, которое Г. де Мопассан разворачивает в начальном эпизоде романа. На четырех полотнах воссоздана мифологическая история трагической любви Пирама и Фисбы, изложенная Овидием в “Метаморфозах” [14]. Фабула мифа такова: Пирам и Фисба, с детства жившие по соседству, полюбили друг друга, но родители влюбленных не хотели их брака и запретили им видеться.

Долгое время молодые люди общались через щель в стене, а затем решили бежать из отчего дома, чтобы тайно обвенчаться. Влюбленные должны были встретиться под старой шелковицей. Но в назначенное время пришла лишь Фисба, Пирам опоздал. Вдруг девушка услышала рев львицы и, решив спрятаться в пещере, убежала, уронив свой плащ на землю. Львица же схватила плащ Фисбы и, изодрав его в клочья, ушла восвояси. Прибежав с опозданием, Пирам не нашел своей возлюбленной, зато увидел ее истерзанный плащ. Решив, что Фисба погибла в лапах дикого животного, Пирам пронзил свое сердце копьем и упал, обливая кровью землю. Прибежавшая минутой позже Фисба увидела мертвого Пирама. Тогда она направила острие копья в свое сердце и, пронзив его, упала замертво рядом со своим возлюбленным [IV, 55-166].

Мифо Пираме и Фисбе породил ряд живописных, музыкальных и литературных интерпретаций (в поэзии Луиса де Гонгоры, в пьесах У. Шекспира “Ромео и Джульетта” (вариация сюжета) и “Сон в летнюю ночь”, вводная постановка “Любовь прерасных Фисбы и Пирама”), в романе А. Дюма “Граф Монте-Кристо” (глава “Пирам и Фисба”). Образы влюбленной пары вдохновили художников XVI–XVIII столетий на создание живописных полотен и гравюр (Тинторетто, Лукас Кранах старший, Никола Пуссен). Зачастую мифологический сюжет переносится авторами в исторический антураж соответствующей эпохи. Существуют и оперные постановки, основанные на сюжете о Пираме и Фисбе, среди них опера Глюка.

Можно предположить, что Жанне трагическая история влюбленных была известна. Однако героиня не сразу поняла содержание гобеленов из-за двух деталей, не отвечающих традиционной трактовке мифологического сюжета: в углу гобелена был изображен крошечный зверек, которым оказалась львица, сыгравшая роковую роль в любовной истории, а на переднем плане – непомерно большой кролик, бесстрастно жуящий траву. Кролик был настолько больше львицы, что мог бы с легкостью проглотить ее, будь он живой [13, с. 141]. Когда Жанна все-таки узнала в сюжете злключения Пирама и Фисбы, реакция ее была неоднозначной. Сначала она “улыбнулась наивности рисунка” [13, с. 141], а потом “все же почувствовала себя счастливой оттого, что всегда будет рядом с этой любовной историей, которая постоянно будет твердить ей о дорогих надеждах” [13, с. 141]. Мифологический сюжет, провоцирующий эмоциональную реакцию героини, способствует созданию ее психологического портрета. Он не только выявляет ее впечатлительность, но и подчеркивает авторскую иронию:

Жанна лелеет “дорогие надежды”, в то время как сюжет гобеленов, рисуя кровавую трагедию, указывает на ее судьбу.

Благодаря включению мифологического элемента Г. де Мопассан разворачивает нюансированную аллюзивную игру. Она создается, в том числе, фигурами карикатурно-маленькой львицы и непомерно большого кролика, равнодушно жуящего серую траву, невзирая на разворачивающуюся рядом с ним трагедию любовников. А. Г. Сидорова [15], упоминая о мопассановском экфрасисе, заключает, что драматизм изображаемого состоит в диссонансе между кровавой драмой людей и привычным низменным существованием животного. Исследовательница утверждает, что в пространстве экфрасиса обычное и естественное оказывается более жизнеспособным, чем трагические развязки и эффектные финалы. А. Сидорова считает также, что фигуры плодовитого кролика и агрессивной львицы аллегорически воплощают две точки зрения на жизнь и отсылают к образам второстепенных романских персонажей – добродушного аббата Пико (“Плодитесь и размножайтесь”) и воинственного аббата Тольбиака, которому во всем мерещится дьявол (“как лев рыкающий, бродит он, ищет, кого бы пожрать”) [15, с. 29-30]. Думается, предложенная трактовка несколько сужает представление о проблематике мопассановского романа.

Поскольку экфрасис в его классическом понимании всегда содержит скрытый смысл, который делает текст более сложным и многогранным, стоит еще раз обратить внимание на характер экфрастического переложения мифологического сюжета, а именно на несоответствие крошечной фигурки львицы в описании Г. де Мопассана и трагических последствий ее появления. Только на первый взгляд может показаться, что в случившемся виновата львица. Введение фигуры кролика и гротескное изменение размеров обоих животных существенно перекодирует мифологическое сообщение. Внимательное прочтение мифа показывает, что истинным виновником трагедии стал Пирам, вернее, его впечатлительность. Придя с опозданием на место встречи и увидев растерзанный плащ Фисбы, Пирам решает, что его возлюбленная погибла. В эмоциональном порыве он пронзает себе сердце, что приводит к самоубийству и девушку. Увидев разорванный плащ Фисбы, Пирам даже не попытался найти более весомые подтверждения своим догадкам. Все решения он принимал, не обдумывая их. Роль львицы в трагедии на самом деле ничтожна: она лишь потрепала плащ, пахнувший человеком. Думается, в этом содержится указание на историю Жанны. Ведь при всем очаровании ее восторженности и наивности она живет, ни о

чем не задумываясь, и не понимает очевидных вещей, которые ясны даже необразованной Розали. Свидетельством тому ее поспешное замужество, существование, в котором отсутствует всякая осознанная деятельность, бездумное воспитание сына. Весь путь Жанны – это трагическое крушение надежд, разочарования, потери. Причина – праздность, бесплодная мечтательность и экзальтированность героини. Однако Жанна не чувствует своей вины, напротив, ей кажется, что мир слишком жесток к ней. *“Все в мире – лишь страдание, горе, несчастье и смерть. Все обманывает, все лжет, все заставляет страдать и плакать”* [13, с. 275]. Приговором звучат слова служанки Розали: *“Вы просто неудачно вышли замуж, вот и все. Нельзя выходить замуж, когда не знаешь своего жениха»* [13, с. 236]. В свете трансформированного Г. де Мопассаном мифологического сюжета героиня, олицетворяющая уходящую эпоху, предстает не только в ореоле ностальгического сожаления, но и в ироническом ключе: она не просто жертва, но и виновница собственных несчастий.

Предложенный анализ позволяет сделать следующие выводы. Хотя никто из персонажей романа *“Жизнь”* прямо не соотнесен с героями мифа, смысловые потенции мифологического сюжета (идеи обманутых ожиданий, трагической ошибки, рокового заблуждения, иллюзии) находят проекцию как в сфере романной проблематики, так и в концепции образа главной героини, а также воплощают позиции персонажей второго плана. Введение мифологической истории через экфрастическое описание в романе *“Жизнь”* способствует созданию психологического рисунка образа главной героини, выявляя подлинные корни ее трагедии. Неомифологическое включение в романе Г. де Мопассана *“Жизнь”* выполняет интерпретационную, психологическую и символическую функции.

Взгляд на роман Г. де Мопассана *“Жизнь”* сквозь призму мифопоэтики позволил не только выявить функции неомифологического элемента в романе, но и продемонстрировал художественные потенции неомифологизма в структуре реалистического текста.

Перспективы исследования видятся в исследовании мифопоэтики мопассановской прозы (романной и новеллистической) – как в аспекте античных и библейских аллюзий и реминисценций, так и в аспекте моделирования картины мира по законам мифологического космоса (особенности пространственно-временной структуры, мифопоэтика природных стихий, система бинарных оппозиций и др.).

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, изд. фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
2. Данилин Ю. И. Жизнь и творчество Мопассана : моногр. / Ю. Данилин. – М. : Худож. лит., 1968. – 256 с.
3. Евнина Е. М. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца 19 – начала 20 века / Е. Евнина // Импрессионисты, их современники, их соратники. – М., 1976. – С. 254–287.
4. Кирнозе З. И. Мопассан Ги де // Зарубежные писатели : в 2 ч. – М. : Дрофа, 2003. – Ч. 2. – С. 98–105.
5. Лану А. Милый друг Мопассан : роман / Арман Лану / пер. с фр. В. Решетилова и И. Берман. – К. : Вища шк., 1982. – 487 с.
6. Лотман Ю. М. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира : энцикл.: в 2 тт. – М., 1980. – Т. 1. – С. 220–226.
7. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – С.Пб. : Искусство, 1998. – С. 423–436.
8. Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока : (Предварительные замечания) / Д. Е. Максимов // Блоковский сборник: труды науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. / отв. ред. Ю. Лотман. – Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1964. – С. 3–33.
9. Марков В. А. Миф. Символ. Метафора : модальная онтология / В. А. Марков. – Рига, 1994. – 512 с.
10. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
11. Мениаль Э. Ги де Мопассан / Эд. Мениаль. – Ростов н/Д : Феникс, 1999. – 320 с.
12. Минц З. Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Блок и русский символизм : избр. труды : в 3 кн. – С.Пб., 2004. – Кн. 3 : Поэтика русского символизма. – С. 59–96.
13. Мопассан Г. де. Сильна как смерть / Ги де Мопассан // Полн. собр. соч. в 12 тт. – М. : Правда, 1958. – Т. 8. – С. 149–368.
14. Публий Овидий Назон. Собр. соч. : в 2-х тт. / Публий Овидий Назон. – С.Пб. : Биограф. ин-т «Студия Биографика», 1994. – Т. 2. – 344 с.
15. Сидорова А. Г. Интермедияльная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис... канд. филол. наук / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2009. – 218 с.
16. Ярошенко Л. В. Неомифологизм в литературе XX века : учеб.-метод. пособие / Л. В. Ярошенко. – Гродно : ГрГУ, 2002. – 103 с.

АННОТАЦІЯ

Мурадова І.Р. Поетика неомифологізма в романе Гі де Мопассана «Жизнь»

Статья посвящена анализу неомифологических элементов в романе Г. де Мопассана «Жизнь». Установлено, что экфрасическое описание гобеленов, воспроизводящих мифологический сюжет о Пираме и Фисбе, эмблематично воплощает проблематику романа. Смысловые потенции мифологического сюжета (идеи обманутых ожиданий, трагической ошибки, рокового заблуждения, иллюзии) находят проекцию в концепции образа главной героини, а также ассоциируются с персонажами второго плана.

Ключевые слова: Гі де Мопассан, «Жизнь», неомифологізм, миф о Пираме и Фисбе, екфрасис.

АНОТАЦІЯ

Мурадова І.Р. Поетика неоміфологізму в романі Гі де Мопассана «Життя»

Статтю присвячено аналізу неоміфологічних елементів у романі Г. де Мопассана «Життя». Встановлено, що екфрасичний опис гобеленів, які відтворюють мифологічний сюжет про Пірама та Фісбу, емблематично втілює проблематику роману. Значеннєві потенції мифологічного сюжету (ідеї марних сподівань, трагічної помилки, рокової омани, ілюзії) мають проекцію в концепції образу головної героїні й асоціюються з персонажами другого плану.

Ключові слова: Гі де Мопассан, «Життя», неоміфологізм, миф про Пірама і Фісбу, екфрасис.

SUMMARY

Muradova I.R. Poetics of neo-mythologism in Guy de Maupassant's novel "A Woman's Life"

The article deals with analysis of the neo-mythological elements in Guy de Maupassant's novel "A Woman's Life". It is ascertained that ekphrastic description of tapestries, that reproduce the mythological story of Pyramus and Thisbe, incarnates in emblematic way the range of problems of the novel. Semantic potencies of the mythological plot (the ideas of betrayed expectations, of the illusion, of the tragic mistake and the fatal delusion) are the projection of the concept of the image of the protagonist. Also they are associated with the secondary characters.

Key words: Guy de Maupassant, "A Woman's Life", neo-mythologism, the myth of Pyramus and Thisbe, ekphrasis.

*В.А. Сергеева
(Горловка)*

УДК 82-1.09+821.161.1

**ЭТИЧЕСКАЯ МОРАЛЬ СКАЗКИ С. АКСАКОВА
«АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК»**

Литературная сказка представляет собой жанр, который привлекает внимание исследователей с момента его возникновения. Среди ученых, которые занимались и занимаются исследованием литературной сказки, следует упомянуть имена В. Я. Проппа, Т. Г. Леоновой, М. Н. Липовецкого, М. П. Шустова, Н. С. Еремеева, Л. В. Овчинниковой. Больше внимания литературоведы уделяли литературной сказке XIX века, представленной в творчестве О. М. Сомова, В. А. Жуковского, В. И. Даля, Н. А. Полевого, А. Погорельского, П. П. Ершова, А. Пушкина. Сказка С. Аксакова «Аленький цветочек» традиционно рассматривается учеными как композиционная часть книги-биографии «Детские годы Багрова-внука». Таким образом, если творчество писателя и получило научное освещение в работах В. Е. Угрюмова, А. А. Чуркина, Л. К. Ишкиняевой, то непосредственному анализу данного произведения практически не уделялось внимания.

Цель статьи – доказать наличие этической основы сказки С. Аксакова, её этическую мораль.

