***ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:***
**УНІВЕРСИТЕТ імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ**

ISSN 2523-4463 (print)
ISSN 2523-4749 (online)
DOI 10.32342/2523-4463-2018-2-16-29

# ВІСНИК

## УНІВЕРСИТЕТУ імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ

**НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ**
**Заснований у жовтні 2010 р.**
**Виходить 2 рази на рік**

**BULLETIN OF ALFRED NOBEL UNIVERSITY**

**СЕРІЯ**

# ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

**SERIES «PHILOLOGY»**

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ**

**НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

**ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ**

**АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР**

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ**

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ**

***Програмні цілі*** – висвітлення результатів новітніх досліджень та досягнень філологічної науки за всіма напрямами і аспектами її розвитку та практичного застосування.

Для наукових працівників, фахівців-лінгвістів, літературознавців, перекладознавців, студентів, широкого кола науковців і дослідників всіх напрямів розвитку філології.

Матеріали публікуються змішаними мовами.

Журнал «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля». Серія «Філологічні науки» затверджений у Переліку наукових фахових видань рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України (наказ від 24.10.2017 р. № 1413).

Журнал «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля». Серія «Філологічні науки» зареєстровано у міжнародних наукометричних базах *Ulrich's Periodicals Directory,* Directory of Open Access Journals (DOAJ),*Index Copernicus,* та індексується в *Google Scholar, РИНЦ.*

Журнал затверджено до друку і до поширення через мережу Інтернет за рекомендацією вченої ради Університету імені Альфреда Нобеля (протокол № 7 від 25.10.2018 р.).

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 22576-12476ПР від 20.02.2017 р.*

**2 (16) 2018**

## РЕДАКЦІЙНА РАДА

**Голова редакційної ради**
**Б.І. ХОЛОД,**
**доктор економічних наук, професор**
**(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)**

*Заступник голови редакційної ради*
А.О. ЗАДОЯ, доктор економічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)

**Члени редакційної ради**

С.Б. ВАКАРЧУК, доктор фізико-математичних наук, професор (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
В.А. ПАВЛОВА, доктор економічних наук, професор (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
О.В. ПУШКІНА, доктор юридичних наук, професор (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
А.А. СТЕПАНОВА, доктор філологічних наук, професор (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
О.Б. ТАРНОПОЛЬСЬКИЙ, доктор педагогічних наук, професор (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

*Головний редактор серії*
А.А. СТЕПАНОВА, доктор філологічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
*Відповідальний секретар*
К.О. ВЄЛЬЧЄВА, кандидат філологічних наук, доцент
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)

**Члени редакційної колегії**

Н.П. БІДНЕНКО, кандидат філологічних наук, доцент (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
Я.В. ГАЛКІНА, кандидат філологічних наук, доцент (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
А.А. ЗЕРНЕЦЬКА, доктор філологічних наук, професор (Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, м. Київ)
Н.В. ЗІНУКОВА, кандидат педагогічних наук, доцент (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
Н.І. ІЛЬЇНСЬКА, доктор філологічних наук, професор (Херсонський державний університет)
Т.В. ІЩЕНКО, кандидат філологічних наук, доцент (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
О.О. КОРНІЄНКО, доктор філологічних наук, професор (Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, м. Київ)
М.К. НАЄНКО, доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)
В.Д. НАРІВСЬКА, доктор філологічних наук, професор (Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара)
В.Г. НІКОНОВА, доктор філологічних наук, професор (Київський національний лінгвістичний університет)
О.І. ПАНЧЕНКО, доктор філологічних наук, професор (Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара)
І.В. ПРУШКОВСЬКА, доктор філологічних наук, доцент (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)
Л.І. ТАРАНЕНКО, доктор філологічних наук, доцент (НТУУ «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»)
О.М. ТУРЧАК, кандидат філологічних наук, доцент (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро)
Т.В. ФІЛАТ, доктор філологічних наук, професор (ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України»)

## EDITORIAL COUNCIL

**Head of Editorial Council**
**BORYS KHOLOD,**
**Doctor of Economics, Full Professor,**
**President of Alfred Nobel University**

*Deputy Head of Editorial Council*
ANATOLII ZADOIA
Doctor of Economics, Full Professor, Alfred Nobel University

**Members of Editorial Council**

SERGIY VAKARCHUK
Doctor of Physical and Mathematical Sciences, Full Professor, Alfred Nobel University
VALENTYNA PAVLOVA
Doctor of Economics, Full Professor, Alfred Nobel University
OLENA PUSHKINA
Doctor of Law, Full Professor, Alfred Nobel University
ANNA STEPANOVA
Doctor of Philology, Full Professor, Alfred Nobel University
OLEG TARNOPOLSKY
Doctor of Pedagogy, Full Professor, Alfred Nobel University

## EDITORIAL BOARD

*Chief Editor*
ANNA STEPANOVA
Doctor of Philology, Full Professor, Alfred Nobel University
*Executive Assistant*
KSENIIA VELCHEVA
PhD in Philology, Assistant Prof., Alfred Nobel University

**Editorial Board Members**

NATALIIA BIDNENKO
PhD in Philology, Associate Prof., Alfred Nobel University
YANA GALKINA
PhD in Philology, Associate Prof., Alfred Nobel University
ALLA ZERNETSKAYA
Doctor of Philology, Associate Prof., National Pedagogical Dragomanov University
NATALIIA ZINUKOVA
PhD in Pedagogy, Associate Prof., Alfred Nobel University
NINA ILYINSKAYA
Doctor of Philology, Full Professor, Kherson State University
TAMARA ISHCHENKO
PhD in Philology, Assistant Prof., Alfred Nobel University
OKSANA KORNIYENKO
Doctor of Philology, Full Professor, National Pedagogical Dragomanov University
MYKHAYLO NAYENKO
Doctor of Philology, Full Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv
VALENTINA NARIVSKAYA
Doctor of Philology, Full Professor, Oles Honchar Dnipro National University
VERA NIKONOVA
Doctor of Philology, Full Professor, Kyiv National Linguistic University
OLENA PANCHENKO
Doctor of Philology, Full Professor, Oles Honchar Dnipro National University
IRYNA PRUSHKOVSKA
Doctor of Philology, Associate Prof., Taras Shevchenko National University of Kyiv
LARYSA TARANENKO
Doctor of Philology, Professor, NTUU “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”
OLENA TURCHAK
PhD in Philology, Assistant Prof., Alfred Nobel University
TATYANA FILAT
Doctor of Philology, Full Professor, Dnipropetrovsk Medical Academy of Health Ministry of Ukraine



© Вісник Університету імені Альфреда Нобеля, 2018
© Університет імені Альфреда Нобеля, оформлення, 2018

**МІЖНАРОДНА РЕДАКЦІЙНА РАДА**

М.П. АБАШЕВА, доктор філологічних наук, професор (Пермський державний гуманітарно-педагогічний університет, Російська Федерація)
Н.Л. БЛІЩ, доктор філологічних наук, професор (Білоруський державний університет, Білорусь)
М.К. ГОЛОВАНІВСЬКА, доктор філологічних наук, професор (Московський державний університет імені М.В. Ломоносова, Російська Федерація)
О.В. ЛЕДЕНЬОВ, доктор філологічних наук, професор (Московський державний університет імені М.В. Ломоносова, Російська Федерація)
Г.Б. МАДІЄВА, доктор філологічних наук, професор (Казахський національний університет імені Аль-Фарабі, Казахстан)
О.І. МОРОЗОВА, доктор філологічних наук, професор (Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, Україна)
Г.Л. НЄФАГІНА, доктор філологічних наук, професор (Академія Поморська в Слупську, Польща)
НУМАНО КЬОКО, магістр філології, професор (Токійський державний університет міжнародних досліджень, Японія)
Н.Т. ПАХСАРЬЯН, доктор філологічних наук, професор (Московський державний університет імені М.В. Ломоносова, Російська Федерація)
А.Б. ТЕМІРБОЛАТ, доктор філологічних наук, професор (Казахський національний університет імені Аль-Фарабі, Казахстан)

**INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL**

MARINA ABASHEVA
Doctor of Philology, Full Professor, Perm State Humanitarian Pedagogical University (Russian Federation)
NATALIA BLISHCH
Doctor of Philology, Full Professor, Belarusian State University (Belarus)
MARIA GOLOVANIVSKAYA
Doctor of Philology, Full Professor, Lomonosov Moscow State University (Russian Federation)
ALEKSANDR LEDENEV
Doctor of Philology, Full Professor, Lomonosov Moscow State University (Russian Federation)
GULMYRA MADIYEVA
Doctor of Philology, Full Professor, Al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan)
OLENA MOROZOVA
Doctor of Philology, Full Professor, V.N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)
GALINA NEFAGINA
Doctor of Philology, Full Professor, Pomeranian University in Slupsk (Poland)
KYOKO NUMANO
Master in Philology, Full Professor, Tokyo State University of Foreign Studies (Japan)
NATALYA PAKHSARYAN
Doctor of Philology, Full Professor, Lomonosov Moscow State University (Russian Federation)
ALUA TEMIRBOLAT
Doctor of Philology, Full Professor, Al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan)

Усі права застережені. Повний або частковий передрук і переклади дозволено лише за згодою автора і редакції. При передрукуванні посилання на «***Вісник Університету імені Альфреда Нобеля». Серія «Філологічні науки»*** обов'язкове.

Редакція не обов'язково поділяє точку зору автора і не відповідає за фактичні або статистичні помилки, яких він припустився.

Редактори *М.С. Кузнецова, О.О. Шевцова*

Комп'ютерна верстка *А.Ю. Такій*

Підписано до друку 3.11.2018. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 25,95.
Тираж 300 пр. Зам. № .

**Адреса редакції та видавця:**
49000, м. Дніпро,
вул. Січеславська Набережна, 18.
Університет імені Альфреда Нобеля
**Тел/факс** (056) 778-58-66.
**e-mail:** rio@duan.edu.ua

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».
49052, м. Дніпро, вул. В. Ларіонова, 145.
Тел. (056) 794-61-05, 04
Свідоцтво ДК № 4765 від 04.09.2014 р.

# ЗМІСТ

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

**Калиберда Н.В.**
Английский роман XVIII в. и феминистская литературная критика
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-1 ..... 8

**Кузнецов И.В.**
Энергия слова как энергия стиля: писатель – речь – действительность
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-2 ..... 16

**Оляндэр Л.К.**
«Пушкин – наше все» в современном научном дискурсе
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-3 ..... 23

**Пахсарьян Н.Т.**
О. де Бальзак – литературный критик
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-4 ..... 38

## НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

**Livry A.**
Julien le Pieux
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-5 ..... 45

## ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

**Гон О.М.**
Модерністська «еподицея» Езри Паунда
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-6 ..... 59

**Корниенко О.А.**
Советский идеомиф: стратегии мифотворчества, культурные герои, формирование эстетического канона
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-7 ..... 71

**Numano K.**
The Japanese translations of Russian literature: Dostoevsky, Turgenev and Gogol
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-8 ..... 91

**Синило Г.В.**
Книга Экклесиаста как «осевой» архетекст поэзии Андреаса Грифиуса
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-9 ..... 103

## АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

**Патлань Ю.В.**
О предыстории статьи Исаки Митико «Ерошенко и Токийская школа слепых»: вступительное слово переводчика
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-10 ..... 131

**Прушковська І.В.**
Формування турецької авторської драматургії: європейський і східнослов'янський чинники
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-11 ..... 162

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

**Анненкова Е.С.**
Метаморфоза жанра автобиографии в прозе писателей первой волны русской эмиграции
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-12 ..... 171

**Богданова О.В.**
Философия бытия в «Холодной Осени» И.А. Бунина
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-13 ..... 180

**Богуславська Л.Г.**
Концепція людини-артиста у творчості Михайла Коцюбинського
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-14 ..... 187

**Зінченко О.З.**
Феномен образу святості Феодосія та Антонія в літературі Київоруської держави
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-15 ..... 195

**Литвиненко Н.А.**
Роман Гийома Мюссо «Ты будешь там?»: поэтика массового
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-16 ..... 202

**Никольский Е.В.**
«Повесть о Петре и Февронии»: стилистическое своеобразие
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-17 ..... 209

**Пасько Л.В.**
Феномен романа С. Крейна «Алый знак доблести»
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-18 ..... 223

**Свириденко О.М.**
Роль і місце ліричного елемента в епістолярній прозі Пантелеймона Куліша
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-19 ..... 230

**Sukhenko I.M.**
On the "female" motive in the Ukrainian post-Chornobyl «nuclear» fiction:
the ecocritical perspective on the myth
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-20 ..... 236

**Філат Т.В.**
Семантика і функція надтекстових компонентів у поемі Івана Драча «Чорнобильська Мадонна»
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-21 ..... 245

**Шестакова Э.Г.**
Памятливость совести в мотиве *русский человек на rendez-vous* на материале новеллы
И. Бунина «Галя Ганская»
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-22 ..... 252

**Юган Н.Л.**
Мелодраматичні засоби та прийоми у п'єсах сучасних українських драматургів
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-23 ..... 262

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

**Ментинська І.Б., Наконечна Г.В.**
Становлення української комп'ютерної термінології: лексикографічний аспект
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-24 ..... 273

**Приходько В.Б.**
Рецепція кольору в іншомовному дискурсі: теоретичний аспект
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-25 ..... 279

**Пушкарева И.А.**
О лингвистическом анализе художественного текста на основе смысловых лексических парадигм
(на материале стихотворения М.И. Цветаевой 1918 г. «Не самозванка – я пришла домой…»)
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-26 ..... 284

**Тимкова В.А.**
Співвідношення семантичної і формально-граматичної структури речення з предикатами якості
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-27 ..... 292

**Фернос Ю.І.**
Вплив процесів декомунізації на систему урбанонімів м. Умані
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-28 ..... 299

**НАШІ АВТОРИ** ..... 305
**OUR AUTHORS** ..... 307

# CONTENTS

## TOPICAL PROBLEMS OF THEORY OF LITERATURE AND LITERARY CRITICISM

**Nataliya V. Kaliberda.**
The English novel of the 18th century and feminist literary criticism
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-1 ..... 8

**Ilya V. Kuznetsov.**
Energy of word as energy of style: writer – discourse – reality
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-2 ..... 16

**Luiza K. Oliander.**
"Pushkin is our everything" in modern scientific discourse
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-3 ..... 23

**Natalia T. Pakhsaryan.**
H. de Balzac – literary critic
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-4 ..... 38

## NON-CLASSICAL LITERARY STUDIES

**Anatoliy V. Livry.**
Julian Piles
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-5 ..... 45

## LITERARY TRADITIONS: THE DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

**Oleksandr M. Gon.**
Ezra Pound's modernist "epidicy"
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-6 ..... 59

**Oksana A. Korniyenko.**
Soviet ideomyth: strategies of mythopoetry, cultural heroes, formation of aesthetic canon
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-7 ..... 71

Kyoko Numano.
The Japanese translations of Russian literature: Dostoevsky, Turgenev and Gogol
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-8 ..... 91

**Galina V. Sinilo.**
The book of Ecclesiastes as "axial" archetexts of the poetry by Andreas Gryphius
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-9 ..... 103

## ASPECTS OF SOCIOCULTURAL PROBLEMATICS OF ORIENTAL LANGUAGES AND LITERATURE

**Patlan Yu.**
The background of Ms. Isaki Michiko's article "Eroshenko and the Tokyo blind school": translator's introduction
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-10 ..... 131

**Iryna V. Prushkovska.**
Formation of Turkish author drama: European and Slavic factors
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-11 ..... 162

## TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

**Elena S. Annenkova.**
Metamorphosis autobiography genre in the prose of the first wave of Russian emigration writers
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-12 ..... 171

**Olga V. Bogdanova.**
The philosophy of being in the "Cold Autumn" by I.A. Bunin
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-13 ..... 180

**Larysa G. Boguslavskaya.**
Man-artist conception in Mikhajlo Kotsiubynsky's work
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-14 ..... 187

**Olga Z. Zinchenko.**
Phenomenon of sanctity Feodosiy`s and Antoniy`s image in the Kyiv Rus literature
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-15 ..... 195

**Ninel A. Litvinenko.**
Novel by Guillaume Musso «Seras-Tu là?»: poetics of the mass
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-16 ..... 202

**Yevgeny V. Nikolsky.**
"A Story about Peter and Fevronia": stylistic features
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-17 ..... 209

**Luidmyla V. Pasko.**
Pphenomenon of Stephen Crane's novel "The Red Badge of Courage"
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-18 ..... 223

**Oksana M. Svyrydenko.**
The role and place of lyric element in Panteleimon Kulish's epistolary prose
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-19 ..... 230

**Inna M. Sukhenko.**
On the "female" motive in the Ukrainian post-Chornobyl «nuclear» fiction:
the ecocritical perspective on the myth
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-20 ..... 236

**Tetyana V. Filat.**
Semantics and function of overtext components in the poem by Ivan Drach
"The Chornobyl Madonna"
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-21 ..... 245

**Eleonora G. Shestakova.**
The *memory of conscience* in "a-russian-at-a-rendez-vous" motif on the material
of the Ivan Bunin`s novel "Galya Ganskaya"
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-22 ..... 252

**Nataliya L. Yuhan.**
Melodramatic means and metods in modern Ukrainian dramaturgs' plays.
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-23 ..... 262

## TOPICAL PROBLEMS OF LINGUISTICS AND LINGUOCULTUROLOGY

**Iryna B. Mentynska, Halyna V. Nakonechna.**
Formation of Ukrainian computer terminology: lexicographical aspect
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-24 ..... 273

**Viktoriia B. Prykhodko.**
Reception colour in foreign discourse: theoretical aspects
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-25 ..... 279

**Irina A. Pushkareva.**
About linguistic analysis of the literary text on the basis
of semantic lexical paradigms (on the material
of the poem by M. Tsvetaeva "I'm Neither an Impostor nor a Guest!", 1918)
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-26 ..... 284

**Valentyna A. Tymkova.**
Correlation of the semantic and formal-gramatical structure
of a sentence with quality predicates
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-27 ..... 292

**Yuliia I. Fernos.**
The influence of de-communization processes on the system of Uman urbanonyms
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-28 ..... 299

**OUR AUTHORS** ..... 305

# АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 821.111«17»
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-1

**Н.В. КАЛИБЕРДА,**
*преподаватель кафедры иностранных языков*
*для инженерно-технических и естественнонаучных специальностей*
*Днипровского национального университета имени Олеся Гончара*

## АНГЛИЙСКИЙ РОМАН XVIII в. И ФЕМИНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

В статье освещаются и комментируются положення работ влиятельных представителей феминистской критики последних десятилетий XX ст., которые стремятся дополнить и уточнить сложившиеся в науке концепции рождения жанра английского романа XVIII в. Наследуя идею гендерного различия мужского и женского письма, авторства, а также читательского восприятия текста, литературоведы, исповедующие феминистские ценности, осмелятся на полемику с Айеном Уоттом, связывающим происхождение романа с ростом влияния среднего класса, расширением возможностей книжного рынка, заинтересованностью ведущих художников в литературной технике «формального реализма». Так, Нэнси Армстронг в статье о вкладе феминизма в изучение романа подчеркнёт, что до появления феминистской научной школы исследователи оценивали романные тексты в координатах традиционной аксиологии. Однако благодаря феминистскому проекту произошёл перелом в восприятии классических произведений. Отталкиваясь от категории гендерного различия (“gender difference”), феминистские критики стоят у истоков гендерно-ориентированной реинтерпретации истории британской литературы. Они поставят себе в заслугу пересмотр академического историко-литературного канона, введение в обращение имён женщин-авторов, описание их текстов, воспитание современного читателя, а также создание инновационной исследовательской методологии.

*Ключевые слова: женские исследования, феминистская критика, гендерные теории, женское/мужское авторство, феминность, маскулинность, гендерные различия, семейно-бытовой роман.*

У статті висвітлюються і коментуються положення робіт впливових представників феміністської критики останніх десятиліть XX ст., які прагнуть доповнити і уточнити концепції народження жанру англійського роману XVIII в., що склалися у науці. Наслідуючи ідею гендерної відмінності чоловічого і жіночого письма, авторства, а також читацького сприйняття тексту, літературознавці, які сповідують феміністські цінності, насміляться на полеміку з Айеном Уоттом, який пов’язував походження роману з ростом впливу середнього класу, розширенням можливостей книжкового ринку, зацікавленістю провідних художників у літературній техніці «формального реалізму». Ненсі Армстронг у статті про внесок фемінізму у вивчення роману підкреслить, що до появи феміністської наукової школи дослідники оцінювали романні тексти у координатах традиційної аксіології. Проте завдяки феміністському проекту відбувся злам у сприйнятті класичних творів. Відштовхуючись від категорії гендерної відмінності (”gender difference”), феміністські критики стоять у витоків гендерно-орієнтованої реінтерпретації історії британської літератури. Вони поставлять собі в заслугу перегляд академічного історико-літературного канону, введення до обігу імен жінок-авторів, опис їх текстів, виховання сучасного читача, а також створення інноваційної дослідницької методології.

*Ключові слова: жіночі дослідження, феміністська критика, гендерні теорії, жіноче/чоловіче авторство, фемінність, маскулінність, гендерні відмінності, сімейно-побутовий роман.*

*© Н.В. Калиберда, 2018*

В 1980-е гг. феминистская критика после десятилетия поисков заявит о необходимости дополнить и уточнить сложившиеся в науке взгляды о рождении жанра английского романа XVIII ст. Следуя идее гендерного различия мужского и женского письма, авторства, а также читательского восприятия текста, литературоведы, исповедующие феминистские ценности, отважатся на полемику с авторитетным Айеном Уоттом, связывавшим возвышение романного жанра с ростом влияния среднего класса, расширением возможностей книжного рынка, заинтересованностью ведущих художников в литературной технике «формального реализма» [2]. Если в 1970–80-е гг. феминистская критика открывает для себя перспективные темы, совершенствует и опробует научный аппарат, методологию исследования, то в настоящее время её завоевания в сфере изучения истории романа XVIII ст. неоспоримы.

Феминистской школе многое удалось, были переосмыслены эстетические критерии понимания объёмного корпуса женской романистики XVII–XVIII ст. Феминистское течение в науке позволило иначе взглянуть на процесс становления западноевропейского жанрового канона, откуда женские тексты были несправедливо исключены. Как следствие возникла необходимость расширения границ канонической прозы и дополнения её произведениями, написанными женщинами. Феминистское литературоведение актуализирует гендерную проблематику романа, ядром которой станут темы женского бесправия, соотнесения женщин сугубо с бытовой сферой, удалённой от мира политической и экономической активности [1–7; 14; 15].

Известный литературовед и специалист в области британской культуры Тони Бауэрс, отмечая близость таких научных течений, как *женские исследования* (Women's Studies), *феминистская критика* (Feminist Criticism) и *гендерные теории* (Gender Studies), сходство их методологических позиций, тяготеющих к междисциплинарным гуманитарным подходам, всё же полагает необходимым выявить и различия трёх «сестринских» явлений. Она напоминает, что *женские исследования* заявили о себе в 70-е гг. прошлого века, отъединившись от женского движения эпохи. Сторонники *женских исследований* работали над тем, чтобы включить голоса и опыт женщин в мир культуры, где прежде доминировали мужчины с тем, чтобы осознать важность вопроса гендерного различия, ставшего необходимой гранью западной интеллектуальной традиции [1, p. 935].

Поначалу в литературной критике, указывает Тони Бауэрс, *женские исследования* были соотнесены с процессом реконструкции образцов творчества прошедших веков, когда достижения авторов-женщин извлекались из забытья. Наряду с усилиями по возвращению к современному читателю утраченных трудов, написанных женщинами, возник интерес к феномену повседневной жизни женщины. Женская оптика восприятия прошлого стала открытием научного течения, так как его сторонницы обладали свойствами «женского воображения» [1, p. 935].

В наши дни *женские исследования* соотносятся с небольшим кругом проблем, всё еще сохраняющих значение для критиков. Позже такого рода специалисты были поглощены более объёмной областью социологии. Вероятно, это произошло из-за того, что в западных университетах и колледжах *женские исследования* не только дали название факультетам, но и явились предметом организационной деятельности. В 70-х, а затем в 80-х гг. критики расширили применение ревизионистских теорий в сфере языка, культуры и общества. Изменились также и подходы к изучению текстов XVIII ст., принадлежащих женщинам и написанных о женщинах. Так, стали прибегать к использованию структуралистских, постструктуралистских, психоаналитических, марксистских и феминистских приёмов анализа литературных произведений [1, p. 936].

В свою очередь *феминистская критика* более тяготела к истории, нежели *женские исследования,* и всегда привлекала учёных-теоретиков, которые гибко владели междисциплинарным дискурсом. Всё же, убеждена Тони Бауэрс, *феминистская критика* не так однозначна. Известно, что исследователи-феминистки «ранней второй волны» принимали опыт и мироощущение хорошо образованных, принадлежащих среднему классу «белых американок» в качестве образца. Вследствие того, что *феминистская критика* была теоретически оснащена, её соотносили с академической традицией, порою прохладно принимаемой широкой аудиторией из-за усложнённого содержания и формы [1, p. 936].

*Гендерные исследования*, появившиеся недавно, не только связаны с опытом и творчеством женщин, чья парадигма в культуре всегда вторична, но и с вопросами гендерного различия ("*gender difference*"), касающегося групп нетрадиционного сексуального опыта и изучения маскулинности. Исследователей гендера занимает тема доминирования и власти в иерархическом обществе, структурирование ролей и отношений с помощью бинарных оппозиций мужского и женского, традиционного и альтернативного, цивилизованного и варварского. Теория гендера гибко дополняет такие научные течения, как *женские исследования* и *феминистская критика*. В среде феминисток, практиков *женских исследований*, распространено мнение о том, что гендерное направление также обладает рядом противоречивых положений. Специалисты опасаются, что теории маскулинности и мужской культуры, популярные в гендерных исследованиях, могут ослабить внимание к женскому опыту и творчеству [1; 3; 4].

Тони Бауэрс, идентифицирующая себя с поздней волной феминистской литературной критики, уверена, что *феминистская научная школа*, *женские* и *гендерные исследования* представляют собою плодотворное поле деятельности. Названия течений не являются синонимами, но и не исключают друг друга. Тони Бауэрс считает, что *женские исследования* составляют важный пласт современной науки и их присутствие в университетских программах необходимо, в то время как *феминистская критика* и *гендерные исследования* принадлежат сфере практической деятельности и более всего соприкасаются с научной методологией «*критики культуры*» ("cultural studies") [1, p. 936].

Нэнси Армстронг в статье о вкладе феминизма в изучение романа ("What Feminism did to Novel Studies", 2006) подчеркнёт, что до появления феминистской научной школы исследователи оценивали романные тексты в координатах традиционной аксиологии, следили за судьбой протагониста, преодолевающего трудности, восстанавливающего гармонию отношений и обретающего устойчивость в социальной реальности. Однако благодаря феминистскому проекту произошёл перелом в восприятии классических текстов. Проникшийся идеями феминизма читатель не только проявит чувство солидарности по отношению к Робинзону Крузо, наконец-то заполучившему в собственность вожделенную землю, не столько близко к сердцу примет судьбу Тома Джонса и вовлечённого в события национальной истории Уэверли, сколько обеспокоится проблемой полноты реализации личности известных романных героинь, Памелы Ричардсона, Элизабет Бэннет, Эммы Вудхаус Остен, Джейн Эйр Бронте [4, p. 99].

Ранние феминистки поначалу соотносят успех социальной адаптации женщин с сугубо маскулинными критериями, способностью к активной деятельности и достижением высокого экономического статуса. Поэтому характерологическими свойствами, определяющими возвышение незаурядной женщины, оказываются психологические черты, тяготеющие к достоинствам мужского типа поведения, а именно рациональность, последовательность поступков, надёжность принятия решений, непоколебимость духа и твёрдость убеждений. Осознавая пока ещё утопичность преодоления запретов и преград, не позволяющих женщинам обрести социальную свободу, условием разрушения традиций прошлого называют необходимость образования для женщин и возможность проявить себя в творческой, прежде всего, литературной деятельности с тем, чтобы зазвучал женский голос, и, наконец, женское слово было услышано.

Хелен Моглен в работе «Травма гендера» (2001), обращаясь к единомышленникам, одной из первых взяла на себя смелость утверждать, что не только социоисторическая гипотеза Айена Уотта о появлении романа Нового времени имеет право на существование, но и набирающая сторонников феминистская идея о том, что нарастающая в английском обществе в XVII–XVIII ст. гендерная поляризация также стала мощным импульсом к обретению жанром зрелости [5, p. 5].

Нэнси Армстронг убеждена, что Элен Шоуолтер («Их собственная литература», 1977), Сандра Гилберт и Сьюзан Губар («Безумная на чердаке», 1979) и солидарные с ними Кэролин Хэйлбрэн, Нина Ауэрбах способствовали тому, что наряду с доминирующей в спорах о рождении романа маскулинной моделью жанра была обозначена и женская традиция («*a separate tradition of women's writing*») [8–11]. Гилберт и Губар признают, что, наследуя Гарольда Блума и одновременно полемизируя с ним, они иначе оценивают опыт первых

женщин-романисток. Если Блум метафорически использовал психоаналитический концепт о соперничестве поколений сыновей и отцов для описания литературной истории [12], то Гилберт и Губар, обозначив женщин-романисток как дочерей, исполненных таланта и негодования не столько по отношению к отцам, но к бунтовщикам-братьям, указывали, что женщины-авторы не стремились вытеснить мужчин из пространства литературы. Они не намерены были противостоять отцам и боролись с другими сочинительницами за любовь своих защитников. По мнению Гилберт и Губар, желая победить, женщины-сочинительницы не противоречили устоявшейся традиции, но подчинялись ей. Романистки направили свой талант и изобретательность на поиск возможностей выразить недовольство зависимым положением, в котором очутились, однако, не оспаривая «учреждённые» мужчинами-писателями нормы романного жанра [9, p. 2–3].

Гилберт и Губар предполагают, что именно из-за ограничений, налагаемых культурой на женщин-романисток, Шарлотта Бронте была вынуждена «укротить» непокорный нрав Джейн Эйр и ввести в художественный мир текста иной женский характер – безумную Берту Мейсон, обрушивающую ярость на окружающих, чего не могла позволить себе ни автор, ни главная героиня [9, p. 4]. «Ущербный» персонаж, неожиданно вставший на защиту героинь, «лишённых голоса», превратится в сквозной образ феминистской критики. Для того, чтобы понять значение смиренной женской фигуры для викторианской культуры, утверждает Нэнси Армстронг, необходимо проследить, как проблема запрета на право выразить себя присутствовала в литературе того времени [4, p. 101].

Полагают, что авторы прошлого тайно поощряли бунтовской дух протагонисток, не приемлющих власти отцов, мужей, норм культуры, сдерживающих свободу женщины. И как следствие, читатели и критики находили знаки неповиновения в женских характерах, проявлявших строптивость. Порою героини склонялись к агрессии, когда не могли открыто, как мужчины, обсуждать волнующие их вопросы. Поэтому в области культуры и литературы женщины прибегали к своего рода компенсации, отваживались на критику авторитета мужчин.

Нэнси Армстронг предлагает сопоставить, насколько сложившийся гендерный тип поведения героя или героини меняет восприятие содержания романа читателями. Исследователь уверяет, что если романный протагонист встречал на своём пути препятствия, то ему позволялось преступать нормы, нарушать правила. Он, пренебрегая этикетом, перемещался из одного социального слоя в другой, что воспринималось как заслуженная победа, оправдываемая дерзость.

Какая же участь – вопрошает Нэнси Армстронг – ожидала героиню, наделённую достоинствами и талантами, не заметить которые было невозможно? Влияло ли это на судьбу, реагировало ли окружение на интеллектуальное превосходство женщины, смелость её поступков, остроту ума, готовность к приключениям? Не обрекала ли незаурядность натуры на сложности отношений женщины с мужчинами, которые рассчитывали на смирение и по праву сильных мира сего могли гарантировать ей высокий социальный статус? С сожалением критики-феминистки признают, что женщина в XVIII ст. попадала в положение выбора без выбора: она или оставалась в тени избранника, или действовала самостоятельно, отказываясь от помощи, жертвовала репутацией, а её независимость и красота лишь настораживали поклонников [4, p. 102].

Литература прошлого, прочитанная сквозь призму феминистских идей, оказывается более сложной и интересной. Феминистские критики «очуждают» механистичность привычки, в который раз позволяющей узнавать из текстов, как благодаря предприимчивости мужчины перераспределяют экономическую и политическую власть в обществе, в то время как женщина может получить признание лишь в союзе с могущественным мужчиной. Вероятно, поэтому чувствительная героиня восстаёт против сложившихся норм культуры, не разрушая устоев своей среды, однако, напротив, смирением сохраняя привлекательность для сильного пола.

Откликаясь на положения психоанализа, феминистское литературоведение подмечает, что женщинам-писательницам принадлежит первенство в воссоздании внутреннего мира персонажей, в особенности образов женского сознания, чей сложный рисунок во многом предвосхищает открытия фрейдистов. Быть может, уточняют критики, женщины-

авторы более увлечены искусностью формы и вниманием к душевным переживаниям героинь вследствие ограниченности социального опыта и недостаточной вовлечённости в публичную сферу [1; 3–6; 15].

На 80-е гг. XX века приходится всплеск интереса к истории рождения романа, и вновь идеи А. Уотта о романе составляют предмет полемики и широкой дискуссии. В понимании Нэнси Армстронг Уотту было свойственно видеть в художественной прозе «перевоплощение» текстов ранней журналистики, ставшей приметой революции в печатной культуре, «революции, переменившей судьбу литературы». Она теперь не столько способствует распространению аристократических ценностей, сколько привносит демократический дух в публичное пространство, превращается в средство информации и определяет досуг людей, занятых коммерцией и торговлей [4, p. 103]. Высказывают предположение, что истоком романного жанра могли быть и покаянные исповеди, духовные автобиографии, пёстрые политические сочинения, которые с течением времени вытеснят литературные стилизации. Очевидно, что авторы романа отвечали на запросы новых читателей, проникнутых протестантским индивидуалистическим духом, неудовлетворённых как положением в обществе, так и литературной продукцией, слабо освещающей тему достоинства человека. Несомненно, включившаяся в споры о романе феминистская критика нашла свежий ракурс видения проблемы.

Историки литературы солидарны во мнении, что роман обрёл широкое хождение среди читательской аудитории, так как содержал отклик на новые отношения между индивидом и обществом, когда личность завоёвывала положение благодаря уму, целостности и стойкости характера. Нельзя не признать, что более половины романных текстов XVIII в. были написаны женщинами, тогда почему, вопрошает Нэнси Армстронг, современное представление об индивидуальности связывают с мужчиной? Неужели роман, продолжает исследовательница, был создан писателями-мужчинами и только лишь для мужчин? [4, p. 103].

Критики-феминистки задались целью восстановить равновесие женского и мужского авторства в процессе возвышения жанра. Они заметили, что в XVIII ст. значительно увеличилось число так называемых “conduct books”/книг по этикету, адресованных женщинам, обучающих читательниц, каково быть настоящими леди. Наравне с романами Дефо, Ричардсона и Остен “conduct books” описывают новый канон женственности, соотнесённый с концептом “*the domestic woman”*, «женщины в пространстве дома». Нэнси Армстронг убеждена, что одним из заданий романа эпохи была необходимость воссоздать образ такой женщины, с которой мужчине хотелось бы связать себя узами брака, любви, не подавляя характер избранницы [4, p. 104].

Предложив литературе просветительскую стратегию оправдания свободы интересов и телесных желаний прежде бесправной женщины, авторы романов «модернизировали» её духовный облик, поведение, отвечая на запросы времени. Нэнси Армстронг полагает, что, обращаясь к деликатным, прежде закрытым темам, писатели хотели показать, что женщина, «укрощающая» повседневные обстоятельства и одновременно сохраняющая тепло любовных отношений, в себе самой открывала неистощимый ресурс бытия [4, p. 104]

Оппонируя феминисткам, Терри Лавелл уверяет, что с самого рождения роман был скорее низовой коммерческой формой, непритязательной и доступной для женщин-авторов. Позже, в эпоху реализма, когда он обрёл высокий литературный статус, женщины более не теснили собратьев по ремеслу. Лавелл права в том, что гендерные запросы женщин зачастую учитывались мужчинами-литераторами, так как женщины-авторы и читательницы, несомненно, влияли на этико-эстетический климат общества [13, p. 5].

Феминистские критики уверяют, что даже беглый взгляд на сложившиеся в истории романные формы убеждает, что большая часть литературных жанров подвержена переменам, тогда как семейно-бытовой роман (“*the domestic novel”*) с течением времени лишь упрочивает свои традиции. Поэтому вызывает недоумение отношение исследователей к маскулинному *Bildungsroman* как наиболее достойному и влиятельному жанру литературы XIX ст. Феминисткам важно подчеркнуть, что содержательные границы семейно-бытового романа широки, универсальны, и, как следствие, такие жанры, как женский роман вос-

питания, «фабричный», детективный, авантюрный и готический романы также могут быть включены в парадигму "*domestic fiction"* [1; 4–6; 15].

Нэнси Армстронг допускает, что «Робинзон Крузо» Дефо, «Уэверли» Скотта, «Домби и сын» Диккенса, а также тексты Гарди могут быть отнесены к романам, где герои обретают важный опыт семейно-бытовых отношений и либо успешно справляются с обязанностями семьянина, либо пренебрегают ими. Обозначив великую традицию "*domestic fiction"* от Ричардсона до Вирджинии Вулф, феминистки осознают несхожесть литературных нарративов Афры Бен, Мэри Деларивьер Мэнли, Элизы Хейвуд, романов чувствительности, а также прозаических форм XVIII ст., широко смешивающих сентиментальные и сенсационные оттенки [4, p. 104].

Нэнси Армстронг предполагает, что увлечённость феминистского литературоведения историей семейно-бытового романа в ущерб маскулинному *Bildungsroman* отчасти произвольна и субъективна. Она задумывается над тем, в какой мере возможно предпочесть женскую грань писательства, осознавая, что его женская ипостась в определённые эпохи была несправедливо ущемлена в правах. Власть, которой обладала женщина в пространстве дома, воспитании детей, организации бытового уклада, ведении хозяйства, отношениях со слугами, уходе за телом, врачевании, овладении социальными ритуалами потребления, хотя и уступала мужским формам власти в обществе, однако не превращала существование женщин в призрачное, бестелесное, нематериальное. В патриархатном социуме женщины восполняли ограниченность своих свобод, приобретая авторитет в творчестве, литературе, что и способствовало разделению британской культуры на маскулинную и феминную [4, p. 104].

**Список использованных источников**

1. Bowers T. Gender Studies and Eighteenth-Century British Literature / T. Bowers // Literature Compass. – 2007. – №4/4. – P. 935–966.

2. Watt I. The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding / I. Watt. – Berkeley: University of California Press, 1957. – 334 p.

3. Bowers T. The Achievement of Scholarly Authority for Women: Trends in the Interpretation of Eighteenth-Century Fiction / T. Bowers // The Eighteenth Century. – 2009. – Vol. 50. – №1. – P. 51–71.

4. Armstrong N. What Feminism Did to Novel Studies / N. Armstrong // The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 99–118.

5. Moglen H. The Trauma of Gender: a Feminist Theory of the English Novel / H. Moglen. – Berkeley: University of California Press, 2001. – 193 p.

6. Armstrong N. Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel / N. Armstrong. – New York: Oxford University Press, 1989. – P. 3–27.

7. Seager N. Feminism and the Rise of the Novel / N. Seager // The Rise of the Novel // N. Seager. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – P. 89–108.

8. Showalter E. A Literature of Their Own / E. Showalter. – Princeton: Princeton University Press, 1977. – 384 p.

9. Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination / S. Gilbert, S. Gubar. – New Haven: Yale University Press, 1979. – 719 p.

10. Heilbrun C. Writing a Woman's Life / C. Heilbrun. – New York: Ballantine Books, 1989. – 144 p.

11. Auerbach N. Feminist Criticism Reviewed / N. Auerbach // Gender and Literary Voice / [ed. by Janet Todd]. – New York: Holmes & Meier Pub., 1980. – P. 258–68.

12. Bloom H. Introduction / H. Bloom // The Eighteenth-Century English Novel. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. – 473 p.

13. Lovell T. Consuming Fiction / T. Lovell. – London: Verso, 1987. – P. 144–145.

14. Richetti J. An Emerging New Canon of the British Eighteenth-Century Novel: Feminist Criticism, the Means of Cultural Production, and the Question of Value / J. Richetti // A compan-

ion to the eighteenth-century English novel and culture. – Wiley-Blackwell: Blackwell Publishing Ltd, 2005. – P. 365–382.

15. Armstrong N. The rise of the domestic woman / N. Armstrong // The Ideology of Conduct (Essays on Literature and the History of Sexuality). –

New York; London: Routledge, 2014. – P. 96–141.

**THE ENGLISH NOVEL OF THE 18th CENTURY AND FEMINIST LITERARY CRITICISM**

*Nataliya V. Kaliberda*, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine). E-mail: nvkaliberda@i.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-1

**Key words:** *women's studies, feminist criticism, gender studies, female/male authorship, femininity, masculinity, gender differences, domestic novel*

The article proposes the comments on the prominent works of the influential representatives of feminist critics of the last decades of the 20th century, who seek to specify the approaches to the rise of the English novel of the 18th century. Inheriting the idea of gender difference between male and female writing styles, authorship and reader's reception of the text, feminist literary critics try to debate with Ian Watt who links the origins of the novel genre with the growing influence of the middle class, the widening of book market and publishing, the interest of leading artists in the literary technique of formal realism. Nancy Armstrong in a famous article devoted to the contribution of feminism to novel studies emphasizes that before the emergence of feminist school and literary criticism, the researchers evaluated novel texts in the coordinates of traditional axiology. Thanks to feminist project, a transition happened in the reception of classics. Proceeding from the category of "gender difference», feminist critics stand at the origin of a gender-oriented reinterpretation of the history of British literature. They will revise the academic literary canon, returning the names of women writers, describing their texts, creating the modern reader as well as initiating the innovative research methodology.

Until the 1980s, according to Nancy Armstrong, when feminism emerged as a major force in novel studies, scholars and critics read novels novelistically. Feminist literary theory made an intervention in this way of reading British fiction, when it persuaded a whole generation of readers to consider what female protagonists lacked rather than their male counterparts.

Feminist critics (Nancy Armstrong, Helen Moglen, Toni Bowers) notice that the final three decades of the twentieth century witnessed the development of a number of new critical orientations committed to recognizing "categories of difference." Gender difference was among the earliest such categories to be addressed, and, by now, work that takes gender fundamentally into account has provided eighteenth-century studies with a vastly expanded set of textual objects and authorial personae, as well as new methods and purposes.

Women's studies, feminist criticism, and gender studies, Toni Bowers states, became intellectually and professionally acceptable, then indispensable, scholarly undertakings. By now gender studies has in its turn spawned other previously unthought directions for research. "Gender studies" has not only taught eighteenth-century scholars to notice this or that individual writer, continues T. Bowers, it has also taught scholars to ask previously unthought kinds of questions, to give careful attention to previously unregarded categories of materials, and to listen closely to previously silenced groups of voices.

The historical contributions of gender scholarship to eighteenth-century studies are unlikely to be foreclosed by new kinds of work, but gender studies may well be changed by developing interpretive trends. After all, difference includes gender difference, but does not stop there. Groundbreaking scholarship in the future can be expected to take fully on board a recognition of a number of crucial differences—those made by location, historical position, language, culture, age, rank, ethnicity, politics, material circumstances, and patterns of economic distribution, for instance—in addition to gender difference. No single scholar will be able to dictate the terms of such discussions. After all, it is at the level of the most fundamental assumptions and procedures that gender-oriented scholarship has made a lasting impact on eighteenth-century studies, and it will be at the same level that this scholarship will change and develop in the future, in response to new challenges.

## References

1. Bowers, T. Gender Studies and Eighteenth-Century British Literature. In: Literature Compass, 2007, issue 4/4, pp. 935-966.

2. Watt, I. The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley, University of California Press, 1957, 334 p.

3. Bowers, T. The Achievement of Scholarly Authority for Women: Trends in the Interpretation of Eighteenth-Century Fiction. In: The Eighteenth Century, 2009, vol. 50, no. 1, pp. 51-71.

4. Armstrong, N. What Feminism Did to Novel Studies. In: Rooney, E. (ed.), The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 99-118.

5. Moglen, H. The Trauma of Gender: a Feminist Theory of the English Novel. Berkeley, University of California Press, 2001, 193 p.

6. Armstrong, N. Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel. N.Y., Oxford University Press, 1989, pp. 3-27.

7. Seager, N. Feminism and the Rise of the Novel. In: Seager, N. (ed.), The Rise of the Novel, N.Y., Palgrave Macmillan, 2012, pp. 89-108.

8. Showalter, E. A Literature of Their Own. Princeton, Princeton University Press, 1977, 384 p.

9. Gilbert, S., Gubar, S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. New Haven, Yale University Press, 1979, 719 p.

10. Heilbrun, C. Writing a Woman's Life. N.Y., Ballantine Books, 1989, 144 p.

11. Auerbach, N. Feminist Criticism Reviewed. In: Todd, J. (ed.), Gender and Literary Voice. N.Y., Holmes & Meier Pub., 1980, pp. 258-68.

12. Bloom, H. Introduction. In: Bloom, H. (ed.), The Eighteenth-Century English Novel. Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004, 473 p.

13. Lovell, T. Consuming Fiction. London, Verso, 1987, pp. 144-145.

14. Richetti, J. An Emerging New Canon of the British Eighteenth-Century Novel: Feminist Criticism, the Means of Cultural Production, and the Question of Value. In: Backscheider, P., Ingrassia, C., (ed.), A companion to the eighteenth-century English novel and culture. Wiley-Blackwell, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 365-382.

15. Armstrong, N., The rise of the domestic woman. In: Armstrong, N., Tennenhouse, L. (ed.), The Ideology of Conduct (Essays on Literature and the History of Sexuality). NY, London, Routledge, 2014, pp. 96-141.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 82.0
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-2

**И.В. КУЗНЕЦОВ,**
*доктор филологических наук,*
*профессор кафедры истории театра, литературы и музыки*
*Новосибирского государственного театрального института (Российская Федерация)*

# ЭНЕРГИЯ СЛОВА КАК ЭНЕРГИЯ СТИЛЯ: ПИСАТЕЛЬ – РЕЧЬ – ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

В статье рассматривается отношение писателя к действительности, воплощаемое в его стиле творчества. Характеризуется история взгляда на это отношение в русской литературе. Отмечено возникновение восходящей к Гоголю идеи теургии в эпоху модерна и практическое утверждение этой идеи в конце XX и начале XXI вв. Показана связь усиления перформативной функции с закономерностью развития русской литературы. Рассмотрен дискурсивный механизм связи творческого действия и образа мира. Указана роль личности поэта как носителя стиля в осуществлении его действенности.

*Ключевые слова: писатель, речь, действительность, теургия, стиль, личность.*

У статті розглядається ставлення письменника до дійсності, втілене в його творчому стилі. Характеризується історія погляду на це ставлення в російській літературі. Відзначено виникнення висхідної до Гоголя ідеї теургії в епоху модерну і практичне утвердження цієї ідеї в кінці XX і на початку XXI ст. Вказаний зв'язок посилення перформативної функції з закономірністю розвитку російської літератури. Розглянуто дискурсивний механізм зв'язку творчої дії і образу світу. Вказано роль особистості поета як носія стилю в здійсненні його дієвості.

*Ключові слова: письменник, мова, дійсність, теургія, стиль, особистість.*

Отношения художественной литературы и действительности оказались проблематизированы уже на самой заре эстетической рефлексии, в эпоху греческой античности. Рассматривая вопрос о соотношении поэзии и истории, Аристотель писал: «*Поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости*» [1, с. 177]. То есть, в отличие от историка, поэт не просто регистрирует факты действительности; используя в качестве орудия вымысел, он «сублимирует» их, вычленяет их сущностную основу. При этом внутреннее родство этих двух отраслей деятельности было очевидно: ведь история тоже считалась искусством, и за нее даже «отвечала» своя муза, Клио.

В опыте русской литературы связь поэзии с историей и понималась, и осуществлялась на практике: Карамзин и Пушкин пришли из художественного творчества к деятельности историков; Гоголь составлял проект «Истории Малороссии»; Лев Толстой сознательно писал «Войну и мир» в пограничном жанре между художественным текстом и историческим сочинением [2, с. 281–290]. Единство задач поэта и историка вновь сделалось предметом рефлексии в конце XX в. Герой романа Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» (2000) аспирант-историк Антон рассуждает: *Пугачевский бунт мы представляем себе по "Капитанской дочке". <…> А война 1812 года? Всегда и во веки веков она пребудет той, которой разворачивается на страницах "Войны и мира", несмотря на десятки фактических ошибок романа*» [3, с. 52]. Позиция писателя звучит резонансом западной исторической мысли этого же времени, склонявшейся к тому, что сами формы истори-

© *И.В. Кузнецов, 2018*

ографии *являются в действительности формализациями поэтических озарений, которые аналитически предшествуют им и которые санкционируют конкретные теории* [4, с. 20]. Историческая истина как *образ* исторической истины – такой взгляд на действительность сделался едва ли не общепринятым на рубеже XX и XXI ст. И нам уже приходилось в недавнее время писать о том, что сегодня в суждении о границах художественного вымысла не что иное как стиль оказывается критерием достоверности. *Образ предмета, образ интерпретатора и образ стиля, обращенного ко мне, создают единство дискурса, в котором мое доверительное участие обеспечивает достоверность действительности* [5, с. 61].

Это значит, говоря простым языком, что литературный текст формирует образ истории. И здесь для XXI в., пожалуй, уже и нет ни проблемы, ни научной интриги: ну, формирует и формирует. Интрига появляется, когда мы начинаем осознавать, что поэзия еще и ***активно*** формирует образ истории, шире говоря – образ мира. То есть она способна иметь дело с образом не только состоявшейся истории, а и становящейся. Воздействовать на подвижную здесь и сейчас действительность, сообщая ей некоторую упорядоченность.

Сама по себе и эта идея тоже не является вполне новой. Так или примерно так склонны были рассуждать романтики, сначала европейские, затем русские. О том, что искусство активно влияет на действительность, стал догадываться Гоголь. И не только догадываться: писатель попытался использовать открывшийся ему ресурс для воздействия на мир. Близкие к Гоголю современники прекрасно понимали, что его «Мертвые души» – это титаническая попытка гармонизировать образ России – Руси. И.С. Аксаков писал: «*Нельзя было художнику в одно время вместить в себя, выстрадать, высказать вопрос и самому предложить на него ответ и разрешение! <…> Человеческий организм, в котором вмещалась эта лаборатория духа, должен был неминуемо скоро истощиться… Нам привелось два раза слушать чтение самого Гоголя (именно из 2-го тома "Мертвых душ"), и мы всякий раз чувствовали себя подавленными громадностью испытанного впечатления: так ощутителен был для нас этот изнурительный процесс творчества, <…> так много, казалось, изводилось жизни самого художника на писанные им строки*» [6, с. 250–252]. Несчастье, которое подстерегало Гоголя на этом пути, происходило из несоизмеримости духовных сил одинокой личности и косного миропорядка. Гоголь должен был или отказаться от своего замысла, или пойти против правды, что для художника равнозначно катастрофе.

Опыт Гоголя получил сильный резонанс в эпоху русского Серебряного века, у символистов, особенно «младших». Примечательно, что крупнейшие теоретики символизма в разное время посвятили Гоголю целые книги [7], [8]. Это закономерно: ведь с подачи Владимира Соловьева искусство стало ими уже сознательно и целенаправленно мыслиться как «положительное» искусство, то есть деятельность по преображению действительности. «*Искусство <…> должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь*» [9, с. 89], – установил Соловьев. Вначале символистами, а затем и всей эпохой русского модерна эта идея оказалась принята как прямое руководство к действию. У Вячеслава Иванова, Андрея Белого сложилось понимание искусства как *теургии*. Эпоха модерна распространила идею теургии на всю человеческую деятельность в целом. Николай Бердяев в 1916 г. обобщал: *Теургия не культуру творит, а новое бытие. <…> Теургия есть действие человека совместное с Богом, – богодейство, богочеловеческое творчество* [10, с. 236].

С тех пор, как теургическая стратегия искусства была осознана и прожита Серебряным веком, она оказалась имплицирована всей ткани социокультурного дискурса. В сознании и подсознании участников литературного процесса утвердилось убеждение, что каждое более или менее состоятельное художественное высказывание формирует бытие. При этом писатель, может быть, и не ставит себе «теургических» задач. Однако сама природа социокультурного дискурса такова, что аудитория воспринимает всякий возникающий текст, особенно не вызывающий сомнения в своей художественности, как прояснение образа становящей современности.

Артикуляция протособытий ведет к их осуществлению и воплощению. Писатели XX в. это хорошо почувствовали на себе. Арсений Тарковский, обостренно чуткий к магии слова, предупреждал поэта: *Опасайся предсказаний, // Смерти лучше не зови*, – потому

что / *На тебя любая строчка // Точит нож в стихах твоих* [11, с. 71–72]. Словно в подтверждение сказанному, Венедикт Ерофеев, вонзивший шило в горло герою автобиографической поэмы «Москва – Петушки», скончался от рака этой самой части тела. Можно игнорировать бытовую мистику подобных совпадений. Однако взгляд на произведение – шире, на текст – как на инструмент изменения действительности устоялся в XX в. до такой степени, что к концу столетия стал предметом иронической деконструирующей рефлексии у писателей-постмодернистов младшего поколения. Так, Виктор Пелевин в романе «Generation "П"» обыграл эту эпистему следующим образом: «*Если некоторую программу – например, футбольный матч – будет одновременно смотреть более четырех пятых населения Земли, этот виртуальный эффект окажется способен вытеснить из совокупного сознания людей коллективное кармическое видение человеческого плана существования, последствия чего могут быть непредсказуемыми*» [12, с. 105].

В XXI в. идея теургии подчеркнуто актуализируется, теперь уже будучи связанной именно с возможностями поэтически организованного языка. Сюжет романа Михаила Елизарова «Библиотекарь» (2007) построен вокруг собрания книг советского писателя Громова, которое понимающие их магию люди должны все время читать, чтобы советский мир не канул в небытие. Дед главного героя романа Евгения Водолазкина «Лавр» (2012), ведун Христофор убежден: «*слово записанное упорядочивает мир*». И внука он поучает: «*Не существенно, как и кем слово сказано. Важно лишь то, что оно было сказано. На худой конец подумано*» [13, с. 39–40]. Объединяет эти взгляды представление о том, что смыслообразное слово должно постоянно актуализироваться в чьем-то сознании, и тогда мир, который им держится, не пропадет.

Чем ближе к нашим дням, тем это представление высказывается недвусмысленнее и даже настойчивее. В романе-драме Андрея Геласимова «Холод» (2015) режиссер Филиппов, алкоголик с разнузданным воображением, заговорил о том, что будет, если в заполярном городе зимой выйдет из строя ТЭЦ, – и на следующее утро ему представилась возможность стать участником такого сюжета. В романе Дмитрия Быкова «Июнь» (2017) прикоснувшийся к магическим возможностям языка гениальный филолог-одиночка из года в год манипулирует действительностью, пытаясь не допустить начала войны Германии против СССР. Это ему удается – до тех пор, пока цепь трагических случайностей не заставляет его впрямую обратиться к заклинаниям на санскрите. Эта попытка и становится триггером, который приводит к войне. А герой романа Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него» (2017) всю жизнь развлекается тем, что рисует комиксы; и однажды его сын оказывается из-за болезни на грани жизни и смерти. Петров догадывается, что сын так переживает свою идентичность с мальчиком – героем очередного комикса. И делает вывод: «*Ему казалось, что это урок ему, что не нужно гробить нарисованного мальчика, которого сын считает собой, что нужно как можно быстрее закончить эту историю спасительным хеппи-эндом и больше никогда не рисовать историй, где есть кто-то хотя бы отдаленно похожий на члена семьи. <…> Идея про супергероя женщину, которая днем учит детей в начальной школе, а по ночам режет всяких отморозков, – это очень плохая идея*» [14, с. 332]. – Кстати, закономерно, что подобный «супергерой» в книге есть, и это не кто иной как жена самого Петрова.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что перформативные возможности слова уже не остаются для писателей предметом одной лишь рефлексии. Курс на активное использование этих возможностей взят литераторами недвусмысленно. Марк Данилевский сумел построить свою книгу «Дом листьев» (2000) так, чтобы целенаправленно воздействовать на подсознание читателя. Специфическая вовлекающая притягательность этой недоброй книги меняет строй сознания, отношения к действительности, саму идентификацию «пациента». «Дом листьев», сочувственно переведенный в 2016 г. Дмитрием Быковым (который примерно в это же время обдумывал «Июнь»), действует теперь и на русскоязычного читателя. С другой стороны, уральский поэт и авангардист Виталий Кальпиди предпринял проект «Русская поэтическая речь – 2016», который имеет в дальней перспективе задачу ни много ни мало освободить энергию слова. То есть, по сути, вернуть ему

силу заклинания. Комментируя результаты первого года проекта, Кальпиди заявлял: «*Поэзия <…> является неочевидным продолжением тайн и возможностей русского языка, а, стало быть, и русского дорелигиозного сознания*» [15, с. 153]. Конечно, здесь осуществляется установка не на теургию, а на шаманизм. Но в слове тем не менее задействуется именно его перформативный потенциал.

Возвращаясь к высказанному выше соображению, мы теперь можем его уточнить: оказывается, что стиль – не только критерий достоверности, но еще и инструмент ее создания. Именно энергия стиля способствует пробуждению реализационной силы слова в действительности. В этой связи примечательно, что в последнее время к художественному творчеству обратился целый ряд высокообразованных гуманитариев. Они составили число писателей, которые достигли наибольшего успеха в качественной русской литературе последних двух десятилетий. Назовем, чисто формально, отмеченных научными степенями: Александр Чудаков, Елена Чижова, Андрей Геласимов, Евгений Водолазкин… В принципе, это восстановление нормального положения, имевшего место всегда, и в Средние века, и в Новое время: литературным творчеством обычно занимались самые образованные люди. Сегодня такая практика, видимо, вновь обрела привлекательность для самих интеллектуалов: как способа воплотить замысел даже большого масштаба с наибольшей эффективностью. Хотя, быть может, и отсроченной.

Каков же механизм перформативного действия слова? Если оставить в стороне соображения чисто лингвистического характера, то на первый план выступит дискурсивная механика: соотношение трех инстанций, которые Х. Перельман называл *эйдос*, *логос* и *этос*. Поскольку эпоха модерна утвердила философский принцип причастности (или даже имманентности) индивидуального субъекта универсуму Сознания, то поэтическое творчество с его подчеркнутой Ю.М. Лотманом [16] автокоммуникативностью предстает как диалог двух сторон Сознания: субъекта и универсума. Интенциональный посыл (*логос*), осуществляемый субъектом в сторону универсума, «собранного» в языке (*этос*), во-первых, порождает своеобразный ответ: художественный текст, на «продиктованность» которого неоднократно указывали мастера слова в XX в. (Б. Пастернак, А. Ахматова, И. Бродский). Во-вторых, при этом происходит смещение *эйдоса* – предметной стороны дискурса, образа мира.

Второй момент обрел сегодня преимущественную актуальность в русской литературе в частности потому, что внутренняя закономерность ее развития пришла к этапу *тематизации*. Он предполагает инструментальное обращение писателя со словом, освоение с его помощью все новых участков действительности. Предметом же преимущественного интереса писателя и аудитории сегодня становится не столько эмпирический хронотоп, сколько ментальное событие, ментальная действительность [2, с. 299]. А возможность непосредственно формировать ее у литературы, конечно, выше, чем прямое воздействие на хронотоп. «*Приращение смысла в акте преображения действительности – главная задача поэзии в нынешнюю эпоху. Такое понимание этой задачи и соответствие ее уровню обеспечивает поэту место на острие становящейся в ткани языка культуры*» [17, с. 83].

Но мало сказать – «соответствие уровню»; как этого добиться? – Ответ на этот вопрос прямой, и он подсказан всей историей русской литературы. Поэт в ней прежде всего ***личность***. Он, по точному выражению Евгения Евтушенко, *больше чем поэт*. Вне зависимости от степени технического совершенства версификации, поэт достигает согласного (или несогласного!) понимания с аудиторией ровно постольку, поскольку он личность; и вес его слова обеспечен исключительно субстанциальностью его личности. Известная формула Ж. Бюффона гласит, что стиль – это человек. Стиль, объединяющий *логос*, *этос* и *эйдос*, есть образ *человека-в-мире*, а значит, он задает и образ самого мира: провоцирует действительность к смещению.

Можно сказать и так. Действительность может меняться, если открыть ее имя. Поэт – тот, кто ведает имена мира. Но только они не навязываются им действительности, а даются ему самой действительностью в ответ на творческое усилие. И овладевает этими именами лишь тот, кто становится причастен творчеству. Творчество воплощает эрос и потому несет в себе силу. Оно дает слову энергию. Эта энергия, сила воплощается в стиле, соединяющем поэта и персонализированную его присутствием, а потому чуткую к нему действительность.

P.S. Эта статья писалась весной 2018 г., когда еще не был опубликован роман Гузель Яхиной «Дети мои». Это значимое на российском литературном горизонте произведение еще раз убедительно засвидетельствовало тенденцию, о которой шла речь в статье. А именно: утверждение перформативной способности поэтического слова становится не только интеллектуальной позицией современного писателя, но и его креативной стратегией. Герой романа Якоб Бах, в некоторый период своей жизни сказочник, видит, несомненно, как записанные им образы и сюжеты тут же воплощаются в действительности, до предела магнетизированной событиями революционных лет. Так, описанные нами выше писательские находки у Гузель Яхиной делаются рабочим приемом.

**Список использованных источников**

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Риторика. Поэтика / пер. с древнегреческого В.Г. Аппельрота. – М.: Лабиринт, 2005. – С. 167–202.

2. Кузнецов И.В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности / И.В. Кузнецов. – М.: РГГУ, 2007. – 320 с.

3. Чудаков А.П. Ложится мгла на старые ступени: роман-идиллия / А.П. Чудаков. – М.: Время, 2013. – 640 с.

4. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Х. Уайт / пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 528 с.

5. Кузнецов И.В. Историзм, домысел, стиль в подвижном образе действительности / И.В. Кузнецов // «Учености плоды»: к 70-летию проф. Ю.В. Шатина: сб. науч. тр. / под ред. С.Ю. Корниенко и Н.О. Ласкиной. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. – С. 54–62.

6. Аксаков И.С. Несколько слов о Гоголе / И.С. Аксаков // И.С. Аксаков, К.С. Аксаков. Литературная критика. – М.: Современник, 1981. – С. 250–252.

7. Мережковский Д.С. Гоголь: творчество, жизнь и религия / Д.С. Мережковский. – СПб: Пантеон, 1909. – 231 с.

8. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / А. Белый. – М.; Л.: ГИХЛ, 1934. – 322 с.

9. Соловьев В.С. Общий смысл искусства / В.С. Соловьев // Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 73–89.

10. Бердяев Н.А. Смысл творчества / Н.А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т.1. – С. 37–341.

11. Тарковский А. Слово / А. Тарковский // Собр. соч.: в 3 т. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 1. Стихотворения. – 462 с.

12. Пелевин В.О. Generation «П» / В.О. Пелевин. – М.: Вагриус, 1999. – 302 с.

13. Водолазкин Е.Г. Лавр: роман / Е.Г. Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. – 440 с.

14. Сальников А.Б. Петровы в гриппе и вокруг него / А.Б. Сальников. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 411 с.

15. Кальпиди В. «Русская поэтическая речь – 2016» как русская поэтическая жизнь / В. Кальпиди // Волга. – 2017. – № 9–10. – С. 150–160.

16. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. –С. 76–89.

17. Кузнецов И.В. Диалог с языком, или Кто диктует поэту / И.В. Кузнецов // Диалог согласия: сб. науч. ст. к 70-летию В.И. Тюпы / под ред. О.В. Федуниной и Ю.В. Троицкого. – М.: Intrada, 2015. – С. 78–84.

**ENERGY OF WORD AS ENERGY OF STYLE: WRITER – DISCOURSE – REALITY**

*Ilya V. Kuznetsov*, Novosibirsk State Theatre Institute (Russian Federation). E-mail: eliah2001@mail.ru

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-2

**Key words:** *writer, discourse, reality, theurgy, style, personality.*

The article maintains that in creative activity of a writer the influence of art fiction on reality realizes. The adjacent status of poetry and history was comprehended in antiquity by Aristotle, and then was

seen as a fact by Russian writers: N. Karamzin, A. Pushkin, N. Gogol, L. Tolstoy. In the end of 20th century A. Chudakov pointed on it, claiming that the image of history is created more by art works than by scientific investigations. This look of the writer coincided by time and by matter with linguistic turn in historiography made by H. White.

In a course of this look it ought to acknowledge that art fiction acts upon reality, and moreover, it can do it actively. This quality of it was understood already by Gogol who tried to practice it in "Dead Souls". Then, in the époque of Russian modern, by V. Soloviov, V. Ivanov, A. Belyi, there emerged the idea of theurgy, that implied that art transfigurates reality and in this way proceedes with Divine Creation. The understanding of this quality of art was mutual for Russian writers in 20th century, even so different as Arseny Tarkovsky and Venedict Erofeev. In the end of the century V. Pelevin even deconstructed this understanding in the novel "Generation П".

In 21st century the idea of theurgy was accented and actualized by Russian writers, now strictly connected with possibilities of poetically organized language. About theurgic ability of poetic word straightly wrote M. Elizarov, E. Vodolazkin, A. Gelasimov, D. Bykov, A. Salnikov in their most famous novels. The writers used this ability of a word as the artistic device. Avant-garde poet V. Kalpidy organized the project aimed to creative ability of Russian word emancipation. In the last tens of years highly educated researchers applied to art creation, such as A. Chudakov, E. Chizhova, A. Gelasimov, E. Vodolazkin. This proves understanding by creative intellectuals the potential of poetic word.

Performative machinery of word is conditioned on the fact that art intention in discoursive act dislocates the image of the world. On the evolution stage of thematisation that Russian literature now steps into, the poet investigates and forms mental horizon of culture. Increasing of sense in the act of reality transfiguration is the main task of poetry in present époque. For its implement, the poet must be significant as the person. His unique style, by Ch. Perelman, joining logos, ethos and eidos, is the image of man-in-the-world. Hence, it presets also the image of the world itself: provokes the reality to dispose. Creative energy incarnates into style joining the poet and personalized by his presence and therefore sensitive to him reality.

## References

1. Aristotel'. *Pojetika.* [Poetica]. *Ritorika. Pojetika.* [Rhetorica. Poetica]. Moscow, Labirint Publ., 2005. pp. 167-202.

2. Kuznecov, I.V. *Istoricheskaja ritorika: Strategii russkoj slovesnosti* [Historical rhetorica: strategies of Russian Literature]. Moscow, RGGU Publ., 2007, 320 p.

3. Chudakov, A.P. *Lozhitsja mgla na starye stupeni: Roman-idillija* [The darkness fall onto the Ancient stages: Novel-idillia]. Moscow, Vremja Publ., 2013, 640 p.

4. Uajt, H. *Metaistorija: Istoricheskoe voobrazhenie v Evrope XIX veka* [Metahistory: Historical imagination in 19th century Europe]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2002, 528 p.

5. Kuznecov, I.V. *Istorizm, domysel, stil' v podvizhnom obraze dejstvitel'nosti* [Historicism, conjecture, style in mobile image of reality]. *Uchenosti plody: k 70-letiju prof. Ju.V. Shatina: Sbornik nauchnyh trudov* [Fruits of erudition: in honour of Prof. Yu.V. Shatin's 70-th anniversary: Scientific works collection]. Novosibirsk, NGPU Publ., 2014, pp. 54-62.

6. Aksakov, I.S. *Neskol'ko slov o Gogole* [Some words about Gogol]. *Literaturnaja kritika* [Literary Criticism]. Moscow, Sovremennik Publ., 1981, pp. 250-252.

7. Merezhkovskij, D.S. *Gogol': tvorchestvo, zhizn' i religija* [Gogol: Creation, Life and Religion]. Saint-Petersburg, Panteon Publ., 1909, 231 p.

8. Belyj, A. *Masterstvo Gogolja: Issledovanie* [Gogol's Mastership: Investigation]. Moscow-Leningrad, GIHL Publ., 1934, 322 p.

9. Solov'ev, V.S. *Obshhij smysl iskusstva* [General sense of art]. *Filosofija iskusstva i literaturnaja kritika* [Art philosophy and literary criticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, p. 73-89.

10. Berdjaev, N.A. *Smysl tvorchestva* [The sense of creation]. *Filosofija tvorchestva, kul'tury i iskusstva* [Philosophy of creation, culture and art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 1, pp. 37-341.

11. Tarkovskij, A. *Slovo* [The Word]. *Sobranie sochinenij: v 3 t.* [Collection of Works: in 3 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaja literature Publ., 1991, vol. 1 *Stihotvorenija* [Poems], 462 p.

12. Pelevin, V.O. *Generation "P"* [Generation "P"]. Moscow, Vagrius Publ., 1999, 302 p.

13. Vodolazkin, E.G. *Lavr* [The Laure]. Moscow, AST Publ., Redakcija Eleny Shubinoj Publ., 2016, 440 p.

14. Sal'nikov, A.B. *Petrovy v grippe i vokrug nego* [Petrovs in grippe and around it]. Moscow, AST Publ., Redakcija Eleny Shubinoj Publ., 2017, 411 p.

15. Kal'pidi, V. *"Russkaja pojeticheskaja rech' – 2016" kak russkaja pojeticheskaja zhizn'* ["Russian poetic speech – 2016" as Russian poetic life]. *Volga* [Volga], 2017, no. 9-10, p. 150-160.

16. Lotman, Ju.M. *O dvuh modeljah kommunikacii v sisteme kul'tury* [About two models of communication in system of culture]. *Izbrannye stat'I: v 2 t.* [Collected articles: in 2 vol.]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, vol. 1, pp. 76-89.

17. Kuznecov, I.V. *Dialog s jazykom, ili Kto diktuet pojetu* [Dialogue with Language, or Who Dictate to Poet]. *Dialog soglasija: Sb. nauch. st. k 70-letiju V.I. Tjupy* [Concord Dialogue: Scientific articles collection: in honour of V.I. Tiupa's 70-th anniversary]. Moscow, Intrada Publ., 2015, pp. 78-84.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 82-32
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-3

**Л.К. ОЛЯНДЭР,**
*доктор филологических наук, профессор,*
*заведующая кафедрой славянской филологии*
*Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки (г. Луцк)*

# «ПУШКИН – НАШЕ ВСЕ» В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ

В статье характеризуются концептуальные подходы О.В. Богдановой, С.Б. Бураго, И.М. Дзюбы, Л.Ф. Киселевой, В.В. Кожанова, М.К. Мамардашвили, В.Б. Мусий, *В.И. Новикова, Е.А. Сверстюка,* Э.В. Слининой, *И.Я. Франко,* Л.Г. Фризмана, Т.Н. Шеметовой и др. к роли А.С. Пушкина в литературе и культуре. Большое внимание уделено контроверзийным смысловым наполнениям григорьевсегого афоризма «Пушкин – наше все». В опоре на прием *рядоположения* исследовательских работ указанных авторов осмысляются диалогические отношения между ними, доказывается их взаимодополняющая и корректирующая функция. Продемонстрировано, как фризманский «Семинарий по Пушкину», рядоположенный с монографией О. Богдановой «Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв.», создает условия реципиенту для конкретизации им присутствия А. Пушкина на *метатекстовом* уровне ее текста во многих главах книги, но, прежде всего, в тех, где речь идет об А. Чехове. Выражение/формула А. Григорьева «Пушкин – наше **все**» рассматривается, исходя из понятия *присутстие*, введенное в научный оборот Л.Ф. Киселевой в монографии «Пушкин в мире русской прозы XX века». Монография О.В. Богдановой и монография Л.Ф. Киселевой закономерно представлены как литературоведческая дилогия: в первом случае речь идет о присутствии А. Пушкина в литературном процессе конца XIX – начала XX вв., во втором – в XX в. Проанализированные бинарные оппозиции – «Пушкин – наше **все**» и «Пушкин и наше все».

*Ключевые слова:* ***афоризм, бинарность, дискурс, карнавальность, текст, метатекст, модель, наррация, присутствие, «Пушкин – наше все», А. Пушкин, И. Франко, Т. Шевченко.***

У статті характеризуються концептуальні підходи О.В. Богданової, С.Б. Бураго, І.М. Дзюби, Л.Ф. Кисельової, В.В. Кожанова, М.К. Мамардашвілі, В.Б. Мусій, *В.І. Новикова, Є.О. Сверстюка,* Э.В. Слининої, І.*Я. Франка,* Л.Г. Фрізмана, Т.Н. Шеметової та ін. до ролі О.С. Пушкіна в літературі та культурі. Велику увагу приділено контроверзійним смисловим дослідницьким працям указаних авторів, осмислюються діалогічні відношення між ними, доводиться їхня взаємодоповнююча і коригуюча функція. Продемонстровано, як фрізманський «Семинарий по Пушкину», рядоположений із монографією О. Богданової «Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв.», створює умови реципієнту для конкретизації ним присутності О. Пушкіна на *метатекстовому* рівні її тексту у багатьох розділах книги, але передусім у тих, де йдеться про А. Чехова. Вислів/формула А. Григорьєва «Пушкін – наше **все**» розглядається, виходячи з поняття *присутності*, уведеного до наукового обігу Л.Ф. Кисельовою в монографії «Пушкин в мире русской прозы XX века». Монографія О.В. Богданової та монографія Л.Ф. Кисельової закономірно представлені як літературознавча дилогія: у першому випадкові йдеться про присутстність О. Пушкіна в літературному процесі кінця XIX – початку XX ст., у другому – в XX ст. Проаналізовано бінарні опозиції – «Пушкін – наше **все**» та «Пушкін і наше все».

*Ключові слова: афоризм, бінарність, дискурс, карнавальність, текст, метатекст, модель, нарація, присутність, «Пушкін – наше все», О .Пушкін, І. Франко, Т. Шевченко.*

© *Л.К. Оляндэр, 2018*

....во всей современной литературе нет ничего истинно замечательного и правильного, что **бы в зародыше своем не находилось** у Пушкина.

Аполлон Григорьев. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина.

«Пушкин (и вслед за ним уже многие другие в литературе) ничего не выражал, ничего не «представлял» , не «отражал» и уж, тем более, никому не поставлял предметов духа для «законных наслаждений». Пушкин, Тютчев, Достоевский, Толстой целую Россию пытались родить (как и себя) из этих произведений... такие люди сами и были Россией, возможной Россией».

Мераб Мамардашвили. Как я понимаю философию [13].

Как известно, определение исключительной роли в русской литературе пушкинского творчества А. Григорьевым: «Пушкин – наше все», – вышло за рамки искусства слова. Проникнув в философский и литературоведческий дискурс, оно явилось выражением важной части не только русского сознания, но и сознания представителей других народов, представ у них в парадигматическом виде: «Пушкин и наше все». Литература на эту тему велика [2; 5; 26], **но, тем не менее, актуальность поставленной проблемы** подтверждается, в свою очередь, устремлениями ученых постичь и осмыслить суть этого феноменального явления, о чем красноречиво свидетельствует уже только заголовок / вопрос статьи Г.М. Седовой: «Почему “Пушкин – наше все”?» [20]. **Отсюда цель статьи** состоит в том, чтобы – хотя бы в некоторых основных моментах – раскрыть еще некоторые стороны этой проблемы, прибегнув к такому продуктивному приему, как рядоположение непосредственно самих текстов, принадлежащих разным ученым. Именно этим приемом обеспечивается возникновение – независимо от воли авторов – межтекстового диалога, который и дает реципиенту возможность четче выявить смыслы, заключенные в рядоположенных работах, что способствует активизации у него дивергентного мышления.

Проходят века, бурно сменяются эпохи, гигантские катастрофы сотрясают Европу и мир, все – и это на протяжении только одного поколения – меняется с такой невообразимой скоростью, что, кажется, человек обретается в какой-то калейдоскопической действительности. Его мысль, не успев осмыслить только-только пережитое, должна была молниеносно реагировать на запросы уже совсем другого времени, в котором привычные устои рушились, а новые, не успев возникнуть, тут же отступали перед возникающими переменами. Стремясь преобразовать хаос видимого в целостную картину, человеческая мысль рождает многочисленные философские и религиозные системы, бесчисленные литературные направления и течения. И вот в такой ситуации в русском сознании неизменно продолжает жить и развиваться в своей многоаспектности утверждение/загадка: «Пушкин – наше все». **Вернее сказать, таких загадок большое количество, и хотя на определенном временном отрезке значительная часть из них аналитически рассмотрена, в частности в монографии** Т. Шеметовой «Пушкин в русской литературе XX века. От Ахматовой до Бродского» (2017), **многое еще подлежит осмыслению, ибо амплитуда толкований неизмеримо велика**: от глубоких исследований вопроса до, на наш взгляд, чрезмерно прямолинейного понимания григорьевского афоризма как апологетики поэта. О последнем можно было бы и не говорить, если бы оно, будучи связано с именем выдающегося украинского ученого-русиста и пушкиниста Л.Г. Фризмана (1935–2018), не требовало размышлений.

Л. Фризман **– автор ряда статей о великом русском поэте: «Пушкин и Рылеев. Уроки великого спора»**, «Поэт и время», «“На фоне Пушкина”. Пушкинский отзвук у Галича и Окуджавы» [24], – конечно, был не только глубоким, тонким знатоком и почитателем пушкинского творчества, но и пушкиноведения, что привело его к созданию уникального по своему содержанию и структуре «Семинария по Пушкину» (1995). **Взгляды Л. Фризмана** на пушкинистов-предшественников отличались уважительностью и подлинно научной критичностью. Отдав должное книге Б.С. Мейлаха и Н.С. Горницкой «А.С. Пушкин. Семина-

рий» (1959) и учитывая их опыт, Л. Фризман акцентирует *огромные шаги науки* об А. Пушкине [26, с. 8–9] и сосредотачивается на новых ракурсах «проблем, подлежащих изучению», которые «видятся иначе, чем сорок лет назад» [26, с. 9]. Надо сказать, что фризманский «Семинарий по Пушкину» – вкупе с дополняющей его диссертацией М.В. Литовченко «Пушкинская традиция в прозе А.П. Чехова» (2007), где представлен «огромный пласт материалов критики и литературоведения» [10, с. 145], – рядоположенный, например, с монографией О.В. Богдановой «Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв.», создает условия для конкретизации присутствия А. Пушкина на всех уровнях этого текста, в т. ч. и *метатекстовом,* во многих главах книги, но особенно в тех, где речь идет об А. Чехове, потому что с именем А. Пушкина исследовательницей в метатекстовом пространстве актуализуется и по сей день волнующая литературоведческую мысль тема – «Чехов и Пушкин».

При рядоположении текстов разных авторов создаются условия, способствующие восприятию богдановского видения пушкинского присутствия в творчестве А. Чехова в русле пространственно-временного континуума чехововедения. Активизируя дивергентное – не линейное – мышление, метод рядоположения разноаспектных исследований позволяет охватить все разнообразие специфики А. Пушкина – разумеется, не только у А. Чехова – и осмысление этого уникального явления, представленного, в частности, и в монографии О. Богдановой, в контексте достижений современного литературоведения. Что касается пушкинской роли в чеховском творчестве, то она очень точно выражена Л. Толстым в его афоризме: «Чехов – это Пушкин в прозе» [9, с. 325]. И заслуга Л. Толстого состоит в том, что он «вывел» емкую формулу, которая наполняется [18] и вновь требует постоянного наполнения новым конкретным содержанием.

«Семинарий…» Л. Фризмана и другие современные литературоведческие жанры, где анализируются статьи и монографии, посвященные теме «Чехов и Пушкин», уже дают представление о сделанном как интересном, но все еще недостаточным результатом, хотя прорыв сделан большой. Ведь, кажется, совсем недавно, в конце 60-х гг. прошлого века Э.В. Слинина в статье «Чехов и Пушкин», опубликованной в «Пушкинском сборнике» (Псков, 1968), отмечала, что имеющийся интерес к проблеме «А. Чехов и А. Пушкин» не привел еще к написанию «отдельных работ», несмотря на фрагментарные записи у Б.В. Томашевского, С.М. Бонди, С. Долинина, С. Мейлаха [21, с. 132]. Она справедливо акцентирует чеховскую «правильную постановку вопросов в литературе, которой он учился у Пушкина» [21, с. 139]. И одновременно видит недостаток в том, что часто употребляемые слова, призванные определить «внешнее сходство»: *точность, краткость*, *объективность*, *простота* – «не могут выразить значительно более тесную связь между творчеством Чехова и Пушкина, чем та, которая иногда возникает при прямом воздействии, сюжетном заимствовании», и что «эта связь более значительна и глубока, чем прямой художественный спор или безусловное поклонение авторитету большого и общепризнанного художника» [21, с. 139].

И вот, начиння с 70-х гг. XX в., все быстро продвигается вперед в самой постановке проблемы «Пушкин и Чехов», о чем говорит фризманский «Семинарий по Пушкину», где список позиций еще невелик. Но как широка география проводимых исследований – это и Москва, и Тула, и Кемерово, и Горький (Нижний Новгород), и Пермь. Кроме того, список сопровожден комментариями ученого, которые не только указывают на то, как расширился диапазон исследований, но и кратко характеризуют их:

> «Высказывания Чехова о Пушкине. Ироническое и неприязненное отношение Чехова к противникам Пушкина. Чехов – критик статей Писарева о Пушкине. Пушкинские эпиграфы и цитаты в произведениях Чехова, их функция. Пушкин в восприятиях чеховских персонажей. Пушкинские реминисценции у Чехова. Черты типологической общности у прозы Пушкина и Чехова. Разработки сходных сюжетов» [26, с. 256].

В приведенном фрагменте значимо указание Л. Фризмана на заинтересованность ученых ролью эпиграфов и цитат в текстах А. Чехова, что способствует раскрытию новых перспектив в чеховедении.

Особенное внимание привлекает к себе заголовок статьи С.Ю. Николаевой и И.Б. Троицкой – «Пушкин на страницах Чехова» [26]. Потому что при рассмотрении этой и других работ в условиях их рядоположения, что вкупе составляет целостную картину, следует подробнее остановиться на десятой статье/главе в монографии О. Богдановой «Еще один футлярный герой А.П. Чехова: рассказ "Крыжовник"», которая предваряется необычно поданным – цитатой А. Пушкина – эпиграфом из Библии:

«Что есть истина?
Эпиграф к стихотворению А. С. Пушкина "Герой"» [3, с. 3].

То, что слова взяты не прямо из Библии, а из пушкинского текста и с отсылкой к нему, усиливая тем самым присутствие А. Пушкина в чеховском тексте, является, с одной стороны, смыслообразующим элементом в системе художественного целого. И одновременно Библейский эпиграф тем, что «взят из рук» А. Пушкина, стимулирует воображение читателя, его способности вслушиваться в диалог чеховского и пушкинского текстов, всматриваясь в возникающее *метапространство*. Такое вслушивание и – как следствие – обнаружение глубинных смыслов, раскрывающихся в процессе взаимодействий стихотворения «Герой» с рассказом «Крыжовник», способствует формированию интенций многоаспектной направленности, прежде всего религиозного и философского характера. А в связи с тем, что этот эпиграф одновременно относится сразу к двум произведениям – пушкинскому и чеховскому, – возникает необходимость вновь обратиться к стихотворению А. Пушкина «Герой», сосредоточив особое внимание на сюжетостроении и той роли, какую выполняет цитата из Библии в процессе его становления. Взятый А. Пушкиным в эпиграф вопрос: «Что есть истина?», коррелируя с четвертой строфой, где изложенные реальные и мифические события из жизни Наполеона [22, с. 134], образуют сюжет в сюжете: – мифологизированный случай из наполеоновской биографии, а в подтексте – события на Голгофе. Все это емко выражено непосредственно через дискурс:

Нет, не у счастия на лоне
Его я вижу, не в бою,
Не зятем кесаря на троне;
Не там, где на скалу свою
Сев, мучим казнию покоя,
Осмеян прозвищем героя,
Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым.
Не та картина предо мною!
Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость... Небесами
Клянусь: кто жизнию своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...
[17, с. 199–200].

Анализ процитированной строфы показывает, что в ней за словами: «...на скалу (читай Голгофу) свою / Сев (читай: восходил), мучим казнию ... / Осмеян прозвищем героя (читай: Царя), / Он угасает недвижим (читай на кресте) – ассоциативно возникает образ Христа, переносящего мучения перед казнью и во время казни. Благодаря мысленной парафразе за строками из «Героя»: «...там, где на скалу свою Сев, мучим казнию покоя, / Осмеян прозвищем героя / Он угасает недвижим...» – проявляется Евангельский текст:

«…воины стали *насмехаться* над ним – вставали на колени, кланялись и говорили: «Радуйся, *Царь иудейский*!», а после *плевали* на Него и били тростью по голове и лицу [Мк15:19].

А строки: «...кто жизнию своей / Играл пред сумрачным недугом, / Чтоб ободрить угасший взор, / ... тот будет *небу другом*» коррелируются заповедью Христа: «*Возлюби ближнего* твоего, как *самого себя*» (Мф. 22:39).

Здесь нет необходимости анализировать стихотворение «Герой», которое достаточно широко и дискуссионно представлено в пушкиноведении [1, с. 538, 551; 12, с. 225, 258; 21, с. 134; 144, 200 и др.]. Лишь подчеркнем, что рядоположение *статьи / главы* из монографии О. Богдановой «Еще один футлярный герой А.П. Чехова: рассказ “Крыжовник”» с «Семинарием…» Л. Фризмана и др. работами, позволяет хорошо ориентироваться в этом вопросе. Но при этом важно акцентировать другое: взятый О. Богдановой пушкинский эпиграф раскрыл перед ней новые горизонты видения и позволил ей, отметив большие достижения В.И. Тюпы, А.П. Чудакова, М.Н. Литовченко, М.М. Одесского и мн. др., «с новой точки зрения расширить представление о смысловой контентности чеховского текста» [3, 314]. Связав пушкинский эпиграф с цитированными Иваном Ивановичем Буркиным, героем «Крыжовника», строками из «Героя»: «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман... [3, с. 324], – О. Богданова не только усилила диалог чеховского текста с пушкинским текстом. Исследовательница тем самым расширила пространственно-временной континуум, где зазвучали – как интертекстуальность – голоса И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.А. Гончарова, Л. Толстого, той плеяды, которая, по мысли М. Мамардашвили, была Россией, возможной Россией» [13, с. 187]. Обнажая чеховские приемы, которыми обозначается значимость ввода писателем этих голосов, О. Богданова лишний раз утверждала, говоря слегка трансформированными словами Ю. Лотмана, что русская литература следовала, на наш взгляд, главному пушкинскому завету – не сводить «неисчерпаемость жизни сводить к завершенности» не только «литературного текста», но и характеров, и типов.

Тщательный текстовый анализ позволил ей прийти к иным выводам, чем другие известные чеховеды, в частности И. Сухих, доказав, что человеком в футляре был не Николай Иванович, который в маленьком именьице развел крыжовник и тем был счастлив, а Иван Иванович. Но свою задачу О. Богданова осуществила не путем открытой полемики, когда выискиваются «слабые» стороны оппонента, а путем обоснования своего видения, путем рядоположения противоположных концепций, объективно отразив в подстрочнике позицию другого [3, с. 331]. Более того, ее подход – в т. ч. благодаря акцентуации пушкинского присутствия – позволяет реципиенту «включать» чеховское видение в литературный контекст будущего.

Но при взаимодействии рядоположенных работ чеховедов, представленных Л. Фризманом и М. Литовченко, с монографией О. Богдановой не только проясняется метатекстовое пространство ее десятой главы, к примеру, тут рассмотренной. Но и, наоборот, богдановские аллюзии, уловляющих переклички представлений о счастье Николая Ивановича, чеховского персонажа, мечтавшего «есть свои собственные щи», с мечтами бедного Евгения («Медный всадник») и пушкинскими словами из «Евгения Онегина»: «Мой идеал теперь хозяйка. / Мои желания – покой, / Да щей горшок, да сам большой» [3, с. 324], – обогащают выводы чеховедов о том, что А. Чехов, как и его великие предшественники, умел ставить вопросы. И аллюзии О. Богдановой наглядно убеждают в этом.

Уже только один этот пример из монографии О. Богдановой – а их множество, – раскрывающий подлинное смыслообразующее значение пушкинского присутствия в чеховском тексте, доказывает, как далека формула А. Григорьева «Пушкин – наше все» от апологетики.

Справедливости ради нельзя упускать из вида и то, что сам Л. Фризман в статье «"На фоне Пушкина". Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы» убедительно продемонстрировал жизнь произведений А. Пушкина в творчестве поэтов второй половины XX в.

И тем не менее, в своей монографии «Иван Франко: взгляд на литературу» (2017) он полемически обостренно квалифицировал афоризм А. Григорьева: «Пушкин – наше все», – только как апологетику, прибегая к парафразе:

«Шевченко, – пишет Л. Фризман, – был для Франко великим писателем, но не предметом *культа*. Он никогда не изрекал *сентенций*, вроде «Шевченко – это наше все» (Тут и далее курсив мой. – Л. О.) [23, с. 194].

Такая полемически заостренная трактовка Л. Фризманом григорьевской фразы говорила о настойчивом протесте ученого о сотворении из писателя культовой фигуры, что не вызывает возражений. Л. Фризман неоднократно и до конца своей жизни привлекал внимание к тому, что создание культа Пушкина приносило огромный вред и пушкиноведению. Доказательством служит его речь на тему «Пушкин в запретных зонах», записанная незадолго до смерти ученого на видео [25]. И в этом он совершенно прав и актуален. Настороженность вызывает другое: некоторая некорректность самого восприятия емкого по своей значимости *выражения / формулы:* «Пушкин – наше **все**» как *сентенции*, ибо оно в контексте с речью «Пушкин в *запретных* зонах» превращается в своеобразный перевертыш: «Все – наш Пушкин». Надо заметить, что это всеобъемлющее *все* содержит в себе такие факты, изучение которых закономерно входит в круг интересов психологов, нейрофизиологов, социологов, в т. ч. и приверженцев психоанализа, теперь обоснованно относимого к своего рода *мифологии*, приобретающей, по меткому замечанию философа А.М. Руткевича, «наукообразную форму у получившего образование в колледже или университете представителя среднего класса» [19]. Но многие факты из *запретных* зон не являются продуктивными для литературоведения, особенно, когда подаются отдельным текстом. Они не только ничего не прибавляют к пониманию пушкинских открытий, осознанию особой значимости А. Пушкина для литературы и культуры в целом, но напротив мешают этому. И хотя принцип *бинарности* лежит в восприятиях А. Пушкина, о чем говорится, прежде всего, в работе, В. Новикова «*Двадцать два мифа о Пушкине*» (1999) – на нее опираются современные исследователи – сам автор заключил ее словами сомнения: «…допускаю, что и эта модель – тоже миф» [16]. Осмысляя взвешенные суждения В. Новикова, целесообразно иметь в виду, что принцип бинарного похода правомерен: ведь он основывается на бахтинском положении о карнавальности, но подходить к нему следует с большой осторожностью. И, по нашему мнению, выражение / формулу А. Григорьева «Пушкин – наше *все*» целесообразно рассматривать, исходя именно из понятия *присутствия*, введенного в научный обиход Л.Ф. Киселевой (1935–2006) в монографии «Пушкин в мире русской прозы XX века» (1999). Этот труд и по сей день не только не утратил своей актуальности, но – напротив – требует такого углубленного к себе подхода, который в рамках данной статьи невозможно осуществить. В связи с этим следует с особой тщательностью присмотреться к названиям глав-претекстов, которые, будучи выстроенными в горизонтальный ряд, образуют текст с определенным сюжетом, который уже говорит о разнообразии пушкинского присутствия в писательских текстах. Так, название первой главы – «Горький и Пушкин (Связь времен). Свет поэзии в прозе)», – обладая определенной долей суггестивности, вызывает в воображении образ прожекторного луча, который освещает неведомое пространство [8, с. 11]. И вот – название второй главы – «Пушкин в мире "сдвинутых вещей", "смещенных понятий" (Зощенко, Олеша, Платонов)» [8, с. 162]. Названия последующих глав говорят, что присутствие его бывает и сокрытым, как в главе «Неосознанный Пушкин в "Тихом Доне" Шолохова (Черты поэтики), и явным, как в главах «Пушкинские идеалы в художественных замыслах Фадеева» [8, с. 288] и «Пушкинские реалии в "Мастере и Маргарите" Булгакова» [8, с. 350]. Конечно, исследовательница обращается ко многим приемам: это и признания самих писателей, и интертекстуализация, и тщательный текстовый анализ на уровне дискурсов. Но особенно ценной, на наш взгляд, является акцентуация Л. Киселевой – с внесением своих дополнений – положения В.В. Кожанова, изложенного им в статье «Станов-

ление классического стиля», о том, что «...слова Пушкина "помнят" свое пребывание, скажем, в стиле Ломоносова, Фонвизина, Карамзина, Батюшкова и др."; как элементы художественного стиля они "включают в себя... тот смысл и окраску, какую они получили в стиле предшествующих и современных художников"» [Цит. по 8, с. 243]. Осмысляя это положение, указывая, что не только слова, но «и мотивы, образы, сюжеты и другие компоненты художественного мира крупного художника "помнят о своем прежнем пребывании", хранят память о нем даже тогда, когда сам автор может и не помнить об этом» [8, с. 243], Л. Киселева приходит к важному выводу методологического характера:

«Обычное включение классиков в контекст своего текста, и не только стилевой, но и проблемный, дает, как правило, эффект двойного освещения: современности – прошлым, прошлого – современностью» [8, с. 244].

И если обратиться к монографии О. Богдановой, то она независимо от Л. Киселевой обнаружила, раскрыла и мастерски продемонстрировала самые многообразные формы пушкинского присутствия в произведениях XIX – начала XX вв. В «Современном взгляде на русскую литературу...» ненавязчиво и закономерно пушкинская тень маячит везде: в тексте, в подтексте и в метатекстовом пространстве, но с разной степенью своей проявленности. А. Пушкин не исчезает не только своими открытиями, о которых писал Ю. Лотман, анализируя поэтику романа А. Пушкина «Евгений Онегин»:

«Пушкин оборвал роман, «не договорив» сюжета. Он не хотел неисчерпаемость жизни сводить к завершенности литературного текста. Выносить приговор противоречило его поэтике. Но в «Евгении Онегине» он создал не только роман, но и *формулу русского романа.* Эта формула легла в основу всей последующей традиции русского реализма. Скрытые в ней возможности исследовали и Тургенев, и Гончаров, и Толстой, и Достоевский» [11, с. 17].

О. Богданова, не упуская этого из виду, представляет в статье / главе «"Сценическая поэма" А.С. Грибоедова "Горе от ума"» А. Пушкина – человека и писателя – решительно утверждающего свое видение художественных задач, но и способного понять другого художника, исходящего из иных эстетических и художественных установок. Не случайно исследовательница акцентуирует те моменты в пушкинском восприятии грибоедовского произведения, которые фактически устраняют видимое противоречие.

И это свойство богдановского подхода особенно ярко проявляется при рядоположении ее «Современного взгляда...» с монографией Л. Фризмана «Иван Франко: взгляд на литературу», в которой исследователь правомерно и своевременно, характеризуя особенности писательской критики, прибегнул к авторитету А. Пушкина как неопровержимому доказательству:

«Пушкин, – пишет ученый, – расхвалив некоторые частности в "Горе от ума", в целом дал бессмертному творению Грибоедова отрицательную и совершенно ошибочную оценку: он не увидел "во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины"» [23, с. 25].

Конечно, Л. Фризман вроде бы и не погрешил против правды. Напротив, он сказал ее, процитировав слова А. Пушкина из письма к П.А. Вяземскому от 28 января 1825 г., но только не всю, ибо оставил без внимания пушкинское письмо к А.А. Бестужеву (конец января 1825 г.). Таким образом ученый, достигая своей цели, усилил специфические особенности писательской критики, которая в определенной мере действительно пристрастна. И все же говорить о *совершенной ошибочности* пушкинской оценки вряд ли приходится. Рядоположенная монография О. Богдановой, где приводится в доказательство несколько оценок поэта [3, с. 7–8], позволяет присмотреться к пушкинскому дискурсу и скорректировать фризманскую оценку:

«Драматического писателя, – говорится в письме к А. Бестужеву, – должно судить по законам, им самим над собою признанным. Следовательно, не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его – характеры и резкая картина нравов. В этом отношении Фамусов и Скалозуб превосходны» [3, с. 8].

Тут показателен ход мысли А. Пушкина и логика ее выражения: исходя из *должного,* не *осуждать* – установить *цель* – отметить *результат.* Но в то же время *сохранять* и *свои позиции*, выдвигая *новые задачи* и решая их. И такой логике поэт следовал всегда. Ему было свойственно находиться в диалогическом положении по отношению к *иному,* стремиться понимать правомерность его подходов и в то же время видеть проблему в новом ракурсе, реализовывать свой замысел и действовать уже по другому плану, что обоснованно доказано и в монографии В.Б. Мусий, но на материале «Песней западных славян»[14, с. 36–39].

Но утверждая необходимость *судить драматурга по законам, им самим над собою признанным,* А. Пушкин все же – вдруг! – в размышлениях и оценках своих подменял законы в данном случае А. Грибоедова своими.

Вот почему в монографии О. Богдановой речь идет не просто об «ошибочности» восприятия грибоедовской комедии А. Пушкиным, П.А. Катениным, В.Г. Белинским, а об *их* правоте и неправоте одновременно:

«Они были правы, – пишет исследовательница, – ибо ориентировались на свою идею, на свой замысел, которые они хотели видеть и в комедии Грибоедова, и не находили им развития» [3, с. 42].

Глава об А. Грибоедове в структуре монографии выполняет особую роль. Во-первых, в ней действует живой А. Пушкин со своей непосредственной реакцией на комедию «Горе от ума», А. Пушкин, который продумывает полученные им впечатления и одновременно – как *зрелый художник* – анализирует ее с точки зрения формы, но через призму новых художественно-эстетических позиций, на чем и акцентирует О. Богданова. Во-вторых, тут же, с появлением имени В. Белинского поэт предстает в сознании реципиента, который не может не вспомнить статьи критика об А. Пушкине, тем, о ком скажут: «солнце нашей поэзии» и «Пушкин – наше все». Сам дискурс статьи способствует организации в дальнейшем подтекстового и метатекстового пространства, в котором прямо или опосредованно присутствует А. Пушкин. Знаком такого опосредованного присутствия является концептуальное завершение анализа «сценической поэмы», ее «*разгадка*», сформулированное новое ее прочтение, указывающее на конфликт «отцов и детей»:

«В итоге – в центре сценического столкновения пьесы Грибоедова «Горе от ума» оказываются не социальный и не любовные конфликты, но конфликт нравственный» [3, с. 43].

И дальше перекидывается мостик к шестой главе «“Кто тут прав, кто виноват решить не берусь...”: “Отцы и дети” И. С. Тургенева». Заголовок которой «обратным чтением» (Н. Гей) снимает кажущуюся категоричность вывода и призывает к дальнейшему разгадыванию «до сих пор неразгаданного... творения» (А. Блок):

«После Грибоедова конфликт “отцов и детей” рассматривается в русской литературе XIX века много раз. Между тем сегодня мы не стремимся возвести демократа-разночинца Базарова на пьедестал...» [3, с. 43].

Таким образом, О. Богданова, с одной стороны, закольцовывает статью, начатую эпиграфом из А. Блока, акцентуируя на словосочетании «*сегодня мы...»,* ставит задачу, а с другой – дает выход в просторы исканий русской литературы, организовывает подтекстовое и затекстовое пространство, в котором имя Базарова заставляет вспомнить Д. Писарева, а с ним и А. Пушкина.

Надо отметить, что частотность прямого упоминания пушкинского имени велика, но каждый раз предстает в разном ракурсе. Появляется оно и в тексте главы «Велика та лестница, по которой он поднимается и спускается: “На дне” М. Горького», побуждая задуматься об отношениях «Горький – Пушкин». И, размышляя над ними, информированный читатель мысленно обращается прежде всего к монографии Л.Ф. Киселевой, где этот вопрос глубоко разрабатывается. И тут надо отметить, что *рядоположенные* монографии «Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв.» О. Богдановой и «Пушкин в

мире русской прозы XX века» Л. Киселевой закономерно могут быть восприняты как литературоведческая дилогия, ибо в первом случае речь идет о *присутствии* А. Пушкина в литературном процессе конца XIX – начала XX вв., во втором – в XX в. Немаловажно и то, что пушкинское присутствие у О. Богдановой и Л. Киселевой обнаруживается неодинаковыми путями, а поэтому А. Пушкин не только откликается по-разному в творчестве того или иного писателя, но даже и себя проявляет с каких-то неожиданных сторон. И неудивительно: ведь речь идет о двух исторических эпохах, между которыми пролег не один тяжелый кризис, оказавший сильнейшее влияние и на ход истории страны, судьбы мира, и на характер самого мышления человека. И тем не менее, – в т. ч. благодаря усилиям О. Богдановой и Л. Киселевой – происходит их стяжение в единый пространственно-временной континуум с его полифонией голосов, континуум, обладающий великой силой притяжения. И многие труды философов и литературоведов входят в орбиту тех поднятых временем проблем, которые, в частности, нашли свое достойное отражение в концептуальных подходах О. Богдановой и Л. Киселевой, многогранно освещающих реальное смысловое наполнение Григорьевской формулы «Пушкин – наше все...» во всей сложности и противоречивости. Очевидно, что и монография О. Богдановой ««Пушкин – наше все...»: Литература постмодерна и Пушкин» (2012) является важной составной в этом полилоге.

Все эти искания отражают реальное содержание формулы «Пушкин – наше все», которая, попадая в инонациональную среду, трансформируется в отдельную большую проблему – «Пушкин *и* наше все». И хотя здесь нет возможности ее развернуть, необходимо – на примере украинской критики и литературоведения обозначить только ее некоторые аспекты, расценивая их как один из вариантов присутствия, т. е. инобытия А. Пушкина в инонациональной литературе и культуре в целом.

Одним из них является важнейший аспект – осмысление *А. Пушкина частью общечеловеческой культуры.* Так, убежденный в том, что национальные культуры, сохраняя свою самобытность, тяготеют одновременно к очеловеченному универсуму, С. Б. Бураго говорил в одном из последних своих выступлений:

> «Сегодня мы услышим, в частности о том, как мировая культура присутствует на страницах “Евгения Онегина”. Я не буду касаться этой темы подробно, лишь скажу о том, что любой национальный дух в поэзии, в том числе и в русской поэзии, великого русского поэта Александра Пушкина, совершенно необходим. Без него, можно так сказать, не существовали бы плоть и кровь этой поэзии, но он не исчерпывает ее сущности – она будет выше него, потому что главное измерение здесь, и у Пушкина в частности, – это человек, человек как таковой» [4, с. 482].

Но особенно важно то, что за художественным текстом С.Б. Бураго всегда видел самого писателя-человека и писателя в человеке, того самого, который есть мерою всех вещей. И если глубоко вдуматься в эти мысли, то станет ясно, каким одушевленным про***Я***вляется весь литературный процесс в нашем сознании.

Не менее значимым является имеющий глубокую традицию аспект осмысления роли *Кобзаря* в украинской литературе и культуре через тему *Т. Шевченко и А. Пушкин.* И тут прежде всего нужно обратиться к наследию И. Франко, о котором тоже в определенном смысле можно сказать: «И. Франко – наше все», ибо никто другой, как он, не исполнил во всей полноте шевченковский завет: «Учітесь, читайте, / чужому научайтесь, / Й свого не цурайтесь».