Литературная сказка сохраняет все структурные элементы фольклорной сказки, но в ней всегда имплицитно присутствует точка зрения автора. Сказка С. Аксакова является проекцией собственного взгляда писателя на мир, пропущенного через призму видения рассказчика. Как известно, одним из центральных моментов творчества С. Аксакова был анализ состояния религиозности в России. Сказка «Аленький цветочек» изложена от лица ключницы Пелагеи и допускает, по мнению В. Проппа, вольности в толковании, связанные с личностью рассказчицы: «Мы узнаем стандартную начальную ситуацию, но осложненную манерой сказительницы. Несомненно, что это замечательная ключница – доброе существо, умеющее любить» [2, с.212].

Сюжет сказки С. Аксакова восходит к известной вставной новелле из романа римского писателя Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел». Помимо сходства сюжетов (история Амура и Психеи – история красавицы и чудовища), в произведении сохраняется и мотив метаморфозы. Правда, интерпретируется он иначе: у Апулея Луция превращают в осла, наказав за любопытство, у Аксакова чудовищу возвращен человеческий облик силой любви.

В сказке идеализируются этические добродетели и осуждаются герои, которые совершают грехи.

Герой сказки – вдовствующий купец, который воспитывает в любви своих трех дочерей – «все три красавицы писаные, а меньшая лучше всех; и любил он дочерей своих больше всего своего богатства, жемчугов, драгоценных каменней, золотой и серебряной казны» [1, т.4, с.87]. Число три в сказке символично и многократно встречается в тексте: «Думали они три дня и три ночи» [1, т.4, с.88], что попросит каждая у отца в подарок; на три дня и три ночи отпускает чудище героиню домой повидаться с родными. Три – это и символ полноты и счастья, целостности и нерасторжимости, и отражение народных представлений о мироздании (небе, земле, преисподней (впоследствии о рае, земле и аде), а с внедрением христианства еще и символ Троицы. По мнению И. Рохиней, «...семья купца – это образ устойчивого мира, в котором есть центр и равновесие. Отец берет на себя роль помощника любимой дочки, которая выросла и которой надо выйти замуж. Эта цель их объединяет: Анимус дочери и Анима отца вместе ищут путь к её индивидуации» [3, с.24].

Каждая из сестер пожелала получить в подарок красивую вещь, но представление о красоте у них разное: для старшей – это «золотой венец из каменней самоцветных, и чтоб был от них такой свет, как от месяца полного, как от солнца красного, и чтоб было от него светло в темную ночь, как среди дня белого», для средней – «тувалет из хрусталу восточного, цельного, беспорочного, чтобы, глядя в него, видела я всю красоту поднебесную и чтоб, смотрясь в него, я не старилась и красота б моя девичья прибавлялася», для младшей – «аленький цветочек, которого бы не было краше на белом свете» [1, т.4, с.94]. Для старших дочерей ценной представляется красота земная, человеческая, для младшей – красота божественная, абсолютная. Старшие дочери стремятся украсить себя, младшая, не помышляя о себе, хочет увидеть красоту идеальную: «...этот цветочек так прекрасен, так чудесен, что он воплощает в себе всю красоту мира и высшее возможное на земле счастье» [2, с.215].

Подарок для младшей дочери добыть оказалось труднее всего. Купец оказывается в странном лесу: «Бродит он по тому лесу дремучему, непроезжному, непроходному, и что дальше идет, то дорога лучше становится, словно деревья перед ним расступаются, а часты кусты раздвигаются. Смотрит назад – руки не просунуть, смотрит направо – пни да колоды, зайцу косому не проскочить, смотрит налево – а и хуже того» [1, т.4, с.99]. Подобный локус в фольклорной сказке символизирует переход из мира Яви в мир Нави. «И есть другой мир, представленный

в данной сказке волшебным дворцом и садом. У Апулея они разделены воздушным пространством, которое может преодолеть только бог ветров Зефир. В русской сказке они разделены непроходимым лесом. Но функция их одинакова. И лес, и воздушное пространство разделяют эти два мира, делают дальний мир неприступным. Он достижим только для тех, кому назначено там быть. Непроходимый лес раскрывается перед отцом девушки, для которой он, в сущности, прокладывает дорогу» [2, с.217].

И только в этом, потустороннем мире герой найдет аленький цветочек, но добудет его, совершив грех – нарушив заповедь «не укради» и отплатив черной неблагодарностью за гостеприимство хозяина дворца и сада: «Что ты сделал? Как ты посмел сорвать в моем саду мой заповедный, любимый цветочек? Я хранил его паче зеницы ока моего и всякий день утешался, на него глядя, а ты лишил меня всей утехи в моей жизни. Я хозяин дворца и сада, я принял тебя, как дорогого гостя и званого, накормил, напоил и спать уложил, а ты эдак-то заплтал за мое добро? Знай же свою участь горькую: умереть тебе за свою вину смертью безвременною!..» [1, т.4, с.104]. И отпускает чудовище купца только после заключения сделки (запродажи), которая является одним из важных сюжетных узлов фольклорной волшебной сказки.

Чтобы спасти отца, младшая дочь жертвует собой, отправившись к чудовищу. «Духовность красавицы раскрывается в её верности своим идеалам красоты (аленький цветочек) и любви к отцу (патриархальная верность Родине)» [3, с.33]. К тому же, готовность к самопожертвованию является одной из христианских добродетелей.

Старшие дочери купца, которые воплощают земной мир, совершают смертный грех – позавидовав младшей сестре («Сестрам же старшим, слушая про богатства несметные меньшей сестры и про власть ее царскую над своим господином, словно над рабом своим, инда завистно стало» [1, т.4, с.112]), они совершают против нее зло и подвергают смертельной опасности («А сестрам то в досаду было, и задумали они дело хитрое, дело хитрое и недоброе; взяли они да все часы в доме целым часом назад поставили, и не ведал того честной купец и вся его прислуга верная, челядь дворовая» [1, т.4, с.114]).

Однако девушка обретет свое счастье в награду за добродетели. Первый раз оказавшись в гостях у чудовища, она испытала благодарность за теплый прием и доброе отношение. Девушке стало стыдно за свой страх, когда она увидела, как «страшен был зверь лесной, чудо морское: руки кривые, на руках когти

зверинные, ноги лошадиные, спереди-сзади горбы великие верблюжие, весь мохнатый от верху до низу, изо рта торчали кабаньи клыки, нос крючком, как у беркута, а глаза совиные» [1, т.4, с.116]. И увидев хозяина дворца, она пожалела его, а милосердие считается одной из важнейших христианских добродетелей. Любовь к ближнему неразрывно связана с заповедью любви к Богу и зависит от умения разглядеть в самом безобразном человеке «образ Божий».

Душа у героини добрая и жалостливая. Как утверждает В. Пропп, именно «из такой снисходительности потом развивается уже другое чувство» [2, с.218] – любовь. Сила этого чувства возвращает чудовищу человеческий облик: «...заблестели молнии со всех сторон, затряслась земля от грома великого, ударила громова стрела каменная в пригорок муравчатый, и упала без памяти молодая дочь купецкая, красавица писаная. Много ли, мало ли времени она лежала без памяти – не ведаю; только, очнувшись, видит она себя во палате высокой, беломраморной, сидит она на золотом престоле со камнями драгоценными, и обнимает ее принц молодой, красавец писаный, на голове со короною царскою, в одежде златокованой» [1, т.4, с.116].

Счастливый финал сказки С. Аксакова – свадебный пир – моральный итог. Героиня заслужила счастье в награду за свои душевные качества. С одной стороны, это дань традиции фольклорной сказки, в которой подобный финал символизирует торжество справедливости, с другой – это торжество христианской добродетели. Истиной, с которой соизмеряется все в мире, провозглашается всепрощающая любовь, которая дарит людям душевный покой и счастье.

Дидактизм этой сказки выражается опосредованно – через поступки персонажей и их мотивацию. В ней, как и в фольклорной сказке, идеализируются добродетели и нравственные принципы, которые ценились народом испокон веков (верность, доброта, уважительное отношение к родителям), но в сказке «Аленький цветочек» отчетливо просматривается и христианская основа. Духовные принципы в ней облечены в образы героев сказки: завистливые сестры воплощают грешный земной мир, в котором ценится внешняя красота и богатство; купец – промежуточное звено между земным и духовным миром, так как способен совершить грех, но готов и покаяться, и понести наказание; младшая дочь – воплощение христианских добродетелей, духовного мира, нравственно-духовный идеал автора.

Таким образом, литературная сказка С. Аксакова «Аленький цветочек» подверглась процессу христианизации,

сохранив при этом схему развития сюжета и формальные признаки фольклорной сказки. Анализ подобных процессов, произошедших с литературной сказкой, является в современном литературоведении актуальным и перспективным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксаков С. Т. Собрание сочинений: в 4 т. / С.Т. Аксаков. – М.: Худож. лит., 1955. – Т. 4.
2. Пропп В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 210-224.
3. Рохина И. Анализ сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» [Электронный ресурс] / И. Рохина. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2012/01/1>

АНОТАЦІЯ

Сергеева В.О. Етична мораль казки С. Аксакова «Яскраво-червона квіточка»

Стаття присвячена дослідженню літературної казки С. Аксакова «Яскраво-червона квіточка» з точки зору її етичної основи. Дидактизм виражається через дії персонажів та мотивацію. Ідеалізуються чесноти та моральні принципи, що завжди цінуються народом (вірність, доброта, поважне ставлення до батьків). У статті аналізується система образів твору, мотиви поведінки персонажів, мораль. Доводиться, що в казці є імпліцитно вираженою християнська мораль.

Ключові слова: літературна казка, дидактизм, етична мораль, гріх, добросовісність.

АННОТАЦИЯ

Сергеева В.А. Этическая мораль сказки С. Аксакова «Аленький цветочек»

Статья посвящена исследованию литературной сказки С. Аксакова «Аленький цветочек» с точки зрения ее этической основы. Дидактизм выражается через поступки персонажей и мотивацию. Идеализируются добродетели и нравственные принципы, которые всегда ценятся народом (верность, доброта, уважительное отношение к родителям). В статье анализируется система образов произведения, мотивы поведения персонажей, мораль. Доказывается, что в сказке имплицитно выражена христианская мораль.

Ключевые слова: литературная сказка, дидактизм, этическая мораль, грех, добродетель.

SUMMARY

Sergeyeva V.A. Ethical morality of Aksakov's tale "Scarlet Flower".

The article is dedicated to the research of the literary tale "Scarlet flower" by Aksakov from the point of view of its ethical morality. The didacticism is expressed through the actions of the characters and motivation. Virtue and moral principles which are always appreciated by people (faithfulness, kindness, and respect to parents) are idealized. In the article the system of images of the tale, the images' motives of behaviour and morality are analyzed. In the article it is proved that in the tale the Christian morality is implicitly shown.

Key words: literary tale, didacticism, ethical morality, sin, virtue.

*Н.А. Скрынник
(Харьков)*

УДК 821.161.1

**ДВОРЯНСКИЙ ПРОИЗВОЛ В ТРАГЕДИИ
А.Ф. ПИСЕМСКОГО «БЫВЫЕ СОКОЛЫ»**

Актуальность статьи, посвященной художественным поискам драматургии А.Ф. Писемского, обусловлена необходимостью восполнения существующего пробела в анализе работ драматурга. Драматургия 60-х гг. XIX века была тесно связана с широко распространенной во второй половине 1850-х гг. «обличительной» литературой, отобразившей качественный сдвиг, свершившийся в общественном и культурном сознании общества. Литература указанного периода во всем богатстве жанров и обилии художественных средств отражала проблемы своей эпохи.

Драматурги той поры обращаются к историческим событиям, эпохам, связанным с пробуждением национального самосознания русского народа. «Автор исторической драмы, воскрешающий в лицах давно ушедшие времена, вырабатывает и собственный взгляд на те или иные проблемы, встающие перед исторической наукой. Настоящий художник – это всегда носитель высокого нравственного начала, поэтому из потока времени он извлекает серьезные уроки, столь необходимые и для его современников» [8, с.47-63].

В современном мире никакие исторические события, явления не проходят бесследно – в политическом, экономическом, культурном, нравственном смысле. Так было в прошлом, так будет и в будущем. Исторический опыт непременно откликнется или в ассоциативной связи, или в решительном его отрицании, или в каких-либо иных формах.

В нравственных уродствах эпохи А.Ф. Писемский видел проявление законов общественного бытия, а не действие рока. Эта идея лежит в основе его своеобразной драматической дилогии «Былые соколы» (1864) и «Птенцы последнего слета» (1865).

Целью данной статьи является обращение к теме дворянского произвола в трагедии А.Ф. Писемского «Былые соколы». Жизненный материал в дилогии относится к разным историческим эпохам: в «Былых соколах» действие отнесено в прошлое – во времена николаевского и даже павловского царствования, в «Птенцах последнего слета» действие происходит уже после реформы 1861 года.

Дворянский произвол – сквозная тема драматургии Писемского. Свидетельством этого произвола, настроений, неудовлетворенности реформами, сохранившимися в неприкосновенности почву дворянского и чиновничьего своеволия, и стали его трагедии, основанные на обостренном внимании к наиболее сложным и противоречивым формам бытия и общественного сознания, самым запутанным фактам душевной жизни человека.

Философский и историософский подтексты прослеживаются на протяжении всего действия в трагедии «Былые соколы». В ней объединены три темы: «отцов и детей», господ и их рабов, последствия преступления (мотив кровосмешения), и нет ничего исключительного, необычайного в них, о чем говорит государственный чиновник, один из важнейших персонажей трагедии обер-секретарь Сената Петр Николаевич Сашанский: «Ей Богу, до сих пор не веришь тому, что слышишь, а с другой стороны – что мудреного? В Сенате у нас судится три дела такого же рода, а сколько вероятно неоглашенных подобных случаев: по дикости и преступности нравов, мы точно еще живем в средневековые времена <...>» [10, с. 37].

Как литературный род драма имеет характерное содержание, суть которого состоит в осмыслении социальных противоречий, через представление индивидуальной судьбы человека. Эта двойственность, по словам А.И. Журавлевой, «<...> определила характер изучения ее истории. Она послужила объективной основой того обстоятельства, что драматургия стала предметом научного интереса двух искусствоведческих дисциплин: театроведения, изучающего репертуар как основу сценического творчества, и литературоведения, изучающего драму как явление литературы» [4, с. 3].

Отметим, что история (в качестве материала), тема и проблема в литературе XIX («исторического») века неслучайно выходит на первый план, как в отечественной, так и в европейской

драматургії. Известная писательница Жорж Санд обращается к драматургии и за несколько лет, начиная с 1850-го года, создает двенадцать пьес, среди которых «Брак Викторины», «Демон домашнего очага», «Клоди» и др. Пьесы для театра ей приходилось писать и ранее, но роль их в творчестве не была столь значима, как именно в эти переломные годы. В них Жорж Санд подчеркивает ту мысль, что «из конкретного конфликта того или иного произведения нельзя делать выводы о мировоззрении писателя. Судьба одного человека связана со всей эпохой. Художественное произведение – не просто игра воображения. Оно может и должно иметь большой нравственный смысл, потому что искусство – это не пассивное отражение жизни, а активно действующая сила» [2, с. 514-515].

По мнению Б.В. Томашевского, «обострение чувства истории характерно для переходных эпох, когда с особой очевидностью выступает изменчивость общественного и политического уклада» [11, с. 157].

Первая редакция пьесы «Былые соколы» относится к 1864 году и до нас не дошла. О ней мы можем судить по воспоминаниям А.Ф. Кони, выдающегося впоследствии известного адвоката, на которого пьеса произвела неизгладимое впечатление. Приведем некоторые строки из его воспоминаний. В частности, он писал: «В Москве у Писемского, во время моего студенчества, приходилось бывать раз в две недели на Басманной и на Пресне... По вечерам <...> мы жадно внимали интереснейшим рассказам и воспоминаниям хозяина и его обычных посетителей – А.Н.Островского и скульптора Рамазанова – и поучительным спорам между ними. Последние часто касались Шекспира, значение и смысл произведений которого выяснялись при этом всесторонне. Эти пиршества мысли оканчивались поздно, и мы (Куликов и Кирпичников – Кирпичников стал впоследствии известным профессором Московского университета – друзья Кони) расходились с сожалением» [6, с. 243].

В августе 1865 года А.Ф. Кони часто бывал на даче Писемского под Москвой. Драматург был настолько увлечен своим сюжетом трагедии «Былые соколы», что «продолжал читать или, вернее сказать, *играть* свою драму (выделено нами. – Н.А.). Он говорил последний монолог пьяницы-актера в одной из трущоб московской «Грачёвки», начинавшийся и кончавшийся словами: «Люди вы бедные, – люди вы скверные!». Писемский «играл свою драму», так как у него была прирожденная страсть к театру (театральной стороной запечатлелось в его душе православное богослужение в детстве; сценические успехи в университете, о чем сам драматург вспоминал: «В 1844 году стяжал <...> славу

актера: я так сыграл Подколесина в пьесе Гоголя «Женитьба», что, по мнению тогдашних знатоков театра, был выше игравшего в то время эту роль на императорской сцене актера Щепкина») [9, с. 26].

Показательно, что в процессе работы над окончательным текстом трагедии также звучит нота, исполненная печали: «Милосердия двери отверзи нам» [10, с. 59]. Монолог, но уже в другой трагедии «Птенцы последнего слета», прозвучит со сцены из уст Ераста Богомолова – тоже пьяницы-актера: «Миша мне жизнь спас <...> и вы думаете, что я не заслону его, моей грудью от ваших ядовитых, как стрелы дикарей, языков <...>. Люди вы бедные, – люди вы скверные!..» [10, с. 51].

А.Ф. Кони продолжает: «Я никогда впоследствии не читал и не слышал ничего, что бы производило такое потрясающее впечатление трагизмом своего сюжета и яркими, до грубости реальными, красками. В этой драме был соединен и, так сказать, скован воедино тяжкий и неизбежный рок античной трагедии с мрачными проявлениями русской жизни, выросшей на почве крепостного права. Жестокость и чувственность, сильные характеры и едва мерцающие, условные понятия о добре и зле, насилие и восторженное самозабвение – были переплетены между собой в грубую ткань, в одно и то же время, привлекая и отталкивая зрителя, волнуя его и умилая. Откровенность некоторых сцен, совершенно необычная в то время, напоминала по своей манере иные места в шекспировских хрониках. Я помню сцену, где жена, заподозрив связь своего мужа с дочерью, берет последнюю за руку и в присутствии мужа, окинув ее внимательным взором, говорит ей тоном, не допускающим возражения: «Ты беременна!» Дочь выносит пристальный взгляд матери и отвечает решительно: «Да!» – «От него?» – спрашивает мать, показывая дочери на отца. «От него», – отвечает спокойно дочь» [6, с. 244-245].

Драма как литературный род не оставляет возможности для прямого авторского комментария. Характер эпохи и человека в ней, с его особыми ценностями и категориями нравственности и безнравственности, проявляется у Писемского через систему образов (действующих лиц). Образная система трагедии распадается на две категории действующих лиц, которых автор пытается наделить чертами, характерными для людей той эпохи, определенной социальной среды и положения – семья и ее окружение. У Писемского жизнь его героев замкнута в пределах частной его судьбы, повседневных жизненных обстоятельствах. История присутствует в его трагедии как фон, как обрамление.

Центральный образ в трагедии «Бывшие соколы» – семья статского советника и очень богатого помещика Евграфа Осиповича Бакреева, его дочерей – Софьи, двадцатипятилетней Веры и сына Веры – семилетнего Пети; сына Бакреева – Бориса. Все остальные – отставной военный Лука Кузьмич Цаплинов, приятель и управляющий у старика Бакреева; приятель Бориса – обер-секретарь Сената Петр Николаевич Сашанский и другие «вращаются» вокруг семьи. Прислуга – Агафья, ключница в доме, молодая дворовая женщина. Ее муж – ткач Егор, лакей, конюх, пара старух, дворовые бабы и мужики. Действие происходит в Подмосковной Бакреева. Как отмечают исследователи творчества Писемского, его интересуют не выдающиеся, не исключительные, а массовые явления в жизни всех перечисленных здесь сословий и в особенности – русского дворянства, духовное вырождение которого и показывает драматург.

Внешность, действия и речь героев несут информацию, необходимую для создания оценочной шкалы. Старик Бакреев – «очень седой, но еще здоровый и крепкий мужчина, с густонависшими бровями, с сухим твердым взглядом, в щеголеватом белом жилете, низенькой, круглой шляпе и с тростью с серебряным набалдашником». Он не любит вспоминать о своей молодости, ее характеризует его приятель Цаплинов: «Мичманами и мальчишками езжали в Ригу с англинскими шкиперами играть, и прежде так считалось: лошадей кого надуть, в карты наверняк обыграть, жену у другого отбить, никакой вины в этом нет человеку, и еще честь великая, – так мы дурманчик с собой важивали <...> пьянство такое вообще было непомерное, пунш саженями пили: так, знаете, стаканчик на стаканчик, чтобы сажень вышла. Ну, а Евграф всегда, во всем гигант был! «Мне, говорит, сажень много... мне всего аршинчик этакой аршинный» и сколько в него стаканов установится, – сорок восем, кажется, пришлось... все и выкушал в вечер» [10, с. 6-7].

Молодой Бакреев при императоре Александре I «вступил в законный брак – и пошло их честное и праведное житие» [10, с. 7], но остались прежними привычки: «Что ему дочери, лакеи, девки, мужики – все равно, всех одинаково лаает. Словно конь степной! Закусит удила и несется в сей жизни, куда ему угодно и как угодно. Какую я теперь про него штуку подозреваю, – давно бы наказану ему надо быть, а делать нечего – молчи <...>», и вывод Цаплинова: «Но если бы еще сто лет пришлось мне прожить на свете и каждый день я мог надругаться и казнить этого человека, так сотней доли ему не отплатил бы за себя и за других <...>» [10, с. 21]. Какую «штуку подозревал» Цаплинов?

Мотив кровосмешения, обозначенный в трагедии, по-своему раскрывает характер всех действующих лиц: одни только шептались о связи отца с дочерью, другие догадывались о ней, третьи осуждали, негодовали, но молчали.

Истина о греховности человека, о падевшей природе его для Писемского является аксиомой. Он принимает ее как неизбежную, неприятную, но и непреодолимую данность: так уж устроен мир, таков человек в нем. Это вносит в драматургию Писемского трагическую ноту. Причем, как заметила Н.Л. Ермолаева, у автора «Тысячи душ» и «Горькой судьбины» свое понимание трагизма, близкое к народному представлению о том, что судьба человека определяется в момент его рождения. Мотив трагической вины проходит у Писемского не только через его пьесы, но и через все его творчество.

Узнав о драме в семье, Борис в диалоге с Сашанским дает ей характеристику: «Молчание о преступлении, говорят, есть тоже потворство!.. Слушай! Темное предчувствие давно мне говорило, что дом отца моего – это вертеп, – бездна, в которой клокочут пороки, и что для этого человека ничего нет святого, ни бога, ни совести, ни чести женщины, ни даже чести собственной своей дочери!» [10, с. 34].

Не в силах выносить подобного позора, Борис отрекается от отца: «<...> мне стыдно стен, гадко собственное тело, потому что оно состоит из одних частичек с ним <...>» [10, с. 35]. Своего отца он называет не иначе, как «старый хрыч» [10, с. 15]. Конфликт между отцом и сыном логического завершения не получает, но вопрос о последствиях связи сестры Бориса, Веры, разрастается. Борис не только узнает об этой связи, но с ужасом эту бывшую связь воспринимает.

«Борис: Так, значит, есть еще и вечный напоминатель вашего преступления?.. Нет тебе прощения!

Вера: (с воплем). Брат!

Борис: Нет, я не брат тебе и ты мне не сестра!» [10, с. 54].

Вера искренне раскаивается в грехе, которого не совершала: «Молитесь и покайтесь: нас страшное на том свете ожидает наказание, – страшное», – говорит она отцу. «Молитесь искренней, усердней!.. Об этом молит вас ваша несчастная дочь.. (кидается ему на грудь и обнимает его).

Старик Бакреев (совсем растерявшийся). Вера, милая, ангел мой, я буду молиться, буду!..» [10, с. 25].

Противоречия сознания Веры и ее отца выводят на конфликтные уровни трагедии в целом – это антитезы разума и предрассудка, любви и долга, покорности отцу и свободного мышления, слепой веры и сомнения и раскаяния.

«Борис: ...Я предугадываю, например, причину, по которой вы идете в монастырь <...> вы идете потому, что очень любили отца.

Вера (вспыхнув, но спокойно). Я любила его!» [10, с. 30].

Рано оставшись без матери, она испытывает дочернюю любовь к отцу, и только. Именно такого чувства Веры не понимает Борис, но это и не смягчает вины героини, первоначально рождает у читателей и зрителей осуждение, но впоследствии вызывает определенное сочувствие. Слова осуждения писатель вкладывает в уста Бориса: «Я тебя считал за ангела чистоты, а ты преступница, которой имени нет!.. (Показывая на публику). Смотри, тысячи глаз глядят на тебя!.. И ты всем внушаешь ужас!.. Нет в мире уголка, где бы ты могла приютиться и не произвести омерзения!.. Нет милосердия, которое бы простило тебе вину твою!» [10, с. 53]. Борис называет ее низкой, подлой ханжой. Вера уже не просит о прощении брата, окружающих, зная, что ни у кого она не найдет поддержки, сочувствия, понимания. Единственное, что ей остается, – молить всех матерей с просьбой если не понять ее грех, то хотя бы проявить сочувствие к появлению на свет ее ребенка. Она надеется, что только «матери всей земли» смогут ее понять и простить ее «грех», так как отец ее взял силой, но она простила отцу его «грех». Сразу после рождения ее сын Миша был отдан на воспитание обедневшей дворянке Крапивиной, что было характерно в дворянских, да и не только в дворянских семьях. История знала много примеров, когда во многих аристократических семьях (да и великокняжеских тоже), чтобы скрыть последствия внебрачной связи, незаконнорожденных детей отдавали в обедневшие дворянские семьи на воспитание. В свое время это произошло и с известным поэтом В.А. Жуковским.

Вера: «Вашей, по крайней мере, жалости я умоляю, все матери земли: в этом нежном, страстном чувстве, столь знакомому вашему материнскому сердцу, – я не могу даже признаться сыну моему без того, чтобы он не возненавидел меня!.. Рождением его мало что преступила законы Божеские, человеческие, – я оскорбила самую природу!.. Господи, подкрепи меня!» [10, с. 54-55]. Писемский не оправдывает свою героиню, земную и грешную, но ни разу не упрекает ее в легкомыслии. Ее представления о любви серьезны и целомудренны, но, оставаясь неизменно доверчивой и доброй, она жертвует своим покоем и счастьем, уйдя в монастырь, раскаявшись в том, чего не совершила, «сама в свою живую могилу – в келью...» [10, с. 58]. Вера молит Бориса защитить ее сына в будущем, постоянно думая только о его «горькой судьбине» в будущем: «попросить его (Бориса) об ребенке и сказать ему все, как было... Это значит,

дать ему повод обременять свою душу еще новым проклятием меня и отца... Но уж Бог с ним, пусть бы только ребенку простил его несчастное рождение» [10, с. 52].