И. Франко рассматривал проблему «Т. Шевченко и А. Пушкин» в парадигматических отношениях – *Свой / Другой* и *Свой / Не-свой*, что со всей очевидностью проявилось в его Предисловии к произведению Т. Шевченко «Перебендя» (1840). Указывая на присутствие А. Пушкина в шевченковском духовном мире, он одновременно отмечал отрицательное воздействие «русской школы и пушкинского воздействия на Т. Шевченко». Исходя из своих художественно-эстетических и политических взглядов, И. Франко не все в то время правильно воспринял не только у А. Пушкина, но и у Т. Шевченко, полагая, что под влиянием русского поэта и К. Брюллова он вроде бы отдал дань искусству для искусства, забыв о страданиях народа. Но в то же время И. Франко, конечно, глубоко понимая роль А. Пушкина в

русской литературе, измерял ею и исключительную роль Т. Шевченко в литературе украинской. Об этом доказательно пишет Л. Фризман в своей последней книге – «Иван Франко: взгляд на литературу» (2017) [23, с. 13–14]. Ученый подчеркивал частые упоминания *украинским писателем* русского поэта. А это говорило об его «*устойчивом внимании* и осведомленности о Пушкине и о серьезности сделанных им выводов» [23, с. 369]. Обоснованность сказанного опирается на тот факт, что И. Франко в 1914 г. «совершил подлинный переводческий подвиг. На протяжении восьми месяцев, преодолевая приступы тяжелой болезни, он подготовил издание драматических произведений Пушкина» [23, с. 374]. При этом новаторство И. Франко, как подчеркивает Л. Фризман, состояло в том, что он не рассказывал об А. Пушкине, а *показывал* его [23, с. 371], добиваясь того, чтобы реципиент сам постиг пушкинский стих [23, с. 374]. При этом, идя от своего понимания пушкинских текстов [23, с. 371], И. Франко не только не скрывал своего отношения к ним, но наоборот – полемически заострял свое несогласие.

Вопрос о «влиянии» А. Пушкина на творчество Т. Шевченко и теперь не исчезает с поля зрения украинского Шевченковедения и сопровождается теоретическим углублением самого понятия *влияния*, а это способствует проникновению в глубины творчества и мировоззрений не только эти двух корифеев русской и украинской литератур. Особенно продуктивными являются теоретические размышления И.М. Дзюбы, носящие ярко выраженный методологический характер:

«… варто, мабуть, говорити, – пише І. Дзюба, закликаючи до роздумів, – не тільки (і, може, не стільки) про впливи, як типологічну схожість (або несхожість). Типологічні порівняння – з погляду як схожості, так і несхожості (несхожого в схожому і схожого в несхожому) поглиблюють розуміння літературного явища, ставлячи його в історико-літературний контекст і самий контекст розгортаючи новими гранями» [6, с. 258].

Стимулирующая роль положення И. Дзюбы – чему способствует и его дискурс – очевидна. В доказательство приведем только один фрагмент:

….«... Шевченкові “Гайдамаки”, – пише І. Дзюба, – були новим словом, утверджували примат фактів народного життя над літературними стереотипами.

Можливо, не зайве буде згадати, як пояснював Пушкін відсутність у тогочасній російській літературі драми і трагедії. “Драма никогда не была у нас потребностью народною”. На заході трагедія “родилась на площади”». «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отказаться от аристократических своих привычек, от своего разговора, размеренного, важного и напыщенно благопристойного? Как ей перейти к грубой откровенности народных страстей. К вольности суждений площади?.. Це написано 1830 рогу з приводу драми М. Погодіна “Марфа Посадница”, але може бути сприйняте і як мотивація “Бориса Годунова”. Немає жодних підстав говорити про якийсь вплив цієї концепції на Шевченкових “Гайдамаків”, але “грубая откровенность народных страстей” і “вольность суждений площади” тобто полнокровна картина народного зриву, в них очевидна» [6, с. 143–144].

Не трудно заметить, что начальный тезис этого фрагмента: *«Шевченкові “Гайдамаки”… утверджували примат фактів народного життя над літературними стереотипами»*, – формирует представление о таком вкладе поэта в украинскую литературу, который ставит ее на новый, висший уровень развития. А «предоставление слова» А. Пушкину, подчеркивая значимость шевченковского вклада, одновременно поднимает вопрос о *сходстве / несходстве* ментальных черт двух народов.

Осмысляя в парадигме *Свой/Другой* с позиций «Пушкин ***и*** наше все» в широком историческом и историко-литературному контекстах соотношения двух миров – мир Т. Шевченко и мир А. Пушкина – и не избегая острых тем (Кавказ и польское восстание 1831), И. Дзюба последовательно – как И. Франко – реализует Шевченковское завещание: «Учітесь, читайте, / чужому научайтесь, / Й свого не цурайтесь».

Это же можно сказать, когда заходит речь о Петербурге и Петербургском тексте, частью которого является и концепция Т. Шевченка. И то, что актуальность этой темы не исчезает, свидетельствует монография Ю. Барабаша – «Коли забуду тебе, Єрусалиме… Гоголь і Шевченко» (2011).

Анализ фундаментального труда И. Дзюбы «Тарас Шевченко. Життя і творчість» доказывает, что своим содержанием, освещением *присутствия* А. Пушкина в украинском сознании, всем своим, пафосом и гуманистической направленностью она выходит за границы национальных интересов и приобретает общечеловечечкое значение.

Несколько иначе к проблеме «Пушкин *и* наше все» подходит Е. Сверстюк в книге «Гоголь і українська ніч: есеї» (2015), новаторство которой состоит в глубоком понимании диалектики взаимоотношений «своего» и «не-своего», убедительно доказывая, что в этой ситуации человек, приобретая многое, одновременно находится под угрозй и *потерять себя*. Кстати, эту проблему поднимал и А. Пушкин, что раскрывается в монографии В. Мусий «Образ “своего”, “юного”, “чужого” в русской прозе первой половины XIX века» (2011) [14, с. 63–97], Вот перед такой опасностью оказался и Н. Гоголь, о чем и говорится с мастерским психологическим анализом в ессе «Міт про Гоголя і Пушкіна». Опираясь на факты, Є. Сверстюк доказывает, что Н. Гоголь, не отрекаясь от А. Пушкина, до конца своих дней оставался верным самому себе.

В завершение следует отметить, что, уже исходя из сказанного в статье, а сказано далеко не все, и само сказанное в ней скорее – постановка проблемы, чем ее решение, формула А. Григорьева «Пушкин – наше все» в современном литературоведении предстает в своей многоаспектности. Да, он выступает и как авторитет. Так, философ И. Ильин пишет, говоря о природе художественного творчества:

«Каждый настоящий художник носит чувство или даже сознательное убеждение, что в процессе творчества ему не все позволено…» [7, с. 335].

И в подтверждение своей правоты добавляет как неопровержимое доказательство:

«Вот так, как однажды Пушкин, негодуя на безвкусную и уродливую правку цензора в его стихе, восклицал так: “я не властен сказать, я не должен сказать, я не смею сказать”» [7, с. 335].

Это же наблюдается и в восприятиях творчества А. Пушкина в инонациональной среде, в частности, в украинском литературоведении. Несмотря на все контроверзы, которые не все правомерны, выдающиеся ученые придерживаются такого же мнения. Так, М. Наенко в статье «Жанри канонічні і… постмодерні» (2015) утверждает:

«... змістом у мистецтві є його форма, то… Для декого це звучить ретроградно, бо, мовляв, завжди треба говорити про єдність змісту й форми, тобто – про формозміст, але погодьмося: в кожному творі (крім змісту-духу і художньої форми) більше нічого немає, як би пильно ми в нього не вдивлялися. На домінантності форми свого часу акцентував навіть не літературознавець, а «чистий» поет, О. Пушкін: якщо, казав він, «замість форми твору будемо класти в основу лише дух, у якому він написаний, то ніколи не виплутаємося з визначень» [15, с. 33].

Однако и в этом утонченно-философским осмыслении взаимоотношений мысли и слова, нет и следа апологетики.

В ходе дальнейшего изучения этого вопроса, на наш взгляд, целесообразно опираться наряду с существующими методами анализа и на метод *рядоположения*: важно прочитать не только ход мыслей каждого автора и его открытую реакцию на других, а и диалог самих книг. Заметим, что среди них в этом плане особенно интересны «Поэтология фаустовской культуры: “Закат Европы” Освальда Шпенглера и литературный процесс 1923–1930-х гг.) (2013) А.А. Степановой – не только в связи с пушкинским “Фаустом”, но и темой города [28], а также «Аргументи форми» (2015) О.В. Червинской [29] (в теоретическом аспекте).

**Список использованных источников**

1. Благой Д. Примечания / Д. Благой // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М.: ГИХЛ, 1959–1962. –Т. I. – С. 525–554.

2. Богданова О.В. «Пушкин – наше все…»: Литература постмодерна и Пушкин / О.В. Богданова. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 239 с.

3. Богданова О.В. Современный взгляд на русскую литературу XIX–середины XX вв. / О.В. Богданова. – СПб.: ИПК Береста, 2017. – 560 с.

4. Бураго С.Б. Набег язычества на рубеже веков / С.Б. Бураго. – Киев: Изд. Дом Дмитрия Бураго, 2013. – 672 с.

5. Григорьев А.А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / А.А. Григорьев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://static.my-shop.ru/product/pdf/89/885603.pdf (дата обращения 10.10.2018).

6. Дзюба І.М. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І.М. Дзюба. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.

7. Ильин И.А. Путь к очевидности / И.А. Ильин. – М.: Республика, 1993. – 431 с.

8. Киселева Л.Ф. Пушкин в мире русской прозы XX века / Л.Ф. Киселева. – М.: Наследие, 1999. – 362 с.

9. Лазаревский Б.А. В Ясной Поляне / Б.А. Лазаревский // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. – СПб.: Пальмира; М.: ООО «Книга по Требованию», 2017. – Т. 2. – С. 321–329.

10. Литовченко М.В. Пушкинская традиция в прозе А.П. Чехова: автореф. дис. … канд. филол. наук / М.В. Литовченко. – Кемерово, 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/pushkinskaya-tr.ditsiya-v-proze-a-p-chehova (дата обращения 10.10.2018).

11. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

12. Лотман Ю.М. Пушкин / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – 847 с.

13. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию / М.К. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1992. – 177 с.

14. Мусий В.Б. Образ «своего», «иного», «чужого» в русской прозе первой половины XIX века / В. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2011. – 168 с.

15. Наєнко М.К. Жанри канонічні і… постмодерні / М.К. Наєнко // Філологічні семінари. – 2015. – Вип. 18. – С. 5–11.

16. *Новиков В.И. Двадцать два мифа о Пушкине / В.И. Новиков //* Время и мы. – М.; Нью-Йорк, 1999. – С. 143–156 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/project/arss/novikov/pushkin.html (дата обращения 10.10.2018).

17. Пушкин А.С. Герой / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: В 10-ти т. – М.: Изд.-во АН СССР, 1957. – Т. 3. – С. 198–200.

18. Разумова Н.Е. Чехов – это Пушкин в прозе / Н.Е. Разумова // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (филология). – Томск: Изд-во ТПГУ, 2007. – Вып. 8 (71). – С. 145–147.

19. Руткевич А.М. Научный статус психоанализа / А.М. Руткевич // Вопросы философии. – 2000. – № 10. – С. 9–14.

20. Седова Г.М. Почему «Пушкин – наше все» / Г.М. Седова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/s/vopros/pushkin-nashe-vse (дата обращения 10.10.2018).

21. Слинина Э.В. Чехов и Пушкин / Э.В. Слинина // Пушкинский сборник. – Псков: Изд-во Псковского ун-та, 1968. – С. 132–139.

22. Тарарак А.В. Интепретация наполеоновского мифа в русской литературе XIX – начала XX вв. // А.В. Тарарак. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2014. – 340 с.

23. Фризман Л.Г. Иван Франко: взгляд на литературу / Л.Г. Фризман. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2017. – 608 с.

24. Фризман Л.Г. Предварительные итоги / Л.Г. Фризман. – Харьков: Новое слово, 2005. – 598 с.

25. Фризман Л.Г. Пушкин в запретных зонах. Речь на видео / Л. Г. Фризман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://youtu.be/wNQDEQ1WlCY (дата обращения 10.10.2018).

26. Фризман Л.Г. Семинарий по Пушкину / Л.Г. Фризман. – Харьков: ЭНГРАМ, 1995. – 367 с.

27. Шеметова Т.Н. Пушкин в русской литературе XX века. От Ахматовой до Бродского / Т.Н. Шеметова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.litres.ru/tatyana-shemetova-11121088/pushkin-v-russkoy-literature-hh-veka-ot-ahmatovoy-do-brodskogo/chitat-onlayn/page-2/#note-m140239418214992 (дата обращения 10.10.2018).

28. Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. / А.А. Степанова. – Днепропетровск: Университет имени Альфреда Нобеля, 2013. – 496 с.

29. Червінська О.В. Аргументи форми / О.В. Червінська. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2015. – 384 с.

## "PUSHKIN IS OUR EVERYTHING" IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE

*Luiza K. Oliander*, Lesya Ukrainka Eastern European National University (Ukraine). E-mail: olk32@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-3

**Key words:** *aphorism, binary, discourse, carnival, text, metatext, model, narration, presence, "Pushkin is our everything", A. Pushkin, I. Franko, T. Shevchenko.*

The article describes the conceptual approaches of O.V. Bogdanova, S.B. Burago, I.M. Dziuba, L.F. Kiseleva, V.V. Kozhanova, M.K. Mamardashvili, V.B. Musiy, V.I. Novikov, Ye.A. Sverstyuk, E.V. Slinina, I.Ya. Franko, L.G. Frizman T.N. Shemetova, and others to A.S. Pushkin's role in the literature and culture. Much attention is paid to the controversial semantic content of A. Grigoriev's aphorism "Pushkin is our everything". Based on the reception of "*riadopolozheniye*" (positioning) of a number of research papers by these authors, the dialogical relations between them are interpreted, their complementary and corrective function is proved. Frisman's "Pushkin Seminary" was described in detail along with M.V. Litovchenko's thesis "Pushkin Tradition in A.P. Chekhov's Prose" (2007), which presents "a huge layer of materials of criticism and literary criticism". It was shown as "Pushkin Seminary" by Frizman, along with the monograph "Modern Look at Russian Literature of the 19$^{th}$ – Middle of the 20$^{th}$ Centuries" by O. Bogdanova, creates conditions for the recipient to specify A. Pushkin's presence at the metatext of its text in many chapters of the book, but first of all in those where we are reading about A. Chekhov. It is proved that during ("*riadopolozheniye*") positioning of the texts of different authors such conditions are created that contribute to the perception of Bogdanov's vision of Pushkin's presence in the works of A. Chekhov in the context of the space-time continuum of Chekhov studies. It is noted that the activation of divergent – non-linear – thinking, which is promoted by the method of rationalization of multidimensional research, allows you to capture the diversity of the specific presence of A. Pushkin in the works of writers and to comprehend this unique phenomenon presented in the monograph of O. Bogdanova in the context of modern literary criticism achievements.The expression / formula of A. Grigoriev "Pushkin is our **everything**" is considered on the basis of the concept of *presence*, introduced into the scientific circulation by L.F. Kiseleva in the monograph "Pushkin in the world of Russian prose of the 20$^{th}$ century". The monograph of O.V. Bogdanova and the monograph of L.F. Kiseleva are naturally presented as a literary dilogy: in the first case, it is about the presence of A. Pushkin in the literary process of the late 19$^{th}$ – early 20$^{th}$ centuries, in the second – in the 20$^{th}$ century. On the material of Ukrainian literature – works of I. Franko, S. Burago, I. Dziuba, Ye. Sverstiuk – binary oppositions "Pushkin is our **everything**" / "Pushkin and our everything" are analyzed. It is proposed for further research to rely along with the existing methods of analysis on the method of "*riadopolozheniye*" (positioning), reading not only the train of thoughts of each author and his open reaction to others, but also the dialogue of the books themselves.

### References

1. Blagoj, D. *Primechanija* [Notes]. In: Pushkin, A.S. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Complete Works: in 10 vol.]. Moscow, GIHL Publ., 1959-1962, vol. I, pp. 525-554.

2. Bogdanova, O.V. *«Pushkin – nashe vse…»: Literatura postmoderna i Pushkin* [«Pushkin – our everything…»: Literature of a postmodern and Pushkin]. Saint Petersburg, Fakul'tet filologii i iskusstv SPbGU Publ., 2009, 239 p.

3. Bogdanova, O.V. *Sovremennyj vzgljad na russkuju literaturu XIX–serediny XX vv.* [Modern sight at the Russian literature of the 19th – the middle of the 20th centuries]. Saint Petersburg, IPK Beresta Publ., 2017, 560 p.

4. Burago, S.B. *Nabeg jazychestva na rubezhe vekov* [Paganism`s attack on a boundary of centuries]. Kyiv, Izd. Dom Dmitrija Burago Publ., 2013, 672 p.

5. Grigor'ev, A.A. *Vzgljad na russkuju literaturu so smerti Pushkina* [Sight at the Russian literature from Pushkin's death]. Available at: https://static.my-shop.ru/product/pdf/89/885603.pdf (Accessed 10 October 2018).

6. Dziuba, I.M. *Taras Shevchenko. Zhyttia i tvorchist'* [Taras Shevchenko. Life and work]. Kyiv, Vyd.dim «Kyievo-Mohylians'ka akademiia» Publ., 2008, 718 p.

7. Il'in, I.A. *Put' k ochevidnosti* [Way to evidence]. Moscow, Respublika Publ., 1993, 431 p.

8. Kiseleva, L.F. *Pushkin v mire russkoj prozy XX veka* [Pushkin in the world of Russian prose of the 20th century]. Moscow, Nasledie Publ., 1999, 362 p.

9. Lazarevskij, B.A. *V Jasnoj Poljane* [In Yasnaya polyana]. *L.N. Tolstoj v vospominanijah sovremennikov: v 2 t.* [L.N. Tolstoy in memoirs of contemporaries: in 2 vol.]. Saint Petersburg, Pal'mira Publ., Moscow, OOO «Kniga po Trebovaniju» Publ., 2017, vol. 2, pp. 321-329.

10. Litovchenko, M.V. *Pushkinskaja tradicija v proze A.P. Chehova*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Pushkin tradition in A.P. Chekhov's prose. Extended abstract of cand. philol. sci. diss.]. Kemerovo, 2007. Available at: http://cheloveknauka.com/pushkinskaya-tr.ditsiya-v-proze-a-p-chehova (Accessed 10 October 2018).

11. Lotman, Ju.M. *V shkole pojeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* [At school of a poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol]. Mocsow, Prosveshhenie Publ., 1988, 352 p.

12. Lotman, Ju.M. *Pushkin* [Pushkin]. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1995, 847 p.

13. Mamardashvili, M.K. *Kak ja ponimaju filosofiju* [As I understand Philosophy]. Moscow, Progress Publ., 1992, 177 p.

14. Musij, V.B. *Obraz «svoego», «inogo», «chuzhogo» v russkoj proze pervoj poloviny XIX veka* [Image of "own", "other", "another's" in Russian prose of the first half of the 19th century]. Odessa, Astroprint, 2011, 168 p.

15. Naienko, M.K. *Zhanry kanonichni i… postmoderni* [Canonical and postmodern genres]. *Filolohichni seminary* [Philological Seminars], 2015, issue 18, pp. 5-11.

16. Novikov, V.I. *Dvadcat' dva mifa o Pushkine* [Twenty two myths about Pushkin]. *Vremja i my* [Time and we are]. Moscow, New-York, 1999, pp. 143-156. Available at: http://magazines.russ.ru/project/arss/novikov/pushkin.html (Accessed 10 October 2018).

17. Pushkin, A.S. *Geroj* [The Hero]. *Poln. sobr. soch.: v 10 t.* [Complete works: in 10 vol.]. Moscow, Izd. AN SSSR Publ., 1957, vol. 3, pp. 198-200.

18. Razumova, N.E. *Chehov – jeto Pushkin v proze* [Chekhov is Pushkin in prose]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki (filologija)* [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University. Series: Humanities (Philology).]. Tomsk, Izd-vo TGPU Publ., 2007, issue 8 (71), pp. 145-147.

19. Rutkevich, A.M. *Nauchnyj status psihoanaliza* [Scientific status of psychoanalysis]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 2000, no. 10, pp. 9-14.

20. Sedova, G.M. *Pochemu «Pushkin – nashe vse»* [Why "Pushkin – our everything"]. Available at: https://www.culture.ru/s/vopros/pushkin-nashe-vse (Accessed 10 October 2018).

21. Slinina, Je.V. *Chehov i Pushkin* [Chekhov and Pushkin]. *Pushkinskij sbornik* [The Pushkin collection]. Pskov, Izd-vo pskovskogo un-ta Publ., 1968, pp. 132-139.

22. Tararak, A.V. *Intepretacija napoleonovskogo mifa v russkoj literature XIX – nachala XX vv.* [Interpretation of napoleonic myth in the Russian Literature of the 19th – the beginnings of the 20th centuries]. Kyiv, Izdatel'skij dom Dmitrija Burago Publ., 2014, 340 p.

23. Frizman, L.G. *Ivan Franko: vzgljad na literaturu* [Ivan Franko: a sight at the Literature]. Kyiv, Izdatel'skij dom Dmitrija Burago Publ., 2017, 608 p.

24. Frizman, L.G. *Predvaritel'nye itogi* [Preliminary results]. Kharkov, Novoe slovo Publ., 2005, 598 p.

25. Frizman, L.G. *Pushkin v zapretnyh zonah. Rech' na video* [Pushkin in prohibited zones. Speech on video]. Available at: https://youtu.be/wNQDEQ1WlCY (Accessed 10 October 2018).

26. Frizman, L.G. *Seminarij po Pushkinu* [Seminar on Pushkin]. Kharkov, ENGRAM Publ., 1995, 367 p.

27. Shemetova, T.N. *Pushkin v russkoj literature XX veka. Ot Ahmatovoj do Brodskogo* [Pushkin in the Russian literature of the 20th centuries. From Akhmatova to Brodsky]. Available at: https://www.litres.ru/tatyana-shemetova-11121088/pushkin-v-russkoy-literature-hh-ve-

ka-ot-ahmatovoy-do-brodskogo/chitat-onlayn/page-2/#note-m140239418214992 (Accessed 10 October 2018).

28. Stepanova, A.A. *Pojetologija faustovskoj kul'tury. «Zakat Evropy» Osval'da Shpenglera i literaturnyj process 1920–1930-h gg.* [Poetology of Faustian culture. "The Decline of the West" by Osvald Spengler and literary process of 1920-1930]. Dnepropetrovsk, Dnepropetrovskij universitet imeni Al'freda Nobelja Publ., 2013, 496 p.

29. Chervins'ka, O.V. *Arhumenty formy* [Arguments of the form]. Chernivtsi, Chernivets'kyj nats. un-t Publ., 2015, 384 p.

*Одержано 5.10.2018.*

УДК 821.133.1
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-4

**Н.Т. ПАХСАРЬЯН,**
*доктор филологических наук, профессор*
*кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Российская Федерация)*

# О. де БАЛЬЗАК – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

В статье сделана попытка на основе зачастую разрозненных суждений, содержащихся в письмах, предисловиях, статьях Оноре де Бальзака о литературном творчестве, жанре романа, о соотношении литературы и журналистики, об отдельных произведениях и писателях, составить общую картину эволюции художественно-эстетических принципов французского писателя XIX ст., выяснить специфику и функцию бальзаковской литературной рефлексии, раскрыть стремление Бальзака к созданию индивидуальной и целостной системы взглядов и уточнить результаты этого стремления.

*Ключевые слова: литературная критика, предисловие, журналистика, творчество, романный цикл, функция писателя, художественная система.*

У статті зроблено спробу на основі часто розрізнених міркувань, що містяться у листах, передмовах, статтях Оноре де Бальзака про літературну творчість, жанр роману, про співвідношення літератури та журналістики, про окремі твори та письменників, скласти загальну картину еволюції художньо-естетичних принципів французького письменника XIX ст., з'ясувати специфіку та функції бальзаківської літературної рефлексії, розкрити прагнення Бальзака до створення індивідуальної та цілісної системи поглядів та уточнити результати цього прагнення.

*Ключові слова: літературна критика, передмова, журналістика, творчість, романний цикл, функція письменника, художня система.*

Начав творчество в 1820-е гг., Бальзак первое время публикует свои сочинения под псевдонимами, и впоследствии отказывается считать их своими, признает лишь те произведения, которые подписаны его собственным именем. До поры до времени писатель не выступал с определенной творческой программой или с критикой поэтологических принципов своих предшественников и современников. Правда, его ироническая заметка 1824 г. в «Фельетон литтерэр» «О привычке к предисловиям» содержала насмешку над постоянным стремлением «писателей сочинять предисловия», а читателей – «не читать предисловия, считать их пустыми и неуместными» (цит. по: [3, с. 146]), но в ней выразилось, прежде всего, нежелание писателя включаться в привычное русло жанровой рефлексии. Он не принимает активного участия в битве между классиками и романтиками, в которую вовлечены в этот период Ш. Нодье, Стендаль и В. Гюго. Впрочем, один из современных исследователей утверждает, что анонимная заметка «Рассуждения о романтической литературе», появившаяся во «Французских анналах искусства, науки и литературы» в 1822 г., была написана Бальзаком, решившим обратить внимание читателей на свои романы «Клотильда Лузиньянская» и «Арденнский викарий», опубликованные под псевдонимом Орас де Сент-Обен [6, с. 231]. Данный в заметке краткий обзор литературы от античности до современности не содержал в себе ничего оригинального, а определение романтизма – «система литературы, в которой преувеличено изображение природы и человека и в которой стремятся порождать сильные эмоции» [6, с. 239] – больше соотносился с поэтикой «romantisme frénétique», чем с опытом первых французских роман-

© *Н.Т. Пахсарьян, 2018*

тиков – Шатобриана, Сталь или Констана и с собственной художественной практикой более зрелой поры.

Тем не менее, ранний опыт «неистового романтизма» оказывается важен для созревания литературно-критической концепции писателя. Так, в нескольких заметках для журнала «Силуэт» (февраль – апрель 1830) он в духе романтического «мессианизма» ставит художника выше царственных особ: «Короли правят народами в течение определенного времени; художник правит целыми веками» [5, с. 708]. При этом сам художник – противоречивая фигура, соединяющая могучую творческую силу и «ничтожество существования». Творческие силы непостоянны, художник зависит от вдохновения, «в глазах толпы он – лентяй», «он легко отдает свое тело на волю житейских случайностей» и т. п. В романтическом ключе истолковывается конфликт художника и «толпы», общества, власти: «Все отталкивают человека, который в своем стремительном прохождении посреди мира сминает людей, предметы, идеи» [Ibid.]. Но уже в этих ранних рассуждениях о художнике проявляет себя специфически бальзаковский аспект: писатель ставит проблему материального благополучия творческой личности, хотя решает ее вполне по-романтически (гений – носитель духовных сокровищ, он не обладает «почтенной жаждой богатства, одушевляющей все мысли любого торговца», «если он гонится за деньгами, то тут же тратит их»).

К 1830-м гг., когда Бальзак, с одной стороны, получает признание как автор романа «Шуаны» (1829), «Сцен частной жизни» (1829–1830), а с другой – обращается к журналистике, становится главным редактором еженедельника «Карикатура», он уже довольно ясно осознает не только общие задачи литературного творчества («жить жизнью века» – в письме З. Карро, 1 июня 1832), но и необходимость ставить вопрос о заработках писателей. В начале ноября 1834 г. в «Ревю де Пари» он опубликовал «Письмо французским писателям XIX века» [1, с. 50–69], в котором заговорил о «республике литературы», более того, объединил поэтов, музыкантов, драматургов – тех, «кто живет мыслью, кто работает во славу страны, …кто создает дух века», кто «принес стране сокровища, которые она не имела бы», и при этом призвал их защищать авторские права, бороться с разорительными нарушениями со стороны издателей. Именно бальзаковская идея защиты авторских прав объединенными усилиями «республики литературы» стимулировала создание в 1838 г. «Общества литераторов», куда вошли, кроме него, В. Гюго, Ф. Сулье, Ж. Санд и др. (см. подробно: [8; 9]).

Литературно-критическое наследие Бальзака включает в себя три основных темы: рефлексию о творчестве романиста и жанре романа; портреты отдельных писателей и анализ их творчества; рассуждения о взаимоотношении литературного творчества и журналистики.

Главной формой, в которой Бальзак излагал свои идеи о сочинительстве и романе, были предисловия, которыми он сопровождал практически каждое сочинение после 1830 г. (напр., первой издание «Сцен частной жизни», 1830 г., первое издание «Евгении Гранде», 1831 г. и др.) Письма Бальзака, за редким исключением, не содержат суждений о литературе, что вызывало удивление Г. Флобера, избравшего именно переписку средством высказывания эстетических идей. Важным в этом смысле является лишь письмо к Эвелине Ганской от 36 октября 1834 г., в котором излагается четкий, продуманный план «трехъярусного» цикла романов, где уже намечено и необходимое количество произведений каждого яруса («Этюды нравов» – 24 тома, «Философские этюды» – 15 томов, «Аналитические этюды» – 5 томов). Замысел цикла отмечен стремлением создать сочинение универсального охвата всех социальных явлений, всех характеров, профессий, общественных слоев и т.д. Отчетливо высказано представление писателя о детерминированности этих «следствий» причинами, коренящимися в «чувствах и их игре, жизни и ее движении» и желание столь же исчерпывающе описать и эти причины («Философские этюды»), а затем и начала («Этюды нравов»).

Помимо изложенного в письме рассуждения о «Человеческой комедии», Бальзак написал первоначально предисловия к отдельным романам цикла: в 1837 – к «Утраченным иллюзиям», в 1839 – к «Провинциальной знаменитости в Париже», но заменил их в 1842 г., когда печатал свой цикл в издательстве Фюрна, общим предисловием. Однако с историей рефлексии Бальзака над романами «Человеческой комедии» связаны, кроме того, два текста, фактическое авторство которых принадлежит другому лицу – Феликсу Давену

(1807–1836), рано умершему второстепенному французскому литератору [2]. Родившись в провинции, в Сен-Кантене, Ф. Давен был провинциальной знаменитостью, его почитало прежде всего литературное общество его родного города. После удачной публикации романа «Вольфтурн, или Волчья башня» (1830), написанного совместно с его земляком Анри Мартеном, Давен приезжает в Париж, сотрудничает в газете «Фигаро», в «Меркюр де Франс», публикует другие романы, ныне прочно забытые, а через некоторое время возвращается на родину, основывает собственный литературный журнал, но преждевременная смерть расстраивает его проекты. В истории большой литературы Ф. Давен остается как автор двух предисловий к произведениям Бальзака – это предисловие к «Философским этюдам», и предисловие к «Сценам частной жизни» – т.е. к одной из серий «Этюдов о нравах». Обе статьи были написаны в одном и том же 1834 г. и опубликованы в следующем, 1835, причем в порядке, обратном их сочинению: первое из предисловий – к «Сценам частной жизни» из-за типографских задержек вышло из печати позднее.

В предисловиях Ф. Давена подчеркивается особая роль рефлексии писателя над общими эстетическими проблемами: «Публика и газеты, занятые политическими изменениями, […] придают лишь второстепенное значение вопросам искусства и не ведают секретов этого медленного, но непрерывного созидания» [7, с. 1154]. Кроме того, он выделяет сущностную роль «правды» в художественной системе Бальзака: «Одной из отличительных черт г-на де Бальзака является то, что он первый сделал современный роман правдивым». Проясняя «глубинный смысл всего сочинения» (цикла «Человеческая комедия»), Давен передает логику построения Бальзаком каждого из ярусов, задачи «Этюдов нравов», частью которых являются «Сцены частной жизни» («точное воспроизведение всех социальных последствий»), и «Философских этюдов», иными словами повторяя то, что содержалось в письме к Э. Ганской. Наследуя романтикам, писатель размышляет в предисловии к «Философским этюдам» о едином источнике духовной и материальной жизни – энергии. Его интересует фундаментальное различие между действиями, причинами и принципами и одновременно – «энергетическая связь» между ними. Он убежден в существовании интерференции материального и духовного, физического и морального, в воздействии мысли, идеи на материальное существование. Степень проникновения молодого литератора в глубину бальзаковского замысла, ощущение его целостности и системности, осведомленность в деталях, по существу, сродни авторской. Многие бальзаковеды считают поэтому, что Ф. Давен был только рупором идей создателя «Человеческой комедии», что он писал едва ли не под диктовку Бальзака, во всяком случае – при его непосредственном участии, иные – предполагают, что Бальзак и вовсе сочинял предисловие сам и лишь подписал его именем Давена. Во всяком случае, Бальзак очевидно берет на себя ответственность за высказанные в этих предисловиях идеи, развивая их в собственных рассуждениях.

Обращение к Ф. Давену как к медиатору и рупору своей эстетики – не единственный и не первый случай в биографии Бальзака. Еще в 1831 г. он выпустил том «Философских романов и повестей» с предисловием, написанным Ф. Шалем (1798–1873), но хотя Шаль был довольно известным историком литературы и эссеистом, он также в этом случае рассматривается специалистами как передатчик идей Бальзака. По-видимому, автору «Человеческой комедии» было важно таким способом утвердить «объективность» своих художественных принципов и одновременно – найти единомышленников в писательской среде.

В предисловии к первому изданию «Утраченных иллюзий» (1837) Бальзак подчеркивает необходимость ответить на «незаслуженные нападки критики» [1, с. 265–276]. Отстаивая право сочинителя пользоваться «преимуществом, признанным за наукой», т. е. постепенно продвигаться по пути исследований, иметь время для того, чтобы достроить «огромное сооружение» задуманного романного цикла, а не тратить время на отражение критических нападок, Бальзак разъясняет, почему ему понадобилось изобразить в романе не только Париж, но и провинцию. Ему важно было вести «речь не об изображении жизни индивидуальной, а о воспроизведении одного из наиболее любопытных явлений нашего века». В предисловии к «Провинциальной знаменитости в Париже» (1839) автор ставил себе в заслугу изображение нравов прессы, на что «ни один писатель не осмеливается», причем изображение в высшей степени правдивое («все в ней – приводящая в отчаяние правда»). Отсюда надежда автора романа на практическую пользу своего сочинения:

«Если эта книга помешает хотя бы одному юному поэту с прекрасной душой, живущему в провинциальной глуши, в лоне любящей семьи, отправиться в столицу… – значит, эта книга совершила доброе дело» [1, с. 316–321].

К этим предисловиям, поднимающим некоторые частные вопросы конкретных произведений, примыкают также предисловие к повести «Пьеретта» (1840), где Бальзак, помимо рассуждений об особенностях типа холостяка во Франции, вновь повторяет свою мысль о том, что критиковать писателя можно лишь после того, как он завершит произведение (значит, рассматривает свой романный цикл как единое художественное целое) [1, с. 322–330], и написанное позднее других предисловие к третьей части «Утраченных иллюзий» под названием «Давид Сешар» (1844), где подчеркнуто, что, «рассматривая вопросы морали, следует брать часть, а не целое, отдельное лицо, а не группу лиц», а весь роман определен как «своего рода защитительная речь в пользу семьи» [1, с. 352–357]. В этом тексте Бальзак также выступает против критических нападок на писателей не только прессы, но и парламента, заявляя: «Сколько бы ни преследовали произведения, они возрождаются; писатель, благодаря множеству изданий вторгается своей мыслью в жизнь».

В «Avant-propos» – общем предисловии к «Человеческой комедии» 1842 г., заменившем прежние, отдельные заметки в издании Фюрна, писатель утверждает, что первоначально замысел цикла родился как «греза», однако греза эта носила вполне научный характер: «Идея этого произведения родилась из сравнения человечества с животным миром». Именно эта зоологическая параллель определила стремление Бальзака к изображению насколько можно более разнообразных ситуаций и персонажей, поскольку «Общество создает из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире». При этом, поскольку «общественное состояние складывается из Природы и Общества», «описание социальных видов …должно быть в два раза более обширным по сравнению с описанием животных видов». Возникает проблема рецепции такого описания читателями: «…как сделать интересной драму с тремя-четырьмя тысячами действующих лиц, которое являет любое Общество?». Для повышения интереса Бальзак считает необходимым изображать современность, и при этом делает предметом художественного повествования целостную историю современного общества – т. е. решается сделать то, чего, по его мнению, не сделал в свое время В. Скотт («этот недостаток…, впрочем, не умаляет значение Шотландца…»). Идея универсального «трехъярусного» романного цикла, о котором Бальзак писал Э. Ганской, присутствует и в этом предисловии: первоначально автор останавливает внимание на том, что функция писателя – «быть секретарем Общества», составлять «опись пороков и добродетелей», фиксировать «наиболее яркие случаи проявления страстей», «важные события из жизни Общества»; затем он говорит об «изучении основ этих явлений, улавливании скрытого смысла огромного скопища типов, страстей и событий», наконец, существенной чертой писателя он считает «полную преданность принципам, наличие определенного мнения» и выражение этого мнения в его сочинениях. При этом писатель оказывается сродни политику, общественному деятелю, он претендует на то, чтобы «написать историю, забытую столькими историками, – историю нравов», освещая ее светом «двух вечных истин: религии и монархии». Говоря, что «мысль – источник добра и зла – может быть воспитана, укрощена и направлена только религией», что «католичество и королевская власть – близнецы», Бальзак солидаризуется с идеями богослова XVII в. Ж.Б. Боссюэ, рассматривавшего абсолютизм как власть, обусловленную Провидением, а также философа и политика периода Реставрации Л.Т.А. Бональда, отстаивающего понимание государства как идеи, дарованной Богом, организма, живущего традицией и основанного на религии. Но, кроме того, Бальзак демонстрирует связь своих эстетических взглядов с политическими: не случайно он обращается в предисловии к анализу избирательной системы во Франции, рассуждает о социально-политических и этических проблемах современности. Отметая упреки критиков в безнравственности его сочинений (поскольку в них демонстрируются общественные пороки), Бальзак прибегает к довольно неожиданной, почти классицистической аргументации: «…наиболее добросовестные моралисты сильно сомневаются в том, что в Обществе можно найти столько же хороших, сколько дурных поступков; в картине же, которую я создаю, больше лиц добродетельных, чем достойных порицания». Тем самым, романист у Бальза-

ка имеет «аристотелевское» преимущество перед историком: «история не обязана, в отличие от романа, стремиться к высшему идеалу», а «роман должен быть лучшим миром».

Таким образом, функция бальзаковских предисловий – защитная (он стремится защитить свои произведения от неверной оценки критиков) и металитературная, они включают в себя пояснение поэтики конкретных романов, рассказывают об истории их создания, но, кроме того, содержат размышления о художественном творчестве в целом, и одновременно выражают индивидуальность писателя. Главное в художнике, по Бальзаку – это наблюдение и воображение, содержание романов – идеи и факты, но, в конце концов, идеи оказываются важнее фактов. Метод писателя отсылает к научной модели, во всех предисловиях подчеркнута параллель между социальной историей и зоологией. Классификацию романов, которые оказываются для Бальзака полем эксперимента, как и классификацию характеров персонажей писатель строит на дедуктивном принципе: сначала романист изучает и определяет общественные типы, а затем анализирует индивидов, составляющих каждый тип. Функция романиста, полагает автор «Человеческой комедии», – педагогическая и этическая: не веря «в бесконечное совершенствование человеческого Общества», он верит «в совершенствование самого человека» и стремится способствовать ему своим творчеством.

Среди писателей, о творчестве которых Бальзак писал в своих журнальных заметках, есть и классики – Мольер (1826), Лафонтен (1826), но их портреты созданы молодым Бальзаком. Зрелый критик более всего обращен к современному литературному процессу, к сочинениям Ж. Жанена, Э. Сю, Ж. Санд и др. Наиболее значительный литературный портрет, созданный Бальзаком, – его статья 1840 г. о Стендале – «Этюд о Бейле» [1, с. 162–217]. Помимо высокой оценки, которую Бальзак дает в этой статье литературным талантам XIX в., он выделяет три направления, или школы, в современной литературе: «литературу идей», к каковой относит А. де Мюссе, Ш. Нодье, Стендаля, П. Мериме; «литературу образов», куда включает Шатобриана, Ламартина, В. Гюго и «литературу эклектическую», к которой причисляет, помимо В. Скотта, Ж. де Сталь, Ф. Купера и Ж. Санд, себя самого. Эта последняя школа «требует изображения мира таким, каков он есть».

Роман Стендаля «Пармская обитель» Бальзак называет «шедевром литературы идей», отмечая, одновременно, присутствие в произведении «уступок двум другим школам», что только увеличивает ценность романа. Цель автора «Этюда» – «попытаться воздать справедливость человеку огромного таланта, чей гений виден лишь глазам немногих избранных». Причину недооценки таланта Стендаля и достоинств «Пармской обители» Бальзак усматривает в пороках журнальной критики, противопоставляя ее непониманию или замалчиванию талантливых авторов и произведений подробный анализ основных действующих лиц и событий романа Стендаля.

Недовольство литературной критикой и в целом – качеством прессы (как и ее нравами), как известно, постоянно проявляется в предисловиях Бальзака и ярко запечатлено в романе «Утраченные иллюзии». Но этой проблеме посвящена, кроме того, «Монография о французской прессе» (1843), как озаглавливает свое сочинение Бальзак [4]. По существу, это не научное исследование, а сатирический памфлет, комическое описание журналистских «джунглей», построенных на метафоре прессы как машины и анализа частей ее «механизма». Одновременно это – исторический очерк о журналистской критике, в которой показаны как уходящие типы (университетский критик), так и появляющиеся, выходящие на первый план (критик-отрицатель, светский критик). Бальзак считает, что пресса приходит в упадок, становится инструментом релятивизации истины: «Для журналиста все, что вероятно, – то и истина». Особое внимание писатель обращает на пагубную роль денег в журналистике.

Постоянной и главной целью Бальзака в его литературной рефлексии было стремление создать целостную систему взглядов на литературу, ее задачи и место в обществе. Однако нельзя сказать, что цель эта была достигнута. Бальзаковские размышления не только оказываются рассыпаны по разным статьям, предисловиям, но и отмечены отчетливой индивидуальностью, стремлением определить не столько общие принципы творчества художника вообще, сколько найти собственный путь романиста.

**Список использованных источников**

1. Бальзак О. де. Собрание сочинений: в 24 т. / О. де Бальзак. – М.: Огонек; Правда, 1960. – Т. 24. – 376 с.
2. Пахсарьян Н.Т. История одного введения / Н.Т. Пахсарьян // Философские науки. – 2002. – № 3–4. – С. 124–125.
3. Balzac journaliste. Articles et chroniques choisies et présentés / par M.-E. Thérenty. – P.: GF Flammarion, 2014. – 400 p.
4. Balzac H. de. Monographie de la presse parisienne / H. de. Balzac // La Grande. Nouveau tableau de Paris. – T. II, janvier 1843. – P.: Bureau de publications nouvelles, 1843. – P. 129–208.
5. Balzac H. de. Oeuvres diverses: en 2 vol. / H. de. Balzac. – P.: Gallimard, 1990. – T. 1. – 1851 p.
6. Chollet R. Balzac critique littéraire en 1822 / R. Chollet // L'Année balzacienne. – 2012/1. – P.: PUF, 2012. – N. 13. – P. 231–242.
7. Davin F. Introduction aux Etudes de moeurs au XIX siècle (1835) / F. Davin // Balzac H. de. La Comédie humaine. – P.: Gallimard, 1976. – T. 1. – 1712 p.
8. Laubrit P. L'intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne / P. Laubrit. – P.: Didier, 1961. – 578 p.
9. Lascar A. Balzac critique littéraire de la Revue parisienne / A. Lascar // L'Année balzacienne. – 2008/1. – P.: PUF, 2008. – N. 9. – P. 43–62.

## H. DE BALZAC – LITERARY CRITIC

*Natalia T. Pakhsaryan*, Lomonosov Moscow State University (Russian Federation). E-mail: natapa@mail.ru

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-4

**Key words:** *critical literary practice, preface, journalism, literary work, novelistic cycle, writer's function, artistic system.*

The article is an attempt to make a general picture of the evolution of the artistic and aesthetic principles of H. de Balzac, to find out the specifics and function of his literary reflection, to reveal the desire of the French writer of the XIX century to create an individual and integral paradigm and to verify the results of this aspiration based on the often disparate judgments contained in the letters, prefaces, and articles by Balzac on literature, the genre of the novel, the relationship between literature and journalism, about the individual works and writers.

Having begun his literary work in the 1820s, Balzac initially published his works under pseudonyms, and subsequently refused to consider them as his own, recognizing only those works that were signed with his own name. Up to a certain time the writer did not speak with a certain creative programme or with criticism of the poetic principles of his predecessors and contemporaries. The early experience of «frantic romanticism» appeared to be important for the gestation of the literary-critical concept of the writer. Thus, in several notes for the magazine «Silhouette» (February – April 1830), he, in the spirit of romantic «messianism», places the artist above royal persons. At the same time, the artist himself is a controversial figure, combining a powerful creative force and the insignificance of existence. Creative power is variable, the artist depends on inspiration. The conflict between the artist and the «crowd», society, and power is interpreted in a romantic way.

On the one hand, Balzac had been recognized as the author of the novel «Les Chouans» (1829), «Scènes de la vie privée» (1829–1830) by the 1830s. And on the other, he turned to journalism and became the editor-in-chief of the weekly «La Caricature». He had already been acutely aware of not only general tasks of literary activity, but also of the need to raise the question of the writers' earnings. In the beginning of November, 1834 Balzac published «Lettre Adresséeaux Écrivains Français du XIXe Siècle» in «Revue de Paris», where he spoke about the «republic of literature», moreover, he united poets, musicians, playwrights and at the same time urged them to protect copyrights and fight against devastating violations by publishers. It was Balzac's idea to protect copyrights by the joint efforts of the «Republic of Literature» that stimulated the creation of the «Society of Writers» in 1838, which included, besides him, V. Hugo, F. Soulié, G. Sand, and others.

Balzac's literary and critical heritage includes three main themes: a reflection on the work of the novelist and the genre of the novel; portraits of individual writers and analysis of their literary works; observations of the relationship of literary creativity and journalism.

The constant and main goal of Balzac in his literary reflection was the desire to create a holistic system of views on literature, its tasks and place in society. However, it cannot be said that this goal was achieved. Balzac's reflections are not only scattered in various articles, prefaces, but also marked by a distinct individuality, a desire to define not so much the general principles of the artist's work in general, as to find his own way of the novelist.

## References

1. Bal'zak, O. de. *Sobranie sochinenij: v 24 t.* [Complete Works: in 24 vol.]. Moscow, Ogonek, Pravda Publ., 1960, vol. 24, 376 p.

2. Pahsar'jan, N.T. *Istorija odnogo vvedenija* [History of one introduction]. *Filosofskie nauki* [Philosophical sciences], 2002, no. 3-4, pp. 124-125.

3. Thérenty, M.-E. (ed.). *Balzac journaliste. Articles et chroniques choisies et présentés* [Balzac the journalist. Articles and selected chronicle]. Paris, GF Flammarion Publ., 2014, 400 p.

4. Balzac, H. de. *Monographie de la presse parisienne* [Monograph of the Parisian press]. *La Grande. Nouveau tableau de Paris. T. II, janvier 1843* [La Grande. New picture of Paris. Vol. 2, January 1843]. Paris, Bureau de publications nouvelles Publ., 1843, pp. 129-208.

5. Balzac, H. de. *Oeuvres diverses: en 2 vol.* [Selected works: in 2 vol.]. Paris, Gallimard Publ., 1990, vol. 1, 1851 p.

6. Chollet, R. *Balzac critique littéraire en 1822* [Balzac the literary critic in 1822]. *L'Année balzacienne 2012/1* [Year of Balzac 2012/1]. Paris, PUF Publ., 2012, no. 13, pp. 231-242.

7. Davin, F. *Introduction aux Etudes de moeurs au XIX siècle (1835)* [Introduction in Studies of Manners of the 19th centuries (1835)]. In: Balzac, H. de. *La Comédie humaine* [The Human Comedy]. Paris, Gallimard Publ., 1976, vol. 1, 1712 p.

8. Laubrit, P. *L'intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne* [Understanding the art by Balzac: an aesthetics of Balzac]. Paris, Didier Publ., 1961, 578 p.

9. Lascar, A. *Balzac critique littéraire de la Revue parisienne* [Balzac the literary critic in Parisian Review]. *L'Année balzacienne – 2008/1* [Year of Balzac 2008/1]. Paris, PUF Publ., 2008, no. 9, pp. 43-62.

*Одержано 21.09.2018.*

ISSN 2523-4463 (print)
ISSN 2523-4749 (online)
ВІСНИК УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ.
Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». 2018. № 2 (16)

# НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 821`01
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-5

**A. LIVRY,**
*Docteur ès lettres, Professeur*
*à l'Université de Nice – Sophia Antipolis (France)*

## JULIEN LE PIEUX

«Jag hade aldrig någonsin sett något som liknade detta utbrott av omätlig styrka.»
Ingmar Bergman

Римский император Flavius Claudius Julianus, более известен как Юлиан «Отступник». Однако насколько корректно с исторической и теологической точки зрения звать его «Апостатом», именем, почерпнутым из его собственного наследства второстепенной важности? И — это главнейший вопрос, поставленный в моем труде, — действительно ли индоевропейские народы предрасположены к единобожию, или же многовековое насилие приручило их к монотеизму, противному духу их этноса? Моя статья изучает непростой путь культа Гелиоса средь религиозных и политических противостояний Imperiĭ, особенно после азиатских завоеваний Рима. Итак, насколько почитание «Царя-Солнца» было принято до обращения империи в христианство и сколь оно было позволено после того, как Константин I наделил веру в Иисуса статусом государственного исповедания? На какие свершения подтолкнул митраицизм Юлиана, не только располагавшего абсолютной властью и управлявшего самой мощной армией Запада, но также глубокого богослова и утончённейшего древнегреческого литератора? Какие идеологические противостояния всколыхнуло поклонение солнцу в германском и французском мире XIX–XX вв.? Но самое главное: какое будущее уготовляют нам порывы, порождаемые Гелиосом со своими ипостасями, и какие геополитические перспективы предопределяют они нам?

*Ключевые слова: Император Юлиан, Митра, Поль Клодель, Морис Баррес, Анатолий Ливри, язычество, христианство.*

Римський імператор Flavius Claudius Julianus, більш відомий як Юліан «Відступник». Проте наскільки коректно з історичної та теологічної точки зору називати його «Апостатом», ім'ям, що взялося з його власної спадщини другорядної важливості? І це – найголовніше питання, на якому я наголошую у своїй праці, – чи дійсно індоєвропейські народи схильні до єдинобожия, або ж багатовікове насилля приручило їх до монотеїзму, що його заперечував їх етнос? Моя стаття досліджує непростий шлях культу Геліоса серед релігійних та політичних протистоянь Imperiĭ, особливо після азіатських завоювань Риму. Отже, наскільки шанування «Царя-Сонця» було прийнято до переходу імперії до християнства та наскільки воно було дозволено після того, як Костянтин I надав вірі у Ісуса статусу державного сповідання? На які досягнення підштовхнув мітраїцизм Юліана, який не тільки мав абсолютну владу та очолював найпотужнішу армію Заходу, але й був також глибоким богословом та найвитонченішим давньогрецьким літератором? Які ідеологічні протистояння сколихнуло поклоніння сонцю в германському та французькому світі XIX–XX ст.? Але найголовніше: яке майбутнє готують нам пориви, породжені Геліосом зі своїми іпостасями та які геополітичні перспективи для нас вони зумовлюють?

*Ключові слова: Імператор Юліан, Мітра, Поль Клодель, Морис Баррес, Анатолій Ліврі, язичництво, християнство.*

© *A. Livry, 2018*

Julien, général, styliste et poète grec, mythologue – et donc, en partie, prophétique géopoliticien-*Kulturhistoriker,* – avait légué à sa descendance spirituelle une image toute différente du stoïcisme au pouvoir impérial que celle déversée sur ses sujets par Marc-Aurèle via son magistère de premier serviteur divinisé de l'État. Ce païen en puissance, féru de l'enseignement du Portique, gagne le trône romain dressé en Orient faisant suite, malgré les deux centenaires qui les séparent, à son illustre prédécesseur admiré [1, 335 c, p. 69] – lequel préférait aussi le grec pour s'adresser à l'éternité. Il est logique par conséquent de décortiquer la personnalité de Julien réformateur politique moderne, parce que nuancé et s'exerçant continuellement dans le maniement du Λόγος.

Même les détracteurs les plus acharnés de Julien ne peuvent nier sa culture théologale et ses qualités de littérateur hellénophone, lui qui se nourrit du nectar de l'enseignement rhétorique et païen fleurissant aux bords de la Méditerranée, et ce, malgré l'avènement du christianisme, déjà officiel mais incessamment ravitaillé par le stoïcisme [2, p. 429–433]. En effet, des échos et des séquences d'auteurs comme Homère ou Hésiode, Platon ou Plutarque, souvent cités par cœur, se retrouvent dans son œuvre mordante et érudite.