На наш взгляд, Писемский не передает тайные движения души героев, а обращается прямо к миру их деяний, к причинам и следствиям. Подобно Достоевскому, Писемский остро чувствует «поврежденность» человеческой природы. Но, в отличие от Достоевского, он не ищет противостояния этому. Конечно, он обращается в трагедии к религиозным чувствам действующих лиц, но не придает этим чувствам такого возрождающего смысла, каким они были в произведениях Достоевского.

«Бахарев: Человек думает, что он царь земли, а он такая же слабая былинка, как и последняя гадина морская; одно дуновение Божие – и нет его!.. Я вот величаюсь перед людьми, когда разговариваю с ними; а сам с собой в душе моей думаю другое... Вере я сказал, что молюсь, – а многоли?.. минуты молитвы... а целые дни плотоугодья, злобы, отчаяния!.. Дьявол словно по стопам моим ходит и шепчет мне: „Ты грешник нераскаанный; тебе не отпустятся твои грехи. Делай всё, – тебе всё равно!..” Какой-то огонь горит во мне против всех и всего, потому что я знаю, что эти все и всё тоже против меня» [10, с. 45].

Таким образом, в трагедии «Бывые соколы» религиозная сюжетная линия намечается, но не выходит на первый план. Крупнейшие русские писатели исходили из признания ценности отдельной личности и художнически исследовали ее в отношениях с миром и Богом (Ф.М. Достоевский). В трагедии Писемского порою отсутствует доминанта в обрисовке характера. Мозаичность характерологии ведет к отказу от классических форм типизации героев, и, как «натуралист», он постоянно смешивает в них «низкое» и «высокое».

По тогдашним цензурным условиям такая пьеса, конечно, не могла появиться не только на сцене, но и в печати. И действительно, когда через несколько лет (1868) Кони прочел в печати «Бывых соколов», он был поражен тем, что «не нашел в них даже отдаленного сходства с тем, что мы слышали от Писемского в памятный августовский вечер. То, что он нам читал тогда, было словно положено в щелок, который выел все краски и на все наложил один серенький колорит (выделено нами. – Н.А.). Самый сюжет был изменен, смягчен и все его острые углы обточены неохотно и потерявшею к своему произведению любовь рукою... Контуры типических, властных и суровых лиц оказались очерченными слабее и далеко не производили прежнего впечатления. Исчез и монолог автора... И об этом нельзя не пожалеть: теперь эта вещь могла бы быть

напечатана целиком и показать, что модным в наше время резким откровениям сюжета может соответствовать редкая в наше время глубина житейской правды...» [6, с. 245].

В течение нескольких лет текст пьесы был в значительной степени изменен, что было связано с высокими цензурными требованиями того времени. «Празднование в 1862 году тысячелетия России было использовано царизмом в целях единения всех реакционно-охранительных сил. Журнал «Дело» (1866-1888) не был освобожден от предварительной цензуры, возможно также, что подразумеваются частные случаи перлюстрации писем журнальных корреспондентов», – писал В.С. Курочкин в «Искре» 24 августа 1862 года [1, с. 315].

Цензор Фридберг выступил против пьесы, полагая «излишним воскрешать в народе гнусные злоупотребления помещицей и отцовской властью и преподавать ему одни лишь темные стороны барского житья-бытья» [1, с. 194]. Неудовлетворенность реформами, сохранившими в неприкосновенности почву дворянского и чиновничьего сословия, его своеволия и произвол, действительно достигавший почти невероятных масштабов, был прямо пропорционален влиятельности и безнаказанности власти. Одним из наиболее жгучих вопросов времени, стоявших в центре внимания русской прессы начала 1860-х годов, наряду с крестьянским вопросом, был вопрос о преобразовании суда и судебной системы.

Говоря о законности, один из героев трагедии, Борис спрашивает у своего приятеля, обер-секретаря Сената Сашанского: «Ты теперь юрист, – научи, где у нас законы, которые бы в подобных обстоятельствах спасали от подобных родителей?», на что юрист отвечает: «Закон есть... но путем суда, как ты думаешь, это невозможно <...> если он (отец) станет упорствовать, так попугал бы его» [10, с. 36].

Действия и слова героев несут информацию, необходимую для создания оценочной шкалы законности и судебного произвола пореформенной эпохи.

Обращаясь к повседневности, Писемский ищет новые принципы для создания образа героя, раскрытия его конфликта со средой. В романах поведение персонажа во многом зависит от отношения к окружающей действительности. Писатель не боялся сделать объектом изображения прозу жизни людей в драматургии, обратить внимание на изнанку жизни помещного дворянства [5].

Писемский-драматург в создании своих образов в 60-е годы преодолевал такие же трудности, которые вставали перед русскими писателями и драматургами второй половины

XIX века, когда в России «в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в старых странах Европы целые века». Достоевский, столкнувшийся с этими трудностями, писал: «Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти, во всяком случае, – еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать в одном историческом роде и одержимому тоскою по текущему? Угадывать и... ошибаться» [7]. В драме «Бывые соколы» мы находим черты трезвого реализма Писемского – осуждение злоупотреблений крепостничества, дикости нравов.

Взаимоотношения между стариком Бакреевым, барином, и женой Егора, ключницей, носят принудительный характер: «Словно на деревне девок одиноких нет; на меня, несчастную, пала эта участь!.. На улицу страм выйти. Явно, да открыто, экое дело делать». В течение последних лет Бакреев не оставляет ее в покое, об этом знает и Егор, «супруг ее каждую неделю ему (Бакрееву) грубит» и каждую неделю «мы его сечем. Рожа-то точно у него не человечья стала, зверем каким-то на тебя смотрит <...>», но Егор по-своему терпит до поры до времени такое унижение. За то, что ключница любит и жалеет своего мужа, Бакреев «гневаться еще больше изволят». Мечь старика не знает границ, он говорит Егору: «Не дорожи я твоею женою, я бы тебя давно в Сибирь сослал, – не надобен ты мне совершенно... а если хоть слово мне дерзкое скажешь, буду сечь, не милоя, не шадя, каждый день».

В драме Писемский поднимает проблему деспотичности, нечеловеческой жестокости, характерную для всех пьес 60-х годов. Ключница: «На одной неделе третий раз хлещут человека; спина-то у него и то уж, точно у татарской лошади, не заживает даже. Терпим, терпим, да и жаловаться пойдем», но и сама понимает, что жаловаться некому и некуда [10, с. 22-23]. Цаплинов: «Ничего из того не будет».

Образ Агафьи-ключницы Писемский наделяет чертами, которые он всегда считал лучшими качествами народного характера, – трудолюбием, добротой, ясностью и живостью ума, доброжелательностью к людям.

Когда привели Егора, чтобы он просил прощения у барина, он был «со всколоченной бородою и головою, с обезображенным лицом и весь перепачканный в глине и сене» [10, с. 45]. Сам Цаплинов так же жесток, как и Бакреев, «вздумал прутьями с проволокой уж сечь народ» [10, с. 44]. Не выдержав издевательств

и надругательств над собой и Агафьей, Егор убивает и старика Бахреева, и пытавшегося его защитить Цаплинова.

В конце исследования можно сделать вывод, что направленность всего творчества Писемского накладывает заметный отпечаток на его драматургическую часть, в которой основное место занимает актуализация современных, обсуждаемых в обществе проблем. Прежде всего, это социальные и мировоззренческие вопросы, проблемы морали, нравственности, истории и современности, их тесная взаимосвязь в современном ему обществе. «Мы не можем требовать от художника, чтобы он раскрыл перед нами будущее, но можем поблагодарить его за то, что он смело критикует прошлое» [3, с. 708].

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти тт. / Ф.М. Достоевский // редкол. Базанов (гл. ред. и др.) – Л.: Наука, 1972-1990. – Т. 12. – 1975. – 374 с.
2. Жорж Санд. Лукреция Флориани. Мон-Ревеш. Романы / Жорж Санд / Коммент. А.Владимировой и др. – Л.: Худож. лит., 1976. – 528 с.
3. Жорж Санд. Собр. соч. в 9-ти тт. / Жорж Санд. – Л.: Худож. лит., 1974. – Т. 8. – 747 с.
4. Журавлева А.И. Русская драма эпохи А.Н. Островского / А.И. Журавлева. – М.: Изд-во МГУ (Университетская б-ка), 1984. – 464 с.
5. Зайцева Е.Л. Поэтика психологизма в романах А.Ф. Писемского: автореф. дис. ... канд. фил. наук: спец. 10.01.01 / Зайцева Е.Л. – М.: Рос. ун-т дружбы народов, – 2008. – 18 с.
6. Кони А.Ф. Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 7. Письма (1886-1917) / А.Ф. Кони. – М.: Искусство. – 810 с.
7. Круглова Е.Н. Художественная позиция А.Ф. Писемского в литературном процессе 1840–60-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 / Е.Н. Круглова. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2008. – 18 с.
8. Овчинина И.А. Историзм художественного мышления автора (в драмах Л.А. Мея и А.К. Толстого) / И.А. Овчинина // Межвузовский сборник научных трудов. – М., 1984. – С. 47-63.
9. Писемский А.Ф. Избранные произведения / А.Ф. Писемский. – М.-Л., 1932. – С. 26.
10. Писемский А.Ф. Бывые соколы. Трагедия в 4-х действиях (1868) / А.Ф. Писемский // Русский театр № 22. – Петербург: Изд-во «Театральная сцена», 1919. – С. 4-59.
11. Б. Историзм Пушкина / Б.Томашевский. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – Т. 2. – С. 157.

АННОТАЦИЯ

Скрынник Н.А. Дворянский произвол в трагедии А.Ф. Писемского «Бывые соколы»

В данной статье прослежено обращение к теме дворянского произвола в трагедии А.Ф. Писемского «Бывые соколы». Дворянский произвол становится сквозной темой драматургии А.Ф. Писемского. Свидетельством этого произвола, настроений, неудовлетворенности реформами, сохранившими в неприкосновенности почву дворянского и чиновничьего своеволия, и стала его трагедия «Бывые соколы», где затронуты темы «отцов и детей», господ и их рабов, последствия преступления (мотив кровосмешения), на их основе показаны наиболее сложные и противоречивые формы бытия и общественного сознания.

Ключевые слова: пьеса, трагедия, А.Ф. Писемский, «Бывые соколы», драматизм, дворянский произвол.

АНОТАЦІЯ

Скрынник Н.А. Дворянське свавілля в трагедії О.Ф. Писемського «Биві соколи»

У статті досліджується звернення до теми дворянського свавілля в трагедії О.Ф. Писемського «Биві соколи». Дворянське свавілля стає нас кризною темою драматургії О.Ф. Писемського. Свідченням цього свавілля, настроїв, незадоволеності реформами, що зберегли в недоторканності дворянське і чиновницьке свавілля, і стала його трагедія «Биві соколи», де розкриті теми «батьків і дітей», панів і їх рабів, наслідки злочину (мотив кровозмішення), на їх ґрунті показані найскладніші й суперечливі форми буття і суспільної свідомості.

Ключові слова: п'єса, трагедія, О.Ф. Писемський, «Биві соколи», драматизм, дворянське свавілля.

SUMMARY

Skrynnik N.A. The nobiliary tyranny in A. F. Pisemsky's tragedy "Byvyie sokoly".

The article presents the theme of nobiliary tyranny in A.F. Pisemsky's tragedy "Byvyie sokoly". Nobiliary tyranny becomes the main theme of A.F. Pisemsky's dramaturgy. The tyranny, moods, dissatisfaction by the reforms saving the nobiliary and bureaucratic tyranny are reflected in A.F. Pisemsky's tragedy "Byvyie sokoly", where the themes of generation gap, masters and their slaves, consequences of crime (reason for incest) are revealed. On their basis

the most difficult and contradictory forms of human's being and public consciousness are shown.

Key words: play, tragedy, A.F. Pisemsky, "Byvnye sokoly", dramatic effect, nobiliary tyranny.

*Л.В. Угляй
(Ужгород)*

УДК82.09-31(73)

СМИСЛОВА БАГАТОЗНАЧНІСТЬ ОБРАЗУ ДЕРЕВА В РОМАНІ «УЛЮБЛЕНА» ТОНІ МОРРИСОН

У сучасному літературознавстві помітне місце відводиться проблемі осмислення рецепції художнього образу. Адже, як відзначив свого часу В. Халізов, йдеться про відображення людською свідомістю одиничних предметів (явищ, фактів подій) у вигляді їхнього чуттєвого сприйняття [3, с. 58]. Художній образ характеризується сукупністю таких індивідуальних предметних ознак, як перебування у просторі та часі, величина, форма, колір, спосіб дії. Усе це творить його проекцію у свідомості особистості. Таким чином, художній образ відрізняється емоційністю та узагальненістю свого змісту [1, с. 97]. Крім цього, він має й естетичне значення [2, с. 60]. Отже, художній образ створюється за допомогою уяви автора з метою суб'єктивного відображення дійсності [3, с. 58; 2, с. 60]. У цьому плані доцільно увиразнити, що він може набувати символічних ознак. Відтак прозові полотна, збагачені символічними образами, мають осібне значення в художній літературі. Вони надають специфічного емоційного змісту твору, приваблюючи читача можливістю декодувати їхній сенс. Реципієнтові властиво сприймати приховані у письмі натяки й умовні знаки відповідно до свого життєвого досвіду та своєї обізнаності [1, с. 117]. Саме символи покликані умовно виражати сутність певного явища. Вони містять у собі натяк на те, що хоче сказати митець [7, с. 4]. При створенні символічного образу письменник на перший план виводить реальні явища та характеристики, а на другий – внутрішній світ героя. Символ охоплює предметний образ та глибинний смисл, які є двома його полюсами та становлять цілісність [1, с. 107–108]. У цьому зв'язку особливої уваги заслуговують художні моделі відтворення дійсності сучасної афро-американської письменниці Тоні Моррісон.