Dans notre travail sur Julien nous avancerons deux thèses principales. La première entend montrer que cet homme de lettres se plaisait à se représenter sous les traits d'un personnage épique, et suivait consciencieusement le destin des héros, les alternant, devenant, successivement, le rusé Ulysse ou le guerrier semi-divin et l'ami des Muses, Achille. Notre seconde thèse consistera à démontrer que les capacités de la nature artistique de Julien l'avaient poussé, une fois devenu *autocrator* comme par l'enchantement d'un *Deus ex machina*, vers l'ancienne religion de Mithra et après avoir été initié aux mystères de ce dieu ancestral de la lignée indo-européenne, il avait obéi aux préceptes, voire des réflexes, de la religion héliaque en tant que maître de cet empire qui s'étendait de l'Arménie à l'Ibérie et des forêts celtes à la frontière éthiopienne. La mystique du comportement manifesté par ce prince-prêtre à la tête de ses légions euro-asiatiques ne lui est peut-être pas particulièrement propre car elle avait déjà été remarquée et décrite par des mythologues avant Julien, tels Arrien, Plutarque et après eux par Nonnos de Panopolis; ce comportement fut également adopté, toujours de la même façon, bien plus tard par des *autocrators* de l'époque contemporaine. Nous finirons notre étude par présenter les particularités de Mithra ainsi que les influences de Mithra et de Julien sur l'Occident des deux derniers siècles.

Mais tout d'abord, arrêtons-nous sur le titre sous lequel nous connaissons Julien – celui de «l'apostat» – dû à la fois au zèle de ses opposants posthumes et à son propre goût pour la provocation. Il convient de se demander néanmoins si cette appellation notoire est vraiment pertinente.

L'œuvre de Julien, contrairement à celle de Marc-Aurèle, renferme bon nombre de correspondances suivies et datées qui dévoilent sa personnalité: il apparaît indiscutablement par son comportement comme un véritable disciple du Portique, reprenant la posture quelque peu exhibitionniste de Marc-Aurèle – à savoir, comment être stoïcien lorsqu'on est empereur. Nous nous référerons également aux discours de Julien qu'il n'a cessé de rédiger jusqu'à la quasi fin de sa vie et qui, exactement comme ses lettres, dévoilent les états de sa personnalité et ses passions.

L'ouvrage incontournable sur la vie de l'empereur est celui d'Ammien Marcellin, un officier qui avait suivi Julien dans ses guerres, assistant à sa mort et, tel Thucydide, une fois qu'il a cessé de servir Arès, se consacra à Clio. Contrairement à *l'autocrator*, romain pur de race, cet Hellène eupatride, tout comme ses compatriotes Claudien ou Macrobe [3, p. 388], écrivait en latin.

La découverte en 1884 par Athanasios Papadopoulos-Kerameus de nouveaux textes de Julien et leur publication en Allemagne [4, p. 15] avaient engendré un regain certain d'intérêt pour *l'autocrator* également dans les pays de langue française et surtout dans cette France de la III$^{ème}$ République qui, athée dans son for intérieur avant de la devenir officiellement, se détournait du Christ pour apprécier toutes sortes des cultes sanglants; celui de Mithra était bien sûr le bienvenu et le myste de ce dieu, Julien, jadis estimé par le père spirituel de cette république, Voltaire [5, p. 279], fut accueilli à Paris en même temps que sa divinité. Les deux principaux spécialistes francophones, qui ont travaillé à nous transmettre l'œuvre de Julien, se nomment Franz Cumont, lequel est également l'auteur de travaux sur Mithra (ce connaisseur

des lettres et des dieux hellènes avait senti, malgré sa qualité de professeur universitaire, la nécessité de s'occuper d'abord du dieu lorsqu'on examine ses disciples [6]) et Joseph Bidez, traducteur de Julien pour les Belles Lettres et auteur de *La Vie de l'empereur Julien* publié à Paris, ouvrage qu'il ne cesse de citer dans ses travaux tardifs – une faiblesse que nous voulons bien lui pardonner. Connaisseur d'autres néo-platoniciens [7], Bidez a consacré également une biographie à Porphyre présentée d'une façon semblable à celle de *l'autocrator* [8].

Signalons une thèse de doctorat publiée chez Ernest Leroux [9] ou, par pure curiosité, «le grand philosophe»[1] Renan qui s'est prononcé aussi sur Julien et le sort du mithriacisme en Occident: «On peut dire que, si le christianisme eût été arrêté dans sa croissance par quelque maladie mortelle, le monde eût été mithraiste» [11, p. 536].

Ce penchant pour Mithra et ses célèbres disciples trouve également son origine dans les cercles des *Wagnerites* et se propagea depuis cet épicentre que fut Bayreuth vers la capitale de cette France encore fort antiprussienne ou vers la Russie, une décennie plus tard, par l'intermédiaire des symbolistes qui finalement préférèrent le Zarathoustra de Nietzsche au Schopenhauer de Wagner-philologue, lequel a pénétré le cercle de Mallarmé grâce à la *médiation* de *La Revue wagnérienne*[2]. À la fin de notre travail, nous nous arrêterons sur la réapparition du Mithra de Julien – Mithra européen – dans les pages des travaux littéraires de nos contemporains, non chez un Merejkovsky, auteur de l'une de ces biographies romancées [12] tant appréciées notamment durant la République de Weimar, mais chez le «prince Barrès» qui examine – non, plutôt exalte à la façon d'un prêtre mithriaciste – le dieu et son royal martyre; ou, ce qui est encore plus intéressant, chez Claudel qui, selon la formule héraclitéenne, ne dit rien mais indique. Claudel porte en scène l'initiation à la puissance sanguinaire de Mithra tout en racontant la vraie vie de Julien sans toutefois jamais nommer *l'autocrator*: la force véritable de l'art vrai consiste non pas à prononcer mais à faire entendre aux élus des choses précieuses et fragiles.

*****

Julien naît à Constantinople en 332 c'est un Flavien, fils de Jule Constance, demi-frère de Constantin I$^{er}$: comme la plupart des garçons destinés à devenir césar, il reçut le nom de *Iule*. Lorsqu'il est enfant, son cousin Constance, deuxième empereur de ce nom, massacre la mère et le père de Julien ainsi que six cousins de ce dernier: chrétiens ou païens, les détenteurs du pouvoir noyaient dans le sang toute éventualité de complot futur; ces actes de *porphyrophores* récemment baptisés peuvent être comparés aux meurtres commis par les fils de Clovis, convertis au Christ grâce à la persistance de leur mère mais qui assassinaient leurs proches, fait coutumier dans le mode de succession germanique.

Constance II épargna également le frère cadet de Julien, Gallus, les séparant néanmoins et assignant aux garçons des précepteurs choisis: ils étaient, en revanche, éloignés de leurs mentors à la première suspicion de mauvaise influence et devaient être élevés dans la religion officielle de l'empire [13, p. 22–50].

C'est là, certainement, l'origine de la haine de Julien envers la foi chrétienne mais, assagi et grandi, car voulant survivre il cacha son désir de vengeance envers les assassins de sa famille: le meurtrier royal de ses parents est puissant et chrétien. Julien apprend donc à connaître et à analyser les faiblesses de Constance, à ne lui témoigner que son dévouement mais prépare constamment sa revanche. Il apprend à *cacher sa vie* (l'application de ces préceptes ne l'empêchera pas de fustiger son auteur [14, 162 a, p. 107]) et trouve asile dans le paganisme: Julien est chrétien, apprenant le dogme et la façon de prêcher des hommes de cette Église encore juvénile et prête à succomber à une pathologie enfantine, devenant même brillant dans ses études de *l'Ancien* et du *Nouveau Testaments*; toutefois, discrètement, il étudie – ou plutôt revit – la création et la vie des héros inséparables selon la formule d'auteur *Du Sublime*. Tôt, il devient ce que, dans les états tyranniques du XX$^{ème}$ siècle, l'on a appelé «un émigré de l'intérieur»: une puissance terroriste latente qui n'attend que son heure pour anéantir le système débile et vacillant, et Julien sent la faiblesse de l'empire de Constantinople.

[1.] Nous empruntons cette expression à Paul Claudel: «Certainement le grand philosophe ne prévoyait pas la «kultur» boche et la guerre de 1914» [10, p. 419].

[2.] Ladite revue parait à Paris entre 1885 et 1888.

Ce résistant-modèle est entouré de maîtres qui pratiquent, en secret, le paganisme, ainsi Mardonius, et qui, malgré la surveillance qui se durcit avec les années, l'initient non seulement aux épopées, à l'art de la rhétorique, à la pensée de l'Académie ou celle du Lycée mais également transmettent à Julien les idées des néo-platoniciens fort mal vues à Constantinople, à savoir Jamblique ou Porphyre, lesquels, compte tenu des penchants du jeune prince, deviennent ses guides spirituels dans l'assouvissement de ses haines. C'est aussi à ce moment-là que Julien rencontre son dieu à lui, Mithra, la divinité aryenne accueillie jadis avec bienveillance dans cette Rome éclectique pour les cultes des peuples conquis, combattue après 325, mais continuant cependant, par la complexité et la beauté de son culte, à attirer d'abord l'élite impériale – toujours hellénisée [14, 162 a, p. 118], – puis, demeurant dans sa forme simplifiée, basique, vénérée par l'armée romaine, ce véritable fief de Mithra au IV$^{ème}$ siècle. En effet, les légionnaires mithriacistes portaient ce culte à travers la vastitude de l'empire, et ainsi nous trouvons des Mithréums de l'Albion jusqu'à la frontière perse et de la Germanie jusqu'à la Libye[3]. Comme souvent dans les cas de croyances popularisées, on aboutissait, chez les adeptes de la base, à une confusion entre les deux cultes, ainsi les sanctuaires mithraiques et les églises furent construites de la même façon [11, p. 536] et, Réville présume également, se référant à Tertullien, que les Chrétiens, à leur tour, ont pu confondre le Christ avec Mithra [9, p. 287]. Il existait une véritable compétition instaurée quant à la « charité » entre les prêtres chrétiens et ceux de Mithra (comme d'ailleurs entre d'autres divinités païennes, et cela bien avant le transfert de la capitale de l'empire vers l'Orient); les liturgies païennes et chrétiennes se ressemblaient et empruntaient beaucoup l'une à l'autre. Ainsi les légionnaires mithraicistes et chrétiens confondaient fréquemment les deux divinités: «Une seule prière put servir aux légionnaires pour adorer le Soleil Mithra et le Christ» [9, p. 290]. Montant les grades, ces soldats facilitaient le prosélytisme de Mithra parmi leurs subordonnés, et c'est bien à ces légions adoratrices d'Hélios-Roi qu'un jour Julien devra son porphyre.

*****

Revenons maintenant à Julien: quand il entre en action en tant qu'homme politique, il est un grand lettré et aussi un théologien versé particulièrement dans les choses divines païennes, initié aux mystères chaldéens et se trouve également sur le chemin toujours secret d'une autre initiation, une véritable conversion. C'est en 356 que Julien, déjà revêtu du – si dangereux, l'affirmera-t-il [15, 277 b, p. 223] – manteau de césar depuis le 6 novembre 354 (Cf. Ammien Marcellin. Histoire. – XV. 8), délégué de l'empereur, se lance dans la rédaction de son premier grand discours, *Éloge de l'empereur Constance*, flattant l'assassin de ses parents, lui attribuant les qualités du prince-philosophe. Travaillant sur son texte, Julien s'inspire de Libanius d'Antioche et de Thémistius, un auteur et un philosophe proche de la cour de Constance (Cf. Themistius. Orationes. – II. 40 a-b) – et malgré cela admiré de Julien [16, 253 a – 267 b, p. 12–30], – et glorifie les capacités de stratège de l'empereur, démontrées lors de la guerre en Perse [17, 16 c, p. 27], chante sa bravoure et son sang-froid [17, 25 a, p. 39] face à la lâcheté des Parthes [17, 22 c, p. 36]. Cependant Julien évite de comparer *l'autocrator* <très> chrétien, et il faut l'admettre persécuteur des païens, aux héros homériques qui lui sont tellement chers et auxquels il cherche à ressembler réellement, se réservant donc à lui-même cette identification quasi interdite. Néanmoins, Julien, obéissant aux règles de la rhétorique telle qu'elle se pratiquait à l'époque, s'écarte du cadre imposé par le dogme chrétien quand il évoque l'incontournable Ulysse [17, 13 a, p. 29] ou mentionne *Les Vies* que Plutarque consacra à des Romains, Antoine ou Crassius [17, 17 b, p. 31]. De même agit Julien dans son deuxième discours, *Éloge de l'impératrice Eusébie*, sa protectrice: Julien qualifie l'impératrice de «douce, bienveillante et humaine» [18, 104 a – d,], mais, contrairement au panégyrique de Constance, il se sent plus libre de ses références (ainsi Socrate, Platon, Aristote [18, 104 a, p. 75] les maîtres de ce néo-platonicien princier sont mentionnés dès l'ouverture du discours) puis, glorifiant par écrit une femme (fait, il faut l'admettre, peu courant), il se compare lui-même à Homère énumérant les vertus de Pénélope ou celles de l'épouse de Alcinoüs qui portait un nom si vertueux [18, 104 c, p. 76]. Dans ce discours, Julien se montre véritablement «un génie du dosage» (si l'on reprend la formule de

[3.] L'orthographe de « Mithréum » est utilisée selon Franz Cumont, op. cit., p. 215, tandis que E. Renan préfère « Mithraeum » : Ernest Renan, op. cit., p. 578.

Churchill à propos d'un autre souverain païen) et évoque, tout en citant l'*Iliade* [18, 124 d, p. 99], la «faveur» suprême dont il fut comblé par le mariage qu'il contracta avec Hélène, sœur de l'empereur, beaucoup plus âgée que lui, mais qui n'est cependant jamais nommée [18, 123 c–d, p. 97–98]. Grâce à cette union, Julien a obtenu ce qu'il désirait ardemment: les pleins pouvoirs dans cette Gaule si éloignée de Constantinople, mais si belliqueuse et il y va pour guerroyer contre les Celtes comme le faisait jadis Jules César. Tout en combattant ces barbares, jusqu'aux tribus franques de la Batavie, il jouit, comme son illustre prédécesseur, d'une relative liberté. Julien va de victoire en victoire, conquiert Strasbourg (Argentoratum) et Cologne (Agrippine) si bien qu'à Constantinople on le surnomme *Victorin* (Cf. Ammien Marcellin. Histoire. – XVI,12, 67): chaque bataille engagée par ses légions est un succès.

Julien s'entoure de ses amis et fait venir certains des néo-platoniciens les plus connus de tout l'empire. C'est à ce moment que Julien, se sentant moins surveillé, se convertit au mithriacisme, subissant ainsi ce rituel spectaculaire: face au Soleil – hypostase visible du dieu tout puissant et intermédiaire entre lui et les habitants terrestres [19, 138 c – 141 a, p. 111–114], – l'on montait un taureau sur une grille de fer et mettait le futur fidèle sous celle-ci; l'animal, une fois égorgé par le prêtre accomplissant l'acte tauroctonique de Mithra lui-même[4], inondait l'initié de son sang. Julien passe ce baptême sanglant qui, pour lui, correspond à l'aboutissement de ses recherches littéraires et de ses actes guerriers, à son espoir de conquérir son empire euro-asiatique et à l'assouvissement d'une haine, si longtemps gardée secrète, envers *l'autocrator* chrétien. N'est-ce pas pour cela que le discours rédigé par Julien durant l'hiver 358–359 est intitulé *Les Actes de l'empereur ou de la royauté*: ce discours est non seulement exempt de tout respect envers le Christ mais surtout agressif, bien que préservant toujours la forme canonique de la rhétorique. Ce césar combattant, retiré dans ses quartiers hivernaux de Lutèce, parle d'Achille, ce prince guerrier et – ne l'oublions pas ce fait important pour Julien, – demi-dieu, qui, suite à sa querelle avec le roi des rois, s'enferme avec Patrocle dans sa tente, refusant de se battre pour Agamemnon à cause de la haine qu'il lui porte [20, 49 c – 50 c, p. 116]. Ne se satisfaisant pas de cet affront ouvert, Julien va plus loin, citant Homère rappelant la généalogie des Pélopides, passant directement de cette lignée mythique à sa propre famille, commune bien sûr à celle de Constance II, pour enchaîner directement sur le destin des Atrides [20, 52 a–c, p. 119]. L'allusion est plus que claire: c'est une prédication si ce n'est une menace car Constance, tout chrétien qu'il était, avait été élève des mêmes maîtres et il continuait à être entouré dans sa cour des mêmes lettrés. Les allusions de Julien le César avaient donc été parfaitement comprises et considérées comme le danger réel qu'elles annonçaient pour l'empereur; les sanctions tombèrent quasi immédiatement.

*****

Avec un nom si païen, Secondus Fatoninius Sallustius fut un mithriaciste comme Julien. Gaulois parfaitement romanisé car hellénisé, il avait suivi Julien dans sa partie où il devint questeur. C'est ce mentor cher à Julien qui fut la cible d'une intrigue à la cour – se trouvant à ce moment-là à Sirmium – visant à la fois Julien et son ami; Salluste étant rappelé auprès de Constance, son disciple pleure depuis Lutèce cette séparation dont la *Consolation à lui-même pour le départ de l'excellent Salluste* [21, 240 a – 252 b, p. 190–206] constitue la tentative de surmonter cette seconde perte d'un mentor – la première étant celle de la séparation d'avec Mardonius lors de l'internat de Julien à Macelum [13, p. 22–50]. Les doléances que Julien s'adresse à lui-même datent, bien que les opinions divergent [13, p. 187], du printemps 358: il reste donc moins de deux ans avant que Julien ne revêt le porphyre *d'autocrator*. Ce discours est une véritable avalanche poético-savante: de la suprême finesse de quelqu'un qui connaît Homère par cœur [21, 241 d, 242 c, 244 c, 247 a, p. 191, 192, 194, 198, etc.] et à la démarche doctrinale d'un néo-platonicien dont le but est d'aplanir les divergences entre Platon et les péripatéticiens en recourant à la seule unité pythagoricienne [21, 245 a–b, p. 195] succède une réponse au dogme chrétien – démarche commencée par Apollonios de Tyane, cette réincarnation de Pythagore. Mais c'est la conclusion du discours qui est cependant la plus révélatrice de la personnalité de Julien:

[4] Voir à ce propos: le grand bas-relief Borghèse, Mithra tauroctone avec les dadophores, Musée du Louvre; ou le bas-relief, Mithra tauroctone avec le chien, Collection de Clercq; ou le bas-relief, Mithra tauroctone, Musée de Palerme. Cf. Franz Cumont, op. cit., p. 81, 124, 226.

> Je dis "nous", car je me range désormais au nombre des Celtes à cause de toi, homme digne de compter parmi les premiers de la Grèce pour ton équité et toute ta vertu, toi dont l'éloquence est éminente et qui n'es point sans notion de la philosophie, domaine où, seuls, les Grecs ont atteint la primauté, recherchant le vrai par le raisonnement, comme la nature le veut, au lieu de nous laisser attachés à des fables incroyables ou à d'absurdes miracles, comme font la plupart des barbares [21, 252 a–b, p. 205].

Ces absurdités «de barbares» qu'il n'appelle pas encore «les Galiléens», Julien les a parfaitement apprises avec ceux qui lui ont enseigné les *Évangiles.* Il leur oppose le dieu qu'il ne nomme pas, par méfiance des sycophantes, mais c'est bien de Mithra dont il s'agit, Mithra au règne duquel on accède dans le cadre d'un hellénisme renaissant qui s'appuie sur un anéantissement de la puissance de l'Église. En effet, pour Julien, être Celte comme Salluste, c'est étrangement se rapprocher de la qualité grecque: en somme, tout ce qui n'est pas chrétien ou romain est bien, et peu importe la «logique» platonicienne, oublié même un certain désespoir de jadis lorsque, arrivé en Gaule et plongé dans la routine guerrière, Julien se plaignait de ne plus pouvoir parler grec [22, 441 c, p. 15]. Julien efface ses anciennes tristesses, faisant apercevoir clairement la haine de soi qui serait digne du dégoût d'un Gulliver qui se rend compte de ses similitudes anatomiques avec les *yahoos*, s'appliquant à effectuer maints efforts *culturo-linguistiques* pour ne plus être différent d'un *Houyhnhnm*.

En revanche, seul le porphyre ouvrira à Julien la possibilité unique de cette métamorphose et c'est à l'image de sa propre personne qu'il brûlera du désir démiurgique de rebâtir le monde.

Au début de l'été 360 à Lutèce, Julien se voit porté par ses légions constituées, pour la plupart, de Celtes au titre de Auguste et, avec la bénédiction de Mithra, il accepte cette dignité. Cependant, une fois l'action commise, le prince rebelle éprouve, à juste titre, un effroi devant le châtiment. Il essaie donc de négocier avec Constance, rédigeant une missive et il choisit avec soin ses ambassadeurs Pentadius et Euthère auxquels, d'ailleurs, cette mission diplomatique faillit coûter la vie: Constance était hors de lui [22, p. 9]. En effet, cette lettre de Julien, bien qu'exprimant un désir de paix et déclarant avoir commis cet acte forcé par ses légions nordiques qui refusèrent le déplacement ordonné vers l'Orient [23, p. 24], est rédigé par un césar non à l'attention d'un empereur mais seulement « à Constance » [23, p. 23]. Ne prétendant donc pas ouvertement à la couronne, Julien cherche à faire des concessions et refuse la guerre tout enlevant à son cousin le titre d'*autocrator*. De plus, ce qui attire immédiatement l'attention de celui qui lit l'ensemble de correspondance de Julien, c'est que cette lettre à Constance est, fait quasi unique, rédigée en langue latine. Simultanément à cette tentative de conciliation, Julien envoie des ordres aux siens les invitant à se préparer ouvertement à l'affrontement avec l'empereur, acte qu'avaient accompli avant lui beaucoup de généraux victorieux aimés de leur armée campant au-delà du *limes*. Cette guerre ne tarda pas à être déclenchée. Julien se tient prêt et il se rend compte qu'être battu signifierait pour lui perdre la vie. Il se lance donc à la rencontre de son royal ennemi à la tête de ses légions qui, encore selon ses récentes affirmations faites à Constance, refusaient à tout prix de quitter leur patrie glaciale. Aspirant à la bataille ultime, Julien fait halte à Bâle et, pour entériner sa rupture avec le Christ, se voue à Bellon, promet la reconstruction des temples et la liberté religieuse et poursuit sa marche militaire ne cessant toutefois pas d'être un lettré. C'est à Sirmium en Illyrie, quittée depuis peu par Constance, que Julien s'arrête. Quant au fait que cette ville dans laquelle séjourna Julien fut plus tard rebaptisée par les barbares slaves en *Mitrovica*, un poète faisait l'histoire à la mode *thucydidienne* y trouverait le signe que le dieu de Julien envoie à son adorateur. Le prince rebelle y rédige les discours pamphlétaires et les envoie à Rome, en Lacédémone et surtout à Athènes. C'est à la déesse de la justice, qui jadis avait libéré le descendant des Atrides de la haine des dieux en faisant également la paix avec les habitants d'Athènes, que Julien s'adresse, et c'est au jugement du Sénat d'Athènes (auquel à son tour Julien délègue le fait de transmettre ses volontés à la Grèce entière) que ce Romain, plus hellène qu'un Grec, se fie. Cette lettre est pleine de reproches et d'accusations à l'égard de Constance qui est désormais loin d'être présenté comme un «prince-philosophe»; en effet, c'est le meurtrier de sa famille, lâche et ingrat, qui n'a fait de Julien un césar rien que pour avoir un prétexte de l'assassiner (fait qui s'était produit quelques années auparavant avec le frère cadet de Julien). On ne connaît pas l'impression que

cette lettre a produite à la *boulè*. Cette démarche de Julien ne constituait que le désir d'un être hellénisé de rétablir un équilibre mythique : la Grèce totalement dominée par Rome depuis 146 av. J.C., se contentait de prendre sa revanche culturelle – *Graecia capta, ferum victorem cepit,* – mais avait cessé toute revendication politique laquelle, compte tenu de la façon que l'empire avait de gérer ses affaires internes, n'aurait entraîné qu'un bain de sang. Nous connaissons cependant la réaction du sénat romain qui a fait part de son étonnement, estimant que c'était Julien qui était un ingrat (Cf. Ammien Marcellin. Histoire. – XXI, 8 – 10). Cependant, tous restaient dans l'expectative. Le dénouement de l'affaire, par son pacifisme quasi miraculeux, ressemble à l'intervention d'Apollon dans l'*Oreste* d'Euripide: malgré les crimes de sang des deux côtés, indiscutablement irréparables, l'ordre soudain se rétablit quand Constance meurt le 3 novembre 361 à Tarse[5], juste avant l'affrontement, et désigne son adversaire comme son héritier légitime. En revanche, ce nouvel ordre impérial sera appliqué non sous l'effigie de la Croix mais sous celui de Hélios-Roi.

*****

Le nouvel empereur n'a plus aucun rival. Il choisit pour résidence non Constantinople, capitale de son grand-oncle détesté – où il demeure cependant sept mois: le 12 décembre, il amène le corps de Constance à la crypte des Saints-Apôtres et quitte la ville – mais part pour Antioche et s'installe dans la ville de Séleucides mi-juillet 362 [3, p. 130].

Tout d'abord, Julien s'entoure de conseillers et de lettrés, de préférence mithraicistes, comme c'était déjà le cas en Gaule : nous y retrouvons par exemple le philosophe Aristoxène [24, p. 84], ou l'opportuniste Hécébole qui se met à adorer Mithra pour mieux le trahir après la mort de Julien (Socrate. III. 1, 10 et suivant), ou le Celte Salluste qui, après la disgrâce auprès de Constance devient le préfet de l'Orient et participe activement aux réformes théocratiques projetées par l'empereur. Le but principal de celles-ci est de *mithriaciser* l'empire, prendre le système hiérarchique du clergé chrétien pour en doter les prêtres païens et s'emparer de cérémonies chrétiennes; Julien souhaite ainsi emprunter les chant-chorales des chrétiens pour la religion de Mithra (Grégoire de Nasiare. Orat. – IV, 30). Il s'agit donc de vider le bénitier christique de son «poisson» et de le remplacer par la puissance héliaque et son bestiaire rayonnant. Quant à Julien lui-même, cette nouvelle incarnation d'Alexandre, il se croit le fils de Mithra à l'instar du Macédonien qui estimait être le fils d'Ammon-Râ [25, p. 65]. Julien se présente donc comme le maître politique de l'empire mais également comme le pape des païens. Cependant il pratique, à ses débuts, un certain éclectisme doctrinal: il montre une tolérance non feinte envers les Chrétiens, leur permettant non seulement de pratiquer leur culte mais rappelant également les évêques ostracisés par son prédécesseur [3, p. 129].

Il faut essayer de se représenter l'originalité de la façon d'agir de cet *autocrator*, comme si un président d'une certaine Communauté européenne actuelle se mettait à parler la langue de saint Thomas d'Aquin ou François Villon et s'efforçait d'appliquer à la lettre les préceptes du bien et du mal ainsi que la vision artistique prônée il y a sept ou huit siècles tout en forçant l'Europe et l'Asie entières à adorer le même dieu, et ce à la façon de l'époque. C'est ainsi qu'agit Julien replaçant l'hellénisme au sommet de l'empire, se mettant à pratiquer un platonisme fort *pythagorianisé*, se couchant avec l'*Iliade* sous son oreiller à la façon d'Alexandre et désirant faire revivre dans la seconde moitié du IV$^{ème}$ siècle de notre ère les exploits d'Achille. Julien s'enferme avec ses amis celtes dans le palais d'Antioche; il mène une vie stoïcienne et repousse avec un mépris quasi théâtral le faste royal que ses sujets, chrétiens orientaux attendaient de sa cour. Les habitants d'Antioche ont manifesté tout d'abord leur étonnement puis se sont rebellés, faisant brûler le temple d'Apollon [26, 346 b, p. 168]. La sanction ne se fait pas attendre: Julien chasse les évêques qui osent s'opposer à ses réformes [27, p. 122] et interdit les écoles de rhétorique aux chrétiens afin qu'ils n'arrivent pas à acquérir les outils agônostiques pour battre les mithraicistes lors des disputes (Socrate. III. 1, 10 et suivant. – III, 19). Il réinstaure les festivités en honneur de *Sol Invictus* pour reprendre la place de Noël, instauré officiellement par le pape

[5.] Cette date est constamment utilisée par Joseph Bidez, cf. par exemple Joseph Bidez, Julien en Illyrie et à Constantinople, dans Lettres et Fragments, op. cit., p. 30 et suivantes, tandis que Eduard Galletier parle du 8 novembre 362, cf. Eduard Galletier, Introduction dans Ammien Marcellin, Histoire, Paris, Les Belles Lettres, 1968, t. 1, p. 12.

Libère en 354, et commence par signer ses travaux littéraires en langue grecque du nom de «l'empereur apostat», revendiquant sa séparation officielle avec l'Église avec fierté, ce qui ne tarde pas à provoquer un mécontentement croissant des chrétiens. Pour mettre un point final à la lutte contre la «secte galiléenne» – selon l'empereur, une branche malade du judaïsme, – dans sa correspondance, Julien promet la reconstruction du Temple de Jérusalem [28, p. 154–155], proclame son admiration pour le dieu des Juifs qui est aussi son dieu à lui, une autre face de Mithra, le dieu ethnarque qui ordonne à son peuple des préceptes quasi identiques à ceux que Hélios-Roi impose aux siens. Le conflit s'aggrave durant l'hiver 362–363 ; Julien répond à l'attaque non seulement en tant qu'empereur mais également en tant que polémiste – lorsqu'il s'agit d'injurier copieusement ses contradicteurs, tel par exemple sénateur Nilus [29, p. 57–70], – qu'écrivain grec. Il s'agit de ses dernières œuvres, toutes les trois d'une importance majeure, que Julien a rédigées d'un trait, fier de cette célérité du lettré comme cela était de coutume à cette époque, tout en préparant ses légions à la campagne qui devait commencer au printemps.

Le premier, *Le Banquet ou les Saturnales (=les Césars)*, est écrit durant les fêtes païennes de l'hiver. Ce discours porte le nom de Chronos («Kronia»), hypostase intemporel de Mithra [6, p. 90]. Sont réunis dans ce *symposion* les neuf divinités, de la première à la dernière génération: Julien les rassemble comme les sept sages du célèbre *Banquet* comique et il emprunte le schéma de composition dramatique de Plutarque (Plutarque. Le Banquet des sept sages. – 146 b–164 d). Les personnages sont présentés, à la manière de *Cyclope* d'Euripide, par Silène et, les césars romains défilent pour recevoir les sanctions comme les philosophes de Lucien (Lucien. Les Histoires vraies. – II): punitions par les tourments du Tartare ou séjour aux Champs Élysées. Bien sûr les empereurs chrétiens, ces traîtres de Rome, lâches, mous, invertis sont moqués ou condamnés. Ne sont épargnés ni Trajan, ni Antonin le Pieux, ni même Hadrien qui, selon Julien, avaient fait allégeance aux chrétiens. Le seul *autocrator* glorifié – les lauriers sont remis par les Dieux – est bien sûr Marc-Aurèle [1, 335 d, p. 70]. Mais l'auteur royal, blasphémant les *Évangiles* [1, 336 a–b, p. 70–71], apparaît lui-même parmi les dieux et à la fin, Hermès lui confirme son ascendance héliaque: Julien n'est plus un Flavien, il est fils de Mithra lui-même: «"Pour toi, dit Hermès, en s'adressant à moi, je t'ai donné de connaître Mithra, ton père"» [1, 336 c, p. 71]. Dans ce défilé de césars, Julien fait intervenir Alexandre de Macédoine: c'est en référence à son incarnation que Julien, fils de Mithra, rend hommage à la face nocturne de son dieu, le Dionysos originel qui selon Plutarque, cet auteur que Julien connaissait presque par cœur, avait mené – faisant d'Alexandre son bacchant [30, v. 702 d, p. 114] – l'armée d'Alexandre jusqu'au bord du Gang, lui ordonnant de s'y arrêter pour venger la destruction de sa première patrie:

> Au fond, l'attentat contre Cleitos, qu'il commit en état d'ivresse, et l'abandon des Macédoniens qui, aux Indes, en refusant de le suivre, laissèrent comme imparfaites son expédition et sa gloire, il attribua tout cela au ressentiment et à la vengeance de Dionysos [25, v. 671 c, p. 45].

Julien, ayant déjà battu Jules César dans ses exploits celtiques, brûle du désir de dépasser Alexandre, ce demi-dieu-stratège jamais égalé, et il proclame dans ce texte que c'est le sang héliaque de Constance Chlore (Flavius Valerius Constatius) qui renaît en lui et que, par ses réformes antichrétiennes menées à l'échelle de l'empire, il doit faire pardonner le christianisme – « *l'athéisme* » [14, 180 b, p. 130] – de Constantin I[er], lequel il expédie gaillardement vers les démons d'enfers accompagné de ses enfants, de la Mollesse et de la Débauche [1, 336 a–c, p. 70–71]. Julien exalte Hélios-Roi dans son discours suivant – le dédiant au même Gaulois, Saloustios [19, 130 b–158 c, p. 100–138][6] et le publiant le jour du *Sol Invictus* – et rédige en une seule nuit le pamphlet *Misopogon* où il défend « sa barbe », celle d'un philosophe néo-platonicien.

Son «apostasie» tourne véritablement à la bacchanale, abandonnant le ton des discours pour chanter Dionysos éternel comme un poète bachique: presque la totalité de ces poèmes est signé «l'empereur apostat» [30]. Nous y constatons l'apparition d'un hybride étrange, celui d'un aède chassé par Platon de sa cité idéale et d'un *autocrator* qui gouverne l'Europe, l'Afrique du Nord et l'Asie occidentale.

[6] L'orthographe française du nom de l'ami de Julien varie selon les traductions: M. Lacombrade utilise «Saloustios» tandis que M. Bidez écrit «Salluste», cf. Empereur Julien, Consolation à lui-même pour le départ de l'excellent Salluste, 240 a–252 b, Discours, op. cit., 1932, p. 190–206.

Il nous semble cependant important de souligner en concluant cette partie de notre travail que ce Julien n'a jamais apostasié car, «chrétien» par nécessité politique depuis ses vertes années, il ne fut que l'adepte pieux de Mithra.

Julien se lance vers l'Orient à la rencontre du roi Sapor II, son coreligionnaire: les armées se rencontrent toutes deux guidées par Mithra. Julien périt le 26 juin 363 d'une blessure reçue lors de bataille de Ctesiphon affligée par un javelot romain – vengeance d'un chrétien rapportent les historiens (Libanius. Orat. XVII, XVIII, XXIV). Puis, une réaction chrétienne reprend dessus: les mithraicistes sont pourchassés, tués même; l'aristocratie impériale demeure, néanmoins, attachée à ce culte guerrier pendant plusieurs décennies avant que Théodose ne mette fin à cette pratique [6, p. 215–217].

*****

Bien mystérieux est le sort du dieu solaire en Europe. Constamment, il ressurgit tel le Logos héraclitéen, s'empare des élites des peuples occidentaux et mène ceux-ci sous les bannières d'aigles et de soleil chez lui, vers les plaines iraniennes, dans une cadence de la pyrrhique, pour mieux les y abandonner [31, p. 301–306]. Les poètes hellénistes de toutes les époques pressentent chacune de ses nouvelles apparitions et la chantent à la veille des événements, tels Friedrich Nietzsche fils de cette Germanie éternelle, un empire dangereux dont la fonction *hippocratique* fut celle d'équilibrer l'Occident par sa menace permanente. Il est un asclépiade tel un Céline s'opposant à l'univers entier dans sa démarche d'aseptisation des instruments chirurgicaux sur les corps des nations euro-asiatiques qui dresse le nom de Julien l'Apostat comme un étendard [32, p. 5]. Il est tel un Mandelstam en Russie [33] ou, comme nous l'avons déjà mentionné dans notre publication de Heidelberg [34], comme un Barrès nourri à Schopenhauer et aux mythes indo-européens portés sur scène à Bayreuth. Son *Culte du moi* peut ainsi être considéré comme une messe à la gloire de Mithra, le chant du rêve fou au sujet du dieu solaire remplaçant le Christ en Europe et sa désolation devant le destin de son martyre impérial – un prince et un général supra-doué né, cependant dans une mauvaise période, tel Henri III de France – qui n'a pas réussi l'accomplissement des réformes mithraiques projetées:

> Un orateur communiqua de tristes renseignements sur les progrès de la secte chrétienne, qui prétend imposer ses convictions, sur le discrédit des temples indulgents et le délaissement des hautes traditions. Il évoqua le tableau sinistre des plaines où mourut un empereur philosophe parmi les légions consternées. Il dit ta gloire, ô Julien, pâle figure d'assassiné au guet-apens des religions; tu sortais d'Alexandrie (Sic[7]), et tu t'honoras du manteau des sages sous la pourpre des triomphateurs; tu sus railler, quand tous les hommes comme des femmes pleuraient; au milieu des flots de menaces et de supplications qui battaient ton trône, tu connus les belles phrases et les hautes pensées qui dédaignent de s'agenouiller.
>
> Tous applaudirent cette glorification de leur frère couronné, et quand le vieillard, grandi par son sujet, salua de termes anciens et magnifiques ceux qui meurent pour la paix du monde devant les barbares, et ceux-là, plus nobles encore, qui combattent pour l'indépendance de l'esprit et le culte des tombeaux, tous, les femmes et les hommes, les jeunes gens que grise le sang et ceux qui tremblent de froid, se levèrent, glorifiant l'orateur et le nom de Julien, et déclarant tout d'une voix que le discours fameux de Périclès avait été une fois égalé [35, p. 50–51].

Une année après la publication de Barrès, Claudel-dramaturge qui, d'ailleurs fut grandement influencé par le même professeur de philosophie que Barrès avait eu précédemment à Nancy – Auguste Burdeau, traducteur français de Schopenhauer[8], – publie Tête d'Or, histoire de Julien

[7.] À cette époque Maurice Barrès n'a pas encore visité les bords de l'Oronte, ni n'a fait de recherches de façon approfondie; il s'avère donc qu'il ne sait pas que, pour mener ses légions vers la Perse, Julien était sorti non d'Alexandrie comme Barrès le prétend, mais bien d'Antioche.

[8.] Barrès décrit Auguste Burdeau dans Les Déracinés sous le nom de «Paul Bouteiller», cf. Maurice Barrès, Les Déracinés dans Romans et voyages, éd. de Vital Rambaud, Paris, Robert Laffont, 1994, t. 1, p. 493 et suivantes. Quant à Claudel, il comparera Auguste Burdeau à un philosophe ionien: «Burdeau donnait un peu physiquement l'impression de ces grands philosophes grecs ioniens (…). Et justement une partie de son cours était consacrée aux grands philosophes primitifs de l'histoire grecque, et son cours a eu une très grosse influence sur moi à ce point de vue là», dans Paul Claudel, Mémoires improvisés [Entretiens radiophoniques avec Jean Amrouche, 1954], Paris, Idées, Gallimard, 2005, p. 23.

s'unissant au dieu solaire par le sang taurin de l'empereur égorgé: «Je l'ai sacrifié, / Et son sang a bondi sur moi, et il est tombé à mes pieds, se tordant dans les convulsions de la mort» [36, p. 254]. S'élançant vers l'Orient où, sous des effigies de Hélios-Roi («Beaucoup portent l'image du Soleil ...» [36, p. 132]), il accomplit le rituel mithraique adopté à Rome en sacrifiant son cheval: «Et, grinçant des dents, / Il tira son épée, il égorgea son cheval, / Et marcha seul au rebours de la tourbe» [36, p. 139]; il est blessé par la lâcheté des siens et meurt, enfin – «Que la révélation du Soleil s'éteigne» [36, p. 276] – incompris de ses lieutenants, prononçant la phrase révélant les mystères de l'éternel resurgissement de Mithra en Europe:

> Je gisais là depuis des siècles de matière. Un sommeil… (...) Un sommeil bas, inerte, gêné. Un oubli détestable. Là, l'âme subsiste toute seule. J'ai touché le fond et voici que je remonte comme un plongeur [36, p. 283].

Plusieurs décennies plus tard, Claudel académicien et chrétien déclare avoir été un jeune artiste ayant pressenti le déferlement des *svastikas* européens *Nach Ost*:

> Et puis alors, il y a tas d'autres raisons, n'est-ce pas: on peut prendre Tête d'Or pour Adolf Hitler. Il y a quelque chose d'Adolf Hitler, une espèce de moquerie de la Providence. En 1890, j'ai prévu en somme Adolf Hitler. Tout le discours d'Adolf Hitler aux députés qui sont là, à la Chambre des députés qui l'assiste, c'est presque les termes mêmes de ce grand homme ... [37, p. 61].

Nous référant non seulement à un lettré qui nous est naturellement proche, Léon Tolstoï, estimant que ce n'est pas un Bonaparte qui entraîne des ethnies en fait guidées par leurs propres pulsions profondes et incomprises[9], mais aussi à Claudel, ce poète, diplomate et donc connaisseur de l'Eurasie, peut-être pouvons-nous aussi nous permettre cette question: à quand la prochaine, et peut-être la plus réussie – ou même l'ultime, – renaissance du Logos de Mithra en Europe, lorsque le Dieu reviendra y récupérer la place qui lui est réservée depuis la formation de l'Univers ?...

**Bibliographie**

1. Empereur Julien. Le Banquet ou les Saturnales (=les Césars) / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Christian Lacombrade. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 2. – 378 p.

2. Spanneut M. Le stoïcisme des Pères de l'Église / Michel Spanneut. – Paris: Niort, 1957. – 478 p.

3. Piganiol A. L'Empire chrétien (325–395) / André Piganiol. – Paris: PUF, 1947. – 446 p.

4. Papadopoulos-Kerameus A. Neue Briefe von Iulianus Apostata / Athanasios Papadopoulos-Kerameus // Rheinisches Museum für Philologie. – № 42. – Frankfurt am Main, 1887. – P. 15–27.

5. Voltaire. Poème sur la loi naturelle / Voltaire. – Paris: Gallimard, 1961. – 279 p.

6. Cumont F. Les Mystères de Mithra / Franz Cumont. – Bruxelles: Editions H. Lamertin, 1913. – 258 p.

7. Bidez J. Notes sur les mystères néo-platoniciens / Joseph Bidez // Revue belge de philologie et d'histoire. – 1928. – T. VII. – 1428 p.

8. Bidez J. Vie de Porphyre, le philosophe néoplatonicien / Joseph Bidez. – Gand: Van Goethem, 1913. – 166 p.

9. Reville J. La Religion à Rome sous les Sévère / Jean Reville. – Paris: Ernest Leroux, 1885. – 302 p.

10. Claudel P. Journal / Paul Claudel. – Paris: Gallimard; Bibliothèque de la Pléiade, 1968. – T. 1. – 687 p.

[9] «Фатализм в истории неизбежен для объяснения неразумных явлений (то есть тех, разумность которых мы не понимаем). Чем более мы стараемся разумно объяснить эти явления в истории, тем они становятся для нас неразумнее и непонятнее. (...) В исторических событиях так называемые великие люди суть ярлыки, дающие наименование событию, которые, так же как ярлыки, менее всего имеют связи с самым событием» [38].

11. Renan E. Marc-Auréle et la fin du Monde Antique / Ernest Renan. – Paris: Calmann – Lévy, 1882. – 671 p.

12. Мережковский Д.С. Отверженный / Д.С. Мережковский // Северный вестник. – № 1–6. – СПб.: Типография М. Меркушева, 1895.

13. Bidez J. La Vie de l'Empereur Julien / Joseph Bidez. – Paris: Les Belles Lettres, 1930. – 408 p.

14. Empereur Julien. Sur la Mère des Dieux / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Gabriel Rochefort. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 1. – 386 p.

15. Empereur Julien. Julien au Sénat et au Peuple d'Athènes / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Joseph Bidez. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 2. – 378 p.

16. Empereur Julien. Lettre de Julien au philosophe Thémistius / Empereur Julien // Lettres et Fragments. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – 445 p.

17. Empereur Julien. Éloge de l'empereur Constance / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Joseph Bidez. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 2. – 378 p.

18. Empereur Julien. Éloge de l'impératrice Eusébie, 104 a – d dans Discours / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Joseph Bidez. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 2. – 378 p.

19. Empereur Julien. Sur Hélios-Roi, à Saloustios / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Christian Lacombrade. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 2. – 378 p.

20. Empereur Julien. Les Actes de l'empereur ou de la royauté / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Joseph Bidez. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 2. – 378 p.

21. Empereur Julien. Consolation à lui-même pour le départ de l'excellent Salluste / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Joseph Bidez. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 2. – 378 p.

22. Empereur Julien. Lettres à Eumène et Pharianus / Empereur Julien // Lettres et Fragments. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – 445 p.

23. Empereur Julien. Lettre à Constance / Empereur Julien // Lettres et Fragments. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – 445 p.

24. Empereur Julien. Lettre de Julien à Aristoxène / Empereur Julien // Lettres et Fragments. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – 445 p.

25. Plutarque. Vie de Alexandre / Plutarque. – Paris: Les Belles Lettres, 1975. – 465 p.

26. Empereur Julien. Le Discours d'Antioche ou Misopogon / Empereur Julien // Discours de Julien Empereur: in 2 t. / textes établis et traduits par Christian Lacombrade. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – T. 2. – 378 p.

27. Bidez J. Julien à Antioche / Joseph Bidez // Empereur Julien. Lettres et Fragments. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – 445 p.

28. Empereur Julien. Lettre Julien à Théodore, Grand Prêtre. № 89, 453 c-d / Empereur Julien // Empereur Julien. Lettres et Fragments. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – 445 p.

29. Malosse P.-L. Rhétorique, philosophie et prostitution: la lettre de Julien au sénateur Nilus (Ép. 82 Bidez) / Pierre-Louis Malosse // Culture classique et christianisme; Mélanges offerts à Jean Bouffartigue. – Paris: Université Nanterre; CNRS, 2008. – P. 57–70.

30. Empereur Julien. De Julien l'Apostat sur le vers suivant d'Homère fait de six pieds dont trois sont des dactyles / Empereur Julien // Empereur Julien. Lettres et Fragments. – Paris: Les Belles Lettres, 1963. – 445 p.

31. Ливри А.В. Физиология сверхчеловека / А.В. Ливри. – СПб.: Алетейя, 2011. – 312 с.

32. Céline L.-F. L'École des cadavres / Louis-Ferdinand Céline. – Paris: Les éditions Denoël, 1942. – 237 p.

33. Livry A. Mandelstam, un dionysiaque nietzschéen / Anatoly Livry // Nietzscheforschung. – Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2013. – Band 20. – P. 313–324.

34. Livry A. L'Hélios-Roi de Claudel et le Mithra-Allah de Barrès / Anatoly Livry // Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeines und Vergleichende Literaturwissenschaft, 2013. – Heidelberg: Synchon, 2014. – P. 91–104.

35. Barrès M. Sous l'Œil des barbares / Maurice Barrès // Romans et voyages: 2 t. – Paris: Robert Laffont, 1994. – T. 1. – 1507 p.

36. Claudel P. Tête d'Or / Paul Claudel // Théâtre: 2 t. – Paris: Gallimard; Bibliothèque de la Pléiade, 1967. – T. 1. – 704 p.

37. Claudel P. Une visite à Brangues, Conversation avec Jacques Madaule et Pierre Schaeffer en février 1944 / Paul Claudel. – Paris: Gallimard; Les Cahiers de la NRF, 2005. – 156 p.

38. Толстой Л.Н. Война и мир / Л.Н. Толстой. – М.: АСТ; Астрель, 2007. – 983 с.

**JULIAN PILES**

*Anatoliy V. Livry*, Université de Nice Sophia-Antipolis (France). E-mail: anatolylivry@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-5

**Key words:** *Emperor Julian, Mithra, Paul Claudel, Maurice Barrès, Anatoly Livry, Paganism, Christianity.*

The Roman Emperor Flavius Claudius Iulianus Augustus is more commonly known as Julian the Apostate, but is it correct to saddle him with this nickname borrowed from his secondary writings? And, an essential question that my work asks, are the Indo-European peoples really inclined to exercise a monotheistic belief or was this one imposed on them by force, pushing them through a hundred-year-old manipulation to a practice more mimetic than coming from the depths of their ethnic souls? My article traces the long journey of helioliatic beliefs through the theological and political struggles that have crossed the Roman Imperium, which was confronted with by its Asian conquests. How was the veneration of Helios-King accepted in Rome before the town became Christian and after Constantine the Great instituted Christianity as a state religion? What emulation did the mithraicism generate in the mind of a prince exercising absolute power and being not only at the head of the most powerful army of the West, but also a theologian and a man of letters of Greek language amongst the finest? What fight this adoration of the sun has engendered in our modern world, whether in the French or Germanic world of the nineteenth and twentieth centuries? Above all, what future do reserve for us the impulses imposed by the Sun God and his hypostases and what predictions can we draw from for our geopolitical perspectives?

The examination I propose may be presented as a heritage to Leo Tolstoy's vision of the Western peoples, according to which they are pushed towards the East by a powerful spiritual impulse derived from the mysterious recesses of human nature – for this movement the Western peoples doesn't need any Bonaparte. As for my conception of the Emperor Julian, my analyses were, for more than 10 years, dubbed by academic Hellenists who published them, like Prof. Alain Billault, former director of the Faculty of Greek Studies at Paris IV-Sorbonne in the *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, of which he was the editor: A. Livry, «Tête d'Or et Hélios Roi, la rupture du Cercle de l'Éternel Retour», *BAGB*, Paris, 2008 – 2, pp. 167-193. My approach to Julian and the repercussions of his thought on scholars like Claudel or Barres was also applauded by German academic philosophers, who published my work on this subject at the Berlin publisher of Nietzsche: A. Livry, «Claudel contra Nietzsche ou l'Ultime tentative de Mithra», in *Nietzsche und Frankreich*. Edited by Prof. Clemens Pornschlegel and Prof. Martin Stingelin, Berlin – New York, Walter de Gruyter Verlag, 2009, pp. 135–150. German comparatists followed them in this recognition of my theses on Julian, publishing them in Heidelberg (A. Livry, "L'Hélios-Roi de Claudel et le Mithra-Allah de Barrès", *Komparatistik, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg, Synchron Wissenschaftsverlag, 2013, pp. 91–104.), preceding the edition of my work by professors of the State University of Russia: А. Ливри, «Париж — столица отступничества: Юлиан и Вольтер» в *XVIII век: топосы и пейзажи*: сб. ст. / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – СПб.: Алетейя, 2014. – с. 499–507. Thanks to my discoveries, Julian the pious Mithraiste has earned his place in the academic annals even further.

## References

1. Emperor Julian. *Le Banquet ou les Saturnales* [The Feast or Saturnalia]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 2, 378 p.

2. Spanneut, M. *Le stoïcisme des Pères de l'Église* [The Church Fathers` Stoicism]. Paris, Seuil Publ., 1957, pp. 429-433.

3. Piganiol, A. *L'Empire chrétien (325–395)* [Christian Empire (325–395)]. Paris, PUF Publ., 1947, 388 p.

4. Papadopoulos-Kerameus, A. *Neue Briefe von Iulianus Apostata* [New letters of Iulianus Apostata]. *Rheinisches Museum für Philologie* [Rhenish Museum of Pfilology], 1887, no. 42, Frankfurt am Main, pp. 15-27.

5. Voltaire. *Poème sur la loi naturell* [Poem about the Natural Law]. Paris, Gallimard Publ., 1961, 279 p.

6. Cumont, F. *Les Mystères de Mithra* [The Mysteries of Mithra]. Bruxelles, Editions H. Lamertin Publ., 1913, 258 p.

7. Bidez, J. *Notes sur les mystères néo-platoniciens* [Notes on Neo-Platoniciens mysteries]. *Revue belge de philologie et d'histoire* [Belgian Journal of Philology and History], 1928, vol. 7, 1428 p.

8. Bidez, J. *Vie de Porphyre, le philosophe néoplatonicien* [Life of Porphyry, the Neoplatonicien Philosopher]. Gand, Van Goethem Publ., 1913, 166 p.

9. Reville, J. *La Religion à Rome sous les Sévère* [Religion in Rome under Severe]. Paris, Ernest Leroux Publ., 1885, 302 p.

10. Claudel, P. *Journal* [Journal]. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade Publ., 1968, vol. 1, 687 p.

11. Renan, E. *Marc-Auréle et la fin du Monde Antique* [Marc-Aurelius and the end of the Ancient World]. Paris, Calmann Lévy Publ., 1882, 671 p.

12. Merezhkovskij, D.S. *Otverzhennyj* [Julien Apostate]. Severnyj vestnik [Northern Bulletin], 1895, no. 1-6. Saint-Petersburg, Tipografija M. Merkusheva Publ.

13. Bidez, J. *La Vie de l'Empereur Julien* [The Life of the Emperor Julian]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1930, 223 p.

14. Empereur Julien. *Sur la Mère des Dieux* [On the Mother of the God]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 1, 386 p.

15. Empereur Julien. *Julien au Sénat et au Peuple d'Athènes* [Julian in the Senate and People of Athens]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 1, 386 p.

16. Empereur Julien. *Lettre de Julien au philosophe Thémistius* [Letter of Julian to the Philosopher Themistius]. *Lettres et Fragments* [Letters and Fragments]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, 445 p.

17. Empereur Julien. *Éloge de l'empereur Constance* [Praise to the Emperor Constancy]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 2, 378 p.

18. Empereur Julien. *Éloge de l'impératrice Eusébie* [Praise of the Empress Eusebie]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 2, 378 p.

19. Empereur Julien. Sur Hélios-Roi, à Saloustios [On Helious-Roi, in Saloustios]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 2, 378 p.

20. Empereur Julien. *Les Actes de l'empereur ou de la royauté* [The Acts of the Emperor or Royal Authority]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 2, 378 p.

21. Empereur Julien. *Consolation à lui-même pour le départ de l'excellent Salluste* [Consolation in itself for the departure of excellent Sallust]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 2, 378 p.

22. Empereur Julien. *Lettres à Eumène et Pharianus* [Letters to Eumen and Pharianus]. *Lettres et Fragments* [Letters and Fragments]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, 445 p.

23. Empereur Julien. *Lettre à Constance* [Letter to Constance]. *Lettres et Fragments* [Letters and Fragments]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, 445 p.

24. Empereur Julien. Lettre de Julien à Aristoxène [Letter to Julian Aristoxen]. *Lettres et Fragments* [Letters and Fragments]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, 445 p.

25. Plutarque. *Vie de Alexandre* [Life of Alexander]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1975, 465 p.

26. Empereur Julien. *Le Discours d'Antioche ou Misopogon* [The Speech of Antioche or Misopogon]. *Discours de Julien Empereur: in 2 t.* [Speeches of the Emperor Julian: in 2 vol.]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, vol. 2, 378 p.

27. Bidez, J. Julien à Antioche [Julian to Antioche]. *Lettres et Fragments* [Letters and Fragments]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, 445 p.

28. Empereur Julien. *Lettre Julien à Théodore* [Julian`s letter to Theodor]. *Lettres et Fragments* [Letters and Fragments]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, 445 p.

29. Malosse, P.-L. *Rhétorique, philosophie et prostitution: la lettre de Julien au sénateur Nilus* [Rhetoric, philosophy and prostitution: the letter of Julian to the senator Nilus]. *Culture classique et Christianisme* [Classical culture and Christianity]. Paris, Université Nanterre, CNRS, 2008, pp. 57-70.

30. Empereur Julien. *De Julien l'Apostat sur le vers suivant d'Homère fait de six pieds dont trois sont des dactyles* [Julian the Renegade in Homere`s six-foot verse in which three are dactyls]. *Lettres et Fragments* [Letters and Fragments]. Paris, Les Belles Lettres Publ., 1963, 445 p.

31. Livri, A.V. *Fiziologija sverhcheloveka* [Physiology of the Overman]. Saint-Petersburg, Aletejja Publ., 2011, 312 p.

32. Céline, L.-F. *L'École des cadavres* [School for Corpses]. Paris, Les éditions Denoël Publ., 1942, 237 p.

33. Livry, A. *Mandelstam, un dionysiaque nietzschéen* [Mandelstam, a Nietzschean Dionysian]. *Nietzscheforschung* [Nietzsche Studies]. Berlin, Walter de Gruyter Verlag Publ., 2013, vol. 20, pp. 313-324.

34. Livry, A. *L'Hélios-Roi de Claudel et le Mithra-Allah de Barrès* [Claudel`s Hélios-Roi and Barrès` Mithra-Allah]. *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeines und Vergleichende Literaturwissenschaft, 2013* [Comparative Studies. Yearbook of the German Society for Universal and Comparative Literature, 2013]. Heidelberg, Synchon Publ., 2014, pp. 91-104.

35. Barrès, M. *Sous l'Œil des barbares* [Under the barbarians]. *Romans et voyages: 2 t.* [Novels and Voyages: in 2 vol.]. Paris, Robert Laffont Publ., 1994, vol. 1, 1507 p.

36. Claudel, P. *Tête d'Or* [Gold Head]. *Théâtre: 2 t.* [The Theatre: in 2 vol.]. Paris, Gallimard Publ., 1967, vol. 1, 704 p.

37. Claudel, P. *Une visite à Brangues, Conversation avec Jacques Madaule et Pierre Schaeffer en février 1944* [A Visit with Brangues, Dialogue with Jacques Madaule and Pierre Schaeffer in Februar,y 1944]. Paris, Gallimard; Les Cahiers de la NRF Publ., 2005, 156 p.

38. Tolstoj, L.N. *Vojna i mir* [War and Peace]. Moscow, AST; Astrel' Publ., 2007, 983 p.

*Одержано 21.09.2018.*

# ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.111-1.09(73)«19»
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-6

**О.М. ГОН,**
*доктор філологічних наук,*
*доцент кафедри іноземних мов*
*Інституту міжнародних відносин*
*Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

## МОДЕРНІСТСЬКА «ЕПОДИЦЕЯ» ЕЗРИ ПАУНДА

Стаття зосереджена, по-перше, на ідейно-художній специфіці та модусах структурування епічних за розмахом «Кантос», які підпорядковані ідеї «епічності» як ідеалізованої субстанціональної єдності індивідуума та світової спільноти. Найкоротший модерністський маніфест – заклик Паунда «творити по-новому» – трактується в контексті жанрових трансформацій античного епосу. Автор формулює визначальні компоненти Паундової «еподицеї» – естетичні, жанрові, філософські, історіософські, етичні засади як легітимацію raison d'être епосу в сучасному красному письменстві та свідчення органічності епосу в модерністській американській поезії.

*Ключові слова: Паунд, еподицея, епічність, жанр, єреміада, перипл, ностос.*

В статье рассматриваются, во-первых, идейно-художественная специфика и модусы структурирования эпических по размаху «Кантос», которые подчинены идее «эпичности» как идеализированного субстанционального единства индивидуума и мирового сообщества. Самый лаконичный модернистский манифест – призыв Паунда «творить по-новому» – трактуется в контексте жанровых трансформаций античного эпоса. Автор формулирует конститутивные компоненты «эподицеи» Паунда – эстетические, жанровые, философские, историософские, этические принципы как легитимацию raison d'être эпоса в современной словесности и свидетельства органичности эпоса в модернистской американской поэзии.

*Ключевые слова: Паунд, эподицея, эпичность, жанр, иеремиада, перипл, ностос.*

В історії літератури категорія «епосу» – великого за розміром пісенно-розповідного тексту на героїчну тематику – насичена конотаціями унікального статусу твору, його глибокого й визначного національного і навіть універсального значення, пов'язаного не тільки з масштабним і всеохоплюючим наративом, але й особливими, досконалими естетичними та поетичними якостями. «Пісні» (Cantos) Паунда вважаються найскладнішим епічним твором поезії ХХ ст. Визначальною особливістю епічних за розмахом «Cantos» Паунда виступає багатогранне, амбівалентне, постійно рефлексуюче ліричне «Я», що виражає внутрішній світ алієнованої особистості в атомізованому соціумі. Новаторською рисою ліричного героя «Пісень» є його розчинення в історичних «масках», текстуалізація циклічного руху часу. Наріжним каменем «Пісень» як трансформованого модерного епосу виступає складна динаміка взаємозв'язку епічного і ліричного первнів, яка породжує нову синкретичну форму художньої свідомості. Вона оприявлена у своєрідному квесті, який символізує пошук оновленого розуміння епічності – органічних стосунків індивідуума з соціумом. Художня специфіка «Пісень» визначається як жанро-

© *О.М. Гон, 2018*

вою належністю до великих, «панорамних» родів літератури (епосу), так і індивідуальним (ліричним) «квестом» за епічністю в умовах атомізованого, індивідуалістичного буржуазного суспільства, іншими словами – у постепічну епоху.

Проблематика жанрової специфіки, естетичної природи, художньо-мистецької цілісності «Кантос» Езри Паунда є центром уваги багатьох англо-американських літературно-критичних розвідок. В українському літературознавстві це питання практично не розглядалось. У монографії «Історія людського роду: Езра Паунд і сучасний поетичний епос» (The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic, 1980) [19] – одному з найбільш вартісних досліджень, присвячених важливому для нас аспекту, Мішель Бернштайн вказує на відмінність сучасного та класичного епосу, яку можна стисло описати так: в соціумі, який вже не консолідований єдиним, загальноприйнятим кодом цінностей, художник змушений «висловлювати свою позицію через звернення до власного досвіду та емоцій» [19, с. 180]. У такому розумінні «Кантос» виступає лише формально маркованим поетичним твором епічного масштабу. Подібну літературно-критичну оптику зустрічаємо ще в Юрія Тинянова, який вважав, що обсяг поетичного твору може визначати його належність до певного літературного жанру [15, с. 255–256].

«Квантитативний» підхід до жанрових особливостей «Пісень» знаджує багатьох сучасних дослідників. Так, у програмній праці Малкольма Бредбері й Джеймса Макфарлейна «Назва і сутність модернізму» (The Name and Nature of Modernism, 1991), що задає тон впливовій і сьогодні колективній розвідці «Модернізм» (Modernism. A Guide to European Literature, 1890–1930), одним із конститутивних складників європейського модернізму визначено використання анти-форм чи компроментація усталених конвенцій [20, с. 30]. Саме з такої перспективи потрактування модернізму як розриву й заперечення традиції чимало вчених розглядають і жанрову специфіку «Пісень» Езри Паунда. Одна із найпомітніших американських паундознавців Крістін Фраула розглядає жанр «Cantos» як «анти-епос», оскільки у ньому «історія не зведена до цілісного сюжету» [22, с. 154].

Систему образного мислення та наративної структури «Пісень» конструктивно розглядати як пошук засобів для висловлення іманентної епічності буття в художніх модусах структурування співвідношення сучасної людини з класичною традицією. Роль автора епосу в постепічний час – в умовах духовного відчуження й ворожості – полягає не в пасивному соліпсизмі, як випливає з позиції Бернштайна, а в оновленому розумінні категорії епічності per se – «підхопити» тонку нитку культури, зобразити й поновити втрачену цілісність буття в формах ідеалізованого і недискретного минулого-сучасного-майбутнього. Такому розумінню епічності завдячуємо провідній дослідниці вітчизняної американістки – Тамарі Денисовій. У передмові до її «Вибраних статей» виокремлено кардинальну проблематику літератури ХХ ст., котра «зосереджена на численних видах і формах, модусах і способах естетичного осмислення самої людини у її зв'язках зі світом в усій його складності й різнобарвності. Така фокалізація задіює всі компоненти системи «література»: автора-письменника, текст в усій його розмаїтості і художній умовності (персонажі, сфера їхньої дії й формування, форми й способи існування/функціювання в світі уявному, суспільному, універсумі, міметичному й умовному), читача як реципієнта і як креативного споживача. В класичному літературознавстві це позначалося категоріями ліричного/епічного» [5, с. 6–7]. Епічність «Пісень» Паунда співзвучна «Одіссеї» та «Енеїді» не лише тому, що пропонує нове розуміння життя та суспільного ідеалу на тлі естетичного дистанціювання від наратора та полеміки з Гомером чи Вергілієм, а й тому, що ці нові «Пісні» увиразнюють відчайдушну спробу поета-мисленика художньо осягнути універсум, передати своє цілісне бачення світу, ідеалізовану гармонію індивіда й соціуму, людини та природи, тобто втілити ту епічну єдність, яку Георгій Косіков визначає як ідею «субстанціонального злиття вільного і самодіяльного індивідуума з ідеалами, цінностями та призначеннями колективу, який герой безпосередньо представляє» [7].

Інтерпретаційна оптика статті зосереджена, по-перше, на ідейно-художній специфіці та модусах структурування епічних за розмахом «Кантос», які підпорядковані ідеї «епічності» як ідеалізованої субстанціональної єдності індивідуума та світової спільноти. По-друге, стаття трактує найкоротший модерністський маніфест – заклик Паунда «творити по-новому» (Make it New) – як жанрову трансформацію античного епосу. По-третє,

автор формулює визначальні компоненти Паундової «еподицеї» – естетичні, жанрові, філософські, історіософські, етичні засади як легітимацію raison d'être епосу в сучасному красному письменстві та свідчення органічності епосу в модерністській американській поезії.

У назві статті використано словотворчий засіб, запропонований Меєром Говардом Абрамсом у монографії «Природне надприродне: традиція і революція в романтичній літературі» (Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature, 1973). Американський дослідник досліджує, зокрема, феномен «секуляризації успадкованих теологічних ідей і спосіб мислення» романтиків і стосовно Вільяма Вордсворта підкреслює, що його «теодицея особистого життя (якщо бажаємо створити новий термін, називатимемо його «біодицея») належить до жанру «історія виховання» (Bildungsgeschichte), який обертає страдницький процес християнського навернення та спокутування на болючий процес становлення, кризи й самопізнання, що вивершується на стадії внутрішньої цілокупності, самосвідомості та незламної віри у власні сили» [18, с. 12, 96]. Один із модусів постулювання «еподицеї» Паунда оприявлено в принципі версифікованої історії, тобто репрезентації історії в координатах естетичних категорій.

В оповіданні Ліона Фейхтвангера «Одіссей і свині, або Про незручність цивілізації» (Odysseus und die Schweine: Oder Das Unbehagen an der Kultur, 1949) переосмислено епізод із Гомерової «Одіссеї» про перетворення чаклункою Цирцеєю супутників грецького героя на свиней. У викладі німецького письменника, який веде оповідь від імені Одіссея, виявляється, що його товариші аж ніяк не жадали відновити людську подобу та повернутися на батьківщину, де на них чекали нові війни і страждання. Окрім цього у творі також звучить і оригінальний історіографічний мотив. Коли Одіссей гостює у царя феаків Алкіноя, той настійливо розпитує його про кількість убитих ним женихів Пенелопи. Попри загальноприйняту версію, що їх було три сотні, Одіссей розповідає, що насправді число залицяльників була істотно меншим – сто вісімнадцять. Демодок, придворний співець Алкіноя, з ентузіазмом і радістю сприймає таку модифікацію історії: «*Сто вісімнадцять. Так було і не могло бути інакше, і це правдоподібно. Сто вісімнадцять! Число це добре звучить і пречудово укладається в розмір вірша*» [16, с. 572]. Такий підхід до естетизації наративу про минуле можна назвати «версифікацією історії». Розповідь Одіссея про реальний перебіг подій не переконала Демодока – співця-історіографа: «*Я думаю, що розповідатиму цю історію так само, як і раніше. Те, що ти розказав мені сьогодні, не годиться для віршів. Для нині живих смертних таке не поєднується з піснями… І з цими словами сліпець Демодок викинув зі свого серця справжню історію про Одіссея і свиней*» [16, с. 578]. Тобто, у творі Фейхтвангера пропонується історично-актуалізована інтерпретація античного сюжету, його вельми суб'єктивна і амбівалентна рецепція. Зауважимо, що мотив подорожей Одіссея становить одну зі структурно-образних домінант «Пісень», і зображення цього культурного героя Паундом окреслює історично змінювані коди художньої репрезентації, які віддзеркалюють конкретну культурно-історичну епоху, витворюють модерний тип художньої свідомості, ґрунтованій на плідному і багатовекторному діалозі митця з традицією. Художня модель всесвіту, в якому структурно-жанрове та стилістично-образне ціле реалізується в координатах міфо-епічного синкретизму та залежить від безупинного квесту на межі реального і нереального, можливого і неможливого, становить естетичне осердя «Пісень» Паунда, історіографічна матриця яких, подібно до згаданого твору Фейхтвангера, визначається принципами версифікації історії.

Коли головний герой повісті Дж.Д. Селінджера «Ловець у житі» у першому ж реченні відмовляється переповідати «*всю оту муру в дусі Девіда Копперфілда*» [14, с. 3], естетичний горизонт твору розширюється завдяки інтенсифікації «пам'яті жанру», покликам на класичний взірець роману виховання – «Девіда Копперфілда» Чарльза Діккенса. Тінейджерський пейоратив «crap» визивно маркує естетичну програму, що кидає виклик, порушує і переглядає конститутивні складові усталеної наративної форми. Мандрівка Холдена Колфілда нью-йоркським Манхеттеном і його спогади віддзеркалюють одну з конвенцій розповіді про становлення особистості. І хоча прізвище американського підлітка «римується» з Діккенсовим протагоністом, його розповідь підриває канони Bildungsroman, зокрема тим, що написана вона в своєрідній «санаторійній зоні», а прикінцевий запис –

«*краще нікому нічого не розповідати*» [14, с. 317] – рельєфно обрамлює повість обертонами жанрових трансформацій.

У континуумі літератури США ХХ ст. ці «записки божевільного» американця-нонконформіста прочитуються як специфічне продовження традиції діалогу з європейськими жанровими канонами, започаткованого Езрою Паундом. Так, цикл «Три Пісні» (Three Cantos), надрукований у журналі «Poetry» у липні 1917, подібно до «Ловця у житі», починається з апробації усталених мистецьких прийомів у нових історичних координатах. Адресат зачину – вікторіанський поет Роберт Браунінг, автор поеми про життя середньовічного трубадура «Сорделло» (Sordello, 1840). Заплутаність сюжетних ліній, складний, еліптичний поетичний стиль молодого письменника чи не найкраще підсумував у 1903 р. Гілберт Честертон: «Раніше існували письменники, якими було модно захоплюватись, і письменники, яких було модно зневажати; після «Сорделло» в історії літератури з'являється Браунінг – предмет нікчемного глузування, письменник, якого модно не розуміти» [21, с. 35]. У Паунда апелювання до традиції пов'язане з поетологічним теоретизуванням, роздумами над формами відображення історії, модусами осмислення романтичного суб'єктивізму, епічним діапазоном змалювання героїв і історичних обставин у поемі-претексті. Якщо передати його висновок verbatim, то отримаємо один із художніх методів структурування модерного епосу: «істина – в самому дискурсі» (the truth / Is inside this discourse):

*HANG it all, there can be but one Sordello!*
*But say I want to, say I take your whole bag of tricks,*
*Let in your quirks and tweeks, and say the thing's an art-form,*
*Your Sordello, and that the modern world*
*Needs such a rag-bag to stuff all its thought in;*
*Say that I dump my catch, shiny and silvery*
*As fresh sardines flapping and slipping on the marginal cobbles?*
*(I stand before the booth, the speech; but the truth*
*Is inside this discourse – this booth is full of the marrow of wisdom.)*
*Give up th' intaglio method.*

(Та облиш ти, є тільки один «Сорделло»! / Але припустимо, я хочу взяти весь твій лантух із трюками, / Набити його твоїми дотепами та спритними вивертами, і сказати, що вся штука – це витвір мистецтва, / Твій «Сорделло», і що сучасному світу / Потрібен такий лантух з обрізками, щоб запхати в нього всі свої думки; / Припустимо, я витрясу весь свій вилов, блискотливий і сріблястий, / Як свіжі сардинки, що б'ються і в'ються на прибережній гальці? / (Я стою перед наметом фокусника, мовою; але істина – / у розповіді – у цьому наметі єство мудрості.) / Відмовлюсь від методу інталій) [27, с. 113].

З огляду на обставини життя Паунда, пов'язані з перебуванням поета в психіатричній лікарні, символічним і прикметним виглядає те, що інший засадничий аспект архітектоніки модерного епосу Паунда – «завжди-теперішній» хронотоп, побудований на гомерівському каноні «in medias res», був висловлений ще одним пацієнтом «санаторійної зони», життєпис якого має форму роману виховання. Це – Оскар Мацерат із «Бляшаного барабана» Гюнтера Грасса (Die Blechtrommel, 1959). Розмірковуючи над зачином спогадів, Оскар занотовує: «*Будь-яку розповідь можна почати з середини й, рішуче посуваючись уперед чи назад, збивати всіх з пантелику. Можна вчинити по-сучасному, відмовитись від усіх посилань на часи та відстані, а потім оголосити самому чи дати зробити це комусь іншому, що нарешті, в останню годину, мовляв, із проблемою часу й простору пощастило впоратися. Можна також уже на самісінькому початку заявити, нібито нині написати роман – узагалі нікому не до снаги, а тоді, сказати б, у себе ж таки за плечима склепати гучний бестселер, щоб зрештою постати в очах світу останнім і єдино можливим романістом* [3, с. 44]. Фразу «*Man kann sich modern geben*» [24], яку читаємо в оригіналі, можна перекласти як «удавати із себе модерніста», оскільки в ній закладена іронічна думка про імітацію чи наслідування модерністського колажного хронотопу.

Модерністський ґатунок вирішення «проблеми часу й простору» у творі Грасса красномовно перегукується з концепцією «одночасності всіх часів», що була обґрунтована Па-

ундом у циклі лекцій, які згодом отримали назву «Дух лицарського роману» (The Spirit of Romance, 1910). У передмові автор висуває по-справжньому творче розуміння хронотопу культури й відповідних інтерпретаційних підходів. Архаїчна орфографія, як-от слово almanack, акцентує процес творення мовно-стилістичного мережива, яке стереоскопічно обіймає минуле й сучасне: «Коли в Єрусалимі світає, на Геркулесові стовпи насувається північ. Усі віки – одночасні. У Марокко, скажімо, ще триває дохристиянська ера. У Росії – середньовіччя. А в умах декількох уже жевріє майбутнє. Це зосібна стосується літератури, де реальний час існує незалежно від хронології, де мертві є сучасниками наших нащадків, а чимало наших сучасників вже упокоїлися в лоні Авраама, чи у іншому належному їм місці» [28, с. xiv]. Конгеніальну думку читаємо в листі В. Шкловського до Ю. Тинянова від 4 березня 1929 р. з приводу «Архаїстів і новаторів»: «Література позачасова, тобто вона не рояльна, а органна – звук продовжує лунати. Вона таким чином демонструє одночасність причин і наслідків, тобто люди змінюються, але продовжують розлунюватися. Дон Кіхот рівночасний Тургенєву. Про еволюцію тут говорити важко, оскільки немає ознак поліпшення, радше треба говорити про зсуви системи або про рух всередині пейзажу. Змінюються не речі, а кут зору» [15, с. 568].

Варто згадати й захоплений опис Сергія Ейзенштейна старовинного годинника у Зимовому палаці, на якому основний циферблат був покаймований вінком з маленьких циферблатиків, що показували час у різних містах світу. Саме ці циферблати підказали режисеру «Жовтня» (1927) оригінальне монтажне рішення: «Час падіння Тимчасового уряду, відмічений за петроградським часом, ми повторили всією серією циферблатів, де один і той самий час прочитувався лондонським, паризьким, нью-йоркським часом. Таким чином цей час, єдиний в історії і долі народів, проступав крізь все розмаїття окремішніх прочитань часу, начебто об'єднуючи й гуртуючи всі народи в переживанні цієї миті» [17, с. 165].

Паундова теорії знання про минуле і способи його трактування визначаються принципом історичності та відносності наших знань про перейдені події. Його «еподицея» маніфестована не у причинно-наслідкових закономірностях розвитку людства у телеологічному наративі, а на безпосередньому відчутті історичних і культурних артефактів. Ця своєрідна «пальпація» тіла історії перетворюється на пульсацію його фрагментів. Так, розбудова американської демократичної республіки в історіографічній перспективі Паунда редукується до листування Адамса і Джефферсона, Декларації про Незалежність чи Конституції США. Ці документи наділені атрибутами ідеалізованого епічного «золотого віку», велич і гуманність яких були скомпрометовані та вульгаризовані під тиском індустріалізації, буржуазного прагматизму і меркантильності, найганебнішим проявом котрих для Паунда була лихварська економічна система капіталізму, що в авторській оригінальній таксономії називається «usura».

Відомо, що Паунд – проповідник модернізму, котрий гучно проголосив «новий заповіт естетики»: «Make it new». Але що саме творити по-новому, яка конкретика стоїть за формальним підметом, що виражено займенником «it», або його можна вилучити, як пропонується в деяких дослідженнях [13, с. 17], і перекласти «Створи наново»? Олександр Геніс, розмірковуючи над змінами фундаментальних координат людського існування на початку XX ст., надає гаслу «Make it New» універсального значення: «Зробити світ новим» [2, с. 203]. Відповідаючи огудникам Паунда, які дорікали поету, що він «збирає, адаптує, привласнює рядки й вирази з грецької, латини та східних поетів і в результаті в'є гніздо подібно до сороки, Хільда Дулітл заперечує, що заклик «творити по-новому» надихнув сонм другорядних адептів <...> Мені цей метод нагадує радше Фенікса, ніж сороку» [25, с. 46]. Поетичний корпус Паунда, його літературно-критичні рефлексії й епістолярна спадщина свідчать про те, що «творити по-новому» означало передусім жанрову трансформацію античного епосу, тобто інваріантний діалог із традицією.

Хронотоп модерністського епосу Паунда визначається човниковим рухом, темпоральними коливаннями між історичними епізодами та культурними топосами, які лірична свідомість пов'язує в тотальну систему вер(с)ифікації історії за посередництва діалогу з традицією. Прикметно, що фундаментальний аспект модерного епосу – «завжди-теперішнє» часове структурування тексту – побудовано на гомерівському каноні «in medias res». Подібно до образу гвинтових сходів Єйтса, історія людства у викладі Паунда починається зі сполучника «і». Звернімося до «Пісні 1» з «Нарису XXX Пісень» (A Draft of XXX Cantos, 1930) і її перекладу Ігоря Костецького:

*And then went down to the ship,*
*Set keel to breakers, forth on the godly sea, and*
*We set up mast and sail on that swart ship,*
*Bore sheep aboard her, and our bodies also*
*Heavy with weeping, so winds from sternward*
*Bore us out onward with bellying canvas,*
*Circe's this craft, the trim-coifed goddess*
*Then we sat amidships, wind jamming the tiller,*
*Thus with stretched sail, we went over sea till day's end* [27, с. 3].
*А тоді пішли наниз до корабля,*
*Всадили кіль на прибій, на божисте море, і –*
*Ми оснастили чорне судно,*
*Привели овець на борт, і наші тіла,*
*Обважнілі плачем, і вітри з корми*
*Понесли нас вперед нап'ятою парусиною,*
*Цирцеїну річ, богині в ловкім очіпку,*
*Ось сиділи ми на шканцях, вітер тиснув на руль,*
*З пружним вітрилом ішли до кінця дня* [8, с. 131].

Такий історичний наратив нагадує також «Книгу піску» Борхеса, яка не має ні першої, ні останньої сторінки: таку модель історії можна тільки продовжити, але не почати. У жанрологічному вимірі культурна історія людства написана Паундом у жанрі рондо чи ронделя – улюбленому жанрі пізнього Свінберна, в яких рефрени відлунюють новими смисловими відтінками й обертонами з кожним повтором, і в яких, на відміну від телеологічної структури сонета, початок збігається з кінцем. У «Пісні 7» така архітектоніка названа «плетивом нескінченного речення» [27, с. 24], в котрому конденсація семантичної енергії досягається нашаруванням інтертекстуальних інгредієнтів.

«Еподицея» у «Кантос» актуалізується в трансформаціях і різноманітних способах переформатування різних жанрів – середньовічних строфічних канонів, давньогрецького періпла, питомо американських жанрах. Функції рефреноцентричних ронделів було описано вище, отже зосередимося на лейтмотиві плавання та ереміади.

Образ дороги, подорожі вважається специфічно характерним способом американського освоєння дійсності (як практичного, так і естетичного), від звітів перших пуританколоністів Нової Англії до «Мобі Діка» Г. Мелвілла, «Пісні про себе» В. Вітмена та «Пригод Гекльберрі Фінна» Марка Твена. Образ річки, який у Твена передає американський пафос пригод, відкритості новим можливостям і наближенню до природи, в «Кантос» трансформовано в образ «periplum» – своєрідний жанровий символ спроби дослідити всесвітній космос історії та історію самопізнання людиною власного мікрокосму. Ліричний ракурс суголосної естетичної перспективи, художньої системи осягнення людини і буття читаємо у «Луговій арфі» Трумена Капоте. Наприклад, у епізоді, коли Коллін переказує емоційно піднесені слова Доллі про споруджений прихисток на дереві у Річковому лісі, який зовсім «*не хатина, а корабель і що, ступивши на нього, людина вирушає у плавання понад захмарним берегом мрії*» [6, с. 25].

Періпли – це і власне подорож до невідомих земель, і бортові записи (тобто наратив) про плавання вздовж берегової лінії океану. Для греків, як відомо, океан – це велика ріка, що визначає кінець землі, й де знаходився спуск в Аїд. Основний зміст періплів сформульовано в одній із «Пісень», що відтворюють історію давнього Китаю:

*Періпл, коли земля виглядає не так, як на мапі,*
*а як бачать смугу узбережжя мандрівники морем* [27, с. 324].

Те, що визначення періпла подається у циклі «Пісень» про Давній Китай, де хронологічно впорядкований плин подій сповнений пафосу невблаганного року та трагедії, а історія людства змальована ніби у модусі Чистилища «Божественної комедії», виглядає доволі парадоксальним. Його глибинний смисл розкривається у Піснях про Джона Адамса, в яких життя та діяльність другого президента США ніби продовжує династичну історію Піднебесної. Хоча біографічні дані про життя Адамса можна укласти в доволі деталізовану

історичну «карту», ліричний герой «Кантос» змальовує подорож у внутрішній світ одного з батьків-засновників, історію його політико-філософських ідей і державотворчих наслідків його діяльності. Відсутність хронологічних маркерів і підкреслена штучність компонування художнього матеріалу увиразнюють ідею періплів не заради досягнення цілі, а як духовних мандрів заради пошуку істини та земного раю.

«Творити по-новому» як естетична програма оновлення античного епосу маніфестована в «Кантос» і в поетиці дуплікації епізодів. Павло Гринцер, аналізуючи функції повторів певних сюжетів і сцен у давньоіндійському епосі «Рамаяна», дійшов висновку, що «дуплікацію епізодів» можна розглядати як специфічну рису епічної композиції. Щоправда, уточнює дослідник, подібне розщеплення в пам'ятках епічної літератури характеризується меншою кількістю текстуальних збігів) [4, с. 105]. У новому, пост-епічному епосі Паунда саме текстуалізація повторів історичних епізодів у ронделе- та віленелоподібних рефренах-римах складає магістральну новаторську художню стратегію, котра ґрунтується на алогічній, неконсеквентній і колажній граматиці поетичної мови та постулює альтернативні модуси переосмислення позитивістської, механістичної й раціональної моделі буттєвих основ.

У програмній історико-літературній праці «Я збираю частини тіла Озіріса» Паунд виокремлює початок надгробного голосіння де Борна «Si tuit li dol el plor el marrimen» як один з найпроникливіших зразків поетичної мови трубадурів. У перекладах із провансальської, що входять до «Масок» (Personae, 1909), подано його еквівалент – «якщо все горе, і гіркота, і скорбота». У модерному епосі «Кантос» ця цитата виконує функцію естетизації епічної формули «дуплікації епізодів», яку П. Гринцер виокремив як конститутивну складову давньоіндійського епосу. В архітектоніці переформатованого епосу свідомість рефлективного слова колажно версифікує й текстуалізує історію, надаючи їй форму рефренних ліричних жанрів.

у «Пісні 40» бінарну опозицію періплам Ганнона утворює історія Громадянської війни в США. Своєрідною «зв'язкою» цієї історико-політичної паралелі слугує запис у періплах карфагенського мореплавця, який у подорожі «за стовпи Геракла» [27, с. 199] шукає маршрут, що веде до рідного дому, «*Out of which things seeking an exit*» [27, с. 149, 151]. Античний топос «nostos», повернення, в останніх рядках «Пісні» асоціюється з раєм. Але в контексті історії США, коли ліричний герой-літописець змальовує зародження фінансової імперії Морганів у час трагедії Громадянської війни, у цьому рефрені звучить відчайдушна спроба запропонувати альтернативний спосіб існування соціуму, вільного від диктату банкірів та лихварів. «Соборний образ» Ганнона, який зливається з маскою Вергілія-провідника, видається доволі вдалою художньою стратегією, яка створює приховані аналогії між сучасним світом і пекельними муками. Античний топос «nostos», повернення, в останніх рядках «Пісні» асоціюється з раєм. Але в контексті історії США, коли ліричний герой-літописець змальовує зародження фінансової імперії Морганів у час трагедії Громадянської війни, у цьому рефрені звучить відчайдушна спроба запропонувати альтернативний спосіб існування соціуму, вільного від диктату банкірів та лихварів.

В есе «Квітка Колріджа» (La flor de Coleridge, 1952) Хорхе Луїс Борхес відтворює низку цитат, зміст яких уповні резюмує Паундове визначення художнього часу як «завжди-теперішнього». У виписках Борхеса, зокрема, слід виокремити передбачення Шеллі про те, що «всі вірші минулого, теперішнього і майбутнього – це епізоди чи фрагменти одного безкінечного вірша, який належить усім поетам землі» [1]. Компіляція аргентинського письменника, в якій поєднано американський трансценденталізм (Емерсон) з англійським романтизмом (Колрідж, Шеллі) і французьким символізмом (Валері) промовисто символізує конститутивну властивість хронотопу культури, який складається з варіативного просторового й інваріантного часового компонентів. Реверсивно вибудуваний Борхесом хронологічний ряд потверджує й оспівує одвічну еманацію творчого начала, в якому синергетично функціонують минуле, теперішнє і прийдешнє, виокремлює темпоральний континуум культури на тлі географічної дискретності.

В історії античної літератури для Паунда окреме місце посідає Теокріт. У «Захисті поезії» (A Defense of Poetry, 1821), який нібито «цитує» Борхес, Шеллі теж покликається на засновника буколічної традиції з перспективи історизму, що посутньо суголосний «природному закону» історії Гердера. Сучасники Теокріта, пише Шеллі, «можливо, сприймали кра-

су цих безсмертних творінь лише як фрагменти й розрізнені частини. Читачі, обдаровані більш тонкою чутливістю або народжені в більш щасливу епоху, здатні розпізнати в ній складові тієї величної поеми, яку всі поети, ніби злагоджені помисли єдиного великого розуму, сотворяють від самого зародження світу» [30, с. 292].

Таким чином, фрагментація художнього наративу ще з часів романтизму складає принципово важливий модус структурування й осягнення історичного часу та приймає форму своєрідної «фабуляції історії». Однією зі складових такого способу художнього мислення у модерній естетиці можна назвати «каталогізацію рекурентності», іронічну естетизацію мотиву повернення. Вершинним прикладом теми повернення в модернізмі є заключна, третя частина Джойсового «Улісса», яку автор позначив у рукописах грецьким словом νόστος, тобто ностос, повернення Леопольда Блума додому. У такому нашаруванні лексичного пласта, запозиченого у Гомера, на сучасного літературного героя оприявлено модерністську техніку пристосування античних претекстів до нової соціально-культурної ситуації. Важливо, що тему «Nostos», повернення Одіссея, Римарь вважає характерним сюжетно-тематичним утіленням «настанови епосу на неминучість, природність єдності і цілісності життя національного колективу» [12, с. 27], а Н. Фрай – одним із модусів вираження циклічності буття [23, с. 319]. Показово, що прощання Блума зі Стівеном автор «Улісса» описує не тільки в Гомеровій проекції (мотив «ностос»), а й у семантичній площині відцентрового і доцентрового руху. «Той, хто доцентрово залишається», і той, «хто відцентрово йде», потискають руки, й саме прощання прибирає форму «*роз'єднання їхніх (відповідно) відцентрових і доцентрових рук*» [26, с. 656].

Епічний топос повернення складає помітну версифікаційну прикмету як лірики й епіки Паунда, так і американського модерністського епосу. Тетяна Михед, наприклад, підкреслює, що «сходження у підземний світ» у поемі Гарта Крейна «Міст» «виконує традиційну для епосу контентно-провіденційну функцію» – повернення з нього «обіцяє відродження (особистості, соціуму) у новій якості» [9, с. 268].

У творчості Паунда мотив «ностос» реалізується, зокрема, у структурно-образній специфіці середньовічних форм лірики, для яких характерна архітектоніка повторів і, так би мовити, «текстове дежавю». Хосе Ортега-і-Гассет проблематизує саму ідею естетизації жанрових повторів: «Жанр у мистецтві, як вид у зоології, – це обмежений репертуар можливостей. І оскільки художню цінність мають лише можливості, які настільки різні, що їх не можна вважати повтореннями, художній жанр може розпоряджатися досить обмеженим набором варіантів» [11, с. 262].

«Еподицея» Паунда маркується транспозицією «текстуальних дежавю» з мікро- на макрорівень художнього твору – рефрени усталених строфічних форм європейської лірики розширено до масштабів естетичної системи цитат, ремінісценцій тощо. Функція цитування пов'язана з переносом фокусу від мови як засобу репрезентації до мови як власне об'єкта репрезентації. Як влучно зауважує Ричард Сібурт, цитувати для Паунда «значить подавати слова як факти, як приклади, як документи, вживати їх поза контекстом, відособлювати їх, виокремлювати їхню самодостатність». Таке зрушення, за логікою дослідника взаємозв'язків творчості Паунда і Ремі де Гурмона, створює художній модус «не просто копіювання чи відображення реальності, а її залучення» [31, с. 120–121]. Тотальна естетична система нашарування і зіставлення поетичних і позалітературних компонентів, їхні ронделеподібні повтори, створюють колаж, який, завдяки естетизації епічної формули «дуплікації епізодів», знову повертається до епічного родового джерела та символізують важливі конститутивні компоненти Паундової «еподицеї».

У системі репрезентації американської ідентичності Паунда пафос його настанов, закликів і проклять на адресу власної держави нагадує поетику єреміади. «Додаток до Пісні 100» (Addendum for C, 1941) красномовно демонструє трансатлантичний і транстемпоральний модус функціонування одного з питомо американських жанрів. Засудження лихварства вербалізовано в формі гетероглосного лінгвістичного конструкту, котрий поєднує англійську та гебрейську мови (neschek), а за давньогрецьким відповідником цієї лексеми – τόκος – слідує його латинська предикація (hic mali medium est – тут знаходиться осереддя зла). Потворна велетенська істота сполучає риси Дантового Геріона і потворного дракона з давньоскандинавського епосу Фанфіра, чия, сказати б, антипрометеївська символіка яскраво «озвучена» в опері Ріхарда Вагнера «Кільце нібелунгів»:

*The Evil is Usury, neschek*
*the serpent*
*neschek whose name is known, the defiler,*
*beyond race and against race*
*the defiler*
*τόκος hic mali medium est*
*Here is the core of evil, the burning hell without let-up,*
*The canker corrupting all things, Fafnir the worm,*
*Syphilis of the State, of all kingdoms,*
*Wart of the common-weal,*
*Wenn-maker, corrupter of all things*.

(Зло – це Лихварство, *neschek / гадюка / neschek, чиє ім'я відоме: осквернитель, / над родом і проти роду / осквернитель /* τόκος hic mali medium est / Тут знаходиться осереддя зла / палаюче ненажерливе пекло / пухлина, яка роз'їдає все навкруги, / Фанфір-дракон, / Сифіліс Держави, / усіх королівств, / Пухлина спільного достатку / Стеатома, яка роз'їдає все навкруги) [27, с. 818]. Певною мірою ці прокляття на адресу буржуазного суспільства, яке переймається лише зиском і відсотками від виробництва зброї, звучать рефреном відомої «Пісні про лихварство», в якій Паунд виніс присуд такій лихварській системі – «протиприродність» («CONTRA NATURAM») [27, с. 230].

Типологія пуританської єреміади, ідеологемами котрої Т. Михед називає, зокрема, обіцяння вдосконаленого майбуття, реалізація мілленіуму, локус міфічного універсуму необмежених можливостей людини, зумовлює цінний висновок щодо жанрових новацій Паунда і, зокрема, його гасла «Make it New». «По-просвітницькому раціональні «батьки-засновники», – пише Михед, – закладаючи засади нової державності у сакральних писаннях Нового Світу – Декларації Незалежності та Конституції, здекларували віру в спроможність американського народу «ще раз почати світ наново», завдячуючи експерименту республіканського державотворення «як найвеличнішої мрії людства» (Т. Джефферсон) [10, с. 9]. У 1934 р. Паунд видав «Одинадцять нових пісень, 31-41». Після закінчення Другої світової війни у британських виданнях цей цикл отримав підзаголовок «Jefferson: Nuevo Mundo» (Джефферсон: новий світ)». Новий світ вимагав і створення нового епосу. Підзаголовок іспанською експліцитно нагадує про атрибуцію фрази флорентійському мореплавцю Америґо Веспуччі та виконує функцію своєрідного «метатегу», котрий артикулює художню концепцію «версифікації історії». Американська ідеологема «ще раз почати світ наново» ризомно відлунюється як в історичних епізодах, пов'язаних із епохою Великих географічних відкриттів, так і в естетичному гаслі Паунда «творити по-новому».

«Cantos» репрезентує квест за потенційними художніми формами створення образу космічної гармонії й місця людини в ньому. Відкинувши ідею орієнтального як чужого та біблійну історію про confusio linguarum, Паунд спробував «написати рай» у формі оновленого епосу референційне й смислотворче поле якого розширено завдяки палітрі, на якій змішані фарби «діалектів» націй, історичних епох, поетикальних канонів. Негативістському, власне квантитативному підходу до модерного епосу сам поет опонує низкою структурних елементів традиційного епосу, котрі виразно маніфестовані в «Піснях» – це, зокрема, принцип дуплікації епізодів, мотив «ностос», каталогізація рекурентності. Новації в модерному епосі пов'язані зі структуруванням, версифікацією і текстуалізацією історії, котра вибудовується не дорефлексивним логосом, а індивідуальним словом алієнованої людини. Комплементарне нашарування та діалогічність прочитується як квінтесенція репрезентованої в «Піснях» американської ідентичності. Її змістовні та ідеологічні імплікації розкриваються через взаємодію та переплетіння історіографічних давніх жанрів (періпли) та модифікованими «твердими» поетичними формами світової поезії (рондель). Паундова «еподицея» маніфестована в естетичній системі нашарування і зіставлення поетичних і позалітературних компонентів, їхні ронделеподібні повтори, створюють колаж, який, завдяки естетизації епічної формули «дуплікації епізодів», повертається до епічного родового джерела. Питомою складовою постепічної художньої картини світу є жанровий експеримент у пошуках епічності – пошук нових способів висловити субстанціональну єдність індивідуума з соціумом.

**Список використаних джерел**

1. Борхес Х. Л. Цветок Колриджа / Х.Л. Борхес [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb14003.phtml (дата звернення 11.09.2018).

2. Генис А. Модернизм как стиль XX века / А. Генис // Звезда. – 2000. – № 11. – С. 202–209.

3. Ґрасс Ґ. Бляшаний барабан / Ґюнтер Ґрасс. – Київ: Юніверс, 2005. – 784 с.

4. Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология / П.А. Гринцер. – М.: Наука, 1974. – 422 с.

5. Денисова Т. Про літературу США. Вибрані статті українського американіста часів Незалежності / Т. Денисова. – Київ Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. – 531 с.

6. Капоте Т. Лугова арфа. Сніданок у Тіффані. З холодним серцем: повісті / Трумен Капоте. – Київ: Дніпро, 1977. – 461 с.

7. Косиков Г.К. К теории романа: роман средневековый и роман Нового времени / Г.К. Косиков [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Roman.htm (дата звернення 11.09.2018).

8. Костецький І. Вибраний Езра Павнд / І. Костецький. – Мюнхен: На горі, 1960. – 344 с.

9. Михед Т.В. Вергілієва «Енеїда» як архітекст поеми Гарта Крейна «Міст» / Т.В. Михед // Яценко Михайло Трохимович (до 90-ліття від дня народження). In memoriam: зб. наук. праць. – Ніжин: Орхідея, 2014. – С. 255–279.

10. Михед Т.В. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830–1860 / Т.В. Михед– Київ: Знання України, 2006. – 344 с.

11. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет. – Москва: Искусство, 1991. – 588 с.

12. Рымарь Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы / Н.Т. Рымарь. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978. – 127 с.

13. Саруханян А.П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» / А.П. Сарахунян // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 1. – С. 9–33.

14. Селінджер Дж Д. Ловець у житі / Джером Девід Селінджер. – Харків: Фоліо, 2012. – 317 с.

15. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

16. Фейхтвангер Л. Одиссей и свиньи, или О неудобстве цивилизации / Леон Фейхтвангер // Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Художественная литература, 1988. – Т. 2. – 639 с.

17. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – 568 с.

18. Abrams M.H. Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature / Meyer Howard Abrams. – New York: Norton, 1973. – 550 p.

19. Bernstein M.A. The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic / Michael André Bernstein. – Princeton: Princeton University Press, 1980. – 320 p.

20. Bradbury M., McFarlane J. The Name and Nature of Modernism / Malcolm Bradbury and James McFarlane // Modernism. A Guide to European Literature, 1890–1930. – London: Penguin Books, 1991. – P. 19–55.

21. Chesterton G.K. Robert Browning / Gilbert Keith Chesterton. – New York: Macmillan, 1903. – 216 p.

22. Froula C. To Write Paradise: Style and Error in Pound's Cantos / Christine Froula. – New Haven: Yale University Press, 1984. – 205 p.

23. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays / Northrop Frye. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000. – 383 p.

24. Grass, G. Die Blechtrommel / Günter Grass [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.cje.ids.czest.pl/biblioteka/Die%20Blechtrommel%20Grass.pdf (дата звернення 11.09.2018).

25. H. D. (Hilda Doolittle). End to Torment: A Memoir of Ezra Pound / Hilda Doolittle (H. D.); edited by Norman Holmes Pearson and Michael King. With the poems from «Hilda's book» by Ezra Pound. – New York: New Directions, 1979. – 84 p.

26. Joyce J. Ulysses: An Unabridged Republication of the Original Shakespeare and Company Edition, Published in Paris by Sylvia Beach, 1922 / James Joyce. – Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2009. – 732 p.

27. Pound E. The Cantos / Ezra Pound. – New York: New Directions, 1986. – 824 p.
28. Pound E. The Spirit of Romance / Ezra Pound. – New York: New Directions, 1968. – 248 p.
29. Pound E. Three Cantos / Ezra Pound // Poetry. – 1917. – Vol. 10. – No. 3. – P. 113–121.
30. Shelly P.B. A Defense of Poetry / Percy Bysshe Shelley // Critical Essays of the Early Nineteenth Century. – New York: Scribner's Sons, 1921. – P. 273–310.
31. Sieburth R. Instigations: Ezra Pound and Remy de Gourmont / Richard Sieburth. – Cambridge: Harvard University Press, 1978. – 197 p.

**EZRA POUND'S MODERNIST "EPIDICY"**

*Oleksandr M. Gon*, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). E-mail: oleksandr.gon.kimo@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-6

**Key words:** *Pound, epidicy, epic, genre, jeremiad, periplum, nostos.*

Following the pattern of terminological coinage of "biodicy" by M. H. Abrams, the article puts forward the concept of Ezra Pound's "epidicy" in his Cantos to legitimize the epic and its *raison d'être* in modern writing and to organically integrate it into the continuity of European and American literature. The paper seeks to prove that Pound transformed and enriched a traditional epic view of the world into the form of a subjective, fragmentary construction marking the *Weltanschauung* of the personae in search of the epic as the unity of human being and history, individual and society in the post-epic era. The Cantos are contextualized in the works by J. Salinger and L. Feuchtwanger to demonstrate similarities in their poetics in terms of versified history, genre transformation, and structure. Like Pound, J. L. Borges's reversed chronological order asserts and celebrates the eternal emanation of the creative principle where the past, present and future function synergistically, highlighting the temporal continuum of culture against the backdrop of geographical discretion.

In terms of genres, Pound's cultural history is codified in the form of the roundel, a favorite structure of later Swinburne, with its condensation of semantic energy foregrounded in the refrains. American ingredient is marked in the Cantos through the complementary juxtaposition of narrative constructions built upon the templates of such essentially American genre as the jeremiad.

A paramount artistic vehicle to (re)structure the modern epic has been taken *verbatim* from the *Ur-Cantos*: "the truth [i]s inside this discourse." The shortest modernist manifesto «Make it new» is explicated as a call to transform and modernize narrative codes and conventions of the ancient epic such as duplication of episodes, nostos, and periplus. The ancient nostos topos constitutes a defining versification attribute both of Pound's lyric poems and of American epic. He renovates the νόστος theme in structural and imagery of the medieval lyric forms with their inherent architectonics of refrains and textual *déjà vu* of sorts. In Pound's modernist 'epidicy', the configuration of textual *déjà vu* is extended from micro- to macrolevel of the artistic work where the refrains of the fixed traditional strophic forms in the European lyric poems are expanded to the scale of the aesthetic system of quotations, reminiscences, allusions, etc. The quotation function is related to the shift of focus from the mimetic poetics and language as a means of representation onto the nonmimetic expression with language portrayed as the very object of representation. The total aesthetic system of layering and juxtaposition of poetic and non-literary components, their rondel-like repetitions, creates a collage which, due to the aestheticization of the epic formula of 'duplication of episodes,' again returns to the epic generic source and symbolizes the important constitutive components of the Pound's 'epidicy.'

## References

1. Borges, J.L. *Cvetok Kolridzha* [The Flower of Coleridge]. Available at: http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb14003.phtml (Accessed 11 September 2018).
2. Genis, A. *Modernizm kak stil' XX veka* [Modernism as 20th-Century Style]. *Zvezda* [The Star], 2000, no. 11, pp. 202-209.
3. Grass, G. *Bliashanyj baraban* [The Tin Drum]. Kyiv, Yunivers Publ., 2005, 784 p.
4. Grincer, P. A. *Drevneindijskij epos. Genezis i tipologija* [Old Indian epic. Origin and typology]. Moscow, Nauka Publ., 1974, 422 p.
5. Denysova, T. *Pro literaturu SshA. Vybrani statti ukrains'koho amerykanista chasiv Nezalezhnosti* [Selected essays of the Ukrainian americanist in time of independence]. Kyiv, "Kyiv-Mohyla Academy" Publ., 2014, 531 p.
6. Capote, T. *Luhova arfa. Snidanok u Tiffani. Z kholodnym sertsem: povisti* [The Grass Harp. Breakfast at Tiffany's. In Cold Blood: stories]. Kyiv, Dnipro Publ., 1977, 461 p.

7. Kosikov, G.K. *K teorii romana: roman srednevekovyj i roman Novogo vremeni* [On the theory of the novel: the medieval novel and the novel of the Modern time]. Available at: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Roman.htm (Accessed 11 September 2018).

8. Kostetsky, I. *Vybranyj Ezra Pavnd* [Selected Ezra Pound]. Munich, "Na Hori" Publ., 1960, 344 p.

9. Mykhed, T. *Verhiliieva "Eneida" iak arkhitekst poemy Harta Krejna "Mist"* [Virgil's *Aeneid* as the *architexte* of Hart Crane's *The Bridge*]. *Yatsenko Mykhajlo Trokhymovych (do 90-littia vid dnia narodzhennia* [In memoriam: the ninetieth birthday of Yatsenko Mykhajlo Trokhymovych]. Nizhyn, Orkhideia Publ., 2014, pp. 255-279.

10. Mykhed, T.V. *Purytans'ka tradytsiia i literatura amerykans'koho renesansu: 1830–1860* [The Puritan tradition and the American renaissance literature: 1830-1860]. Kyiv, Znannia Ukrainy Publ., 2006, 344 p.

11. Ortega y Gasset, J. *Estetika. Filosofija kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, 588 p.

12. Rymar, N.T. *Sovremennyj zapadnyj roman. Problemy jepicheskoj i liricheskoj formy* [Modern novel in the West. The problem of epic and lyric form]. Voronezh, Voronezh Univ. Publ., 1978, 27 p.

13. Saruhanjan, A.P. *K sootnosheniju ponjatij "modernizm" i "avangardizm"* [On the relationship between the concepts of "modernism" and "avant-garde"]. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930): Teorija. Istorija. Poetika: in 2 kn.* [Avant-garde in the culture of the twentieth century (1900-1930): Theory. History. Poetics: in 2 books]. Moscow, World Literature Institute, Russian Academy of Sciences Publ., 2010, vol. 1, pp. 9-33.