Творчість Т. Моррісон насичена символічними образами. Вони присутні у таких її широких прозових полотнах, як «Найблакитніші очі» («The Bluest Eye», 1970), «Сула» («Sula»,

1973), «Смоляне опудалко» («Tar Baby», 1981), «Джаз» («Jazz», 1992), «Рай» («Paradise», 1999), «Любов» («Love», 2003), «Милосердя» («A Mercy», 2008), а також «Улюблена» («Beloved», 1987). Виокремлений роман написаний на основі реальних подій за розповіддю прототипу головної героїні Сети, яку звали Маргарет Гарнер. Названий твір визнаний американським літературним критиком А. О. Скоттом на сторінках періодичного видання «The New York Times» у рубриці «Sunday Book Review» [6] найкращим кінця ХХ – початку ХХІ століть. Тут цілісно проступає історія США постколоніального періоду. Крім цього, за роман «Улюблена» Т. Моррісон удостоєно Пулітцерівською премією за 1988 рік. Значення цього твору для розвитку літературного процесу засвідчує й той факт, що Т. Моррісон стала першою афро-американською письменницею, яка 1993 року отримала Нобелівську премію в галузі літератури.

Роман «Улюблена» Т. Моррісон наповнений символічними образами, які містять тонкий натяк на реальні явища чи персонажі з їхніми визначальними характеристиками. Особливо примітним у творі є образ дерева. У цілій низці епізодів на сторінках цього полотна він має різне значення. Загалом дерево вважається одним із універсальних духовних символів. Так, воно символізує людину [7, с. 2]; цикли життя, смерті та відродження [7, с. 6]; мудрість; пізнання добра і зла. Його коріння знаходиться під землею, а стовбур тягнеться до небес. Відтак дерево символізує два світи: видимий наземний та невидиме підземелля [7, с. 5]. Деякі види дерев здатні породжувати плоди, які можуть бути корисними чи шкідливими. У давні часи вірили, що людина і дерево взаємопов'язані, бо все, що відбувалося з одним, відображалось на іншому. Тому дерево називали другом або братом та зверталися до нього за мудрою порадою. З цієї причини письменники нерідко використовують його образ з метою передачі реципієнтові певних змістовних послань.

Образ дерева у романі «Улюблена» Т. Моррісон постає передусім символом пізнання гіркого досвіду багатьма поколіннями афро-американців. Його стовбур уособлює попередні генерації чорношкірих поневолених африканців, гілки – народжених у неволі нащадків, а цвіт – прийдешні покоління [7, с. 5]. Примітно, що таке дерево висікли батогами на спині головної героїні Сети, власне, як символ довговічних знущань над чорношкірими за часів рабства. Ось – ілюстрація: «It's a tree, Lu. A chokecherry tree. See, here's the trunk – it's red and split wide open, full of sap, and this here's the parting for the branches. You got a mighty lot of branches. Leaves, too, look like, and dern if these ain't blossoms. Tiny little cherry blossoms, just as

white. Your back got a whole tree on it. In bloom. What God have in mind, I wonder» [5, с. 79] / «Це ж дерево, Лу. Черемшина. Дивись, ось стовбур – він червоний і широко розгалужений, сповнений соку, а ось тут – розподіл на гілки. У тебе величезна кількість гілок. Листя також, схоже, і дерен, якщо це не цвіт. Крихітний цвіт черемшини, такий же білий. У тебе дерево на всю спину. У цвіту. Що Бог мав на увазі, цікаво» (переклад наш. – Л. У.).

Дерево зі шрамів на спині Сети з'явилося після побиття її батоном білими молодиками за наказом рабовласника; усе це супроводжувалося знущаннями й приниженнями. Судячи з того, що дерево сильно розгалужене, кількість ударів батоном була незлічимою. Воно було все ще сповнене соку та кровоточило навіть через багато років, як і незагоєні душевні рани чорношкірих американців. Біль від знущань не стихав із часом. Червоний стовбур та його розгалуження символізують криваві фізичні та душевні рани як Сети, так і її предків. При цьому кривавим розгалуженням шрамів страждання не завершуються, бо ж є ще і листя, і дерен, і цвіт. Вони символізують наслідки минулих подій. Біль з новою силою розквітає, як дерева навесні, у душі володарки такого дерева та інших чорношкірих героїв роману, які уособлюють усіх тих, хто зазнав поневолення. Авторка недаремно обрала саме черемху для символізації болю. Її цвіт дурманить своїм запахом, здатним затьмарити розум, а плоди мають гіркий смак. Відповідно, гіркий досвід затьмарює розум та спонукає на нерозважливі вчинки з непоправними наслідками.

У цьому зв'язку доцільно звернутися до спостереження швейцарського психолога і філософа К. Г. Юнга, в якому розкривається сутність дії травматичного досвіду. У мемуарах «Спогади, сновидіння, роздуми» він зазначив з цього приводу: «Людина, яка не перегоріла в пеклі власних пристрастей, не в змозі їх перемотати. І вони ховаються поряд, у сусідньому будинку, чого вона навіть не підозрює. А вогнище в будь-якій момент може перекинутися й спалити будинок, який вона вважає своїм. Те, від чого ми йдемо геть, ухиляємося, ніби забуваючи, знаходиться в небезпечній близькості від нас. І в кінцевому результаті воно повернеться, але з подвійною силою» [4, с. 149]. У романі «Улюблена» Т. Моррісон дерева стали свідками різноманітних подій з життя рабів. Іноді вони набували різних форм та складали часопис історичних та життєвих реалій. Так, з дерев вишні та дуба виготовлялося чорнило для шкільного вчителя, яким він користувався для занотовування тваринних ознак чорношкірих, тим самим дегуманізуючи їх. Таким чином, оцима білих описувалося викривлене бачення відмінних від них

людей. Сета була його улюбленою рабинєю, бо робила найкраще чорнило. Без нього він не міг працювати. Крім того, вона була для нього однією з істот «з тваринними та людськими ознаками» і на її прикладі шкільний вчитель навчав учнів своїм псевдонауковим теоріям. Сета в свою чергу мимоволі виконує роль свідка й учасника трагедій рабовласництва, виготовляючи знаряддя для запису: «He liked the ink I made. It was her [his wife's] recipe, but he preferred how I mixed it and it was important to him because at night he sat down to write in his book. It was a book about us but we didn't know that right away» [5, с. 37] / «Йому подобалося те чорнило, яке я робила. Це був її рецепт [його дружини], але він надавав перевагу тому, як я мішаю його, і це було важливо для нього, бо вночі він сідав і писав у своїй книзі. Це була книжка про нас, але ми не знали цього напевно» (переклад наш. – Л. У.).

Шкільний вчитель обрав рабів об'єктами своїх експериментів. Він записував свої спостереження, які відображали реальне суспільне бачення білими імперіалістами чорношкірих і ставлення до них того часу.

Зображені Т. Моррісон дерева у лісі Очищення («Clearing») – самобутнє втілення часопису історичних та життєвих реалій. Вони стали свідками рабовласницького гніту, власне, як і свекруха Сети Бебі Сагз, яка там проповідує: «When warm weather came, Baby Suggs, holy, followed by every black man, woman and child who could make it through, took her great heart to the Clearing – a wide-open place cut deep in the woods nobody knew for what at the end of a path known only to deer and whoever cleared the land in the first place. In the heat of every Saturday afternoon, she sat in the clearing while the people waited among the trees. After situating herself on a huge flat-sided rock, Baby Suggs bowed her head and prayed silently. The company watched her from the trees. They knew she was ready when she put her stick down. Then she shouted, «Let the children come!» and they ran from the trees toward her» [5, с. 87] / «Коли прийшла тепла пора, Бебі Сагз, свята, за якою слідували кожен чорношкірий чоловік, жінка і дитина, які тільки могли, понесла своє величезне серце до Очищення – просторої місцини, вирубані далеко в лісі, невідомо для чого, в кінці стежки, відомої тільки оленям та тим, хто першими очистив ту ділянку. У спеку кожного суботнього дня вона сідала посеред поляни, а люди чекали серед дерев. Розмістившись на величезному пласкому камені, Бебі Сагз схилила голову та тихо молилася. Супроводжуючі спостерігали за нею з дерев. Вони знали, що вона завершила, коли опустила палицю. Тоді вона виголосила: «Нехай придуть діти!»; і вони бігли з дерев до неї» (переклад наш. – Л. У.).

Діти, які злазять з дерев, символізують регенерацію душевного спокою її співгромадян, які приходять послухати проповіді. Старенька навчає жителів містечка Цинциннаті методом подолання депресії після років у рабстві. Таким чином, проводиться паралель між найстарішою жителькою містечка Бебі Сагз та багаторічними деревами – маркерами набутого досвіду.

Знайшла спокій серед дерев і Денвер, молодша дочка Сети. Вона почувалася самотньою не тільки вдома, а й у соціумі. Мешканці містечка знали про те, що її мати колись вбила свою дитину, тому ніхто не спілкувався з ними, вважаючи їх відлюдькуватими. Думки її матері були настільки зайняті жалем та горем через скоєне, що Денвер залишилася поза увагою. Крім того, жахаючим для неї був привид Улюбленої, який не полишав їхнього дому. Тому вона відчувала гостру потребу у власному просторі: «In these woods, between the field and the stream, hidden by post oaks, five boxwood bushes, planted in a ring, had started stretching toward each other four feet off the ground to form a round, empty room seven feet high, its walls fifty inches of murmuring leaves. Bent low, Denver could crawl into this room, and once there she could stand all the way up in emerald light. [...] In that bower, closed off from the hurt of the hurt world, Denver's imagination produced its own hunger and its own food, which she badly needed because loneliness wore her out. Wore her out» [5, с. 18–19] / «У цих лісах, між полем і потічком, приховані статними дубами, п'ять кущів самшиту, посаджені колом, почали простягатися назустріч один одному в чотирьох футах від землі, щоб сформувати коло, порожнє місце сім футів заввишки зі стінами в п'ятдесят дюймів з листя, що бурмотало. Низько нахилившись, Денвер могла заповзти в цей простір, і одного разу вона могла стояти там увесь час під смарагдовим світлом. [...] У цьому притулку, закритому від болю травмуючого світу, уява Денвер продукувала власний голод і власну їжу, якої вона конче потребувала, бо самотність виснажувала її. Виснажувала її» (переклад наш. – Л. У.).

На галявині серед кущів самшиту Денвер почувалася вільною та захищеною. Ці рослини відповідають сутності героїні. Самшит – вічнозелений чагарник з міцною деревиною, який росте і в Африці, і в Центральній Америці. Черношкіра дівчинка, народжена в Америці, має африканське коріння, тобто вона має дві батьківщини, як і кущі самшиту. А невеликий розмір кущів вказує на її вік. Міцна ж деревина – характер дівчинки, адже на її вік їй доводилося перетерпіти чимало життєвих негараздів.

Герой роману Пол Ді, працюючи на фермі під метафоричною назвою «Рідний Дім», вбачає у дереві друга та брата. Під його гіллям герой міг усамітнитися та поділитися з ним своїми

переживаннями: «Maybe shaped like one, but nothing like any tree he knew because trees were inviting; things you could trust and be near; talk to if you wanted to as he frequently did since way back when he took the midday meal in the fields of Sweet Home. Always in the same place if he could, and choosing the place had been hard because Sweet Home had more pretty trees than any farm around. His choice he called Brother, and sat under it, alone sometimes, sometimes with Halle or the other Pauls, but more often with Sixo, who was gentle then and still speaking English» [5, с. 21] / «Можливо, за формою таке ж, але не схоже ні на яке інше дерево, яке він знав, адже дерева захоплювали; їм ти міг довіряти і бути поряд з ними; розмовляти з ними, якщо хотілося, як він часто і робив, оскільки на зворотному шляху він брав обід у поля Рідного Дому. Завжди в тому самому місці, якщо міг, а вибір місця був важким, адже Рідний Дім мав більше красивих дерев, ніж будь-яка інша ферма. Свій вибір він назвав Братом і сидів під ним, сам інколи, інколи з Галле або іншими Полами, але найчастіше – з Сіксо, котрий був тоді незлобимим і ще розмовляв англійською» (переклад наш. – Л. У.).

Пол Ді персоніфікує улюблене дерево, називаючи його братом («Brother»), бо ж з ним пов'язані численні спогади. Він багато разів зі своїми друзями ховався під прихистком дерева-брата від полудневої спеки та танцював під ним при світлі зірок вночі.

Втікаючи з ферми, Пол Ді сприймає різноманітні квітучі дерева за компас на шляху до кращого життя – Півночі з її демократичним устроєм та можливостями працевлаштування. Туди мріяли дістатись всі черношкірі американці, котрі втікали від репресій білих у південних штатах. Адже навіть зі скасуванням рабства Південь все ще лишався рабовласницьким: «„Follow the tree flowers,” he said. „Only the tree flowers. As they go, you go. You will be where you want to be when they are gone.” So he raced from dogwood to blossoming peach. When they thinned out he headed for the cherry blossoms, then magnolia, chinaberry, pecan, walnut and prickly pear» [5, с. 112] / «“Слідуй за цвітом дерев, – сказав він. – Тільки за цвітом дерев. Як він іде, так і ти йди. Ти будеш там, де тобі потрібно, коли він закінчиться”. Так він мчав від кизилу до квітучого персика. Коли вони порідшали, він попрямував за цвітінням вишні, потім – магнолії, мелії, пекана, волоського горіха й опунції» (переклад наш. – Л. У.).

Переважна більшість дерев має ароматний цвіт та є плодовитими. Деякі плоди – солодкі, інші – кислі; а деякі з них не вдається спожити, не доклавши зусиль (горіх, опунція); деякі з дерев взагалі неплодоносні (магнолія), лише приваблюють своїм цвітом. Різноманіття дерев дорогою до Півночі символізує успіхи

й негаразди, яких довелося зазнати героєві на шляху до свободи. Пол Ді дістався будинку № 124, де проживала Сета. Вони були знайомі ще з часів рабства, тому вирішили поєднати свої долі. Таким чином, Пол Ді знайшов дім.

Слід наголосити: у прозових полотнах Т. Моррісон дерева мають не тільки позитивне змістове наповнення. У деяких епізодах вони символізують смерть. Так, дерева як символи смерті стали місцем для страти рабів. Сіксо, соратник Пола Ді, за непокору був прив'язаний до горіха гікорі та підпалений: «Two others shove Paul D and tie him [Sixo] to a tree. Schoolteacher is saying, "Alive. Alive. I want him alive". Sixo swings and cracks the ribs of one, but with bound hands cannot get the weapon in position to use it in any other way. All the whitemen have to do is wait. For his song, perhaps, to end? Five guns are trained on him while they listen. Paul D cannot see them when they step away from lamplight. Finally one of them hits Sixo in the head with his rifle, and when he comes to, a hickory fire is in front of him and he is tied at the waist to a tree. Schoolteacher has changed his mind: "This one will never be suitable". The song must have convinced him» [5, с. 225–226] / «Двоє інших відштовхують Пола Ді і прив'язують його [Сіксо] до дерева. Шкільний вчитель говорить: "Живим. Живим. Я хочу, щоб він дістався мені живим". Сіксо розгойдується і ламає ребра одному, але зі зв'язаними руками не може дістатися зброї в такому положенні, щоб використати її якимось іншим способом. Все, що потрібно зробити білим чоловікам, – почекати. Поки його пісня, можливо, скінчиться? П'ять рушниць пройшли випробування на ньому, поки вони слухали. Пол Ді не бачить їх, коли вони відступають з освітленої зони. Зрештою, один із них б'є Сіксо рушницею у голову, а коли він приходить до тями, попереду нього палає гікорі, а він – прив'язаний до дерева за талію. Шкільний вчитель змінив думку: "Цей ніколи не буде підходящим". Пісня, напевно, переконала його» (переклад наш. – Л. У.).

Дерево відповідало незламному характеру Сіксо. Горіх гікорі росте переважно в Північній Америці і відомий міцною деревиною та поживними плодами. Для героя ж характерні твердість переконань і незламність характеру. Він не зрадив своїм переконанням навіть перед обличчям смерті. А його вчинки та слова завжди були провокуючими. Так вчиняли білі рабовласники з багатьма чорношкірими рабами: вони страчували їх на деревах шляхом повішення, підпалу чи розстрілу.

Ще один епізод, в якому дерево є символом смерті, змальований у спогадах Сети. Вона, зачарована красою явора, на якому були повішені двоє молодиків, поринає в роздуми про пекло. Сеті стає цікаво, чи пекло теж таке прекрасне, як той явір,

на якому стратили рабів: «It never looked as terrible as it was and it made her wonder if hell was a pretty place too. Fire and brimstone all right, but hidden in lacy groves. Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world. It shamed her – remembering the wonderful sougning trees rather than the boys» [5, с. 6] / «Він [Рідний Дім] ніколи не виглядав таким жахливим, яким був насправді, і це змушувало її замислитися, чи пекло теж було красивим місцем. З вогнем і сіркою там все гаразд, але вони заховані в мереживнім гаї. Хлопці висіли з найкрасивіших яворів у світі. Від цього їй було соромно – пам'ятати прекрасне шарудіння дерев, а не хлопців» (переклад наш. – Л. У.).

Зрештою, майже всі чоловіки Рідного Дому знайшли свою смерть на деревах. Смерть виявилася для них кращою альтернативою неволі.

У романі зрізане дерево біля будинку Сети символізує життя і смерть одночасно [7, с. 8]. Коли Пол Ді, Сета та її дочка Денвер повертаються з карнавалу, вони знаходять молоду дівчину, яка спирається на пеня. Такого віку могла досягти старша дочка Сети Улюблена, якби лишилася живою. Жінка вбила її ще немовлям, маючи намір позбавити свою улюблену доньку жахів рабства: «It took her the whole of the next morning to lift herself from the ground and make her way through the woods past a giant temple of boxwood to the field and then the yard of the slate-gray house. Exhausted again, she sat down on the first handy place – a stump not far from the steps of 124. By then keeping her eyes open was less of an effort. She could manage it for a full two minutes or more. Her neck, its circumference no wider than a parlor-service saucer, kept bending and her chin brushed the bit of lace edging her dress» [5, с. 50] / «Їй знадобився увесь наступний ранок, щоб відірвати себе від землі та спрямувати свій шлях через ліс повз гігантський храм із самшиту до поля, а потім – подвір'я синювато-сірого будинку. Будучи знову виснаженою, вона присіла на перше зручне місце – пеня неподалік від сходів будинку № 124. Тримати очі відкритими до того часу не складало для неї ніяких зусиль. Вона могла так робити протягом цілих двох хвилин і більше. Її шия, окружність якої була не ширшою за блюдце прислуги палацу, продовжувала згинатися, і її підборіддя чіпляло частину мереживної окантовки сукні» (переклад наш. – Л. У.).

Не в змозі пережити розлуку з матір'ю, дух дівчинки оселився в будинку Сети. Він став причиною втечі з дому двох її синів – Говарда і Баглара. Жінка навіть не намагалася його позбавитися, адже хотіла втримати дочку хоча б у такий спосіб. Проте з появою в домі Пола Ді дух проявляв себе більш агресивно, а згодом – зник. Натомість з'явилася молода дівчина з дивною

дитячою поведінкою. Її розповіді про місце, звідки вона прийшла, нагадують потойбіччя. Улюблена повернулася зі світу мертвих для того, щоб продовжити своє існування біля матері. Вона прагне пережити те, чого вона була позбавлена: материнську любов, дружбу з сестрою, кохання, народження дитини. Проте такі людські привілеї не повернуть її до життя. Живлячись життєвою силою матері, вона доводить її до безумства. Лише завдяки виконанню релігійного обряду екзорцизму групою жінок містечка Цинцинаті Улюблена зникає. Вона – минуле, яке проявилось в теперішньому, тобто часовий простір для неї виявився відкритим. У свою чергу, пень біля будинку № 124, на якому знайшли дівчину, символізує її безповоротний стан: як дерево не зможе вирости на місці зрізу, так і вона не зможе повернутися до життя після того, як їй перерізали горло. Вона не в змозі пізнати повноцінне життя, хоч і змогла пустити паросток надії, як зрізані дерева інколи пускають паростки [8, с. 210]. Улюблена назавжди залишиться маленькою дівчинкою і буде вічно існувати лише у світі небуття, так само як вічнозелені кущі самшиту ніколи не зможуть вирости деревами. Тобто в цьому епізоді не лише дерева символізують життя чи смерть, а й їхні стани та якісні характеристики символізують фізіологічний і психологічний стани героїні.

Аналіз роману «Улюблена» дає підстави дійти висновку: образ дерева у прозі Т. Моррісон нерідко виступає неоднозначним символом різноманітних явищ та героїв, вказуючи на їхні специфічні характеристики. Письменниця проводить паралель між певними видами дерев та відповідними героями. Такий прийом передачі особливої інформації реципієнтові робить прочитання її прозових полотен інтригуючим та заохочує читача розшифровувати закодовану в символах інформацію. Це викликає емоційну реакцію реципієнта стосовно описуваних подій. Таким чином, тексти Т. Моррісон дають можливість читачеві повною мірою пізнати внутрішній стан героїв за умов, в яких їм довелося існувати. Символічні образи в її полотнах наповнені глибоким змістом. Це свідчить про ґрунтовний підхід авторки до прозових творів, що відображають життєву позицію мисткині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О. Теорія літератури : підручник : [за наук. ред. О. Галича] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
2. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы : [учеб. пособие для ун-тов и пед. ин-тов] / Л. И. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1976. – 448 с.

3. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. школа, 1999. – 240 с.
4. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К. Г. Юнг. – Мн. : Харвест, 2003. – 192 с.
5. Morrison T. Beloved / T. Morrison. – New York : Penguin Group, 1998. – 275 p.
6. Scott A. O. In Search of the Best [Електронний ресурс] / A. O. Scott // The New York Times. – 2006. – May 21. – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/2006/05/21/books/review/scott-essay.html>.
7. Tjerngren M. Trunk and branches : aspects of tree imagery in Toni Morrison's Beloved : [University essay from Högskolan i Gävle] / M. Tjerngren. – Gävle : Institutionen för humaniora och samhällsvetenskap, 2009. – 26 p.
8. Weathers G. B. Biblical trees, biblical deliverance : literary landscapes of Zora Neale Hurston and Toni Morrison / Glenda B. Weathers // African American Review. – St. Louis University, 2005. – Vol. 39. – Num. 1–2. – P. 201–212.

АНОТАЦІЯ

Углей Л.В. Смыслова богатозначность образа дерева в романе «Улюблена» Тони Моррисон

У статті проаналізовано символіку образу дерева в романі «Улюблена» Тони Моррісон. Виявлено, що образу дерева притаманна смыслова богатозначность, встановлено зв'язок між деревами і персонажами. Як показав аналіз, види, форми, якісні властивості та стани дерев відповідають рисам протагоністів, зважаючи на їхнє становище на тлі зображуваних подій. Такий прийом відображає життєву позицію письменниці та дозволяє реципієнтові пізнати внутрішній світ героїв.

Ключові слова: афро-американська література, проза Тони Моррісон, символ, образ дерева, внутрішній світ героя.

АННОТАЦИЯ

Углей Л.В. Смысловая многозначность образа дерева в романе «Любимица» Тони Моррисон

В статье проведен анализ символики образа дерева в романе «Любимица» Тони Моррисон. Обнаружено, что образу дерева присуща смысловая многозначность, установлена связь между деревьями и персонажами. Как показал анализ, виды, формы, качественные свойства и состояние деревьев соответствуют чертам протагонистов, учитывая их положение на фоне изображаемых событий. Такой прием отображает жизненную позицию писательницы и позволяет реципиенту познать внутренний мир героя.

Ключевые слова: афро-американская литература, проза Тони Моррисон, символ, образ дерева, внутренний мир героя.

SUMMARY

Uglyay L.V. Semantic polysemy of the image of the tree in Toni Morrison's novel "Beloved"

The symbolic image of a tree in Toni Morrison's novel "Beloved" is analyzed in the article. It was found out that multiple meanings are inherent for the image of the tree, and the connection between trees and characters was set. As the analysis shows, types, shapes, quality features and conditions of trees correspond particular protagonists in view of their specific characteristics and their situation on the background of the depicted events. This method reflects the vital position of the writer and lets the recipient learn the characters' inner world.

Key words: African American literature, Toni Morrison's prose, symbol, image of a tree, character's inner world.

*Ю.О. Чирка
(Горлівка)*

УДК 82.0

РОЛЬ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ОРГАНІЗАЦІЇ ОСНОВНИХ СЮЖЕТНИХ ПОДІЙ РОМАНУ Л. ФЕЙХТВАНГЕРА «УСПЕХ»

Одним з найзначніших та найпопулярніших романів Ліона Фейхтвангера є роман «Успех». Торкаючись актуальної і вкрай важливої проблеми розвитку фашистських ідей в суспільстві, письменник створює особливий простір зображуваного світу, що допомагає йому відобразити своє бачення передумов зародження націонал-соціалістичного руху в Баварії та дати відповіді на питання, які його турбують.

Дослідники творчості Л. Фейхтвангера, розглядаючи в своїх літературно-критичних працях роман «Успех», відзначають ідейну глибину висвітлення письменником джерел та коренів фашизму (Т. С. Ніколаєва «Разум против варварства. Антифашистский роман Лиона Фейхтвангера 30–40-х годов» (1972) [6]), драматизм, психологізм зображення та досягнення в романі найвищого ступеню історизму й соціальної конкретності, (Н. С. Лейтес «Немецкий роман 1918–1945 годов (эволюция жанра)» (1975) [3]), аналітичність зображення фашизму (К. Нартов «Лион Фейхтвангер – писатель-антифашист» (1984) [5]), послідовне продовження ідеї «успіху», характерну для всіх

творів прозаїка (І. Т. Ізотов «Ранние исторические романы Лиона Фейхтвангера» (2010) [2]), зображення фашизму як новаторської теми (Д. В. Затонський «Художественные ориентиры XX века: Лица и проблемы» (1988) [1]). Внаслідок аналізу вказаних розвідок, актуальним, на нашу думку, стає питання про те, які прийоми допомагають письменнику створити цілісний образ зображуваної дійсності, що передбачає в тому числі й аналіз просторової організації роману.

Мета нашого дослідження – охарактеризувати роль просторової організації в формуванні сюжету та відображенні головних ідей роману Л. Фейхтвангера «Успех».

Об'єктом зображення у романі Л. Фейхтвангера «Успех» є одна з провінцій Німеччини Баварія, де розгортається дія роману. У своїй статті «Мой роман „Успех“» письменник так визначає головний конфлікт свого твору: «Баварія – аграрная провинция большого индустриального государства, противоречия возникают здесь в основном между городом и деревней» [7, с. 718]. Виходячи з конфлікту, автор вибудовує свою модель світу, просторова організація якого не просто відображає німецьку провінцію певного періоду, а й передає суспільні протиріччя, викриває політичні й економічні відносини та цінності, що стали справжнім підґрунтям націонал-соціалізму як світової катастрофи для усього людства. Ще Ю. М. Лотман писав про простір в художньому творі як моделювання часових, соціальних, етичних та інших зав'язків картини світу та дійшов такого висновку: «Таким образом, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [4, с. 414]. Це дає нам підстави говорити про художній простір роману Л. Фейхтвангера «Успех», що не просто організує зображуваний письменником світ як єдине ціле, а й стає носієм тих ознак суспільства, які письменник підкреслює як вирішальні у розвитку зображуваного конфлікту роману, грає важливу роль у відображенні головної ідеї твору.