14. Salinger, J.D. *Lovets' u zhyti* [The Catcher in the Rye]. Kharkiv, Folio Publ., 2012, 317 p.

15. Tynjanov, J. N. *Poetika. Istorija literatury. Kino* [Poetics. Literary history. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977, 574 p.

16. Feuchtwanger, L. *Odissej i svin'i, ili O neudobstve civilizacii* [Odysseus and the swine, or Unwelcome Civilization]. *Sobranie sochinenij: v 6 t.* [Collected works: in 6 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaja literature Publ., 1988, vol. 2, 639 p.

17. Ejzenshtejn, S. *Izbrannye proizvedenija: v 6 t.* [Collected works: in 6 vol.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, vol. 2, 568 p.

18. Abrams, M.H. Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature. New York, Norton, 1973, 550 p.

19. Bernstein, M.A. The tale of the tribe: Ezra Pound and the modern verse epic. Princeton, Princeton University Press, 1980, 320 p.

20. Bradbury M., McFarlane J. The name and nature of modernism. In: Modernism. A Guide to European Literature, 1890–1930. London, Penguin Books, 1991, pp. 19-55.

21. Chesterton, G.K. Robert Browning. NewYork, Macmillan, 1903, 216 p.

22. Froula, C. To write paradise: style and error in Pound's *Cantos*. New Haven, Yale University Press, 1984, 205 p.

23. Frye N. Anatomy of criticism: four essays. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000, 383 p.

24. Grass, G. Die Blechtrommel. Available at: http://www.cje.ids.czest.pl/biblioteka/Die%20Blechtrommel%20Grass.pdf (Accessed 11 September 2018).

25. H. D. (Hilda Doolittle). End to torment: a memoir of Ezra Pound. New York, New Directions, 1979, 84 p.

26. Joyce, J. Ulysses. Mineola, N.Y., Dover Publications, 2009, 732 p.

27. Pound, E. The Cantos. New York, New Directions, 1986, 824 p.

28. Pound, E. The Spirit of Romance. New York, New Directions, 1968, 248 p.

29. Pound, E. Three Cantos. Poetry, 1917, vol. 10, no. 3, pp. 113-121.

30. Shelly, P.B. A Defense of Poetry. In: Critical Essays of the Early Nineteenth Century. New York, Scribner's Sons, 1921, pp. 273-310.

31. Sieburth, R. Instigations: Ezra Pound and Remy de Gourmont. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1978, 197 p.

*Одержано 5.10.2018.*

УДК 821.161.1
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-7

**О.А. КОРНИЕНКО,**
*доктор филологических наук, профессор,*
*заведующая кафедрой мировой литературы и теории литературы*
*Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (г. Киев)*

# СОВЕТСКИЙ ИДЕОМИФ: СТРАТЕГИИ МИФОТВОРЧЕСТВА, КУЛЬТУРНЫЕ ГЕРОИ, ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КАНОНА

В статье рассматриваются стратегии мифотворчества и формирование эстетического канона в советской литературе и культуре XX в. Выявлено, что советская идеомифологическая система в своей глубинной основе опирается на универсальные традиционные мифологические структуры, подвергает их сущностной трансформации и модификации и создает новые модели. Доказано, что доминантной основой советской идеомифологической системы выступают переосмысленные схемы эсхатологических, космогонических и героических мифов. Показано, что одним из базовых принципов в советском искусстве выступает гиперболизация, одним из структурообразующих приемов – гипербола. Проанализированы основные мифокомплексы и культурные герои, прослежены их функции и динамика развития в советском искусстве 1920–50-х гг.

*Ключевые слова: советский идеомиф, мифотворчество, мифологические модели, культурные герои, эстетический канон.*

У статті розглядаються стратегії міфотворчості й формування естетичного канону в радянській літературі та культурі XX ст. Виявлено, що радянська ідеоміфологічна система у своїй глибинній основі спирається на універсальні традиційні міфологічні структури, піддає їх сутнісній трансформації та модифікації, створює нові моделі. Доведено, що домінантною основою радянської ідеоміфологічної системи виступають переосмислені схеми есхатологічних, космогонічних і героїчних міфів. Показано, що одним з базових принципів у радянському мистецтві виступає гіперболізація, одним із структуроутворюючих прийомів – гіпербола. Проаналізовані основні міфокомплекси і культурні герої, простежено їх функції та динаміка розвитку в радянському мистецтві 1920–50-х рр.

*Ключові слова: радянський ідеоміф, міфотворчість, міфологічні моделі, культурні герої, естетичний канон.*

Актуализация мифа отразилась во многих сферах человеческого бытия, что позволяет говорить о феномене мифотворчества XX в. Его природа осмыслялась учеными в различных аспектах. Так, Р. Барт, считая, что XX ст. чрезвычайно актуализирует миф, подчеркивает его роль в качестве значимого средства идеологии и манипулирования сознанием [1, с. 111]. М. Элиаде обнаруживает мифологические построения в развитии тоталитарных движений Европы и марксистском учении [2, с. 91, с. 195]. Е. Мелетинский указывает на мифологическую сущность советской идеологии и обозначает формы мифологизирования в литературе XX в. [3; 4]. Н. Хренов указывает: «…начиная с XX в. привилегированное место в культуре начинает занимать миф, а мифологическое сознание оказывается значимым слагаемым и исторического, и идеологического, и художественного сознания» [5, с. 78].

© *О.А. Корниенко, 2018*

Среди причин повышенного интереса к мифу в прошлом столетии ученые называют: расшатывание базовых онтологических и эпистемологических представлений (Е. Мелетинский), усиление идеологизации общественного сознания (Р. Барт), смену парадигмы культуры, ситуацию «переходности» (Н. Хренов), попытки осмысления кризисных переходных эпох через обращение к устойчивым вечным универсалиям, поиски опоры в традиционных образах и ориентирах (А. Нямцу) [6, с. 19]. Бесспорно, грандиозная смена картины мира, произошедшая в XX ст., во многом обусловила обращение к универсальным парадигмам человеческой культуры и усилила мифотворческие тенденции. Мифологизация литературы связана также с имманентными законами ее развития, периодической актуализацией художественного и мировоззренческого опыта предшествующих эпох, динамикой стилей, обновляющих миф, либо пытающихся его дискредитировать, но на деле создающих собственный и т. д. Безусловно, нужно говорить о комплексе причин, вызвавших активное мифологизирование, но при этом заметим: его особенности и составляющие до сих пор мало изучены.

Русская культура XX в. являет разнонаправленные мифологизирующие потоки и стратегии, тенденции, комплексы доминантных мифов, процессы трансформаций и креаций новых моделей, сопряженных с динамикой эстетического поиска.

На смену неомифологизму модернизма приходит мифотворчество советской эпохи, создание и тиражирование базовых идеомифов в культуре и искусстве социалистического выбора (понятие Е. Скороспеловой) [7, с. 246] с их деконструкцией в постмодернистскую эпоху. Произведения писателей XX в., являющих модернистскую константу, демонстрируют актуализацию индивидуально-авторского мифа и мифотворчества.

Особый интерес вызывает мифотворчество советской эпохи, базирующейся на креации идеомифологической системы, вторичной по своей сути, которая при внимательном рассмотрении в своей глубинной основе обнаруживает трансформации универсальных мифологических структур (о модификациях мифопоэтических моделей в русской прозе метрополии в 1930-е гг. XX в. см. подробнее [8]).

С. Булгаков в работах «Первохристианство и новейший социализм (Религиозно-историческая параллель)» и «Апокалиптика и социализм (Религиозно-философские параллели)», написанных в 1909–1910 гг., определял социализм как движение, которое обнаруживает религиозные черты, но при этом остается сознательно враждебным по отношению к христианству [9, с. 182]. В мировоззрении социализма Булгаков находит трансформацию старой хилиастической веры в наступление земного рая: «Социализм – это рационалистическое <…> переложение иудейского хилиазма <…> Избранный народ, носитель мессианской идеи <…> заменился «пролетариатом» с <…> особой революционной миссией, причем избранность эта определяется уже не внутренним самоопределением как необходимым условием мессианского избрания, но внешним фактом принадлежности к пролетариату <…> признаком сословности. Роль сатаны и Велиара, естественно, досталась на долю капиталистов, возведенных в ранг представителей метафизического зла…» [10, с. 241–242].

Религиозно-мифологическую основу марксистской идеологии и «русского коммунизма» прослеживал Н. Бердяев в книге «Истоки и смысл русского коммунизма», 1937. По мысли философа, «душа марксизма» проявляется в создании «настоящего мифа о пролетариате» [11, с. 83], «марксизм есть… учение об избавлении, о мессианском призвании пролетариата <…> Ему (пролетариату – О. К.) приписываются мессианские свойства, на него переносятся свойства избранного народа Божьего, он новый Израиль. Это есть секуляризация древнееврейского мессианского сознания» [11, с. 81]. Бердяев обращает внимание на специфику русского «марксизма-большевизма», которую видит в «отождествлении <…> русского мессианизма с пролетарским мессионизмом» [11, с. 88–89]. Подытоживая свои размышления, Бердяев заключает, что «русский коммунизм» «есть трансформация и деформация старой русской мессианской идеи» [11, с. 152–153].

О «новом рождении» эсхатологической и милленаристской мифологии в построениях марксистского коммунизма говорит и теоретик мифа М. Элиаде в работе «Аспекты мифа», 1963. В частности, Элиаде замечает: «Маркс воспользовался одним из самых известных

эсхатологических мифов средиземноморско-азиатского мира – мифом о справедливом герое-искупителе (в наше время это пролетариат), страдания которого призваны изменить онтологический статус мира» [2, с. 195]. Идею марксизма об установлении бесклассового общества, в результате которого исчезнет историческая напряженность, Элиаде рассматривает как «обогащение» извечного мифа о Золотом веке, «традиционно характеризующем начало и конец истории <…> элементами мессианистской и иудейско-христианской идеологии: с одной стороны, сотериологическая функция и профетическая роль пролетариата, с другой стороны, последний и решительный бой между добром и злом, который легко сравнить с апокалиптическим конфликтом между Христом и Антихристом, заканчивающимся победой первого. Знаменательно, что Маркс разделяет эсхатологическую надежду на *абсолютный конец истории*…» (выделено Элиаде – О. К.) [2].

Мифологическую модель советской идеологии в общем виде очерчивает Е. Мелетинский, обозначая «раннее время» – подготовку и проведение революции как попытку «космизации» дореволюционного Хаоса «в отдельно взятой стране», при том, что в других странах пока сохраняется капиталистический Хаос. По мнению Мелетинского, в качестве культурных героев выступают Ленин и Сталин, функции ритуалов выполняют революционные праздники и партийные съезды. Мелетинский также говорит о «явном превращении коммунистического атеизма в религию наизнанку, компартии – в церковь, оппозиции – в еретические секты и т. д.» [3, с. 422].

В коллективном издании «Миф и художественное сознание XX века», опубликованном в 2011 г., поднимается вопрос о специфике функционирования мифа в искусстве рассматриваемого периода: «Миф приходит в искусство первой половины XX в. с идеологией, в формах идеологии. Миф <…> предстает некой системой внедряемых в массовое сознание ценностных установок <…> он оказался тождественным идеологии, а, следовательно, миф вернул культуру к единству <…> идеологического и мифологического. <…> Он (миф. – О.К.) был инобытием идеологии, т. е. функционировал в социуме латентно» [12, с. 8], а сферой его активности выступает коллективное бессознательное [там же, с. 7]. Глубинные причины активной корреляции мифа и идеологии в XX в. обусловлены как диахроническим аспектом мифа («Миф – первичная модель всякой идеологии и синкретическая колыбель различных видов культуры – литературы, искусства, религии <…>» [3, с. 419]), так и его функциональной стороной: «<…> миф – это нечто общезначимое, ориентированное на выживание целостных организмов – обществ, государств и культур» [5, с. 78]. По мысли Н. Хренова, мифотворчество первой половины XX в. «<…> оказалось возможным в результате синтеза идеологического и художественного, игрового и утилитарного» [5, с. 74].

Заметим, идеология, создавая актуальное политико-мифологическое поле определенного социума, опирается на традиционные универсальные модели и, одновременно редуцируя и усложняя их, трансформирует в соответствии со своими доктринами. Использование «вечных констант» в глубинной структуре идеомифов во многом обеспечивает успех их распространения в коллективном сознании.

Е. Скороспелова справедливо замечает, что «в создании советской идеомифологической системы <…> и разработке стратегии художественного воспитания участвовали не только прагматики <…>, но и романтики социалистической идеи <…> в плане эстетическом среди творцов советского Космоса были как художники, ориентировавшиеся на реалистическую эстетику <…>, так и писатели-авангардисты» [7, с. 248]).

Цель статьи – выявить базовые мифы советской идеомифологической системы, обозначить основные трансформационные стратегии в их динамике, сопоставляя с традиционными мифологическими схемами, а также очертить специфику культурных героев и формирование советского эстетического канона в искусстве первой половины XX в. Понимая, что данная задача требует отдельного самостоятельного исследования, в пределах статьи обозначим лишь основные векторы, приемы и стратегии, не претендуя на исчерпывающую полноту в решении данной проблемы.

Доминантной структурой советской идеомифологической системы выступают переосмысленные **модели эсхатологических, космогонических и героических мифов**.

С конца 1910-х и в 1920-е гг. на первый план выдвигаются **модификации эсхатологической модели**, которая занимает лидирующее положение не только в сфере общественного сознания, но и в контексте воплощения и изображения в искусстве.

«Классическая» эсхатологическая модель основывается на пророчестве о конце мира в будущем, социалистически ориентированная мифологическая система в конце 1910-х – начале 1920-х гг. провозглашает конец Старого мира актуальной задачей настоящего. Отрицается возможность какого-либо спасения, воскрешения, возрождения Старого мира, который бесповоротно обречен на гибель. Старый мир – Хаос лишен животворного начала и не в состоянии породить новый мир, т. е. лишен космогонической функции. Яркий пример – строки «Интернационала», ставшего официальным государственный гимном страны с 1918 по 1944 гг. (музыка П. Дегейтера, слова Э. Потье, русский текст А. Коца): *«Весь мир насилья мы разрушим/ До основанья, а затем/ Мы наш, мы новый мир построим…».* Основной пафос пролетарской поэзии 1920-х гг. – ненависть к старому миру и врагам революции, прославление Октября. Так, например, «поэт огневых баррикад» В. Александровский утверждает:

Бешено,
Неуемно бешено
Колоколом сердце кричит:
Старая Русь повешена
И мы – ее палачи. («Бешено…», 1923) [13, с. 118].

В другом стихотворении:

Взрывайте,
Дробите
Мир старый!
В разгаре Вселенской Борьбы
И в зареве рдяных пожаров
Не знайте
Пощады –
Душите
Костлявое тело судьбы!

Рабы!
Зубами
Рвите порфиры,
Топчите короны владык!
Закованы руки, есть – лбы!
Лбами
Разбейте кумиры… («Взрывайте…», 1918) [13, с. 79].

Борьба со Старым миром обретает черты сакральной битвы, от исхода которой зависит судьба человечества: *«Это есть наш последний и решительный бой…»* («Интернационал»); *«Никто никогда не затушит / Священное пламя борьбы…»* (В. Александровский «Из цикла «Борьба»», 1919) [13, с. 83].

Наблюдается предельная поляризация двух миров. Новый мир – Космос подразумевает создание абсолютно иной, небывалой доселе реальности (см., например, картину К. Юона «Новая планета», 1921).

Если традиционная эсхатологическая модель базируется на идее цикличности – периодическом разрушении и восстановлении Космоса, то советская мифопоэтическая модель прерывает циклическую схему: ни о каком периодическом разрушении Космоса и речи быть не может, циклическая модель развития замещается линеарной, где Начало истории и ее Настоящее знаменует борьба за уничтожение Старого мира, Конец истории в будущем эксплицитно соотнесен с осуществлением мифопоэтического комплекса социалистического рая на земле (десакрализованного, секуляризованного). Конец времен – с насту-

плением Золотого века, причем, в отличие от традиционной схемы, сопряженным исключительно с грядущим, а не с утраченным прошлым. В этом ключе неактуальной становится модель возвращения, поскольку возврата к «темному» прошлому нет и быть не может.

И разрушительная (конец Старого мира), и созидательная (сотворение Нового) функции переносятся исключительно на человека.

Основные **культурные герои – рабочий-пролетарий/ пролетариат, крестьянин, большевик** и т.д. Устойчивый прием в изображении культурных героев – гипербола, которая просматривается в творчестве художников разных стилевых предпочтений (например: Б. Кустодиев «Большевик», 1920; М. Шагал «Война дворцам», 1918; С. Герасимов «Хозяин Земли», 1918 и др.).

Заметна тенденция предельного обобщения:

Я – всеобъемлющий, чье имя – Пролетарий,
Идущий к новым солнцам и мирам. (В. Александровский «Я», 1922) [13, с. 111].

Пролетарские поэты слова *Пролетарий, Пролетариат, Октябрь, Труд* зачастую пишут с заглавной буквы. Основные герои пролетарской поэзии – рабочий, грузчик, кузнец (см. одноименные стихотворения В. Александровского, М. Герасимова, П. Арского и др.). Известно, что кузнец в мировой мифологии – довольно традиционный культурный герой, чьи функции шире ремесленных или мастеровых. Зачастую он выступает в роли Демиурга – создателя, творца различных вещей, культурных объектов, элементов мироздания. Он нередко функционирует как «помощник верховного божества», а «во многих мифологиях Д. (Демиург. – О.К.) сливается с более абстрактным образом небесного бога-творца, отличающегося космическими масштабами деятельности <…>» [14, с. 366]. Сближение демиургической роли пролетариата с божественной миссией обнаруживается в поэзии первых лет советской эпохи. Ярким примером может служить стихотворение В. Кириллова «Железный мессия», 1918, в котором пролетариат осмыслен как *«спаситель, земли властелин, владыка»,* который несет *«радость и свет»,* являет *«новое солнце миру»* и т. д. [13, с. 233].

В структуру создания образов пролетарской поэзии нередко заложена гипербола: герои – **титаны, богатыри, великаны** со «стальными мускулами», в их жилах льется «железная кровь»: *«Сердца зажигайте пожаром. / Счастье дается не даром, – / Вперед, вперед, титаны!..» (*В. Кириллов «В бой») [15]; *«Мускулы рук наших жаждут гигантской работы…»* (В. Кириллов «Мы», 1917) [13, с. 229]; *«В железе есть сила – / Гигантов взрастила /Заржавленным соком руда…»* (М. Герасимов «Песнь о железе», 1917) [там же, с. 189].

В изобразительном искусстве заметна подобная тенденция создания обобщенного образа пролетария-титана с подчеркнутой «микеланджеловской» рельефной пластикой мышц, как, например, в скульптуре И. Шадра «Булыжник – оружие пролетариата», 1927; гиперболизацией силы, как на полотне П. Субботина-Пермяка «Рабочий. Сила», 1921 и др.

В советской культуре разрабатывается тема пролетариата как «хозяина жизни», которая становится одной из основных в пролетарской поэзии: *«О, многоликий Владыка мира, /Чья вера – Разум, /чья сила – Труд…»* (В. Кириллов «Пролетариату») [16, с. 141]; *«Вот он – спаситель, земли властелин, /Владыка сил титанических…»* (В. Кириллов «Железный Мессия», 1918) [13, с. 233]; *«В крылатом / Урагане / Рабочий – /Владыка земли!..»* (В. Александровский «Сегодня», 1918) [13, с. 82]; *«Твоё достиженье – победа, /Хозяином мира быть!»* (В. Александровский «Из цикла «Борьба»», 1919) [13, с. 83].

Заметим, индивидуально-авторские интерпретации нового «хозяина жизни» представлены образами получеловека-полуживотного Полиграфа Полиграфовича Шарикова в сатирической повести М. Булгакова «Собачье сердце», 1925, получеловека-полуживотного медведя-кузнеца-молотобойца в повести А. Платонова «Котлован», 1929–1930.

Впоследствии в космогонической модели (вариации созидания, строительства Нового Мира – Советского Космоса) центральную позицию займет культурный герой-демиург – человек-труженик, герой труда, а обобщение и гиперболизация станут устойчивым каноном эстетики соцреализма (например, живописные полотна В. Неясова «Парень с Урала»,

1959; В. Серова «Портрет рабочего», 1960; М. Ишанова «Литейное дело»). Особенно наглядно это проявляется в изображении женщин в полотнах А. Дейнеки, скульптурах И. Шадра, Р. Йодко, цикле полотен «советских мадонн» А. Самохвалова и др. Вариация идеи эмансипации, советского равноправия женщин и мужчин здесь решается в усилении маскулинности, подчеркнутой гиперболизации образов. Заметно формирование нового эстетического идеала (ср.: *«Мы вольны, мы смелы, мы смелы, мы дышим иной красотой…», «Девушки в светлом царстве Грядущего /Будут прекрасней Милосской Венеры…»,* – утверждается в стихотворении В. Кириллова «Мы», 1917 [13, с. 229]). Прекрасное осознается в сопряжении внутренней и внешней силы и мощи. Создается образ советской женщины и девушки, которым «все по плечу», что нередко акцентируется и в предметной атрибутике. Например, картины А. Самохвалова 1930-х гг.: «Работница-строитель», «Женщина с напильником», «Метростроевка со сверлом», «Метростроевка у бетоньерки», «У крана», «Метростроевка, несущая арматуру», «С лопатой»; скульптура А. Рукавишникова «С лопатой», 1984; фото неизвестного фотографа «Девушка с кувалдой» и др. Здесь изображены героические женщины богатырского телосложения, которые выполняют отнюдь не женскую работу. Безусловно, заметно продление и переосмысление некрасовской традиции: *«Красавица, миру на диво, / Румяна, стройна, высока, / Во всякой одежде красива, /Ко всякой работе ловка»* [17, с. 181]. Но, если у поэта XIX в. женский идеал «Коня на скаку остановит…» [17, с. 181], то на полотне А. Дейнеки «На стройке новых цехов», написанном в 1926 г., богатырского телосложения женщина приводит в движение «железного коня» – толкает вагонетку. Советское гендерное равенство утверждается в социальной и профессиональной сферах, в том числе и выполняемом женщинами тяжелом физическом труде, в изобразительном искусстве ярким воплощением выступает весьма распространенная тема женщин – строителей дорог: А. Якушкин «Асфальтоукладчицы», 1962; Н. Фурманков «Портрет асфальтоукладчицы», 1964; М. Богатырев «Строительство МКАД», 1958; А. Ненартович «Строительство дороги», 1956, «Укладка асфальта», 1959; К. Гнеушев «Асфальтоукладчицы», 1952; В. Алтухов «Ремонт мостовой», 1962; Л. Ройтер «Москва строится», 1962; Н. Шумкин «Укладка асфальта», 1972; О. Ломакин «Дорожница Нина», 1954 и др. Безусловно, глобальные катастрофы XX в. – две мировые войны – отчасти обусловили тот факт, что основная тяжесть по восстановлению разрушенного войной хозяйства легла на плечи женщин, и это объективная историческая реальность, однако эстетическая канонизация тяжелого физического труда женщин в советском искусстве становится одной из его отличительных черт, а «нормой» женской атрибутики – лопата, кувалда, отбойный молоток.

Скульптурным эталоном советской женщины, воплощающей идею здоровья и здорового образа жизни, становится «Девушка с веслом». В 1934 г. скульптор И. Шадр создает двенадцатиметровую скульптуру «Девушка с веслом», установленную в центре фонтана парка имени Горького в Москве в 1935 г. Скульптура была раскритикована за размеры и «элементы эротического порядка» [18, с. 50], в результате чего перенесена в городской парк Луганска. В 1936 г. Шадр создает новую скульптуру «Девушки с веслом» (бетон, высота 8 м), которую установили на прежнем месте в Москве, где она простояла до 1941 г. Скульптор Р. Йодко, вдохновленный идеей создания образцовой женской скульптуры, также создает «Женщину с веслом», 1935 (установлена на московском стадионе «Электрик») и «Девушку с веслом», 1936 (гипс, высота 2,5 м, парк московского водного стадиона «Динамо»). В отличие от скульптур И. Шадра, скульптуры Р. Йодко целомудренно одеты: на женщине – трусы и футболка, на девушке – купальник, хотя на всех изображениях девушки и женщины опираются на весла, как некогда в античных скульптурах Афина нередко опиралась на копье. Замена атрибута – копья девы-воительницы на весло советской женщины-физкультурницы – видимо акцентирует мирную интенцию последней. Малоубедительной видится интерпретация скульптуры И. Шадра М. Золотоносовым: «Весло в скульптуре теряет свой бытовой смысл и становится очевидным фаллическим символом; оно отсылает либо к уключине, в которую вставляется весло (ср. «ключ» и «замок»), либо к тирсу

Диониса, являвшемуся метафорой фаллоса; наконец, следует помнить, что обнаженная девушка-гребец с эрегированными сосками <…> стала украшением фонтана, который является символом «вечной жизни» <…> но также моделирует водометанием извержение спермы» [19, с. 20]. Подобная интерпретация противоречит кодовой стилистике советской идеомифологической системы, эстетический канон которой, опираясь на идеологический постулат главенства социальной роли и служения, полного мужского и женского равноправия во всех сферах социальной жизни, проявлял тенденции микширования феминности и усиления маскулинности у женщин; пропаганда идеи «новой советской женщины» утверждала постулат «товарищеского» отношения к противоположному полу (в этом плане показательна изображенная в романе Ф. Гладкова «Цемент», 1924, встреча Глеба Чумалова, вернувшегося домой после окончания гражданской войны, со своей женой Дарьей, посвятившей себя партийной работе). Сексуальность в советской культуре подвергалась остракизму (чему много примеров: от распоряжения И. Сталина вырезать кадр с поцелуем из кинофильма реж. Г. Александрова «Волга, Волга», 1938, до широко известного утверждения, что «в СССР секса нет!»).

Целомудренно одетые «Женщина с веслом» и «Девушка с веслом» в скульптурах Р. Йодко в советское время становятся прототипами для клиширования, что приводит к массовому появлению гипсовых статуй-симулякров «девушек с веслами» во многих парках культуры и отдыха в разных городах СССР (парке им. С.М. Кирова в Ленинграде, позже – парке Кадриорг в Таллине и многих др.).

«Девушка с веслом» становится знаковым символом советской эпохи, со временем приобретая нарицательное значение, маркируя идеологически выдержанный «гипсовый соцреализм». Иронический модус переосмысления «девушки с веслом» присутствует в песнях В. Высоцкого «Случай на таможне», 1974; Б. Гребенщикова «Девушка с веслом на лихом коне…», 2009 и др.

В литературе конца XX в. «девушка с веслом» подвергается последовательной деконструкции как артефакт навсегда ушедшей эпохи, например, в поэтическом послании Т. Кибирова «Л. С. Рубинштейну», 1987:

Что стояло – опадает.
Выпадает, что росло.
В парке девушка рыдает,
опершися на весло.

Гипс крошится, пропадает.
Нос отбит хулиганьём.
Арматура выползает
и ржавеет под дождём [20, с. 9].

При этом поэтическая интерпретация «девушки с веслом» подчас коррелирует с семантикой смерти и агрессивной воинственности как характерных конструктов советской эпохи. Так, в поэме В. Строчкова «Великий могук», написанной в 1987 г., в образе «девушки с веслом» просматривается облик перевозчицы-смерти – своеобразной женской вариации Харона:

В ее деснице реет весло,
Она гребет под себя века.
Забылась тяжким бессонным сном
История в ЦПК
<…>
И вечен отдых при ЦПК,
И дух стоит нежилой.
Стоит перевозчица, и цепка
рука; весло тяжело.

Она опирается на весло,
Свистит пустота из двуствольных глаз;
Она умножается, как число,
Она охраняет лаз [21].

А также грозной смертоносной Валькирии:

Две черных дыры у нее в глазах.
Она садится верхом на весло,
Она переводит время назад,
Распахивает крыло,

Она совершает полет в длину
В пространстве, где нет никакой длины,
Она распахивает целину,
В глазах – восторг белены [21].

В пластическом искусстве сталинской эпохи 1930–1950-х гг. гипербола выступает доминантным структурообразующим принципом, что наглядно воплотилось в скульптуре и архитектуре, в частности, в значительном увеличении масштабов, подчеркивающих грандиозность преобразований, распространившейся тенденции монументализма, где эстетическое представление о «возвышенном» репрезентируют гигантские размеры, объемы, формы (условное название «сталинский гигантизм»). Наиболее показателен в этом плане – создаваемый в 1930-е гг., но все же не реализованный проект строительства Дворца Советов на месте взорванного в 1931 г. Храма Христа Спасителя (о проекте подробнее [22, с. 187–230]). Дворец Советов должен был стать самым грандиозным на тот момент зданием в мире, символизирующим торжество социализма и коммунизма: общая высота постройки 416,5 м, венчать которую должен был 100-метровый памятник не просто культурного героя, а сакрализованного советской идеомифологической системой вождя мирового пролетариата В. Ленина, чей жест – протянутая вперед рука – указывал направление движения в светлое будущее. Но, как известно, далее сооружения фундамента и первых этажей строительство не продвинулось в связи с началом войны. Металлические конструкции были демонтированы и использованы для противотанковых ежей и сооружения мостов на железной дороге. После окончания войны все силы были направлены на восстановление страны и к постройке Дворца Советов – советского зиккурата – так и не вернулись, зато массовый характер приобретает увековечивание памяти о вождях коммунизма и тиражирование их памятников «во всех городах и весях».

Еще одним важным культурным героем советской эпохи выступает **коллективно организованный социум, коллектив**. Идея коллективизма с присущей ему тенденцией замещения единичности множественностью, лирического «я» – «мы» утверждается в пролетарской поэзии 1920-х гг. в одноименных стихотворениях В. Кириллова (1917), В. Александровского (1921) [13, с. 228–229, 94] и др. *«Мы победим, клокочет сила / В нас – пролетариях всех стран…» (*М. Герасимов «Мы победим, клокочет сила…», 1918) [13, с. 197]; *«Мы и Вы – едино Тело, / Вы и Мы – неразделимы...»* (И. Садофьев «Всемирный товарищ»); *«Разрушая все преграды / Все препоны, мы идем…»* (И. Садофьев «Мы идем») [16, с. 269, 251]; *«Мы идем, мы идем, мы идем…»* (В. Александровский «Мы идем») [16, с. 299]; *«Мы одно, мы одно, мы одно...»* (А. Крайский «Мы – одно») [13, с. 402]; *«Мы – баяны дней великих…», «Мы шагаем через бездны…»* П. Арского [16, с. 451, 455].

Например, стихотворение «Мы» В. Кириллова (1917):

Мы несметные, грозные легионы Труда.
Мы победители пространства морей, океанов и суши,
Светом искусственных солнц мы зажгли города,
Пожаром восстаний горят наши гордые души.
Мы во власти мятежного, страстного хмеля

Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»,
Во имя нашего Завтра – сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.
<…>
Мускулы рук наших жаждут гигантской работы,
Творческой мукой горит коллективная грудь,
Медом чудесным наполним мы доверху соты,
Нашей планете найдем мы иной, ослепительный путь.
Любим мы жизнь, ее буйный восторг опьяняющий,
Грозной борьбою, страданьем наш дух закален,
Всё – мы, во всем – мы, мы пламень и свет побеждающий,
Сами себе Божество, и Судья, и Закон [13, с. 228–229].

Как иллюстрация предыдущих положений показателен фрагмент из стихотворения в прозе *А. Гастева «Мы растем из железа», 1914:*

<…> В жилы льется новая железная кровь.
Я вырос еще.
У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки.
Я слился с железом постройки.
Поднялся.
Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу.
Ноги мои еще на земле, но голова выше здания.
Я еще задыхаюсь от этих нечеловеческих усилий, а уже кричу:
– Слова прошу, товарищи, слова!
Железное эхо покрыло мои слова, вся постройка дрожит нетерпением.
А я поднялся еще выше, я уже наравне с трубами.
И не рассказ, не речь, а только одно, мое железное, я прокричу:
«Победим мы!» [13, с. 148].

Финальная фраза романа Евг. Замятина «Мы», 1920: *«И я надеюсь – мы победим. Больше: я уверен – мы победим<…>»* [23, с. 155], – созвучна финальной фразе стихотворения в прозе А. Гастева. Однако в романе Замятина идея уничтожения личности и замещения ее коллективом «нумерами Единого Государства» подвергается антиутопической деконструкции.

Утопизм – отличительная черта как самого характера идеи социализма/коммунизма – материального «рая на земле», так и создававшегося советского идеомифологического комплекса (начиная от убежденности в победе пролетарской революции во всем мире). Но в литературе с присущим ей в 1920-е гг. героико-романтическим пафосом и дерзостным полётом фантазии масштаб грядущих преобразований виделся в пределах не только всей Земли, но и в пределах Вселенной: *«Космические миллионы, / Вонзимся в старый мир Стожар, / В созвездьях белых Ориона/ Взвихрим восстания пожар»* (М. Герасимов, «Мы победим, клокочет сила…», 1918) [13, с. 197], также в рассказе *А Гастева «Кран», 1918:*

<…>
Мы тронем… землю.
Мы испробуем.
Мы испытаем!
<…>
Укрепим кран не на земле, а рядом с ней, магнитными токами укрепим его в эфире.
И, да! мы исполним грезу первых мучеников мысли, загнанных пророков человеческой силы, великих певцов железа <…> гордый идол работы снова бушует.
Мы сдвинем, мы сдвинем нашу родину-землю.
Эй, вы, тихие потребители жизни! Разве вы не видите, как неудобно посажена земля, как неловко ходит она по орбите? Мы сделаем <…> не пугайтесь наступающих жутких мгновений.

Среди белого дня пройдут страшные ночные тени, рушатся храмы и музеи, раздвинутся горы, пронесутся непережитые ураганы, океаны пойдут на материки, солнце может показаться на севере, мимо земли промчатся новые светила <…> тысяча лучших поэтов бросится в море…

Но пусть!

Мы сделаем великую пробу созданной силы.

Земля застонет.

Она… зарыдает.

Пусть!

Риск мы берем на себя. Всем своим миллионом мы верим в удачу.

Мы заранее ликуем и трубим.

И работу начнем уже с маршем победы [13, с. 156–157].

Одна из центральных тем советской литературы, начиная с ее раннего периода, – превращение неорганизованной человеческой массы в организованный коллектив, сплочение массы, коллектива вокруг лидера (А. Серафимович «Железный поток», 1924; А. Фадеев «Разгром», 1927; произведения, посвященные коллективизации, т.н. производственные романы 1970-х гг. и т.д.).

В искусстве 1920-х гг., безусловно, лидирует тема революции и гражданской войны. Разрушение Старого мира предстает как героическое сражение, где битва с «неверными» приобретает апокалипсические черты борьбы света и тьмы, добра и зла, от исхода которой зависит состояние мира. Разрабатывается мифологема героического «последнего» боя со «зверем» – враждебным миром. Например, в повести Б. Лавренева «Ветер», 1924: *«Твердо и упорно защищалась старая жизнь, поливая каждый отданный шаг вражеской кровью, медленно отходя и огрызаясь зверем в последнем издыхании…»* [24, с. 21]. Поэтизируется идея **героического самопожертвования** во имя «светлого идеала». Причем, если в традиционном эсхатологическом мифокомплексе интенциональность жертвоприношений нацелена на то, чтобы отсрочить катастрофу – гибель мира [25, с. 671], то в социалистически ориентированном искусстве, посвященном теме революции и гражданской войны, подвиг самопожертвования призван приблизить конец Старого мира и сам поступок нередко окрашен героико-романтическим пафосом. Герои изображаются, как правило, в трагической ситуации, вызывающей подъем личностного самосознания и мотивирующей героизм и жертвенность (картина К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара», 1928).

В искусстве социалистического выбора силы Хаоса воплощают Старый мир и его представители. При резкой поляризации двух миров, двух сил (красных и белых, «своих» и «чужих») образы антагонистов, как правило, художественно и психологически не разработаны, превалирует условно-метафорическое обобщение «вражеских сил», «враждебного мира». Образ врага – антагониста героям нередко очерчен в гротескно-сатирическом ключе, выделяющем его злобно-звериную сущность, нередко хтоническую, например, «гидра мировой контрреволюции»: *«Семён перекинул винтовку через плечо и пошел биться с «гидрой контрреволюции»»* (А. Толстой «Хождение по мукам», 1928) [26, с. 321].

Космизация проявляется как борьба героев с силами Хаоса, культурный герой в героическом мифе выступает в традиционной для себя роли **защитника, борца**.

Однако приблизительно с конца 1920-х гг. ситуация изменяется.

Провозглашение в опубликованной 7 ноября 1929 г. статье И. Сталина «Год великого перелома» идеи – страна «на всех парах» движется к социализму, т.е. осуществлению заветной цели, а также принятие в том же году первого пятилетнего плана, съезд ударников с призывом выполнить пятилетку за четыре, а затем и решение сократить этот срок до трех лет, нацеленные на ускорение наступления «эры блаженства» (ср. лозунг: *«Темпы решают всё»)* и т. д., – демонстрируют не только трансформацию политических задач, но и знаменуют начало нового витка развития советской идеомифологической системы, выдвинувшей в 1930-е гг. на первый план **креационную модель созидания**. Актуализируется процесс творчества, разрабатывается идея пересоздания действительности, подчинен-

ной «революционной логике» «поступательного движения истории». Функции жизнетворчества переносятся и в сферу искусства, перед которым ставится задача «консолидации на единой основе», критерием объединения выступает принцип идеологичности. *«Вне идеологии нет спасения»,* – утверждал ещё в 1925 г. начальник Главлита Валериан Полянский [27, с. 55].

Укрепление позиций РАППа (с 1928 г. ВОАПП – Всесоюзное Объединение Ассоциаций Пролетарских Писателей, образовавшееся в результате присоединения к РАППу ассоциаций пролетарских писателей других союзных республик, ядром которого оставался РАПП), усиление критики «идеологически невыдержанных писателей», кампании, направленные на «отсечение нездоровых сил», «чистку рядов», «борьбу с формализмом», печально известное Постановление ЦК от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», после выхода которого были ликвидированы многие литературные группы, и другие события свидетельствуют о разворачивании культурной политики «огосударствления литературы», направленной на формирование единой институции – Союза советских писателей и провозглашение единственного официального метода – социалистического реализма. Способами государственного воздействия на искусство служат созданные партийные отделы, курировавшие литературную жизнь, Главлит, Главрепертком, от решения которых зависит судьба художественного произведения, а также различного рода поощрения (вплоть до материальных) и т. д. Систему «огосударствления искусства» в пародийном освещении показал М. Булгаков в пьесе-пародии «Багровый остров», 1928, а также в «московских главах» «Мастера и Маргариты», 1928–1940.

Закрепленный в Уставе, принятом в 1934 г. на I съезде Советских писателей, «основной», «ведущий» метод социалистического реализма (в самом наименовании отразивший связь искусства с политикой и идеологией), активно поддерживаемый официальной критикой и советской наукой, декларировал в качестве задачи искусства – дать «новое выражение новому содержанию». Однако декларируемая «новизна» во многом обнаруживает перекличку со «старыми» схемами. В собственно эстетической сфере исследователи называют разные типы художественных культур, на глубинном уровне сопряженные с искусством социалистического реализма.

Абрам Терц (А. Синявский), а за ним и Е. Сергеев указали на близость последнего классицизму [28; 29]. И действительно, присущая классицистическому канону иерархия тем и жанров прослеживается в советском искусстве 1930-х гг., в котором ведущими становятся темы государственной значимости: индустриализации (небывалое развитие получает производственный роман), коллективизации (колхозный роман), воспитания (роман воспитания, роман-биография) и т. д. Доминирующая роль отводится эпопее, призванной передать монументальность и масштабность происходящего. Как и в классицизме, типичным становится конфликт между долгом и чувством (с неизбежным превалированием первого), характеры резко очерчены (персонажи, как правило, – рупоры идей, отсюда – декларативность монологов и диалогов). Наблюдается и своеобразное единство действия: изображается борьба за достижение цели, например, постройку какого-либо объекта, создание определенной общности; единство места – стройка, завод, колхоз и т. д.

Иную позицию занимает Б. Гройс, считая соцреализм продолжением русского авангарда [30].

На первый взгляд, могло бы показаться странным, что называются разнонаправленные системы: классицизм, ориентированный на жесткий канон, и авангард, нацеленный на разрушение канонов. При внимательном рассмотрении следует признать, что обе позиции по-своему правомочны и не взаимоисключают, а взаимодополняют друг друга. Не будем забывать, что, во-первых, возникновение той или иной художественной системы обусловлено мировоззренческим контекстом порождающей данную систему эпохи, во-вторых, вбирая в себя традиции, каждая формирующаяся система противопоставляет себя уже устоявшейся. В связи с этим логически объяснимым видится факт определенных «перекличек» художественных координат соцреализма и классицизма, рожденного эпохой Абсолютизма. Кроме того, разрушение предшествующе-

го советской эпохе политического, экономического, социального уклада, гибель Старого мира и отказ от него, подобный кардинальный «сдвиг» был вполне в духе авангарда (не случайно футуристы в основном приняли революцию, провозгласив себя коммунистами в искусстве).

Данные рассуждения продуцируют более сложный уровень осмысления проблемы, касающейся корреляции искусства и действительности, а именно: тотальные, глобальные, мировоззренческие идеи того или иного этапа общечеловеческого развития, варьируясь, интерпретируются, модифицируются в различных художественных направлениях, течениях и т.д. При этом каждое из последних актуализирует определенные доминантные комплексы идей, разрабатывая свои эстетические критерии.

ХХ в. с его кардинальными переменами в сознании, отразившимися во многих сферах человеческой деятельности, как никакой предшествующий период, продуцировал идею преобразования жизни, поэтому в мифопоэтическом контексте доминантное положение занимает **миф о преображении мира**.

Социалистически ориентированная литература разрабатывает мифологему преображения, которая в 30-е гг. ХХ в., синтезируясь с мифом о создании Советского Космоса, мира гармонии, актуализирует сам **процесс, акт творческого созидания**. Доминантным в советском мифотворчестве становится **герой- строитель и творец-созидатель**.

Модель преображения-созидания трансформируется в вариант строительства, «великих строек» (М. Шагинян «Гидроцентраль», 1930–1931; коллективный сборник «Беломоро-Балтийский канал им. Сталина. История строительства», 1934 и др.).

Развивается **миф о создании нового советского человека** (модель антропогонического мифа), популярной становится тема воспитания в коллективе (А. Макаренко «Педагогическая поэма», 1935; «Флаги на башнях», 1938 и др.). Разрабатывается миф о преображающей силе труда, коллектива.

Актуализируется мифологема борьбы за творческое созидание мира гармонии против деструктивных сил Хаоса, которые в литературе социалистической ориентации 1930-х гг. персонифицированы образами как внешних, так и внутренних врагов: вредителей, стихиями неорганизованной природы, а также «внутренним Хаосом» – ленью, несознательностью, эгоизмом и т. д.

В качестве основного мифа советского официального искусства 1930-х гг. М. Чегодаева называет миф о создании коммунистического рая и проводит параллели с апокалипсической традицией, где явление Нового Иерусалима предваряет сокрушение несметных вражеских сил: «на пути к «небесному граду» – *должно* лежать уничтожение врагов, яростная битва светлых сил с «антихристовым воинством» <…> Представление о «Царстве правды и света» неизменно шло в «одной связке» с представлением о Боге-карателе, Верном и Истинном, Который праведно судит и воинствует, истребляя полчища врагов» [31, с. 30]. По мнению Чегодаевой, поиски врага становятся «национальной идеей» России [31, с. 31]. С данным утверждением, пожалуй, трудно согласиться, поскольку доминирующий вектор мифологизирования в искусстве все же был нацелен на креативное начало и сильную позицию занимает миф о Человеке – Демиурге – Творце Советского Космоса.

Как известно, ХХ ст. продемонстрировало небывалый «прорыв» человеческого знания, глобальные научные открытия и технические достижения, связанные с покорением пространства, увеличением скорости и т. п., способствовали переосмыслению роли и места человека в универсуме. Укреплялось представление о возможностях разума, **всесилии человека**, который ощущал себя уже не робким существом перед непостижимыми метафизическими силами, а в своей онтологической функции приравнивал себя к богу, а нередко и отвергал роль последнего (тенденция, подмеченная Ф. Ницше и др. мыслителями еще в ХIX в., ее наиболее нигилистический вариант выражен в атеизме). Убежденность в творчески преобразующей деятельности человеческого разума прослеживается не только в различных теориях и доктринах ХХ ст. (например, в учении о ноосфере, развитом В. Вернадским вслед за Э. Леруа, П. Тейяром де Шарденом), но сказывается в различных практических проектах (например, создание искусствен-

ных каналов, морей, освоение бесплодных земель и т. д. Вспомним, в 1930-е гг. – строительство Беломорско-Балтийского канала, во второй половине 1950-х – освоение целинных земель и т. д.).

Искусство XX в. отражает **миф о победе человека над Временем и Пространством**. Последнее сказывалось в идее преображения земных рельефов, создании новых ландшафтов. Человек выступает в роли создателя «обетованных земель» (например, в повестях К. Паустовского «Кара-Бугаз», 1932, «Колхида», 1934), зодчего «великих строек» (Л. Леонов «Соть», 1930; М. Шагинян «Гидроцентраль», 1930–1931).

Приблизительно с 1960–1970-х гг. тема человека и природы приобретает иное осмысление в литературе, возвращающейся к мысли о том, что человек является не царем, покорителем и преобразователем, а органичной частью природы, в кристаллизованной формуле: «человек – дитя Великой Матери-Природы, и если он поднимает руку на природу, тем самым убивает самого себя» (идея, воплотившаяся в «Царь-рыбе» В. Астафьева, 1976; отразившаяся в «Плахе» Ч. Айтматова, 1986 и др.).

В литературе социалистического выбора определенной трансформации подвергается временная парадигма. Безусловно, отрицается дореволюционное «темное прошлое», легендаризируются героические революционные свершения (особенно ярко в кинематографе: «Стачка», 1924; «Броненосец Потемкин», 1925; «Октябрь», 1927, реж.С. Эйзенштейн; «Мать», 1926, реж. В. Пудовкин; «Чапаев», 1934, реж. Г. и С. Васильевы; «Ленин в Октябре», 1937, «Ленин в 1918 году», 1939, реж. М. Ромм; «Щорс», 1939, реж. А. Довженко).

В героическом ключе мифологизируется настоящее, абсолютную ценность обретает идеальное будущее. Усиливается идея борьбы со временем: *«Вперед /время! /Время, / вперед!»* (т. н. «Марш Времени» в пьесе В. Маяковского «Баня», 1928–1930), формируется миф о победе над временем (роман В. Катаева «Время, вперед!», 1932, а также одноименная часть оркестровой сюиты Г. Свиридова, которая стала музыкальным символом СССР и в течение долгих лет служила заставкой главной информационной программы Центрального телевидения СССР).

Характерно, что во все времена (и XX в. не является исключением), идея скорости занимает одно из лидирующих положений. Она охватывает разные сферы человеческого сознания и практики, в минувшем столетии прослеживается в развитии технократической мысли (отчасти отраженной в творчестве пролетарских поэтов), переосмыслении эстетических констант искусства (идея скорости у футуристов, диктовавшая специфические трансформации морфологическому и синтаксическому строю поэтического языка). Распространенной становится идея об ускорении исторического процесса, которая наиболее наглядно сказалась в революционных движениях. Социалистическая доктрина в том виде, в котором она реализовалась в СССР, взяла на вооружение идею планомерного ускорения истории, яркое свидетельство тому – практика пятилеток, их досрочного выполнения и перевыполнения во имя скорейшего приближения эры блаженства.

В литературе социалистической ориентации миф о победе над временем реализуется, как правило, благодаря усилиям организованной воли коллектива (картины А. Дейнеки «Оборона Петрограда», 1928; «Герои первой пятилетки», 1936; «Стахановцы»; «Левый марш», 1941). Кроме того, в литературе социалистической ориентации миф о победе над временем реализуется также благодаря и трудовому самопожертвованию (мотив, прослеживаемый в романах Л. Леонова «Соть», 1929; Н. Островского «Как закалялась сталь», 1934; отражение мифокомплекса в романе В. Катаева «Время, вперед!», 1932 и др.).

Разрабатывается также **мотив строительной жертвы**, причем в основу Нового Мира нередко приносится ребенок. Например, в «Соти» Леонова, где воссозданы почти все указанные выше мифокомплексы эпохи: преображения (жизни, человека, ландшафта); строительства нового мира; сражения с силами Хаоса (старый мир, враги-вредители, стихия природы); борьбы со временем и т. д. Мотив строительной жертвы-ребенка в романе соотносим с погибшей во время катастрофы на реке девочкой Полей, которую Увадьев воспри-

нимает как сестру рожденной его мечтой девочки Кати из завоеванного счастливого будущего.

Следует заметить, что мотив строительной жертвы, актуализируясь в наиболее напряженные моменты истории, как правило, обнаруживает несколько тенденций смыслового развития в литературе. Одна из них, переосмысливая христианскую традицию (Бог-Отец приносит в жертву своего сына Христа; Авраам, приносит в жертву своего сына Исаака (Быт. 22: 1–10)), подчеркивает высокий героизм происходящего: например, оценка деяний Петра I в отрывке из поэмы Д. Струйского (Трилунного) «Суд Петра над сыном», 1830. Другая тенденция, акцентируя безвинность обреченного на заклание Агнца, характеризует идею строительной жертвы как злодеяния, «кровавого греха» (например, линия зарезанного царевича Дмитрия в трагедии А. Пушкина «Борис Годунов», 1825, где ребенок становится жертвой борьбы за власть. Парадигма множественного числа: *«И мальчики кровавые в глазах…»* [30, с. 370], усиливая трагизм, подчеркивая «греховность» злодеяния, вводит ассоциативный план сопоставления Бориса с царем Иродом, умертвившим Вифлеемских младенцев).

Литература социалистической ориентации XX в., как видится, наследуя семантическое поле невиновности (ребенок), акцентирует внимание на героизме эпохи, демонстрируя, что будущее дается нелегким путем, ценой борьбы и не просто человеческих жертв, а жертвенности ребенка (Э. Багрицкий «Смерть пионерки», 1932; С. Щипачев «Павлик Морозов», 1950).

Иное осмысление мотива строительной жертвы находим в произведениях А. Платонова «Чевенгур», 1929 и «Котлован», 1930, где ребенок приносится в жертву в основание города/здания/нового мира, но являет модель деконструкции мифокомплекса.

Социалистический миф, нацеленный на приближение будущего, искупающего любые жертвы, продуцирует временной «сдвиг» в ориентированной на данный миф культуре, которая, являя установку «творческого преображения реальности силами искусства», вырабатывает стратегию художественного пересоздания действительности, соотнесенную со специфической эстетикой фантастического, где элементы будущего привносятся в настоящее, желаемый идеал выдается за действительность, а недавняя история революционных деяний и лидеры-«вожди» революции сакрализируются, а герои настоящего обретают легендарный статус. При этом, по замечанию В. Колотаева, миф воспринимается носителями мифологического мышления (и массами, и художниками) не столько как идеальная проекция, сколько как абсолютная реальность, единственно возможная и всеобъемлющая. Определенное миросозерцание и его выражение в культуре «соответствовало внутренним потребностям <…> огромной общности, потребностям в системе непротиворечивых, очевидных ценностных идеалов, выраженных в четкой системе образов. Художники <…> начали создавать историю страны, то есть описывать то, чего нет и не могло быть на самом деле, но в чем нуждался социальный организм» [33, с. 185]. В этом ученый небезосновательно усматривает успех «грандиозного творческого проекта (идеологического мифотворчества)» и роль мифа в системе построения культурной идентичности [33, с. 185].

В 1930-е и последующие годы господства в официальной жизни и искусстве социалистического идеомифа, благодаря которому идеал трактовался как настоящее, а будущее могло быть только еще лучшим, произведения, не репрезентирующие советский мифокомплекс и торжество социального идеала, нередко ожидал долгий путь к своим читателям, а их авторов – обвинения в «социальной пассивности».