Важливою ознакою художнього простору роману «Успех» є його конкретність. У творі згадуються такі географічні назви, як Мюнхен, Баварські Альпи, Гарміш-Партенкірхен, Нижня Баварія, Берлін, Париж, де і відбувається дія роману. Головні ж події розгортаються в столиці Баварії Мюнхені, який Л. Фейхтвангер описує детально, називаючи кожен вулицю, площу чи назву якоїсь видатної будівлі, що іноді також стає відображенням тих процесів, що відбуваються в суспільстві. Так, комерції радник та один з присяжних на судовому процесі Крюгера Пауль Гесрейтер прогулюється алеєю Леопольдштрассе, потім йде під

Тріумфальною аркою, повз університет, державну бібліотеку, Палацовий парк до Одеонсплац, де перед ним постає Галерея полководців. Підкреслюючи перебільшене прагнення баварської політичної верхівки до аристократизму та блиску, автор вказує на відсутність художнього смаку та розуміння справжнього мистецтва: «Лоджию с каждым годом уродовали все больше, и это стало для него мерилом непрерывно растущего отупения жителей его родного Мюнхена» [8, с. 57].

Образу Мюнхена, як осередку націонал-соціалізму, протиставляється в романі образ Берліна, де перемогу отримують представники лівих партій. Цим протиставленням прозаїк підкреслює своє відношення до курсу баварського уряду та наголошує на своїх політичних симпатіях. Словами адвоката Мартіна Крюгера доктором Гейером висловлюється одна з провідних думок автора: «Можно будет уехать из косного, стоячего, как болото, Мюнхена в кипучий Берлин» [8, с. 437]. Цю властивість Мюнхена і використовують на свою користь промислові магнати та крупні землевласники, що не бажують миритися з перемогою революції та підтримують рух «справжніх германців». Так характеризує Мюнхен барон Андреас фон Рейндль: «Что в Мюнхене дает ростки, то в Берлине может и не прivityсья» [8, с. 517].

Просторумістазйого політичними інтригами протиставляється простір села та природи. Саме про мирне селянське життя мріє адвокат Гейер, бажаючи відійти від службових справ, політичної боротьби та зайнятися вивченням теоретичних проблем політики. Іоганна, розуміючи безглуздість своєї розмови з імперським міністром юстиції щодо долі Мартіна Крюгера, доходить висновку, що доцільніше було б виїхати в село, працювати в полі та народити дитину. Категорично висловлюється щодо значення міст на планеті один з міністрів баварського уряду Кленк під час свого повернення до Мюнхена літаком: «Внизу поля, леса, реки, как и тысячелетия назад. Города, которые кажутся людям невесть чем, а на самом деле просто кучки грязи среди необозримого простора» [8, с. 478].

Важливого значення набуває в романі моделювання автором «відкритого» та «закритого» простору. Малюючи образ тогочасного правосуддя, представники якого прагнуть лише кар'єрного росту та розваг, Л. Фейхтвангер намагається показати обмеженість мислення баварських суддів та міністрів і створює «закритий» простір аристократичного «Мужського клубу» та інших розважальних закладів, де вони проводять більшу частину свого часу, приймаючи важливі політичні рішення та виносячи судові вирoki невинним. Унаочнюють думку письменника

деталі опису простору: задушливий зал, тютюновий дим, гомін. Так описує перебування голови земельного суду доктора Гартля й юристів в ресторані «Братвурстглекель» автор: «Старинный ресторан примостился в тупичке у подножия собора, и в нем было еще более накурено и сумрачно, чем в „Тирольском кабачке“» [8, с. 321].

Таким же є простір «справжніх германців», збори яких проходять переважно у пивних закладах. Саме в них і виступав Руперт Кутцнер, фірер руху націоналістів. Вже через опис атмосфери цих виступів Л. Фейхтвангер і дає характеристику путчистам: «Трижды торжественно шествовал он, окруженный ближайшими соратниками, по залам, где клубились пивные испарения и гремели приветствия» [8, с. 511].

«Закритому» простору буржуазії, політиків, суддів та путчистів протиставляється «відкритий» простір Іоганни та Тюверлена як показ здорового глузду та свободи мислення. Вони не можуть змиритися з несправедливістю в суспільстві та шукають шляхи звільнення Крюгера. Таким зображується простір, де вони перебувають: «Они лежали на лесистом склоне, под ними были коричнево-красные листья, внизу наискосок – озеро, над ними – пронизанное светом небо» [8, с. 479]. І хоча Іоганна, намагаючись звільнити Крюгера та знайти-таки в цьому суспільстві правду, слідує у місця розваг та відпочинку політичної еліти, де навіть їй судова справа Мартіна починає бачитися в іншому світлі, та піддається їх спокусам, ідея звільнення свого нареченого повертається до неї, немов світло у темну кімнату. У такі години прозаїк так описує її відчуття: «Она уже ощущает знакомое напряжение, одухотворенность, легкость во всем теле...<...> Решительно отдергивает шторы, и в комнату врывается дневной свет. Тушит лампу, раскрывает окна, всей грудью вдыхает свежий воздух. Человек в беде, человек в тюремной камере» [8, с. 127].

Незвичного ефекту оповіді прозаїка надають публіцистичні відступи та статистичні дані, що повідомляють про розвиток інших країн нашої планети. Відхиляючись від суто простору Баварії, автор створює загальну картину у світі, передає світові закономірності, що знайшли свій розвиток в баварському суспільстві. Прозаїк намагається не тільки підтвердити фактами свою розповідь, надати їй достовірності, а й застерегти від наслідків тих процесів, що відбувалися на той час у Баварії. Так, окремий розділ першої книги під назвою «Кое-какие сведения о правосудии тех лет» Л. Фейхтвангер присвячує характеристиці правосуддя післявоєнних років в Китаї, Індії, Румунії, Угорщині, Болгарії, Італії, Франції, Англії й Америці, порівнюючи їх з

правосуддям Німеччини та Баварії як самостійної її провінції [8, с. 51-52]. Наведені факти допомагають зрозуміти процес над мистецтвознавцем Крюгером, навколо якого розгортаються усі події роману, як звичайну справу тих років не тільки у Німеччині, а й в усьому світі.

Особливе значення у романі мають вставні оповідні структури (вставні розділи або епізоди), в центрі яких стоять персонажі, події, що не мають відношення до основного сюжету роману або навіть не пов'язані з простором Баварії, але сприяють передачі головної думки роману, доповнюють загальну архітектонічну картину зображуваного світу. Таким є розділ «Путешествие к полюсу», що, переносючи нас у Арктику, наочно доводить короткочасність успіху, до якого так наполегливо прагнуть політики Баварії. Або розділ «Баварские жизнеописания», де письменник іронічно перераховує заслуги землевласника з Райнмохінгена, генерал-майора з Мюнхена, агента з перевезення пива в Інгольштадті та директора департаменту з міста Мюнхен, на похороні яких грає відомий німецький військовий марш на честь загинувших солдат «Был у меня товарищ». Цим розділом митець з властивим йому сатиричним баченням світу викриває моральні якості мешканців Баварії та цінності, що панують у суспільстві.

Важливу роль у просторовій організації роману «Успех» відіграють внутрішні монологи та розмірковування персонажів, в яких герої, знаходячись в одному просторі, подумки переносяться в інший простір, де відбулось щось важливе для них. За допомогою таких монологів Л. Фейхтвангер передає психологічний стан героїв, підкреслює здатність героя до мислення та розмірковування над сенсом свого буття. Наприклад, Мартін Крюгер, знаходячись у в'язниці, думками повертається в ті місця, де він був з Іоганною, згадує, як він розповідав їй про концепцію своїх життєвих цінностей, та доходить висновків про зроблені помилки: «Разве он однажды полушутя, – а что он делал не полушутя? – не вывел свою шкалу жизненных ценностей? Да, однажды, дождливым днем, гуляя с Иоганной по тихому парку королевского замка в альпийском предгорье, он нарисовал ей эту шкалу» [8, с. 73].

Взагалі, дуже часто через просторові характеристики письменник унаочнює для читача переживання та внутрішній стан персонажів. Наприклад, Іоганна, яка повертається з Парижа з надією на зміну у справі Крюгера, зображена в просторій кімнаті зі світлими шпалерами, а після звістки про смерть чемпіонки з тенісу Фансі де Лукка – в кімнаті, де панував безлад.

Небажання художника Ландхольцера миритися з панівним у баварському суспільстві безладом передається за допомогою

«закритого» простору палати психіатричної лікарні, якою він відмежовується від навколишньої дійсності. Сам художник говорить про це так: «В семи инстанциях людского судилища был гнусно лишен своего изобретения...<...> Но теперь я затаился в сумасшедшем доме. Это было нелегко, пришлось пойти на хитрости» [8, с. 449].

Як і Ландхольцер, не хоче миритися з баварським свавіллям і Каспар Прекль, що піддається впливу комуністичних ідей. Він не може ужитися в просторі, де панують лише економічні інтереси крупної буржуазії, і єдиним своїм виходом бачить покинути Німеччину. Так описує його конфлікт з баварським простором автор у романі: «Несмотря на свою неприязнательность и на то, что он почти не обращал внимания на грязь, спертый воздух и невкусную еду в пансионатах, ему за последнее время неоднократно пришлось менять квартиру, и нигде он не мог обосноваться надолго» [8, с. 347-348].

Відчуття та переживання засудженого Мартіна Крюгера передаються через опис «закритого» простору тюремної камери: «Камера 134 была невелика по размеру, с голыми стенами, однако особых причин для жалоб не давала» [8, с. 66]. Символічним, на нашу думку, є розміщення тюрми в колишньому монастирі як символу відречення від світського життя, самоти та пошуку смислі буття. Саме в тюрмі Мартін починає переглядати концепцію свого життя. Так розмірковує він щодо картини, за яку був засуджений: «Но ему, Крюгеру, представилась возможность открыть дорогу художнику, какие рождаются, может быть, лишь один раз на целое поколение, он оценил эту редкую возможность и сам же, из душевной лености, ее упустил» [8, с. 73]. На марність спроб Іоганни добитися звільнення свого нареченого вказують незмінні голі стіни камери протягом усього твору, що підкреслює стан судової системи в Баварії.

Поглибленому розумінню ідейно-сислового навантаження твору сприяє використання символів як одного із засобів організації простору роману. Так, символічним, на нашу думку, є шість замуrowаних дерев на дворі в'язниці, що символізують неволю, в якій знаходиться Крюгер, а травневий ярмарок – символ тих, відносин, що панують у суспільстві.

Підбиваючи підсумки, можна сказати про те, що художній простір у романі Л. Фейхтвангера є носієм головної ідеї твору, який організує події роману коло цієї ідеї, підкорює їй, вибудовуючи авторську концепцію та найбільш реальну модель світу. Саме через моделювання «закритого» та «відкритого» простору, позасюжетні елементи, внутрішні монологи персонажів, художні деталі та символи автор створює єдиний

простір зображуваної ним дійсності, в якому відображаються протиріччя баварського суспільства, загальні тенденції у світі та духовна сутність персонажів, і тим самим здобуває розуміння читачами поставлених ним проблем.

Перспективами наших подальших наукових розвідок є дослідження загальної просторово-часової організації роману Л. Фейхтвангера «Успех» та інших романів трилогії «Зал очікування», а також художнього методу об'єднання їх у трилогію, що є важливим етапом на шляху інтерпретації та поглибленого розуміння ідейно-смислового змісту творів.

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. Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918–1945 годов (эволюция жанра) / Н. С. Лейтес. – Пермь: Перм. ун-т, 1975. – 324 с.
4. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 418–447.
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. Фейхтвангер Л. Мой роман «Успех» / Л. Фейхтвангер // Фейхтвангер Л. Собр. соч.: В 6-ти т. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 6. Кн. 1. – С. 718 – 720.
8. Фейхтвангер Л. Успех: [роман] / Л. Фейхтвангер; [пер. с нем. М. Вершининой и Э. Линецкой]. – М.: Худож. лит., 1973. – 751 с. – (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Литература XX века; т. 191).

АНОТАЦІЯ

Чирка Ю.О. Роль художнього простору в організації основних сюжетних подій роману Л. Фейхтвангера «Успех»

У статті робиться спроба охарактеризувати роль просторової організації у формуванні сюжету та відображенні головних ідей роману Л. Фейхтвангера «Успех». Досліджуються основні засоби просторової організації роману та встановлюється їхня роль у

розкритті ідейно-смислового змісту твору. Автор простежує, як за допомогою моделювання «закритого» та «відкритого» простору, позасюжетних елементів, внутрішніх монологів персонажів, художніх деталей та символів прозаїк демонструє протиріччя баварського суспільства, загальні тенденції у світі та духовну сутність персонажів.

Ключові слова: література Німеччини, роман, хронотоп художнього твору, художній простір

АННОТАЦИЯ

Чирка Ю.А. Роль художественного пространства в организации основных сюжетных событий романа Л. Фейхтвангера «Успех»

В статье делается попытка охарактеризовать роль пространственной организации в формировании сюжета и отображении главных идей романа Л. Фейхтвангера «Успех». Исследуются основные средства пространственной организации романа и устанавливается их роль в раскрытии и идейно-смыслового содержания произведения. Автор прослеживает, как с помощью моделирования «закрытого» и «открытого» пространства, внесюжетных элементов, внутренних монологов персонажей, художественных деталей и символов прозаик демонстрирует противоречия баварского общества, общие тенденции в мире и духовную сущность персонажей.

Ключевые слова: литература Германии, роман, хронотоп художественного произведения, художественное пространство.

SUMMARY

Chyrka Y.O. The role of artistic space in the organization of the main subject events in the novel “Success” by L. Feuchtwanger

In the article an attempt is made to characterize the role of the spatial organization in the plot formation and reflection of the main ideas in the novel “Success” by L. Feuchtwanger. The main means of the novel’s spatial organization are being investigated and their role is being determined in disclosure of the novel’s ideological and semantic contents. The author observes as with the help of modeling of “closed” and “open” space, extra subject elements, internal monologues of characters, artistic details and symbols the writer shows the internal contradictions of Bavarian society, general tendencies in the world and spiritual essence of characters.

Key words: literature of Germany, novel, chronotope of a literary work, artistic space.

РЕЦЕНЗІЇ

*С.А. Кочетова
(Горловка)*

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: НОРЕЦ М. В.
ГЕНЕЗИС ЖАНРА ШПИОНСКОГО РОМАНА
В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. – СИМФЕРОПОЛЬ:
БИЗНЕС-ИНФОРМ, 2014. – 353 с.**

Представленная к изданию монография М.В. Норца посвящена исследованию формирования жанра шпионского романа в английской литературе. Автор отмечает, что в разные периоды развития и становления литературы как процесса отражения действительности, представление о жанре, о его месте в литературном процессе колеблется в широчайшей амплитуде – от признания его основной художественной категорией – до его полного нивелирования. Ещё одна проблема жанра, рассматриваемая в работе, проявляется в двойственности его природы – по мнению автора исследования, одномоментно жанр является категорией и динамичной и статичной, так как существует некое подобие «ядра» жанра, которое ставит его в положение «над» историко-литературным процессом, и, таким образом, «запрещает» полную структурную динамичность, обусловленную диахроническими тенденциями. С другой стороны – вокруг «ядра» жанра вращается некая «оболочка», содержащая ряд вторичных признаков, которая даёт нам право говорить о жанре как о структуре динамичной. Корреляция статики и динамики жанра делают обращение к жанрологии в любой период его изучения актуальным.

Выводы, полученные автором в результате анализа литературного осмысления жанра шпионского романа, свидетельствуют о том, что жанр шпионского романа «отпочковался» от детективного жанра и, соответственно, будучи явлением «молодым» в истории литературы, не имеет теоретико-литературной рецепции в широком масштабе. Исследовательский интерес к теоретико-литературоведческому осмыслению феномена шпионского романа возникает только в первом десятилетии XXI века. Среди литературоведов – теоретиков постсоветского литературного пространства, обращавшихся к жанру шпионского романа, автор выделяет А.П. Саруханян («английский шпионский роман»), Ю. Уварова («французский шпионский роман»), О. Федунину, А. Кузнецову («советский шпионский роман»). Литературные критики М. Хоста, А. Верховский, О. Лапчинский («советский», «английский

шпионский роман») внесли весомый вклад в формирование литературной рецепции.

К особой рецептивной группе исследователем отнесены и сами авторы шпионских романов, намечающие векторы читательского восприятия произведений, выходящих за рамки детективного жанра, в предисловиях к своим романам: Дж. Бакен, Дж. Конрад, Г. Грин, Л. Дейтон, Дж. Ле Карре, Я. Флеминг. Восприятие жанра шпионского романа в западной литературоведческой традиции, на взгляд автора, ещё не сформировано, что подтверждается отсутствием комплексных методологических исследований с чёткой идентификацией жанровой принадлежности, за исключением некоторых критических статей, которые не дают целостного видения эволюции нового литературного феномена, что обуславливает актуальность данного исследования.

Практический раздел монографии посвящён анализу ряда английских шпионских романов, разделённых автором на пять периодов: «Шпионские романы конца XIX – начала XX века», «Шпионские романы периода Первой мировой войны», «Шпионские романы периода “холодной” войны», «“Бондиана” Яна Флеминга в контексте современного шпионского романа», «Современные шпионские романы», в которых автором прослеживается эволюция жанра. Анализ произведений осуществляется согласно методике, предложенной исследователем в методологическом разделе. Положительным является тот факт, что автор рассматривает эволюцию протагониста шпионского романа в историческом контексте. В результате проведённого исследования, автор монографии приходит к выводу, что шпионский роман существует как отдельный жанр в современном литературном пространстве и, в свою очередь, послужил основой для возникновения жанровых разновидностей.

В целом, работа выполнена на достаточно высоком научном уровне и содержит выводы, представляющие как теоретический, так и практический интерес.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Абрамович Семен Дмитрович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;
- Анненкова Олена Сергіївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;
- Вашенко Юлія Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури та класичної філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна;
- Волошин Марія Михайлівна** – викладач кафедри іноземних мов Національного університету «Львівська політехніка»;
- Біла Анна Вікторівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Кочетова Світлана Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французької та німецької мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Кушка Беата Густавівна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри іноземних мов Національного університету «Львівська політехніка»;
- Легошина Лариса Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри класичної та сучасної літератури Нижньгородського державного педагогічного університету імені Козьми Мініна (м. Нижній Новгород, Росія);
- Луцик Володимир Ігорович** – аспірант кафедри германських мов та перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;
- Майборода Наталія Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Донецького інституту підприємства;
- Моторін Олександр Васильович** – доктор філологічних наук, професор кафедри педагогіки та методики початкової освіти, завідувач секції морального та

- естетичного виховання Новгородського державного університету імені Ярослава Мудрого (м. Великий Новгород, Росія);
- Мурадова Ірина Робертівна** – старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна;
- Норець Максим Вадимович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;
- Олійникова Катерина Григорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Осьмухіна Ольга Юріївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Мордовського державного університету ім. М.П. Огарьова (м. Саранськ, Росія);
- Сафарова Зера Аділь-Гарєєвна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської філології Республіканського вищого навчального закладу «Кримський інженерно-педагогічний університет»;
- Сергєєва Вікторія Олександрівна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Скриннік Наталія Анатоліївна** – викладач кафедри іноземних мов Харківської державної академії дизайну та мистецтв;
- Сорокін Олександр Анатолійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської літератури Донецького національного університету;
- Угляр Людмила Вікторівна** – аспірант кафедри германських мов та перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;
- Чирка Юлія Олександрівна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Шкурпат Марина Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту

іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Абрамович Семён Дмитриевич** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой славянской филологии и общего языкознания Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко;
- Анненкова Елена Сергеевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова;
- Ващенко Юлия Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы и классической филологии Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина;
- Волошин Мария Михайловна** – преподаватель кафедры иностранных языков Национального университета «Львовская политехника»;
- Белая Анна Викторовна** – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, декан факультета французского и немецкого языков Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кушка Беата Густавовна** – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры иностранных языков Национального университета «Львовская политехника»;
- Легошина Лариса Леонидовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры классической и современной литературы Нижегородского государственного педагогического университета им. Козьмы Минина (г. Нижний Новгород, Россия);
- Луцик Владимир Игоревич** – аспирант кафедры германских языков и переводоведения Дрогобычского

государственного педагогического университета имени Ивана Франко;

- Майборода Наталья Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Донецкого института предпринимательства;
- Моторин Александр Васильевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры педагогики и методики начального образования, заведующий секцией нравственного и эстетического воспитания Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого (г. Великий Новгород, Россия);
- Мурадова Ирина Робертовна** – старший преподаватель кафедры истории зарубежной литературы и классической филологии Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина;
- Норец Максим Вадимович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;
- Олейникова Екатерина Григорьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Осьмухина Ольга Юрьевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева (г. Саранск, Россия);
- Сафарова Зера Адиль-Гареевна** – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры английской филологии Республиканского высшего учебного заведения «Крымский инженерно-педагогический университет»;
- Сергеева Виктория Александровна** – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Скрынник Наталья Анатольевна** – преподаватель кафедры иностранных языков Харьковской государственной академии дизайна и искусств;

- Сорокин Александр Анатольевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Донецкого национального университета;
- Углей Людмила Викторовна** – аспирант кафедры германских языков и переводоведения Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко;
- Чирка Юлия Александровна** – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Шкуропат Марина Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет».

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- С.Д. Абрамович*
«ГОРЁ ИМЕИМ СЕРДЦА» (ХРИСТИАНСКИЙ ИДЕАЛ В ЕГО ВИРТУАЛЬНОМ И РЕАЛЬНОМ БЫТИИ).....3
- Е.С. Анненкова 14*
«Я ЗНАЮ О НЕЙ ИСТИНУ»: ОНТОЛОГИЯ ВОЙНЫ И ЭКЗИСТЕНЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В ДНЕВНИКЕ Ф.А. СТЕПУНА «ИЗ ЗАПИСОК ПРАПОРЩИКА-АРТИЛЛЕРИСТА» 14
- А.В. Біла*
ОКУЛЬТНО-СПИРИТУАЛІСТИЧНІ МОТИВИ У ДИСКУРСІ ФУТУРИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ М.СЕМЕНКА І Ф.Т. МАРІНЕТТІ)28
- А.В. Моторин*
СВЕТ СОФИИ, ПРЕМУДРОСТИ БОЖИЕЙ, В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ40
- О.Ю. Осъмухина*
СООТНОШЕНИЕ АВТОРА – ГЕРОЯ – МАСКИ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА».....50
- Ю.А. Ващенко*
“БЕЗМОЛВНЫЙ ВЗГЛЯД”: ПОЭТИКА АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ КОРРЕЛЯЦИЙ В РОМАНЕ А. РОБ-ГРИЙЕ “В ЛАБИРИНТЕ”.....59
- Б.Г. Кушка*
ПОЭЗИЯ ДРУЖЕСТВА: ДРУЖЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ В СИСТЕМЕ ЛИРИКИ А. СОПРОВСКОГО65
- Л.Л. Легошина*
ХРИСТИАНСКОЕ ПОНИМАНИЕ ДОБРА В ПРОЗЕ Н.ТЕЛЕШОВА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ЕЛКА МИТРИЧА»).....75
- Н.В. Майборода*
ШАХТАРСЬКА ЛЕКСИКА У ТВОРАХ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА.....81
- М.В. Норец*
ЖАНРОВАЯ МАТРИЦА ШПИОНСКОГО РОМАНА САКСА РОМЕРА «ЗЛОВЕЩИЙ ДОКТОР ФУ МАНЧИ»....86
- К.Г. Олійникова*
АВТОРСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «ЛЮБОВІ»93
- З. А.-Г. Сафарова*
ПРОСТІР КУЛЬТУРИ ЯК ПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ У РОМАНАХ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА.....100

<i>А.А. Сорокин</i> ОППОЗИЦИИ «ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ», «ДВИЖЕНИЕ – НЕПОДВИЖНОСТЬ» В ПОВЕСТИ «МЕТЕЛЬ» А.С. ПУШКИНА.....	105
<i>М.Ю. Шкурюпат</i> ИКОНИЧНОСТЬ КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПРЕДПОСЫЛКА АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	111
<i>М.М. Волошин</i> ТВОРЧЕСТВО В. МАЛАХИЕВОЙ-МИРОВИЧ В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ «МАРГИНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ».....	117
<i>В.І. Луцик</i> ФАНТАСТИЧНИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ ДОРІС ЛЕССІНГ: ХУДОЖНЯ ПОБУДОВА ДІЙСНОСТІ.....	125
<i>И.Р. Мурадова</i> ПОЭТИКА НЕОМИФОЛОГИЗМА В РОМАНЕ ГИ ДЕ МОПАССАНА «ЖИЗНЬ».....	131
<i>В.А. Сергеева</i> ЭТИЧЕСКАЯ МОРАЛЬ СКАЗКИ С. АКСаКОВА «АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК».....	139
<i>Н.А. Скрънник</i> ДВОРЯНСКИЙ ПРОИЗВОЛ В ТРАГЕДИИ А.Ф. ПИСЕМСКОГО «БЫВЫЕ СОКОЛЫ».....	144
<i>Л.В. Угляй</i> СМИСЛОВА БАГАТОЗНАЧНІСТЬ ОБРАЗУ ДЕРЕВА В РОМАНІ «УЛЮБЛЕНА» ТОНІ МОРРИСОН.....	156
<i>Ю.О. Чирка</i> РОЛЬ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ОРГАНІЗАЦІЇ ОСНОВНИХ СЮЖЕТНИХ ПОДІЙ РОМАНУ Л. ФЕЙХТВАНГЕРА «УСПЕХ»	166
РЕЦЕНЗІЇ.....	174
<i>С.А. Кочетова</i> РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: НОРЕЦ М. В. ГЕНЕЗИС ЖАНРА ШПИОНСКОГО РОМАНА	174
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	176
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	178

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск двадцять четвертий

Частина 1.

Літературознавство

Відповідальний редактор С.О. Кочетова

Технічний редактор А.М. Калашников

Комп'ютерне верстання та макетування О.С. Шалигіної

Коректори: Н.А. Жихарева, О.Т. Захарова

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

Підписано до видання 27.06.2014р.

Формат 60x84/16. Папір 80 г/м².

Гарнітура Times. Друк – ризографія.

Умов. друк. арк. – 10,77. Обл.-вид. арк. – 11,5.

Умов.-вид. арк. – 10,69.

Тираж 300 прим. Зам. № 8/1.

Видавництво Горлівського інституту іноземних мов
ДВНЗ “Донбаський державний педагогічний університет”
Свідоцтво про державну реєстрацію суб'єкта видавничої справи
ДК № 1342 від 29.04.2003 р.
84626, м. Горлівка, вул. Рудакова, 25