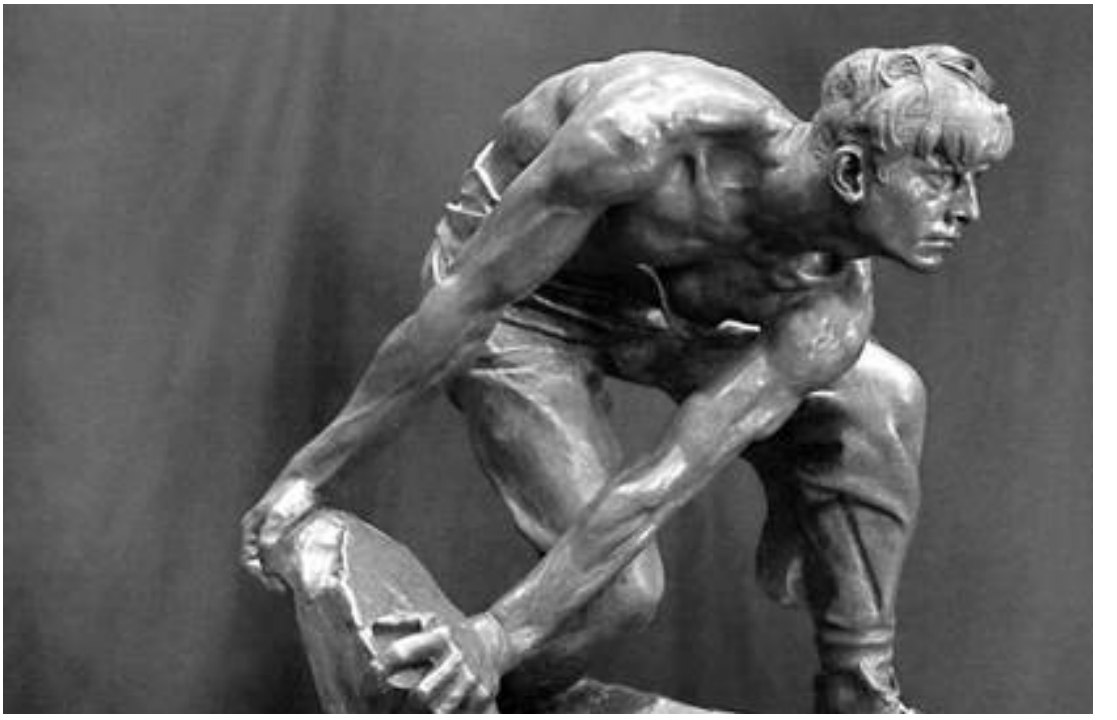
В 1930-е и последующие десятилетия XX в. советская идеомифологическая система разрабатывает миф о Родине – Союзе Советских Социалистических Республик, где советский народ обрел равенство, свободу и братство. Е. Скороспелова, указывая на формирование мифа о «великом советском народе», «способного <…> на прорыв в будущее» [7, с. 268], обозначает важную роль, которую сыграл исторический роман 1930-х гг., способствовавший процессу «самоидентификации народа», акцентировавший внимание на его героических деяниях в прошлом (Г. Шторм «Повесть о Болотникове», 1930; А. Новиков-

**Константин Юон. Новая Планета. 1921**

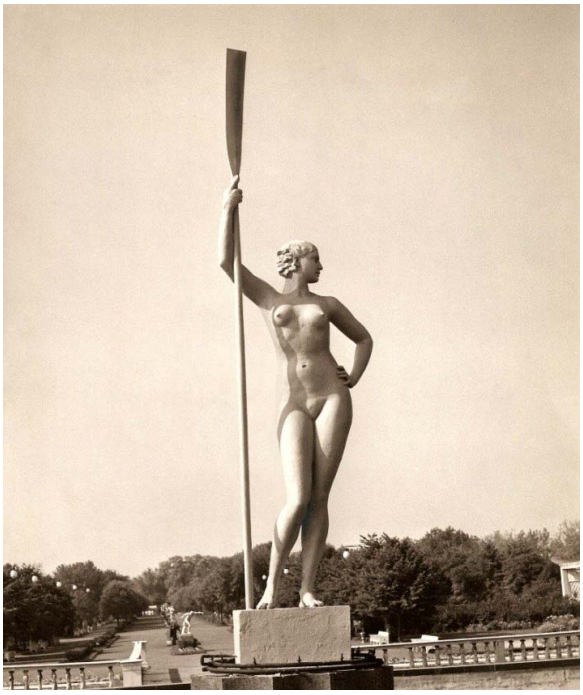
**Марк Шагал. Война дворцам. 1918**

**Сергей Герасимов. Хозяин земли. 191**

**Борис Кустодиев Большевик. 1920**



**Иван Шадр. Булыжник – оружие пролетариата. 1927**



**Иван Шадр. Девушка с веслом. 1935**

**Александр Рукавишников.
Женщина с лопатой. 1984**

**Александр Самохвалов. С лопатой. 1934**

**Александр Самохвалов. Со сверлом. 1934**

**Михаил Богатырев. Строительство МКАД. 1958**

**Кузьма Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928**

Прибой «Цусима», 1935, С. Сергеев-Ценский «Севастопольская страда», 1937–1939; А. Толстой «Петр I», 1929–1944 и др.).

Миф о советском народе и его героических деяниях станет особенно продуктивным в 1940-е гг. В связи с началом Второй мировой войны и Великой Отечественной данный миф трансформирует свою семантику, разворачивая на новом историческом материале концепт народа-защитника, сына Матери-Родины.

Основным мифом сталинской политической культуры и соцреалистического романа К. Кларк называет миф о «великой семье» и обращает внимание на характер взаимоотношений между «отцами» и «детьми» [34; 35]. Развивая данную концепцию, Х. Гюнтер подчеркивает: «Этот миф представляет "великую семью" государства как естественный союз граждан, испытывающих друг к другу те же чувства теплоты и заботы, что и члены "малой семьи", основанной на кровных связях. Однако <...> государству должно отдаваться предпочтение» [36, с. 785]. Исследователь выделяет и соответствующие четыре архетипа советской культуры: героя (летчик, полярник, революционер и др.), врага (с обязательным наличием в его образе демонических черт), отца (Сталина) и матери (Родины).

Заметим, что в 1940-е гг. наблюдается усиление женского начала в отличие от превалирующего в 1930-х мужского (Советский Союз и «отец» народов – Сталин), которое не исчезает, но уступает первую позицию именно Родине-Матери. В мифопоэтическом ключе синтез женского и мужского начал (Родина – СССР, Мать и ее сыновья-защитники и т.д.) нацелен на актуализацию витального начала и необходимость уберечь Космос от деструктивных сил Хаоса. Предельно актуализируется героический подвиг героя − народа-защитника.

Идеализируется довоенный мир, мирное прошлое приобретает черты безмятежной гармонии, куда коварно вторгся враг.

Подготовленный литературой 1930-х гг., в 1940-е гг. конкретизируется образ врага (внешнего – фашизма и внутреннего, где вредителя-шпиона заменяет предатель).

Сакральный статус приобретает сцена борьбы, сражения. Бой происходит «ради жизни на земле». Глобализируется функция советского народа – защитника мира, что успешно используется советской идеомифологической системой в последующие годы.

И все же разрыв между идеалом, выдаваемым за настоящее, и действительностью обостряется, что приводит к активизации деконструктивных моделей предпостмодернистского, а затем и постмодернистского комплексов, что видится перспективной темой отдельной самостоятельной работы.

**Список использованных источников**

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – 615 с.

2. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический Проект, 2001. – 240 с.

3. Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век / Е.М. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Рос. Гуманит. ун т, 1998. – С. 419–426.

4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Восточн. лит. РАН, 2000. – 407 с.

5. Хренов Н.А. От эпохи бессознательно мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе / Н.А. Хренов // Миф и художественное сознание XX века. – М.: Канон-плюс, 2011. – С. 11–82.

6. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (Теоретические аспекты функционирования) / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.

7. Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») / Е.Б. Скороспелова. – М.: ТЕИС, 2003. – 358 с.

8. Корниенко О.А. Модификации мифопоэтических моделей в контексте эстетических поисков русской прозы метрополии 30-х годов XX века / О.А. Корниенко // Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья. Монография. – К.: Логос, 2006. – С. 51–221.

9. Булгаков С.Н. Первохристианство и новейший социализм (Религиозно-историческая параллель) / С.Н. Булгаков // Два града: Исследования о природе общественных идеалов. – СПб: Изд-во рус. христианского гуманит. ин-та, 1997. – С. 181–206.

10.Булгаков С.Н. Апокалиптика и социализм (Религиозно-философские параллели) / С.Н. Булгаков // Два града: Исследования о природе общественных идеалов. – СПб: Изд-во рус. христианского гуманит. ин-та, 1997. – С. 207–247.

11. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н.А. Бердяев. – М.: Наука, 1990. – 224 с.

12. Миф и художественное сознание XX века / под ред. Н.А. Хренова. – М.: Канон-плюс, 2011. – 686 с.

13. Пролетарские поэты первых лет советской эпохи / сост. З.С. Паперный. – Л.: Советский писатель, 1959. – 585 с.

14. Мелетинский Е.М. Демиург / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 х т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 366.

15. Кириллов В.Т. В бой / В.Т. Кириллов. – М.: Издание московского Пролеткульта, 1921. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.az.lib.ru/k/kirillow_w_t/text_1922_messiya.shtml (дата обращения 01.10.2018).

16. Поэзия Пролеткульта: Антология / Сост. М.А. Левченко. – СПб.: Свое издательство, 2010. – 537 с.

17. Некрасов Н.А. Мороз, Красный нос / Н.А. Некрасов // Избранные сочинения / Сост. Н. Скатов. – М.: Художественная литература, 1987. – С.177–208.

18. Карра А.Я. Реконструкция московских парков / А.Я. Карра, Л.Б. Лунц // Проблемы садово-парковой архитектуры: сб. статей. – М.: Всесоюзная академия архитектуры, 1936. – С. 46–71.

19. Золотоносов М. Девушка с веслом / М. Золотоносов // Γλυπτοκρατος. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. – С. 20–29.

20. Кибиров Т.Ю. «Кто куда – а я в Россию…» / Т. Кибиров. – М.: Время, 2001. – 512 с.

21. Строчков В.Я. Великий могук (Поэма-эпикриз) / В.Я. Строчков // Глаголы несовершенного времени: Избранные стихотворения 1981–1992 годов. – М.: Диас, 1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vavilon.ru/texts/strochkov/strochkov1-6.html#13 (дата обращения 01.10.2018).

22. Рогачев А.В. Великие стройки социализма / А.В. Рогачев. – М.: Центрполиграф, 2014. – 480 с.

23. Замятин Е.И. Мы / Е.И. Замятин // Избранные произведения: в 2-х т. –М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2. – С. 3–155.

24. Лавренев Б.А. Ветер / Б.А. Лавренев // Сорок первый: Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 3–70.

25. Афанасьева В.К. Эсхатологические мифы / В.К. Афанасьева // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 670–671.

26. Толстой А.Н. Восемнадцатый год / А.Н. Толстой // Полное собрание сочинений: в 15-ти т. – М.: ГИХЛ, 1947. – Т. 7. Хождение по мукам. Трилогия. – С. 289–398.

27. Полянский В. Об идеологии в литературе / В. Полянский // Критика 1917–1932 годов. – М.: Астрель, АСТ, 2003. – С. 44–55.

28. Синявский А.Д. Что такое социалистический реализм / А.Д. Синявский // С разных точек зрения: Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 54–79.

29. Сергеев Е. Несколько застарелых вопросов / Е. Сергеев // С разных точек зрения: Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 6–27.

30. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Гройс // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 42–61.

31. Чегодаева М.А. Соцреализм: Мифы и реальность / М.А. Чегодаева. – М.: Захаров, 2003. – 215 с.

32. Пушкин А.С. Сочинения: в 3-х т. / А.С. Пушкин – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 2. – 527 с.

33. Колотаев А.В. Миф в системе построения культурной идентичности / А.В. Колотаев // Миф и художественное сознание XX века. – М.: Канон-плюс, 2011. – С. 179–218.

34. Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» / К. Кларк // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 72–96.

35. Кларк К. Советский роман: История как ритуал / К. Кларк. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. – 259 с.

36. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон. – СПб: Акад. проект, 2000. – С. 743–784.

## SOVIET IDEOMYTH: STRATEGIES OF MYTHOPOETRY, CULTURAL HEROES, FORMATION OF AESTHETIC CANON

*Oksana A. Korniyenko, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine). E-mail: oks.alex.kornienko@gmail.com*

*DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-7*

*Key words: Soviet ideomyth (an ideological myth), mythopoetry, mythological models, cultural heroes, aesthetic canon.*

The Soviet mythological system is tied with the ideology of socialism and communist utopia. Soviet mythology relies on universal, classical mythological structures, modifying them and creating new models in accordance with its ideological doctrine. Redefinition and transforming classical schemes of eschatological, cosmogonic and heroic myths can be traced in the Soviet culture of the twentieth century.

The classical model of eschatology is based on the prophecy about the end of the world in the future. The socialist myth in the late 1910's and early 1920's announces the end of the Old World as an urgent aim of the present. Salvation, resurrection, the revival of the Old World is impossible, it is destined to die. The Old World – Chaos is deprived of the life-giving function and not able to create a New World. The Old World – Chaos is excluded from the cosmogonic function.

The traditional eschatological model is based on the idea of cycling – the periodical destruction and recreation of the Cosmos. Unlike the Soviet mythological model breaks a cycling scheme: the periodical destruction of the Cosmos – it's out of the question and there is no space for it at all. In Soviet mythology, the cycling model of development is replaced by a linear one, where the Beginning of history and its Present marks the struggle for the destruction of the Old World the end of history in the future is correlated with of socialist "paradise on earth" (desacralized, secularized).

The functions of the destruction of the Old World and the creation of the New World are performed by a person who now realizes himself to be similar to a Creator and even above God.

The heroic myth and the mythology of struggle, In the Soviet myth, become actual. The struggle with the Old World marks the battle of light and darkness, good and evil, and acquires the features of holy battle outcome of which determines the fate of humankind.

If in the traditional heroic myth the heroic deed and self-sacrifice of a hero should prevent a future catastrophe, then in the Soviet ideological myth – just to bring the "earth's paradise" and "bright future" closer. In Soviet mythology, the idea of self-sacrifice in the name of the ideal is being posed and shared. The cultural hero in the Soviet heroic myth plays the traditional role of a hero – defender, a hero – the fighter who opposes the forces of Chaos.

The main cultural heroes of Soviet mythology are the proletarian worker, the peasant, and Bolshevik (a member of a faction of the Marxist Russian Social Democratic Labour Party). A stable reception of portrayal of cultural heroes is a hyperbole (exaggeration), is present in the works of artists of different artistic styles. Heroes often appearing as titans, heroes, giants and serve as Demiurgos – creators, but not only of cultural objects but also of the elements of the universe. The idea of a cosmic scale of activity becomes common, the myth of the transformation of all spheres of an existence and consciousness becomes relevant, wider – the whole Universe.

Starting from the 1930s, the cosmogonic model in the variation of creation, the building of the New World – the Soviet Cosmos, the world of harmony starts to dominate and becomes central. The mythology of the transformation of reality is being developed. At the same time, the focus is on the process of creative creation and construction. The "Great Constructions" of the epoch are reflected in various forms of the Soviet art. Starting from the middle of the 1920 's, the dominant cultural heroes of the Soviet myth are the heroes-builders, fathers-creators, and the emerging community – the Soviet people. The heroic myth is becoming increasingly associated with a labor feat and self-sacrifice.

Synthesis and exaggeration will become a stable canon of aesthetics of the socialist's realism. The formation of a new aesthetic ideal is noticeable, where the "beautiful" is interpreted in a harmonious combination of internal and external strength and power (clearly seen - in Soviet painting, sculpture, architecture). The idea of emancipation, equality of man and women is being solved in Soviet painting and sculpture in increasing of masculinity, exaggeration of images. Soviet gender equality is being affirmed in the social and professional spheres, including in a hard, physical labor of women. Female road builders (a series of painting canvases, Metro (underground) builders, etc.) are becoming common images and themes in Soviet art. A "typical attributes" of a Soviet female often become a shovel, a sledgehammer, a jackhammer. The standard of a Soviet women, who embodies the idea of health and a healthy lifestyle, becomes the sculpture "Girls with a paddle", which, since the 1930s, are being massively replicated and become a kind of a symbol of the Soviet era, a common kitsch and artefact of park design in the USSR.

In the architecture of Stalin's era in the 1930 's – 1950 's, an exaggeration forms the main structure-forming method. It was embodied in a significant increase in scales, which should emphasize the enormity of changes in all spheres of life. It was realized in the spread of the monumental style, where the aesthetic idea of the "sublime" presents gigantic dimensions, volumes, and forms ("Stalin's gigantism").

Another important cultural hero of the Soviet era is the collectively organized society, the collective. Transformation of the unorganized human 's thoughts into an organized collective, the rallying of the mass, a gathering of collective around the leader – one of the central themes of Soviet literature, beginning from its early period.

The stable model in the Soviet myth is the necessary presence of an antagonist enemy, who personifies the destructive forces of Chaos and Evil. Images of enemies – antagonistic are represented by both: external enemies (capitalism, imperialism, etc.) and internal enemies: insidious pests, traitors, elements of an unorganized nature, as well as "internal Chaos" —own conscience, laziness, selfishness, etc. The victory, of course, is reserved by the cultural hero – the Demiurge – Creator of the Soviet Cosmos – by the Soviet person and the Soviet people.

The usage of universal mythological models in the structure of Soviet ideology and mythology partly ensured their successful functioning in the mass consciousness.

Gradually, the gap between the socialist ideal, which was pretended to be a reality and the realities of true reality, increased. It contributed to the activation of deconstructive models of pre-postmodernism and later, post-modern complexes in the culture of the twentieth century.

## References

1. Bart, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress, Univers Publ., 1994, 615 p.

2. Eliade, M. *Aspekty mifa* [Aspects du mythe]. Moscow, Akademicheskij Proekt Publ., 2001, 240 p.

3. Meletinskij, E.M. *Mif i dvadcatyj vek* [Myth and the Twentieth Century]. *Izbrannye Stat'i. Vospominaniia* [Selected Articles. Memoirs]. Moscow, Ros. Gumanit. un-t Publ., 1998, pp. 419-426.

4. Meletinskij, E.M. *Pojetika mifa* [Poetics of Myth]. Moscow, Vostochn. lit. RAN Publ., 2000, 407 p.

5. Hrenov, N.A. *Ot jepohi bessoznatel'no mifotvorchestva k jepohe refleksii o mife* [From the Epoch of Unconsciously Myth to the Epoch of Reflection About Myth]. *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka* [Myth and the Artistic Consciousness of the Twentieth Century]. Moscow, Kanon-pljus Publ., 2011, pp. 11-82.

6. Njamcu, A.E. Mif. *Legenda. Literatura (Teoreticheskie aspekty funkcionirovanija)* [Myth. Legend. Literature (Theoretical Functioning Aspects)]. Chernovcy, Ruta Publ.,2007, 520 p.

7. Skorospelova, E.B. *Russkaja proza XX veka: ot A. Belogo («Peterburg») do B. Pasternaka («Doktor Zhivago»)* [Russian Prose of the Twentieth Century: From A. Bely ("Petersburg") to B. Pasternak ("Doctor Zhivago")]. Moscow, TEIS Publ., 2003, 358 p.

8. Korniienko, O.A. *Modifikacii mifopojeticheskih modelej v kontekste jesteticheskih poiskov russkoj prozy metropolii 30-h godov XX veka* [Modifications of Mythopoetic Models in the Context of the Aesthetic Search for Metropolis Russian Prose of the 1930s]. *Mifopojeticheskaja paradigma russkoj prozy 30-h godov XX veka: Vektory jesteticheskogo poiska v literature metropolii i zarubezh'ja* [Mythopoetic Paradigm of Russian Prose of the 1930s: Vectors of Aesthetic Search in the Literature of the Metropolis and Abroad]. Kyiv, Logos Publ., 2006, pp. 51-221.

9. Bulgakov, S.N. Pervohristianstvo i novejshij socializm (Religiozno-istoricheskaja parallel') [Early Christianity and Newest Socialism (Religious-historical Parallel)]. *Dva grada: Issledovanija o prirode obshhestvennyh idealov* [Two Hail: Studies on the Nature of Social Ideals]. Saint-Petersburg, Rus. hristianskiy gumanit. in-t Publ., 1997, pp. 181-206.

10 Bulgakov, S.N. *Apokaliptika i socializm (Religiozno-filosofskie paralleli)* [Apocalyptic and Socialism (Religious and Philosophical Parallels)]. *Dva grada: Issledovanija o prirode obshhestvennyh idealov* [Two

Hail: Studies on the Nature of Social Ideals]. Saint-Petersburg, Rus. hristianskiy gumanit. in-t Publ., 1997, pp. 207-247.

11. Berdjaev, N.A. *Istoki i smysl russkogo kommunizma* [Origins and Meaning of Russian Communism]. Moscow, Nauka Publ., 1990, 224 p.

12. Hrenov, N.A. (ed.). *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka* [Myth and the Artistic Consciousness of the Twentieth Century]. Moscow, Kanon-pljus Publ., 2011, 686 p.

13. *Proletarskie pojety pervyh let sovetskoj jepohi* [Proletarian Poets of the First Years of the Soviet Era]. Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1959, 585 p.

14. Meletinskij, E.M. *Demiurg* [Demiurge]. *Mify narodov mira. Jenciklopedija: v 2-h t.* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia: in 2 volumes]. Moscow, Sov. jenciklopedija Publ., 1991, vol. 1, p. 366.

15. Kirillov, V.T. V boj [Into battle]. Moscow, Moskovskogo Proletkulta Publ., 1921. Available at: http://www.az.lib.ru/k/kirillow_w_t/text_1922_messiya.shtml (Accessed 01.10.2018).

16. Levchenko N.A. (ed.) *Pojezija Proletkul'ta: Antologija* [Proletcult Poetry. Anthology]. Saint-Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2010, 537 p.

17. Nekrasov, N.A. Moroz, Krasnyj nos [Grandfather Frost the Red Nose]. *Izbrannye sochinenija* [Selected Works]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1987, pp. 177-208.

18. Karra, A.Ja., Lunc, L.B. *Rekonstrukcija Moskovskih parkov* [Reconstruction of Moscow Parks]. *Problemy sadovo-parkovoj arhitektury* [Problems of Landscape Architecture]. Moscow, Vsesojuznoj akademii arhitektury Publ., 1936, pp. 46-71.

19. Zolotonosov, M. *Devushka s veslom* [Girle with an oar]. *Γλυπτοκρατος. Issledovanie nemogo diskursa. Annotirovannyj katolog sadovo-parkovogo iskusstva stalinskogo vremeni* [Γλυπτοκρατος. Investigation Silent Discourse. Annotated Catalog of Landscape Art of the Stalin Era]. Saint-Petersburg, INAPRESS Publ., 1999, pp. 20-29.

20. Kibirov, T.Ju. *"Kto kuda – a ja v Rossiju…"* ["Who Where – and I to Russia ..."]. Moscow, Vremja Publ., 2001, 512 p.

21. Strochkov, V.Ja. *Velikij moguk (Pojema-jepikriz)* [Great moghuk (The Poem-epicrisis)]. *Glagoly nesovershennogo vremeni: Izbrannye stihotvorenija 1981–1992 godov* [Imperfect Tense Verbs: Selected Poems 1981-1992]. Moscow, Dias Publ., 1994. Available at: http://www.vavilon.ru/texts/strochkov/strochkov1-6.html#13 (Accessed 01.10.2018).

22. Rogachev, A.V. *Velikie strojki socializma* [The Great Construction Sites of Socialism]. Moscow, Centrpoligraf Publ., 2014, 480 p.

23. Zamjatin, E.I. My [We]. *Izbrannye proizvedenija: v 2-h t.* [Selected Works: in 2 volumes], Moscow, Hudozhestvennaja literature Publ., 1990, vol. 2, pp. 3-155.

24. Lavrenev, B.A. *Veter* [The Wind]. *Sorok pervyj: Povesti i rasskazy* [The Forty-First: Novels and Stories]. Moscow, Hudozhestvennaja literature Publ., 1986, pp. 3–70.

25. Afanas'eva, V.K. *Jeshatologicheskie mify* [Eschatological Myths]. *Mify narodov mira. Jenciklopedija: v 2-h t.* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia: in 2 volumes]. Moscow, Sov. jenciklopedija Publ., 1991, vol. 2, pp. 670-671.

26. Tolstoj, A.N. *Vosemnadcatyj god* [The Eighteenth Year]. *Polnoe sobranie sochinenij: v 15-ti t.* [Complete Works: in 15 vol.]. Moscow, GIHL Publ., 1947, *vol. 7. Hozhdenie po mukam. Trilogija* [The Road to Calvary. A trilogy], pp. 289-398.

27. Poljanskij, V. *Ob ideologii v literature* [About Ideology in Literature]. *Kritika 1917–1932 godov* [Criticism of 1917-1932]. Moscow, Astrel, AST Publ., 2003, pp. 44-55.

28. Sinjavskij, A.D. *Chto takoe socialisticheskij realizm* [What is Socialist Realism]. *S raznyh tochek zrenija: Izbavlenie ot mirazhej. Socrealizm segodnja* [From Different Points of View: Getting Rid of Mirages. Social Realism Today]. Moscow, Sov. pisatel Publ., 1990, pp. 54-79.

29. Sergeev, E. *Neskol'ko zastarelyh voprosov* [Some Long-standing Questions]. *S raznyh tochek zrenija: Izbavlenie ot mirazhej. Socrealizm segodnja* [From Different Points of View: Getting Rid of Mirages. Social Realism Today]. Moscow, Sov. pisatel Publ., 1990, pp. 6-27.

30. Grojs, B. *Rozhdenie socialisticheskogo realizma iz duha russkogo avangarda* [The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-garde]. Voprosy literatury [Questions of the Literature], 1992, no 1, pp. 42-61.

31. Chegodaeva, M.A. *Socrealizm: Mify i real'nost'* [Socialist Realism: Myths and Reality]. Moscow, Zaharov Publ., 2003, 215 p.

32. Pushkin, A.S. *Sochinenija v 3 t.* [Works: in 3 volumes]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1986, vol. 2, 527 p.

33. Kolotaev, A.V. *Mif v sisteme postroenija kul'turnoj identichnosti* [Myth in the System of Construction of Cultural Identity]. *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka* [Myth and the Artistic Consciousness of the Twentieth Century]. Moscow, Kanon-pljus Publ., 2011, pp. 179-218.

34. Klark, K. *Stalinskij mif o "velikoj sem'e"* [The Stalinist Myth of the "Great Family"]. Voprosy literatury [Questions of the Literature], 1992, no 1, pp. 72-96.

35. Klark, K. *Sovetskij roman: Istorija kak ritual* [The Soviet Novel: History as Ritual]. Ekaterinburg, Ural'skogo un-ta Publ., 2002, 259 p.

36. Gjunter, H. *Arhetipy sovetskoj kul'tury* [The Archetypes of Soviet Culture]. *Socrealisticheskij kanon* [The Canon of Socialist Realism]. Saint-Petersburg, Akad. Proekt Publ., 2000, pp. 743-784.

*Одержано 5.10.2018.*

УДК 81’255.2
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-8

**K. NUMANO,**
*MD in Philology, Professor*
*Graduate School of Institute of Global Sciences*
*In Tokyo State University of Foreign Studies (Japan)*

# THE JAPANESE TRANSLATIONS OF RUSSIAN LITERATURE: DOSTOEVSKY, TURGENEV AND GOGOL

В статье исследуются особенности переводов произведений русской литературы на японский язык – Ф. Достоевского, И. Тургенева и Н. Гоголя. Анализируются характеристики и эстетические аспекты каждого произведения. Новый перевод романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» Ико Камеямы ориентирован прежде всего на читабельность (легкость чтенія). Форенизация – как термин Лоуренса Венути – в Японии обычно понимается как стратегия перевода. Отличительной чертой перевода на японский язык повести И. Тургенева «Первая любовь» Кёко Нумано является использование форм «desu/masu» вместо «da/de-aru», характерных обычно для японских романов. Японский перевод рассказа Н. Гоголя «Шинель» Масахару Юра, несомненно, имитирует стиль ракуго. Ранее Таку Эгава по прочтении статьи Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» отметил, что в стиле Гоголя проявляются черты ракуго, и сделал попытку перевода произведения в уникальном стиле.

*Ключевые слова: перевод, русская литература, японский язык, ракуго, Ф. Достоевский, И. Тургенев, Н. Гоголь.*

У статті досліджуються особливості перекладів творів російської літератури японською мовою – Ф. Достоєвського, І. Тургєнєва, М. Гоголя. Аналізуються характеристики та естетичні аспекти кожного твору. Новий переклад роману Ф. Достоєвського «Брати Карамазови» Іко Камеями орієнтований передусім на читабельність (легкість читання). Форенизація – як термін Лоуренса Венуті – в Японії зазвичай розуміється як стратегія перекладу. Відмінною рисою перекладу японською повісті І. Тургєнєва «Перше кохання» Кьоко Нумано є використання форм «desu/masu» замість «da/de-aru», характерних, в основному, для японських романів. Японський переклад оповідання М. Гоголя «Шінель» Масахару Юра, безперечно, імітує стиль ракуго. Раніше Таку Егава, прочитавши статтю Б. Ейхенбаума «Як зроблена “Шинель” Гоголя», зазначив, що в стилі Гоголя виявляються риси ракуго, і зробив спробу перекладу твору в унікальному стилі.

*Ключові слова: переклад, російська література, японська мова, ракуго, Ф. Достоєвський, І. Тургєнєв, М. Гоголь.*

## Introdution

In 2006 Japanese publisher Kobunsha launched the “Kobunsha New Translations of Classics Library” with the aim of republishing mainly European classic literary works from such countries as France, the US, Britain, Germany, Italy and Russia into modern easy-to-read translations. The objective of the series was to encourage young people who are perceived to be less and less interested in literature to read the classics and in so expand their readership.

The first six books republished from the Classics Library included the first volume of The “Brothers Karamazov” by Fyodor Dostoevsky and First Love by Ivan Turgenev. Sales rose steadily for the five-volume novel by Dostoevsky, which eventually went on to sell more than a million copies across its 5 volumes. Foreign literature in general has become less and less popular in

© *K. Numano, 2018*

Japan, with fewer readers than in the past. On top of this, Russian literature was not particularly commonly read to begin with. However, the newly translated series ushered in a "Dostoevsky boom" and several literary journals went on to arrange special features on the author. Taking into account the current situation of translated literary works in Japan, this is a rather exceptional phenomenon.

Later on, other new translations of Russian literary works from the Classics Library were also republished. These included "Anna Karenina" and "The Death of Ivan Ilyich" by Leo Tolstoy, "Notes from Underground" and "Crime and Punishment" by Fyodor Dostoevsky, as well as "The Nose", "The Overcoat" and "The Government Inspector" by Nikolai Gogol. Unfortunately, none of these enjoyed the same sales success as did the "The Brothers Karamazov".

This report focuses on three new translations of Russian literary works from the Classics Library: "The Brothers Karamazov", "First Love" and "The Overcoat", and examines the characteristics as well as issues concerning each translated piece.

**The Case of "The Brothers Karamazov"**

The first piece I will discuss here is "The Brothers Karamazov" written by Fyodor Dostoevsky, translated by Ikuo Kameyama. The main characteristic of Kameyama's translation is unquestionably its readability. In correspondence with the publisher's strategy, the literary piece was translated into natural, smooth-flowing Japanese, as opposed to the more awkwardly composed texts easily recognised by readers as translations of foreign literature. Kameyama refrained from the use of old-fashioned words, and in most cases chose to adopt simple language commonly used in modern day conversation.

Conventionally, "The Brothers Karamazov" has been described as an especially difficult piece among Dostoevsky's works; however, with the new translation by Kameyama, it has sold over a million copies, reaching out to a large number of Japanese readers. It may be the case that Japanese readers of this new translation have had their attention drawn to the various issues raised in Dostoevsky's works – those of worship, terrorism, child abuse, and disparity between rich and poor – which also exist in modern society, and through this these readers may then have also been able to rediscover the attraction and greatness of his works. If so, then this can be regarded as a commendable achievement of this new translation.

However, what is most necessary to consider here is readability itself. In recent Japan, generally speaking, an easy-to-read translation tends to be recognised as a good translation. From the Meiji era, Japanese translators have traditionally put priority on the original text, translating as literally as possible. A great number of translators in Japan approached original texts with a determination not to ignore even a single word. They did not remove parts which ordinary readers might have found difficult to understand, and aimed for as little distortion to the original text as possible. Readers, likewise, have come to expect that translations of foreign literary works will contain different cultural elements, and will often read translated works with an enthusiasm to learn about different cultures, despite the difficulty in comprehension. In so, Japanese readers have come to accept these kinds of difficult-to-read texts which differ in style from natural Japanese writing.

Borrowing the words of translation theorist Lawrence Venuti, this conventional translation strategy can be said to employ the approach of foreignization, which deliberately brings in the different cultural values of the source language, even if they do not blend in well with the dominant cultural values of the target language [1]. Kameyama's translation strategy however can be said to adopt the domestication approach, as it ethnocentrically alters the source language text to fit in with the cultural values of the target language.

For example, let us quote a part of Kameyama's translation from "The Grand Inquisitor" of "The Brothers Karamazov".

"Уж по одним вопросам этим, лишь по чуду их появления, можно понимать, что имеешь дело не с человеческим текущим умом, а с вековечным и абсолютным. Ибо в этих трех вопросах как бы совокуплена в одно целое и предсказана вся дальнейшая история человеческая и явлены три образа, в которых сойдутся все неразрешимые исторические противоречия человеческой природы на

всей земле. Тогда это не могло быть еще так видно, ибо будущее было неведомо, но теперь, когда прошло пятнадцать веков, мы видим, что всё в этих трех вопросах до того угадано и предсказано и до того оправдалось, что прибавить к ним или убавить от них ничего нельзя более" [2, p. 230].

これら三つの問いだけで、この問いが現れたという奇跡だけで、理解できそうなものだ。おまえが相手にしているのは、人間の日々の知恵ではなく、永遠の、絶対的な知恵だと言うことがな。なぜかというと、この三つの問いのなかには、人類のその後の歴史がすべてひとつの全体にまとめられ、預言されているし、また地球全体におよぶ人間の本質の、解決しがたい歴史的な矛盾すべてを集約する、三つの姿が現れているからなのだ。

当時、それはまださほどくっきりとした姿をとりえなかった。なにせ、未来が知られていなかったからだ。だが、十五世紀が過ぎたいまにして、われわれにはわかるのだ。すべては、これら三つの問いにあまりにみごとに言い当てられ、預言され、おまけに的中までしているので、それら三つの問いに足したり、それらから引いたりする必要など何ひとつないということがな。[3, p. 266–267].

Kameyama's translation flows smoothly with little awkwardness present. Even those who do not understand Japanese will notice that each sentence of Kameyama's has been made shorter for the sake of readability. Where the original text consists of three sentences, Kameyama's counterpart is composed of as many as seven sentences.

In addition, the number of paragraphs in Kameyama's translation far surpasses that of the original. In the section shown above for example, the original text have only one paragraph. On the other hand, Kameyama splits this into two. Another instance is Part1, Book1, Chapter 1 of "The Brothers Karamazov" translated by Kameyama, which is composed of 18 paragraphs, while the original counterpart was divided into only three. There are arguments for and against dividing up the original units of meaning for the sake of readability.

Another feature of Kameyama's translation is the use of simplified hypocorism for Russian names to make it simpler for Japanese readers to understand. In Russian novels, authors often use several forms for one name; for instance, Aleksandr Sergeevich can be Sasha or Sashenka, both carrying slightly different meanings. For ordinary Japanese readers, however, this complicated hypocorism was the very greatest cause for them feeling that Russian literature was difficult to read. Kameyama thus used the approaches of consolidating this hypocorism into one single form, and also used the Japanese honorific way of addressing people by adding *san* to their name, as in *Aleksandr-san*.

Here, it is rather interesting to compare the shift of Japanese translation strategies used in Russian literary works to their English counterparts, because interestingly English translation strategies have shown shifts in the opposite direction.

Constance Garnett (1861–1946), who played a major role in the early stages of English translation of Russian literature, began translation in 1893 and introduced almost all the main pieces of 19th-century Russian literature to the English-speaking public. According to Heilbrun, "Constance Garnett estimated, in 1928, that in the 35 years (…) she had completed some seventy volumes. The main body of this work consisted of 17 volumes of Turgenev, 13 volumes of Chekhov's Tales and 2 volumes of his Plays, 13 volumes of Dostoevsky, 6 volumes of Gogol, 4 volumes of Tolstoy…" [4, p. 183]. Since translations by Garnett were easy to read and comprehend, they contributed in attracting a very large number of English readers to Russian literature. Especially after her translation of the "The Brothers Karamazov" in 1912, a Dostoevsky boom is said to have arisen and lasted for some time in the UK [4, p. 189]. Quite a few Japanese authors including Soseki Natsume, Katai Tayama, Toson Shimazaki, and Masuji Ibuse read Russian literary works through Garnett's English translation during the period when Japanese translations of these were still few in number.

However, there was also some criticism of her translation. Vladimir Nabokov, a writer in exile, described her translation of Gogol's work as "dry and flat, and always unbearably demure", while Russian writer and literary critic Korney Chukobsky stated that her translations are "turning the Russians" volcanos into a "smooth lawn". Carl Proffer, an American scholar of Russian literature, asserted that "Gogol's style becomes indistinguishable from that of Turgenev, Tolstoy,

Dostoevsky, or Chekhov" in her translation [5, p. 38–40]. They claimed that Garnett made no hesitation in removing the parts she thought would be difficult for readers to understand. She put priority on what was written, but not on how it was written; in other words, she underrated the importance of form against content.

Garnett translated Russian into Victorian-style English according to the comprehension ability and taste of readers of that time, which consequently brought about stylistic homogenizing. It is quite clear that her translations exhibit the domestication strategy.

In contrast to this, the recent English translations of Russian literary works by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky were carried out based on the foreignization approach. Their collaborative translations have been coming out one after another, and are gathering much attention in literary circles. In their translation process, Volokhonsky, whose mother tongue is Russian, first creates a literal translation of the original in English, which Pevear then proceeds to edit. After the editing, they together examine the outcome and complete the final version.

Their first collaborative translation was "The Brothers Karamazov", done in 1990. They say they tried to preserve Dostoevsky's distinctive style – that of polyphony – in the English translation. According to Mikhail Bakhtin, polyphony is a style of narrative in which independent voices and views interact with each other or the author, but at the same time retain independence from one another. Bakhtin referred to Dostoevsky's novels as polyphonic works differing from the conventional monologue-style novels which focus solely on the author's view. Pevear and Volokhonsky tuned in to the voices of not only the author but also the characters in the novel, and worked to retain them in the English translation. It is perhaps not an easy translation for the average reader to get through; nevertheless, it met with much public approval and was awarded the PEN/Book-of-the-Month Club Translation Prize.

Venuti, who stresses the importance of foreignization in translation, said the following in regards to the translation by Pavear and Volohonsky: "Their first effort, a version of Dostoevsky's "The Brothers Karamazov" (1990), was pitched against previous versions by translators like Constance Garnett who, as Pevear put it, "revised", 'corrected', or smoothed over his idiosyncratic prose". To restore the stylistic peculiarities that Garnett had removed in the interest of fluency, Pevear and Volokhonsky adhered more closely to Dostoevsky's Russian, a discursive strategy that has been confirmed by various readers, native speakers of Russian as well as academic specialists and translators of Russian literature" [6, p. 122].

As is clear from the examples shown above, Japanese translations of Dostoevsky's works have begun to exhibit a shift in the opposite direction to English translations: Japanese translations that conventionally employed the foreignization strategy are now showing an inclination towards the domestication strategy, while English translations that previously tended to adopt domestication are now increasingly leaning towards foreignization.

The reason that translations of Russian literary works are moving in completely opposite directions between English and Japanese is much related to the difference in their relative positions to the Russian cultural sphere: that is, the politics of translation. From the late-19th century to early-20th century, the English cultural sphere held the most dominant position both politically and culturally. The Russian cultural sphere followed in second from this, and the Japanese cultural sphere was the lowest among the three. English and Japanese were thus in a contrastive relationship in relation to their positions on opposite sides of Russian. However the hierarchy would later on collapse. Several factors contributed to this, such as a deepening in the level of comprehension of literary works due to progress in literary theories, changes in readers' status and desires, as well as changing global affairs. Faced with these circumstances, English translation and Japanese translation started a shift in the opposite direction than they had previously been following up till that point.

**The Case of "First Love"**

In the second part of this report, I would like to focus on the new translation of Turgenev's "First Love", which I myself translated, and to reassess to what extent Japanese translations of Ivan Turgenev's works have contributed to the establishment of Japanese modern literature in the latter half of the 19th century.

The distinctive feature of Numano's translation concerns Japanese writing styles, especially that of the forms used at the final position of sentences. Japanese has two forms to end sentences: the 'desu/masu' form used in honorific spoken language, and the 'da/de-aru' form used mainly in written language. In the Meiji Period, writers experimented with the available writing styles in Japanese novels, but finally the 'da/de-aru' form used in written language became the preferred style. From this point on, the 'da/de-aru' form has been employed in most Japanese fiction, including translations of foreign literary works. Put simply, it is merely the difference between which form is used in sentence-final position, but it is worth pointing out that these different forms bestow a significantly different impression on the reader across the overall piece.

When I began to translate "First Love", I first adopted the 'da/de-aru' form, the basic form for writing, without giving it a second thought. After translating three or four pages, however, I felt that something was not quite right. In the beginning of the novel, three male characters are introduced, one of which confesses his first experience of love. Since he is not particularly articulate in speech, he writes a memoir to read out loud for the other two, and the novel mostly consists of this memoir, which is supposed to be conveyed vocally. Moreover, the polite form of the second person pronoun in Russian, "вы", is used in the conversations among the three men at the beginning of the novel. Therefore, upon translating the parts in memoir style, I felt that using the 'desu/masu' form (for the past tense 'deshita/mashita'), the polite form of spoken Japanese language, sounded more natural and realistic rather than adopting 'da/de-aru' form, which is usually seen in written language and carries more of an offhand impression. In my opinion, this choice of sentence final form was a response to the inherent motivations of the piece itself.

当時、私は一六歳でした。一八三三年の夏のことです。
両親が、モスクワのカルーガ門近く、ネスクーシヌィ公園のむかいに別荘を借りていて、私もそこで過ごしていました。大学受験の準備をしていることになっていましたが、ろくに勉強もせず、のんびりしたものでした。
気ままな生活に口出ししてくる人もいないので、好きなことばかりしていました。[7, p. 10].

Here, one may recall the movement which pushed for unification of the spoken and written forms of language in Japan in the latter half of the 19th century. In this period directly after the opening of the country to the outside, Japanese language was in a so-called diglossia; in other words, the gap between the literary and colloquial style, namely that of classical written language and the day-to-day spoken language, was wider than that which we see in present day Japanese. Upon the establishment of modern literature, Shimei Futabatei, a prominent scholar of Russian Literature who taught at Tokyo University of Foreign Studies, promoted this unification movement. In 1888, Futabatei translated Turgenev's short story "Meeting" in "A Sportsman's Sketches", adopting a writing style closer to spoken Japanese, and in so doing went against the conventions of Japanese literature of that time. In the history of Japanese literature, it is commonly accepted that this translation and his novel "The Drifting Cloud" contributed greatly to this unification of the two language styles.

At that time, Japanese literature was full of stylised descriptions based on conventions of Chinese classical literature as well as Edo-period literature; in contrast, Futabatei's translation, especially in its description of nature, was completely different. Jiro Kawamura, a literary critic, stated that Japanese people of the day had grown used to norms and traditions, and "they were completely astonished by his expressions (in "Meeting") which faithfully described every subtle change and glow of each moment by tuning in both visually and aurally to the rich tone of colour and sound of nature, without being bound to any particular kind of convention whatsoever" [8, p. 158].

In 1896, eight years after its magazine publication, Futabatei revised his translation of "Meeting" considerably in order to republish it in an Anthology of translation. Comparing his two translations is rather exciting as it feels as if one is witnessing the establishment of Japanese translation literature right before one's eyes.

"Я сидел в березовой роще осенью, около половины сентября. С самого утра перепадал мелкий дождик, сменяемый по временам теплым солнечным сиянием; была непостоянная погода. Небо то все заволакивалось рыхлыми белыми облаками, то вдруг местами расчищалось на мгновенье, и тогда из-за раздвинутых туч показывалась лазурь, ясная и ласковая, как прекрасный глаз. Я сидел и глядел кругом, и слушал. Листья чуть шумели над моей головой; по одному их шуму можно было узнать, какое тогда стояло время года. То был не веселый, смеющийся трепет весны, не мягкое шушуканье, не долгий говор лета, не робкое и холодное лепетанье поздней осени, а едва слышная, дремотная болтовня" [9, p. 260].

秋九月中旬といふころ、一日自分がさる樺の林の中に座していたことが有ツた。今朝から小雨が降りそゝぎ、その晴れ間にはおりおり生ま暖かな日かげも射して、まことに気まぐれな空ら合ひ。あわあわしい白ら雲が空ら一面に棚引くかと思フと、フトまたあちこち瞬く間雲切れがして、無理に押し分けたやうな雲間から澄みて怜悧し気に見える人の眼の如くに朗らかに晴れた蒼空がのぞかれた。自分は座して、四顧して、そして耳を傾けてゐた。木の葉が頭上で幽かに戦いだが、その音を聞いたばかりでも季節は知られた。それは春先する、面白さうな、笑ふやうなさゞめきでもなく、夏のゆるやかなそよぎでもなく、永たらしい話し聲でもなく、また末の秋のおどおどした、うそさぶさうなお饒舌りでもなかツたが、只漸く聞取れるか聞取れぬ程のしめやかな私語の聲で有ツた。[10, p. 5].

秋は九月中旬の事で、一日自分がさる樺林の中に坐ってゐたことが有つた。朝から小雨が降つて、その晴間にはをりをり生暖な日景も射すといふ気紛れな空合である。たわいの無い白雲が一面に空を蔽ふかとすれば、ふとまた彼方此方雲切がして、その間から朗に晴れた蒼空が美しい利口さうな眼のやうに見える。自分は坐って、四方を顧廻して、耳を傾けてゐると、つい頭の上で木の葉が微に戦いでゐたが、それを聞いたばかりでも時節は知れた。春のは面白さうに笑ひさゞめくやうで、夏のは柔しくそよそよとして、生温い話し聲のやうで、秋の末となると、おどおどした薄寒さうな音であるが、今はそれとは違つて、漸く聞取れるか聞取れぬ程の、睡むさうな、私語ぐやうな音である。[11, p. 175].

The first thing one will immediately notice here is that both translations use the 'da/de-aru' form, and that old expressions and writing forms from the magazine edition have been changed into more modern ones which are more familiar to us in the present time. The text of the revised edition sounds closer to natural Japanese partly because Futabatei used the present tense alongside the past tense. In order to describe something that happened in the past, it is normal to use only the past tense in Russian; however, Japanese generally uses the present tense along with the past tense so that it does not sound monotonous.

According to the translation theory in "Yoga-Honyakuno-Hyojun" (My standard of translation) (1906) written by Futabatei himself, he tried to keep not only the content but also the form of the original text in his translation. This was in order to retain the rhythmic tone of the original in the Japanese translation along with the meaning. To achieve this he used the same number of commas, full stops, and even words of the original text in his first translation. One might call this literal translation in its most true sense.

However, he stuck too much with form, and actually admitted that this attempt ended up as a failure, stating "one cannot just cling to form. It is necessary to first understand the sentiment expressed in the original, as this is the basis supporting it all; after that one may begin translating but while taking care not to undermine the form of the original". He also states that as, for example, Turgenev and Tolstoy both have their own respective writing styles, it is necessary for the translator to capture the respective stylistic features of each and reflect that in the Japanese [11, p. 168].

In the translation quoted above, the original, the magazine translation, and the revised book translation are composed of six, six, and five sentences respectively. The book edition is one sentence shorter compared to the other two because it merges two sentences from the original Russian into one. The merging of these two sentences seems to make the text flow somewhat more smoothly. In addition, the last sentence, "*То был не веселый, смеющийся*

*трепет весны, не мягкое шушуканье, не долгий говор лета, не робкое и холодное лепетанье поздней осени, а едва слышная, дремотная болтовня*", retains its sentence structure in the magazine edition, but is altered in the revised edition to sound more natural in Japanese.

As described above, although Futabatei's translation style shifted somewhat from foreignization to domestication over the eight-year period, it is still possible to witness from the very inception of translation of Russian literature into Japanese the efforts of Japanese translators to grasp the rhythm and elements which breath life into the original and try and reflect those in the Japanese.

Struggling to develop his own writing style for translation and novels, Futabatei went to his greatly regarded teacher Shoyo Tsubouchi for advice. Tsubouchi told him, "you should write as the storyteller speaks in *rakugo*", (a Japanese traditional form of entertainment) and advised Futabatei not to use the honorific form at the end of sentences [11, p. 171]. *Rakugo* is one of the classical Japanese performing arts in which a storyteller sitting in the seiza position (sitting with legs tucked under oneself) on stage depicts comical stories in front of audience while using various gestures at the same time. This one-man-play art came out of the latter half of the 17th century in the Edo period, and developed its own unique style of narration, especially in its use of dialogue. Following his teacher's advice, Futabatei took various ideas from *rakugo* and created a whole new writing style adopting the 'da/de-aru' form.

At the same period of time, Bimyo Yamada employed in his novels the 'desu/masu' form, the polite form for ending sentences. Nevertheless, what became the new standard as a writing style for novels was not Yamada's 'desu/masu' honorific spoken language form, but Futabatei's 'da/de-aru' written language form. The reason why authors and critics thereafter chose Futabatei's form over Yamada's form is likely connected to the profound impact that Futabatei's translation of Turgenev had upon the literary world in Japan.

Even at the present time, Japanese still retain both forms: 'da/de-aru' and 'desu/masu'.

The fact that 'da/de-aru' form became dominant in Japanese literature does not however mean that there have been no Japanese novels with 'desu/masu' form. Generally speaking, it is considered more proper to unify one's form to either 'desu/masu' or 'da/de-aru', and students are instructed so in the education system. However writer Saiichi Maruya has produced works which deliberately mix the two forms to make the text look more vivid. Thus, the translation of "First Love" by Numano is not especially ground breaking; rather it just slightly deviates from the conventions of modern Japanese novels. This does not mean, of course, that all works of Turgenev should be translated using only the honorific spoken style; however, in the case of "First Love", I think the literary piece itself calls out for the 'desu/masu' form to act as its flesh after attaining its afterlife, to take the Walter Benjamin term, in Japanese.

**The Case of The Overcoat**

The last piece I wish to cover is the new translation of Gogol's "The Overcoat" by Masaharu Ura. This can be considered a rather experimental attempt because, while Futabatei took various ideas from *rakugo* to create a new writing style for novels, Ura translated the work using a style much closer to the narrative of *rakugo* itself. When reading Ura's translation, one can even imagine a *rakugo* storyteller in a kimono kneeling on a cushion telling a comical story to an audience.

The new translation of "The Overcoat" with its narrative style unique to the Japanese traditional art might seem to be in complete opposition to the new translation of "The Brothers Karamazov", which uses modern language, and could be considered a regression into the past. Although *rakugo* uses distinctive vocabulary, tone, and intonation used by the common people in the Edo-period, *rakugo* and Gogol's works are very compatible. The translation, rather than sounding out-dated, feels novel and has rhythmic flow, and can therefore be said to have succeeded as a new original translation.

Why was this possible? This can be explained by the presence of a common methodology in the distinctive narrative of Gogol's literary works and in that of *rakugo*.

In "How Gogol's "Overcoat" is Made" (1919), Russian formalist Boris Eikhenbaum analysed Gogol's narrative style, *skaz*, in detail and pointed out that Gogol's works had some auditory

features such as illogicality, plays on words, puns, obsession with names with strange sounds, and the impressions of words. Russian formalists, who played an active role in the early 20th century, considered that what makes literary works literature was not the authors' intentions or thoughts but their devices. They claimed that literary works are creations, or independent worlds, that are assemblages of various devices. According to Eikhenbaum, one of the most outstanding devices of Gogol's works is his *skaz* narrative style.

In the world of *rakugo*, on the other hand, it is also important to make the audience laugh through the art of story-telling. This implies the skilful use of plays on words, puns, and a command over the impressions given by the spoken word. There are even stories whose central theme is that of strange names. Thus, Gogol and *rakugo* are strikingly similar in their narrative style that places emphasis on phonetic characteristics. By being placed meaninglessly, words can become free of their meaning, going on to become mere sounds with their own particular phonetic features. This is quite similar to the use of zaum, a transrational language, used by Russian avant-garde, especially Russian Futurist poets.

Taku Egawa, a scholar of Russian literary works, was the first to notice this resemblance between Gogol's works and *rakugo* and translated Gogol by imitating *rakugo* in its style. Egawa published the *rakugo*-style translation of "The Overcoat" in 1984. In its postscript, Egawa wrote that he was impressed by Eikhenbaum's comment, pointing out that the scene in which a name is given to the main character in "The Overcoat" was made rather humorous thanks to the phonetic features of the words, even though the words themselves do not make any sense semantically. Egawa also mentioned the funny names such as Mokky or Sossy that come up in The Overcoat as candidates for the name of its main character; they were completely uncommon even in Gogol's time. In fact, this is also quite similar to the famous *rakugo* number *Hirabayashi*, in which funny-sounding names such as Mockmokk or Tockicky appear [12, p. 71]. This shows, therefore, that Egawa did not translate Gogol by imitating *rakugo* style on a whim, but rather with the conviction, based on interpretations of Gogol by formalists, that it was inevitable to do so. Conversely, *rakugo*-style translation does not go well unless the original work has a strongly individualistic narrative style such as those works in which there is ostentatious display of phonetic play, nonsensical punning, and repeated digressions from the subject.

However Egawa's *rakugo*-imitating translation failed to catch the eye of the general public, and consequently did not achieve much popularity.

Ura went on to develop Egawa's translation further and created his own style. Ura's translation style for "The Overcoat" is evidently different from that of Mizuho Yokota, who adopted a standard literary style for his translation.

"Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого не известно. И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки. Имя его было Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это произошло именно вот как" [13, p. 116–117].

この役人の姓は、バシマチキンというのであった。すでにこの呼び名でもわかるとおり、この姓は、いつのころにかバシマーク（短靴）からでてきたものにちがいないが、しかしいつ、いかなる時代に、またどんなふうにしてそれがバシマークからでてきたかは――とんと見当がつかぬ。とにかく、父親も、祖父も、いや細君の兄弟さえも、バシマチキン一家の者は一人残らずみなサパギー（長靴）のほうを履いて歩きまわっていたが、それも一年にせいぜい三度ぐらいしか底革の張替えをしなかったものである。彼の名前は、アカーキイ・アカーキエヴィチといった。おそらく読者には、この名前はいささか珍妙にひびき、わざわざ捜しだしてきてつけたのだと思われるかもしれぬが、それはけっして捜しだしてきてつけたりしたのではなく、いたって自然にそうなったのであり、ほかの名前をつけることはなんとしてもできなかったのだということを、ここではっきりと申しあげておきたい、ではなぜこんな珍妙な名前につけられることになったのかといえば、こんなわけからなのだ。[14, p. 194].

お役人の名前はてえと、バシマチキン。この名を見ただけで、やっこさんの名字がに由来するってことがわかります。それはそうなんですが、じゃあ、いついかなる時に、どんな具合にこの名字が短靴から発生したのかについちゃあ皆目わからない。親父も爺さんも姉婿も、要するにバシマチキン家の連中は、年に三度ばかり靴底を張り替えるだけで、年がら年中長靴をはいてあるきまわっているんですから、わけがわからない。で、名前のほうはってえと、アカーキー・アカーキエヴィチ。お読みになっている読者のなかには、そりゃ変な名前だ、なんだか取って付けたような名前だねとおっしゃる方がいらっしゃるかもしれませんが、これ、別段凝って付けたわけじゃございません。どうあってもほかの名にすることが出来ない事情があったんです。[15, p. 70–71].

Ura's translation made full use of those characteristics unique to the narrative style of "The Overcoat", thus resulting in a vivid, lively sounding narration. Contrary to Kimura's translation that impacts a more serious impression on readers, Ura's translation is extremely expressive in its narrative, making suggestive allusions to the reader at times, while at others seeming to play innocent, effectively giving it the exact same distinctive sound as that of "The Overcoat". Also, Ura's use of both 'da/de-aru' and 'desu/masu' form at the end of sentences provides the narrative with a pleasing sense of variation.

As *rakugo* is a traditional art, it is inevitable that its narrative style will at times sound old-fashioned when used in the present day. However, adoption of such a style for translation does not necessarily mean the final product will result in something that seems out-dated or inferior. Rather, translators can use this framework to inject fresh spirit and style, resulting in innovative and creative translation.

For instance, Jeremy Munday, a translation theorist, speaking of Ezra Pound, stated that "in his translations, (he) sought to escape from the rigid strait-jacket of the Victorian/Edwardian English tradition by experimenting with an archaicizing (and not necessarily clear) style which Venuti links to his own foregnizing strategy" [16, p. 167]. Pound intentionally made full use of English prior to the Elizabeth era in order to translate Italian poems written in the 13th century. Although this translation did not likely gain a large readership, it made a valuable contribution as a creative experiment in translation.

Translating Gogol's works by imitating *rakugo* in its style was also a creative experiment just as Pound undertook in his archaic-style translation. By translating the work with the extra essence of *rakugo* uncommonly seen in novels, they, as Russian formalists would say, defamiliarized ordinary Japanese which had been automatized as a writing style for novels. As this example shows, when translating foreign cultures, translators will always carry over foreign landscapes and foreign ways of thinking into the target language; however at the same time, it is possible for them to seek out other possibilities for translation by adopting different writing styles.

**Conclusion**

We have observed translation strategies adopted in three different Russian novels newly retranslated into Japanese.

The new translation of "The Brothers Karamazov" by Kameyama aimed at gaining a wider readership of Dostoevsky among Japanese. For the convenience of readers, Kameyama added detailed notes in his translation about not only the background of the novel but also the Eastern Orthodox Church, education system, currency, censorship, social classes, judicature, and police system of the time in which the novel was set. After the translation of "The Brothers Karamazov" was published, "Crime and Punishment" and "Demons" followed, and he also published several books on Dostoevsky. In so doing, Kameyama has laid out various possibilities for interpreting Dostoevsky's works. For Kameyama, who it is said claims that his mission is to promote a better understanding of Dostoevsky among Japanese, the translation of "The Brothers Karamazov" seems to have been the first step towards that goal.

The new translation of "First Love" by Numano adopted the polite spoken form for ending sentences, the 'desu/masu' form, which has been rarely seen in Japanese novels. Most readers felt that overall the novel carried a softer impression due to the use of this uncommon form. More than 100 years ago, Shimei Futabatei, after wavering for some time eventually adopted the 'da/de-aru' form of written language for his translation, but if he had ended up choosing the 'desu/masu' form, it begs the question, would the standard form for novels now rather be 'desu/masu'? If those who read "First Love" give even a passing thought to this possible alternative history for Japanese literature, nothing could give me greater pleasure.

Ura's new translation for "The Overcoat" was a new trial imitating *rakugo* in its style based on the features of Gogol's narration style. There may be nothing that seems more further apart than Russian literature and Japanese traditional performing art; however, Ura's efforts, with his skilled sense of wording, worked pleasantly well, and the translation is an outstandingly good match for Gogol. This experiment was a delightful surprise for Japanese readers, and should be highly acclaimed as a valiant challenge to seek new alternative possibilities of writing style for Japanese novels by defamiliarizing its style.

These three vastly different endeavors together comprise an important part in the history of translation of Russian literature into Japanese, which has for over 100 years now actively sought out ever more new possibilities in translation.

**Bibliography**

1. Venuti L. Translation Changes Everything: Theory and Practice / Lawrence Venuti. – London and New York: Routledge, 2013. – 271 p.

2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1976. – Т. 14. – 512 с.

3. Dostoevsky F. Karamazofu no kyodai: in 5 vol. / F. Dostoevsky / Trans. Ikuo Kameyama. – Tokyo: Kobunsha, 2006. – Vol. 2. – 501 p.

4. Heilbrun C.G. The Garnett Family / Carolyn G. Heilbrun. – New York: The Macmillan Company, 1961. – 214 p.

5. May R. The Translator in the Text: on Reading Russian Literature in English / Rachel May. – Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1994. – 209 p.

6. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation / Lawrence Venuti. – London and New York: Routledge, 1995. – 365 p.

7. Turgenev I. Hatsukoi / I. Turgenev / Trans. Kyoko Numano. – Tokyo: Kobunsha, 2006. – 184 p.

8. Kawamura J., Ikeuchi O. Honyaku no Nihongo / Jiro Kawamura, Osamu Ikeuchi. – Tokyo: Chuokoron-sha, 2000. – 404 p.

9. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. / И.С. Тургенев. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – Т. 4. – 614 с.

10. Futabatei S. Futabatei Shimei zenshu: in 8 vol. / Shimei Futabatei. – Tokyo: Chikuma Shobo, 1985. – Vol. 2. – 624 p.

11. Futabatei S. Futabatei Shimei zenshu: in 8 vol. / Shimei Futabatei. – Tokyo: Chikuma Shobo, 1985. – Vol. 4. – 491 p.

12. Egawa T. Gaito – Rakugo yaku no kokoromi / Taku Egawa // Sovieto bungaku. – 1984. – № 87. – P. 34–71.

13. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Художественная литература, 1977. – Т. 3. – 304 с.

14. Gogol N. Gogori zenshu: in 7 vol. / N. Gogol / Trans. Midzuho Yokota. –Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 1976. – Vol. 3. – 394 p.

15. Gogol N. Hana, Gaito, Sasatsukan / N. Gogol / Trans. Masaharu Ura. –Tokyo: Kobunsha, 2006. – 372 p.

16. Munday J. Introducing Translation Studies / Jeremy Munday. – London and New York: Routledge, 2008. – 256 p.

## THE JAPANESE TRANSLATIONS OF RUSSIAN LITERATURE: DOSTOEVSKY, TURGENEV AND GOGOL

*Kyoko Numano*, Tokyo State University of Foreign Studies (Japan). E-mail: nukyoko@wmail.plala.or.jp

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-8

**Key words:** *translation, Russian Literature, Japanese, rakugo, Dostoevsky, Turgenev, Gogol.*

This paper focuses on three Japanese translations of Russian literary works of Dostoevsky, Turgenev and Gogol, and examines the characteristics and issues concerning each piece.

The new translation of Dostoevsky's novel, The Brothers Karamazov, translated by Ikuo Kameyama, puts readability above all else. Foreignization, taking the Lawrence Venuti term, has been commonly adopted as a translation strategy in Japan. However in Kameyama's new translation one can arguably say the method used is that of domestication. Contrary to this, Richard Pevear and Larissa Volokhonsky took a foreignization approach in their new English translation of Dostoevsky's works, despite the fact that Constance Garnett, the most renowned translator of Russian literature into English originally employed the domestication approach. This shows that Japanese translations of Russian literature are exhibiting a shift in the opposite direction to English translations.

The Japanese translation of Turgenev's short novel, First Love, translated by Kyoko Numano, is distinctive in its use of the 'desu/masu' form instead of 'da/de-aru', which is usually adopted in Japanese novels. Put briefly, these are two different forms used to end sentences: the former is used in honorific spoken language and the latter in written language. Previously, Japanese was in "diglossia"; in other words, there was a large gap between the more classical literary style and the colloquial style. In the Meiji period, however, FUTABATEI Shimei made an attempt at unifying the two language forms by employing a colloquial style in his novel Ukigumo, and again in his translation of Turgenev's short story, Meeting.

The Japanese translation of Gogol's short story, The Overcoat, translated by Masaharu Ura clearly imitates rakugo in its style. Prior to this, Taku Egawa, after reading the article 'How Gogol's "Overcoat" is Made' by Russian formalist Boris Eikhenbaum, found that Gogol's style exhibited aspects common to rakugo, and made attempts at translation using the unique style. Ura then took over the inclination, and in doing so was able to skillfully draw out Gogol's distinctive narrative. Although the storytelling of rakugo sounds archaic today, Ezra Pound once intentionally translated Italian poems into English using an archaic style. This suggests that it is possible for archaic, peripheral translations to, on the contrary, be viewed as new and creative in form.

### References

1. Venuti, L. Translation Changes Everything: Theory and Practice. London and New York, Routledge, 2013, 271 p.

2. Dostoevskij, F.M. *Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t.* [The Complete Works: in 30 vol.]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, vol. 14, 512 p.

3. Dostoevsky, F. *Karamazofu no kyodai: in 5 vol.* [The Brothers Karamazov: in 5 vol.]. Trans. Ikuo Kameyama. Tokyo, Kobunsha Publ., 2006, vol. 2, 501 p.

4. Heilbrun, C.G. The Garnett Family. New York, The Macmillan Company, 1961, 214 p.

5. May, R. The Translator in the Text: on Reading Russian Literature in English. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1994, 209 p.

6. Venuti, L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London and New York, Routledge, 1995, 365 p.

7. Turgenev, I. *Hatsukoi* [First Love]. Trans. Kyoko Numano. Tokyo, Kobunsha Publ., 2006, 184 p.

8. Kawamura, J., Ikeuchi, O. *Honyaku no Nihongo* [Japanese in translation]. Tokyo, Chuokoron-sha Publ., 2000, 404 p.

9. Turgenev, I.S. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 28 t.* [The Complete Works and Letters: in 28 vol.]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1963, vol. 4, 614 p.

10. Futabatei, S. *Futabatei Shimei zenshu: in 8 vol.* [Complete Edition by Shimei Futabatei: in 8 vol.]. Tokyo, Chikuma Shobo Publ., 1985, vol. 2, 624 p.

11. Futabatei, S. *Futabatei Shimei zenshu: in 8 vol.* [Complete Edition by Shimei Futabatei: in 8 vol.]. Tokyo, Chikuma Shobo Publ., 1985, vol. 4, 491 p.

12. Egawa, T. *Gaito – Rakugo yaku no kokoromi* [Overcoat – attempt of translation in rakugo-style]. *Sovieto bungaku* [Soviet Literature], 1984, no. 87, pp. 34-71.

13. Gogol, N.V. *Sobranie sochinenij: v 7 t.* [Complete Edition: in 7 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1977, vol. 3, 304 p.

14. Gogol, N. *Gogori zenshu: in 7 vol.* [Complete Edition: in 7 vol.]. Trans. Midzuho Yokota. Tokyo, Kawade Shobo Shinsha Publ., 1976, vol. 3, 394 p.

15. Gogol, N. *Hana. Gaito. Sasatsukan* [The Nose. The Overcoat. The Government Inspector]. Trans. Masaharu Ura. Tokyo, Kobunsha Publ., 2006, 372 p.

16. Munday, J. Introducing Translation Studies. London and New York, Routledge, 2008, 256 p.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 821.112.2.09.16'-1+821.411.16'02.09-141
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-9

**Г.В. СИНИЛО,**
*кандидат филологических наук,*
*профессор кафедры культурологии,*
*доцент кафедры зарубежной литературы*
*Белорусского государственного университета (г. Минск)*

# КНИГА ЭККЛЕСИАСТА КАК «ОСЕВОЙ» АРХЕТЕКСТ ПОЭЗИИ АНДРЕАСА ГРИФИУСА

В статье исследуется проблема библейской архетекстуальности в поэзии крупнейшего поэта немецкого барокко Андреаса Грифиуса (Andreas Gryphius, 1616–1664). Утверждается, что «осевым» архетекстом — важнейшим смысло- и текстопорождающим древним текстом-образцом для Грифиуса является Книга Экклесиаста (Екклесиаста), проблематика и поэтика которой оказывается чрезвычайно важной для барокко. Анализируется текст Экклесиаста и демонстрируется, как в диалоге с ним немецкий поэт осмысливает свое трагическое время, ставит и решает важнейшие духовные проблемы. Книга Экклесиаста присутствует в поэзии Грифиуса как интертекст, паратекст, а также как важнейший архитекст, определяющий жанровые и стилевые структуры его поэзии.

*Ключевые слова: Библия, Книга Экклесиаста, архетекст, архетекстуальность, «осевой» архетекст, интертекст, паратекст, архитекст, немецкая поэзия барокко, поэзия Андреаса Грифиуса.*

У статті досліджується проблема біблійної архетекстуальності у поезії видатного поета німецького бароко Андреаса Гріфіуса (Andreas Gryphius, 1616–1664). Стверджується, що «осьовим» архетекстом – найважливішим смисло- та текстоутворюючим давнім текстом-зразком для Гріфіуса була Книга Еклесіаста, проблематика та поетика якої виявляється надзвичайно важливою для бароко. Аналізується текст Еклесіаста та демонструється, як у діалозі з ним німецький поет осмислює свій трагічний час, визначає та вирішує найважливіші духовні проблеми. Книга Еклесіаста присутня в поезії Гріфіуса як інтертекст, паратекст, а також як найважливіший архітекст, що визначає жанрові та стільові структури його поезії.

*Ключові слова: Біблія, Книга Еклесіаста, архетекст, архетекстуальність, «осьовий» архетекст, інтертекст, паратекст, архітекст, німецька поезія бароко, поезія Андреаса Гріфіуса.*

Одним из важнейших образцовых текстов для европейской литературы начиная с эпохи Средневековья стала Библия, которую некогда английский поэт-визионер и художник Уильям Блейк назвал «Великим Кодом Искусства». Это определение использовал в заглавии своей известной книги «Великий Код. Библия и литература» («The Great Code.The Bible and Literature», 1982) Нортроп Фрай (Northrop Frye), канадский и американский филолог, один из крупнейших литературных теоретиков современности, основоположник «архетипической критики». В предисловии к своему труду ученый отмечает, что «ни одна книга, имеющая столь неординарное литературное воздействие, не может сама не обладать литературными достоинствами. Но столь же очевидно и то, что Библия — это нечто "большее", чем литературное произведение…» [1, с. 182]. Безусловно, Библия — нечто «большее», но, тем не менее, сакральное слово в ней неотделимо от художественного, более того — выполняет сакральную функцию в значительной степени в силу своей художественности. Подход к Библии как к эстетическому феномену, как к древней поэзии, сложившейся в определенном культурно-историческом контексте, был обоснован в конце XVIII в. И. Г. Гердером, И. В. Гёте и является ныне общепризнанным в литературоведении

© *Г.В. Синило, 2018*

и библеистике (см.: [2]; [3]; [4]; [5]; [6]). Библия, сформировавшаяся в лоне древнееврейской культуры и вобравшая в себя исторический, духовный и эстетический опыт еврейского народа на протяжении двух тысячелетий до новой эры, обрела статус Священного Писания как в еврейской, так и в христианской традиции (Biblia Hebraica 'Еврейская Библия', или Танах, стала Ветхим Заветом христианской Библии). Однако, как справедливо отметил С. С. Аверинцев, «это отнюдь не помешало войти в канон произведениям светских жанров — исторической хронике, скептической афористике житейского опыта, любовно-свадебной песне и т. д. Канон оказался построенным как маленькая литературная "вселенная", включающая самые разные тексты — однако в прямом или косвенном, изначальном или вторичном соотнесении с религиозной идеей» [5, с. 271]. Уже в Септуагинте Новом Завете можно говорить о синтезе традиций древнееврейской и древнегреческой литератур (с преобладанием опыта первой; см.: [7]). Синтез библейской и античной традиций становится еще более органичным в творчестве великих каппадокийцев (особенно Григория Назианзина) и Иеронима Стридонского, создателя Вульгаты, а затем средневековых христианских писателей. На «перекрестке» и в результате синтеза библейского и античного начал, соединяющихся с традициями автохтонного населения Европы, и формируется современная европейская культура. При этом влияние и авторитет Библии, безусловно, был более значимым в сфере духовно-религиозной и этической, нежели авторитет античного наследия.

Библию можно считать «осевым» архетекстом европейской культуры и — шире — всего иудейско-христианского культурного ареала. Великая книга, неслучайно именуемая Книгой Книг, играла и играет эту роль не только в религиозном дискурсе, но и в этике, философии, художественной культуре и прежде всего в литературе. Под архетекстом мы понимаем древний текст («текст-в-начале»), обладающий повышенной аксиологической значимостью, высокой степенью референтности, реинтерпретируемости, цитируемости, являющийся важным источником интертекстуальности и выполняющий смысло- и текстопорождающую функцию. Мы полагаем, что к той системе интертекстуальных связей, которая наиболее четко описана Ж. Женеттом (см.: [8]), необходимо добавить архетекстуальность как связь произведения с древним текстом, обусловливающим все типы межтекстовых отношений. Под «осевым» архетекстом мы понимаем архетекст, являющийся своего рода «осью», вокруг которой вращается та или иная культурная и литературная «вселенная», выполняющий важнейшую для широкого культурного ареала функцию смыслополагания и текстопорождения. Таким текстом для европейской культуры уже две тысячи лет является Библия, в которой запечатлены не менее древние и не менее значимые, чем в эллинских и римских текстах, образцы поэзии (см. подробнее: [9]). Как справедливо заметил С.С. Аверинцев, «для ряда эпох европейской культуры… библейская поэзия стала коррективом и дополнением к античному идеалу красоты и уравновешенной меры» [10, с. 189]. Уточним, что это в первую очередь касается кризисных, так называемых переходных эпох европейской культуры, наиболее остро ощущающих разрыв с традицией, — таких, как XVII в. (особенно барокко), романтизм, декаданс, модернизм (см.: [9]).

Одной из самых востребованных в европейской культуре, самой цитируемой, согласно данным статистики, библейской книгой и одной из самых загадочных в библейском каноне, не поддающихся однозначной интерпретации является Книга Экклесиаста (Екклесиаста). Оформившись в своем окончательном виде к IV или III в. до н. э. в Иудее (скорее всего, в Иерусалиме), Книга Экклесиаста в начале II в. н. э., была включена в еврейское Священное Писание (в третий раздел — Кетувим (Писания, или Агиографы), а затем вошла в составе Ветхого Завета в христианскую Библию. Однако известно, что уже у еврейских экзегетов Книга Экклесиаста вызвала многочисленные сомнения и долгие споры, касавшиеся ее священного статуса, ибо она поражала своим странным алогизмом и скептицизмом. В конечном итоге книгу спасло то, что она к этому времени прочно связалась с именем царя Соломона, ставшего еще в древности олицетворением премудрости, сокровенного знания. Книга Экклесиаста была признана достойной включения в священный канон, более того — стала рассматриваться как мудрое руководство в постижении смысла этой бренной и часто кажущейся бессмысленной жизни, как школа постижения и преодоления тщеты, концентрации на истинно духовном предназначении человека: Бога бойся, храни Его заветы, /

Ибо это каждому подобает. // Ибо всякое дело Бог призовет к суду, / За все сокрытое в тайне — хорошее и худое (Еккл 12:13–14) [11, с. 66][1]. Эти же смыслы легли в основу христианской интерпретации Книги Экклесиаста[2].

И все же Книга Экклесиаста остается во многом непостижимой, неподвластной рациональному «выпрямлению», однозначному прочтению. По количеству интерпретаций и самых разнообразных прочтений ее перевесит разве что не менее загадочная Песнь Песней, также связываемая с именем Соломона. Интерес к Книге Экклесиаста угаснет, вероятно, только с родом человеческим, ибо речь в ней идет о самых важных проблемах бытия и сознания — проблемах, именуемых экзистенциальными. В чем смысл нашей хрупкой и краткой жизни? Есть ли вообще этот смысл, если мир так абсурден и наполнен страданиями? В чем предназначение человека на этой земле? Может ли он постичь замысел Творца? Возможны ли радость и счастье в бренном, непостижимом и все равно прекрасном мире? И кто он, Экклесиаст? Великий скептик или даже циник? Эпикуреец? Стоик? Безудержный пессимист или столь же безудержный оптимист?

Загадки Экклесиаста начинаются с названия книги. Слово Экклесиаст было создано искусственно, как греческая калька (греч. Ekklesiastes, от него — лат. Ecclesiastes; отсюда — общераспространенное русское Экклезиаст; традиционное название в Синодальном переводе — Екклесиаст) названия в оригинале, на иврите, — קֹהֶלֶת <Коѓэлет> (от иврит. кеѓила, или каѓал, ‘собрание, религиозная община’; этому соответствует греч. ekklesia ‘собрание, церковь’), что примерно может быть переведено как «Проповедующий в собрании». Таким образом, научный перевод названия книги — Книга Проповедующего в собрании (в Синодальном переводе — Книга Еклесиаста, или Проповедника; последнее не совсем точно, ибо утрачивается корень со значением «собрание»). Уже это создает образ профессионального мудреца, говорящего перед общиной, делящегося своими наблюдениями над жизнью, — героя и автора лирической философской поэмы о тайнах человеческой жизни и смерти, о видимой бессмысленности бытия и поисках его смысла. Созданию образа профессионального мудреца способствует и позднейшая прозаическая приписка к книге: И сверх того, что Коѓэлет был мудр, он также учил народ знанию, и взвешивал, и исследовал, и складывал многие притчи. // Пытался Коѓэлет найти ценные речи и написанные верно слова истины (Еккл 12:9–10)[3]; перевод наш. – Г. С.).

В Книге Экклесиаста органично и вместе с тем сложно соединяются разные виды притчи — в форме афоризма, философской сентенции, в виде образного уподобления ситуации или даже короткой истории с моралью-резюме — и развернутое размышление над жизнью, лирическое излияние. Однако при этом высказываются столь различные, иногда противоречащие друг другу мнения, что философский монолог скорее превращается в философский диалог, в спор или беседу не только с внешними незримыми собеседниками, но и с самим собой. В силу этого можно констатировать в тексте Экклесиаста черты диатрибы, которая становится столь популярной в эпоху эллинизма и возникает в греческой литературе не без влияния восточных культур.

В поэтической форме Экклесиаста теснейшим образом переплетаются стихи в чистом виде и сильно ритмизованная проза, а также отсутствует строгая упорядоченность: в тексте сочетаются стихи различной длины — с двумя-тремя, четырьмя или пятью-шестью логическими ударениями. При этом длинные строки имеют одну или две цезуры, а короткие обычно стоят в смысловой и ритмической паузе. Все это придает Экклесиасту необычайную гибкость поэтической интонации.

הֲבֵל הֲבָלִים אָמַר קֹהֶלֶת הֲבֵל הֲבָלִים הַכֹּל הָבֶל׃ [13, с. 184]

Суета сует, — сказал Проповедующий, — суета сует: все суета.
(Еккл 1:2) [11, с. 41]

[1] Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод И. Дьяконова [11].

[2] Об интерпретации Книги Экклесиаста в еврейской и христианской религиозных традициях см. подробнее: [12, с. 135–201].

[3] Перевод наш. – *Г. С.*

Этой строкой открывается знаменитая поэма. Выражение **הֲבֵל הֲבָלִים** — «суета сует» — стало крылатым и определяет одну из главных мыслей произведения, его рефрен, повторяющийся около двадцати раз). Однако слово **הֶבֶל** <ѓэвэль>, традиционно переводимое как «суета», или «тщета», не имеет точного соответствия в русском языке. Его можно перевести и как «дуновение», «дыхание», «пар, вылетающий изо рта». В сущности, оно означает все эфемерное, улетучивающееся, быстро исчезающее (этот же корень звучит в имени Ѓэвель — Авель, который погиб, не оставив после себя потомства). Это слово как нельзя лучше подчеркивает бренность, хрупкость, изменчивость всего существующего: все есть ѓэвэль. Однако этот генеральный концепт Экклесиаста несет в себе еще и ярко выраженные аксиологические коннотации, духовно-этические и социальные смыслы: абсурдность мира, тщетность дел человеческих, духовная тщета[4]. Он и начинает с признания тщетности, напрасности всего и с размышления о бесполезности всех человеческих усилий:

Что пользы человеку от всех его трудов,
над которыми он трудится под солнцем?
Род уходит, и род приходит,
А Земля навек остается.
Восходит солнце, и заходит солнце, и на место свое,
где восходит, торопится оно;
Бежит на юг, поворачивает на север,
Кружит, кружит на бегу своем ветер,
И на круги свои возвращается ветер;
Все потоки бегут в море, —
Но море не переполняется.
К месту, куда бегут потоки, —
Туда они продолжают бежать;
Изношены все слова — ничего не расскажешь,
Глядят, не пресытятся, очи, внимают, не переполнятся, уши.
Что было, то и будет, и что творилось, то и будет твориться,
И нет ничего нового под солнцем.
(Еккл 1:3–9) [11, с. 41–42]

Мысль о повторяемости всего, в том числе и человеческих благоглупостей, а потому и о бесполезности всего — одна из определяющих в поэме. Казалось бы, это совершенно противоречит всему духу древнееврейской культуры — духу осмысленности истории. Напряженный историзм мышления, понимание значимости каждого нашего поступка составляют сердцевину учения пророков, определяет лицо пророческих книг. Но тот же историзм (по мере осуществления Завета, растет сумма благословений, растет Обетование) определяет и лицо священных текстов Торы. Стало быть, именно Экклесиаст выбивается из определенной колеи? Учитывая идею вечного круговращения бытия, выраженную в первых строках поэмы, здесь искали чисто греческое влияние — например, пифагорейцев с их «музыкой сфер». Но то, что для греческих мыслителей являлось знаком стабильности, правильности, упорядоченности мира (вечное круговращение звездного неба), то для Экклесиаста составляет причину страдания, создает ощущение бесплодности и бессмысленности всего:

Видел я все дела, что творятся под солнцем,
и вот — все это тщета и ловля ветра...
(Еккл 1:14) [11, с. 42]

Смелая метафора **רְעוּת רוּחַ** <рэ‘ут руах> («ловля ветра», «погоня за ветром», «пастьба ветра»; возможен также перевод «томление духа») как нельзя лучше выражает возник-

[4] Более подробно о спектре значений слова *ѓэвэль* в Библии в целом и о его смысле у Экклесиаста см.: [12, с. 105–109].

шее у Экклесиаста (и периодически оно, вероятно, возникает у каждого мыслящего человека) ощущение абсурдности бытия:

Но оглянулся я на дела, что сделали мои руки,
И на труды, что исполнить я старался, —
И вот, все — тщета и ловля ветра,
И нет пользы под солнцем!
(Еккл 2:11) [11, с. 44]

В этих словах — боль и тоска по утраченному смыслу жизни. Где же смысл, если единая участь постигнет глупца и мудреца?

…Ибо вместе с глупцом и о мудром вовек не вспомнят,
Потому что в грядущие дни все будет позабыто,
И мудрому с глупцом — равно умирать.
(Еккл 2:16) [11, с. 45]

Где же смысл, если все исчезает бесследно, если участь человека почти не отличается от участи животных, и даже неизвестно, есть ли за гробом бессмертие?

Ибо участь сынам человека и участь скоту —
Одна и та же участь:
Как тому умирать, так умирать и этим,
И одно дыханье у всех, и не лучше скота человек;
Ибо все тщета.
Все туда же уходит,
Все — из праха, и все возвратится во прах;
Как знать, дух человека возносится ли ввысь,
А дух скота — тот вниз уходит, в землю?
(Еккл 3:19–21) [11, с. 48]

К этому добавляются еще и проблемы теодицеи, ее проклятые вопросы, мучившие Иова:

И еще я увидел все угнетение, творимое под солнцем:
Вот слезы угнетенных, — а утешителя нет им,
А в руке угнетателей их — сила, т утешителя нет им!
(Еккл 4:1) [11, с. 48]

Есть многое, что в глазах Экклесиаста подтверждает очевидную абсурдность мира:

Всякое я видел в мои тщетные дни:
Есть праведник, гибнущий в праведности своей,
И есть нечестивец, долговечный в своих злодеяньях.
(Еккл 7:15) [11, с. 55]

Скепсис Экклесиаста тотален: он завидует мертвым, а еще больше — тем, кто совсем не жил, / Кто не видел злого дела, что творится под солнцем (Еккл 4:3) [11, с. 48]. Тоска его — от потери осмысленности мира. Как справедливо отмечает С.С. Аверинцев, «скепсис Книги Проповедующего в собрании есть именно иудейский, а отнюдь не эллинский скепсис; автор книги мучительно сомневается, а значит, остро нуждается не в мировой гармонии, но в мировом смысле. Его тоска — как бы подтверждение от противного той идеи поступательного, целесообразного движения, которая так важна и характерна для древнееврейской литературы в целом. Постольку он остается верным ее духу» [5, с. 296].

В чем же обрести опору человеку в этом бренном и повторяющемся мире, где все абсурдно, где все — тщета? Быть может, следует помнить, что наше знание о мире всегда относительно. Экклесиаст утверждает таинственность и непознаваемость мира. Чем больше человек его познает, тем больше перед ним тайн и загадок. Именно поэтому знание — горький удел человека:

И предал я сердце тому, чтобы мудрость познать,
Но познать и безумье, и глупость, —
Я узнал, что и это — пустое томленье.
Ибо от многой мудрости много скорби,
И умножающий знанье печаль умножает.
(Еккл 1:17–18) [11, с. 43]

Во многом знании — немалая печаль. / Так говорил творец Экклесиаста. / Я вовсе не мудрец, но почему так часто / Мне жаль весь мир и человека жаль? Так откликается древнему мудрецу поэт XX в. — Николай Заболоцкий. Умножающий знание умножает печаль — одна из самых великих и горьких мыслей, высказанных Экклесиастом. Знание о мире — жестокое знание, но человек, с тех пор как он вкусил известный плод, сделал свой выбор и ступил на стезю познания, не может отказаться от последнего, а значит — вынужден познавать не только добро, но и зло, а значит — не может закрыться от страданий, существующих в мире, а значит — от сострадания:

Лучше скорбь, чем смех, ибо с худым лицом добреет сердце, –
Сердце мудрых в доме плача, а сердце глупых в доме веселья.
(Еккл 7:3–4) [11, с. 54]

С идеей принципиальной непознаваемости мира (точнее, обреченности человека на бесконечное познание) связана и типичная для библейской традиции идея — идея неизъяснимости Бога, неисповедимости Его путей и решений (эта же мысль с большой силой выражена в Книге Иова). Поэтому многое не дано постичь человеку: Посмотри на деяния Бога, / Ибо кто может расправить, что Он искривил? (Еккл 7:13) [11, с. 54]. Или еще: Точно так, как не знаешь ты, откуда стало дыханье / И кости откуда в беременной утробе, / Так не знаешь ты дел Бога, создающего все (Еккл 11:5) [11, с. 63]. И именно это ощущение великой тайны Божественного бытия — тайны, в которой скрыта некая непостижная для смертного закономерность, — рождает знаменитый фрагмент, организованный анафорически с помощью слова эт ‘срок, время, мгновение, миг’ (Еккл 3:1–8) и открывающийся словами: Всему свой час, и время всякому делу под небесами: / Время родиться и время умирать… (Еккл 3:1) [11, с. 46]. С одной стороны, это можно понять как утверждение все той же бесследной летучести, призрачности бытия (всему — только миг), но с другой — здесь выражена идея антиномичности бытия, его закономерности, предопределенности и невозможности человеку постичь, предугадать эту закономерность. Однако, быть может, в этом и есть благо для человека: он не смог бы жить, меняться, духовно расти, если бы знал все, что предопределено:

Я увидел задачу, которую Бог дал решать сынам человека:
Сделал Он так, чтобы все было прекрасным в свой срок,
Но и вечность вложил им в сердце:
Чтоб дела, творимые Богом,
От начала и до конца не мог постичь человек.
(Еккл 3:10–11) [11, с. 47]

В этом бренном и непостижимом мире, где все повторяется и ничему не учится человек, где поставлена глупость на высокие посты, / А достойные внизу пребывают (Еккл 10:6) [11, с. 62]), Экклесиаст провозглашает простые и незыблемые истины, несомненные ценности, на которых держится человеческий мир: милосердие, любовь, сострадание, взаимопомощь:

Вдвоем быть лучше, чем одному,
Ведь двоим есть им плата добрая за труды их.
Ибо, если упадут — друг друга поднимут;
Но горе, если один упадет, и, чтоб поднять его, нет другого!
Да и если двое лежат — тепло им; одному же как согреться?
И если кто одного одолеет,
То двое вместе против него устоят;
И втрое скрученная нить не скоро порвется.
(Еккл 4:9–12) [11, с. 49]

Только осознав в полной мере бренность и тщетность бытия, хрупкость каждого мгновения жизни, можно по-настоящему радоваться жизни — такую парадоксальную мысль утверждает великий мудрец. Нужно принимать мир с чистым сердцем и открытой душой, нужно радоваться жизни вопреки (или благодаря?) горькому знанию о ней:

Так ешь же в радости хлеб твой
и с легким сердцем пей вино —
Ибо угодны Богу твои деянья.
Во всякое время да будут белы твои одежды,
И пусть не оскудевает на голове твоей умащенье;
Наслаждайся жизнью с женщиной, которую любишь,
Во все дни твоей тщетной жизни,
Которые дал тебе Он под солнцем —
Во все твои тщетные дни...
(Еккл 9:7–9) [11, с. 59–60]

Однако это не призыв к безудержному гедонизму, к «пиру во время чумы». Экклесиаст утверждает стоический пафос преодоления тщеты и суеты через непрестанное каждодневное усилие духа, через добрые деяния, говорит о необходимости наполнения смыслом и радостью каждого мгновения бренной жизни:

Сей семена с утра и рук до вечера не покладай,
Ибо ты не знаешь, что удастся – то или это,
Или то и другое равно хорошо.
И сладок свет, и благо очам – видеть солнце,
Ибо если много дней человек проживет,
То да радуется каждому из них –
И помнит о днях темноты, ибо тех будет больше:
Все, что наступит, – тщета.
Радуйся, юноша, молодости своей,
И в дни юности твоей да будет сердцу благо;
Иди по путям, куда влечет тебя сердце...
(Еккл 11:6–9) [11, с. 63–64]

И напоминание, целиком возвращающее великого скептика в лоно традиции, на стезю осмысленности мира: «И о своем Создателе помни с юных дней...» (Еккл 12:1) [11, с. 64]). Через дерзновенное сомнение и, казалось бы, тотальный скепсис Экклесиаст утверждает необходимость веры и свободу воли, данную человеку, финал которого предопределен. Финал — но не сам путь, который выбирает и несет за него ответственность сам человек — до своего последнего вздоха:

Ибо уходит человек в свой вечный дом,
И наемные плакальщики по улице кружат.
До поры, как порвется серебряный шнур,
И расколется золотая чаша,

И разобьется кувшин у ключа,
И сломается ворот у колодца.
И да вернется прах в землю – как и был,
А дыхание возвратится к Богу, Который его дал.
Суета сует, — сказал Проповедующий в собрании, — все суета.
(Еккл 12:5–8) [11, с. 64–65]

Человек «уходит в свой вечный дом», но так или иначе остается его след на земле, даже если мы не всегда знаем и помним об этом. Ведь все есть ѓэвель, вновь повторяет мудрец.

Загадочная поэма о тайнах жизни и смерти, об уделе человеческом уже две тысячи лет привлекает внимание мыслителей, поэтов, просто читателей, которые ищут в Книге Экклесиаста отзвук своим размышлениям и настроениям. Л. Аннинский пишет: «Каждая эпоха прочитывает в этом тексте свое. <…> Нужно перечесть Экклесиаст заново, “ничего не знающими” глазами, чтобы почувствовать бездну, таящуюся за этой хорошо всем известной скорбью. Ибо портрет скепсиса, сделанный с такой резкостью, выдает точку отсчета, далекую от скепсиса, а гармония, выстроенная, кажется, с “эллинской” уравновешенностью и с чисто природным балансом “уходов” и “возвращений”, на самом деле всматривается в бесконечность пути, в бесконечность смысла, в бесконечность страдания личности. Надо только перечесть текст с полным к нему доверием» [14, с. 376].

Особенно обостряется интерес к Книге Экклесиаста в переломные эпохи, во времена социальных потрясений, ибо она связана с осмыслением трагических антиномий бытия и сознания, с поисками смысла и Бога в мире, который временами оборачивается к человеку своей абсурдной стороной, кажется совсем обезбоженным или лишенным Промысла Божьего. Именно такой была эпоха XVII в., особенно в Германии, ставшей главной ареной катастрофической Тридцатилетней войны (1618–1648). Книга Экклесиаста стала настольным чтением для людей эпохи неостоицизма и генеральным архетекстом поэзии барокко. В этой библейской книге, как и в трактате Юста Липсия «De Constantia» («О Постоянстве»), барочные авторы находят соответствия своим размышлениям о катастрофической реальности и ищут опору в их стоическом пафосе. Экклесиаст во многом предваряет идеи неостоицизма, послужившего своего рода философской базой барокко, и наиболее концентрированно выражает ключевые идеи и принципы барокко: vanitas mundi ‘бренность, суетность мира’, discordia concors ‘соединение несоединимого, сочетание несочетаемого’, Constantia ‘постоянство’ — постоянство души вопреки непостоянству мира, верность человека Богу и самому себе. При этом концепт vanitas почерпнут из латинского текста Экклесиаста в переводе Иеронима. Фраза из этого перевода — Vanitas vanitatum et omnia vanitas («Суета сует и все суета») — стала одной из самых цитируемых в XVII в., особенно у барочных писателей.

Мотивы Экклесиаста звучат в творчестве всех барочных поэтов, начиная с основоположников литературного барокко — итальянца Дж. Марино и испанца Л. де Гонгоры. Однако нигде они не варьируются так многообразно и постоянно, как у немецких поэтов XVII в. и особенно у крупнейшего немецкого барочного поэта Андреаса Грифиуса (Andreas Gryphius, 1616–1664). Одухотворенная неостоицизмом, основанная на постоянном диалоге с Богом и Его словом, звучащим в Писании, поэзия Грифиуса не только говорит о бренности и непостоянстве мира, но и призывает человека сохранять нетленные духовные ценности, хотя бы внутренне противостоять злу, провозглашает ответственность человека перед временем, перед собой, перед Богом. В этой поэзии звучит голос поэта-гражданина, терзающегося муками родной земли, ставшего обнаженным нервом своей эпохи. В преодолении злобы и раздора, насилия и духовного одичания Грифиус видит выход для родной Германии, в обретении утраченной веры и верности — залог восстановления человека, подлинной духовности и культуры. Верность, или Постоянство (Constantia), — ключевое понятие для того, кого современники прозвали «немецким Сенекой». Учение стоиков, соединенное с библейскими смыслами, с христианской этикой, явилось для поэта той путеводной нитью, которая помогала вывести собственную душу из страшного лабиринта судьбы.

Поэзия осознается Грифиусом как важнейшее средство постижения грозящей человеку и человеческому в нем неумолимой реальности, как средство преодоления «ночи, пол-

ной ночи» (eine Nacht voll Nacht), как средство спасения духовности, как обращенное к людям слово утешения, сострадания, негодования, гнева и любви. Главные художественные средства для того, чтобы сделать поэзию таковой, Грифиус почерпнул в недрах господствовавшей в Германии художественной системы барокко. Его поэзия — одно из самых полных проявлений барочного мироощущения и барочной поэтики.

Лирика Грифиуса поражает огромной внутренней напряженностью, экспрессивностью, неистовостью образов и чувств, особой экстатичностью, почти физически ощутимым усилием преодолеть грозную, неумолимую реальность. В ней контрастно сочетаются лавинообразное, неудержимое движение лирического потока, казалось бы, ничем не сдерживаемого, — и строгая дисциплина стиха, четкость и продуманность архитектоники; кажущаяся громоздкость и намеренная неблагозвучность — и мастерское владение рифмой и ритмом, аллитерацией и ассонансом. Это тонко подметили и оценили еще современники поэта. Так, в стихотворении памяти Грифиуса, написанном Д.К. Лоэнштейном, поэт предстает громыхающим подобно грому, легко, играючи укладывающим тяжеловесные «центнеры-слова» (Zentner-Worte) в циклопическую кладку своей поэзии, соединяющим медвяную сладость речи и острое, жалящее, беспощадное слово (см.: [15, S. 1]).

В значительной степени новаторские открытия Грифиуса и глубина осмысления им своей эпохи обусловлены многомерным диалогом со Священным Писанием и прежде всего с Экклесиастом. Тема бренности бытия, поиски смысла жизни в обессмыслившемся, абсурдном мире, попытки расширить метафорический круг для выражения того, что обозначено библейским мудрецом как *ѓэвэль*, составляют обширный пласт поэтического наследия Грифиуса. «Vanitas mundi» («Бренность [суетность] мира»), «Vanitas! Vanitatum vanitas!» («Суета! Суета сует!»), «Vanitas, vanitatum et omnia vanitas» («Суета сует и все суета») — эти названия повторяются в его одах и сонетах. Часто поэт предваряет свои стихотворения эпиграфом из Экклесиаста в лютеровском переводе («Es ist alles ganz eitel» [16, S. 4] — «Всё есть полная суета», где выражение «ganz eitel» является эквивалентом одновременно выражений ѓавэль ѓавалим ‘суета сует’ и ѓа-коль ѓавэль ‘всё суета’) или использует строку из него в качестве заглавия («Es ist alles eitel» [16, S. 4]).

Уже в одном из ранних стихотворений, в котором используется книттельферс в сочетании с силлабикой и чувствуется влияние Г.Р. Веккерлина, — «Суетность человеческой жизни!» («Eitelkeit Menschlichen Lebens!») — Грифиус создает вариацию на тему Экклесиаста, собственный образец Vanitas-Gedicht ‘стихотворение на тему vanitas’ (устойчивое жанровое обозначение в немецкой поэзии барокко), определяя земную жизнь через ряд образов-метафор, расширяющих и уточняющих концепт ѓэвэль (окруженный суетой сон, пыль, воздух, ветер, дождь, снег, водяной пузырек, хрупкое стекло, радуга, утренняя заря, туман, роса, срываемый ветром лист, быстро увядающий цветок, тающий снег, молния, тень, эхо, дым, комедия, огонь свечи):

1. ACh, was ist doch unser armes Leben!
Als ein Traum mit Eitelkeit umbgeben!
Als ein Staub, den Lufft und Wind erreget,
Ein Regen leget!

2. Ein Schnee der eh’ als es jemand innen,
Wann der Lentz herein tritt, mus zerrinnen.
Er verschwindet gleich der Wasserblasse,
Bricht gleich dem Glase.

3. Es verleurt sich wie ein Regenbogen;
Ist der Morgenröte gleich verzogen,
Als ein Nebel, welchen, wenn es taget,
Die Sonn hinjaget.

4. Es ist ein Thau den die Hitz auffzehret,
Ein Blat, das der scharffe Nord umbkehret,

Eine Blum, die itzt das Aug erqvicket,
Itzt hingerücket!

5. Wie Eiss, das der heissen Sonnen weichet,
Wie ein Blitz schnell durch die Wolcken streichet:
Wie ein Schatten, wenn das Liecht wil schwinden,
Nicht mehr zu finden;

6. Wie ein Widerschall, der kaum zu hören,
Wie ein Rauch, den Wind alsbald zustören;
Wie ein Lustspiel, wie ein strahl der Kertzen
Und Abend-schertzen. [17, S. 112–113]

Развернутая в шести строфах (возможно, соответствующих шести Дням Творения) цепь образов бренности и суетности бытия в седьмой строфе (возможно, соответствующей Седьмому дню – Дню Божественной гармонии) сменяется кратким резюме («Ах, так исчезает эта краткая жизнь!») и призывом возвысить душу и разум и обратиться к тому, что вечно:

7. Ach so schwindet dieses kurtze Leben!
Darumb last uns Seel und Sinn erheben
Und nach dem, was ewig, munter ringen
Vor allen Dingen! [17, S. 113]

Грифиус словно бы создает в своих стихах развернутый комментарий к Экклесиасту, подхватывая, продолжая его мысли, как, например, в сонете «Vanitas, vanitatum et omnia vanitas» с эпиграфом, отсылающим к Экклесиасту: «Es ist alles ganz eitel» (Eccl 1:2):

Ich seh, wohin ich seh, nur Eitelkeit auf Erden.
Was dieser heute baut, reisst jener morgen ein,
Wo itzt die Städte stehn so herrlich, hoch und fein,
Da wird im kurzem gehn ein Hirt mit seinen Herden.

Was itzt so prächtig blüht, wird bald zutreten werden.
Der itzt so pocht und trotzt, lässt übrig Asch und Bein.
Nichts ist, das auf der Welt könnt unvergänglich sein.
Itzt scheint des Glückes Sonn, bald donnert's mit Beschwerden;

Der Taten Herrlichkeit muss wie ein Traum vergehn.
Sollt denn die Wasserblas, der leichte Mensch, bestehn?
Ach, was ist alles dies, was wir vor köstich achten,

Als schlechte Nichtigkeit, als Heu, Staub, Asch und Wind,
Als eine Wiesenblum, die man nicht wiederfind'.
Noch will, was ewig ist, kein einig Mensch betrachten[5]. [16, S. 4]

[5] Я вижу, куда я ни взгляну, только тщету [суету] на земле. / Что этот [один] сегодня строит, разрушит завтра тот [другой]. / Где нынче города стоят, столь великолепные, высокие и красивые, / Там вскоре будет идти пастух со своими стадами. // Что сейчас так пышно цветет, вскоре будет уничтожено. / Тот, кто сейчас бьется и упорствует, превратится в прах и кость. / Нет ничего на свете, что не было бы преходящим. / Сейчас сияет солнце счастья, вскоре обрушатся громовые удары [прогрохочут, как гром, беды]; // Великолепие деяний должно исчезнуть, как сон. / Как же может выстоять водяной пузырек, легкий человек? / Ах, что же все это, что мы почитаем ценным, // Как не дурная ничтожность, как не сухая трава, пыль, прах и ветер, / Как не луговой цветок, который не встретишь вновь. / Еще ни один человек не смог созерцать то, что вечно. (*Здесь и далее подстрочный перевод наш. — Г. С.*)

Ключевая мысль этого текста — обреченность всего земного на уничтожение, тщетность всех дел человеческих, непредсказуемость судьбы, невозможность человека пробиться к вечности — по крайней мере, ощутить ее в круге земной жизни. Весь сонет и практически каждая его строка построены на антитезе «сейчас» и «вскоре», «жизнь» и «смерть», «великолепие» и «распад». Всего лишь мгновение отделяет одно от другого. Вся земная жизнь подобна сну, вся она определена как «дурная ничтожность [дурное ничто]», как «пыль, прах [пепел] и ветер», и эта метафорика сознательно взята из Книги Экклесиаста, к которой отсылают название и эпиграф сонета.

Показательно, что чуть позже Грифиус создал еще одну редакцию этого сонета, тем самым подчеркнув, сколь важна для него экклесиастовская тема. На этот раз сонет получил немецкое название, являющееся самым знаменитым и настойчиво повторяющимся речением Экклесиаста, его лейтмотивом: «Es ist alles eitel» («Все суета»). Точнее, эпиграф к первой редакции сонета стал названием второй, столь же прямо, но без излишней конкретизации отсылая читателя к знаменитой библейской книге, которая была на слуху у каждого образованного человека той эпохи. При всей близости двух редакций каждая из них представляет собой самостоятельное и законченное художественное целое. Чтобы это лучше понять, приведем текст второго сонета и его подстрочный перевод:

Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.
Was dieser heute baut, reisst jener morgen ein.
Wo itzund Städte stehn, wird eine Wiesen sein,
Auf der ein Schäferkind wird spielen mit den Herden.

Was itzund prächtig blüht, soll bald zutreten werden,
Was itzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch und Bein;
Nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.
Itzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden.

Der hohen Taten Ruhm muss wie ein Traum vergehn.
Soll denn das Spiel der Zeit, der leichte Mensch, bestehn?
Ach, was ist alles dies, was wir vor köstlich achten,

Als schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind,
Als eine Wiesenblum, die man nicht wiederfind't.
Noch will, was ewig sein, kein einig Mensch betrachten[6]. [16, S. 4–5]

Грифиус изменил во второй редакции некоторые нюансы, но они, в свою очередь, изменили восприятие целого. Так, вступительное «Я вижу…» («Ich seh…») заменено во второй редакции на «Ты видишь...» («Du siehst…»), что сразу же, с одной стороны, смягчает непосредственность, отчетливость и субъективность видения, с другой – придает изображаемой картине оттенок большей объективности и полноты. Поэт подчеркивает, что подобное видение когда-нибудь открывается каждому, что речь идет о всеобщей судьбе, о судьбе всего мира. В целом в более поздней редакции, как это обычно у Грифиуса, заметно стремление сделать более «правильным», гладким, гармоничным, спокойно-обобщенным звучание стиха — часто в ущерб прежней экспрессивности и более яркой метафоричности. Так, во второй редакции в третьем стихе вместо «великолепных, высоких и краси-

[6]. Ты видишь, куда ни взглянешь, только тщету [суету] на земле. / Что этот сегодня строит, разрушит завтра тот. / Где сейчас города стоят, будет луг, / На котором пастушок будет играть со стадами. // Что сейчас пышно цветет, вскоре должно быть уничтожено, / Что сейчас бьется и упорствует, завтра — прах и кость; / Нет ничего, что было бы вечным, ни железо, ни мрамор. / Сейчас улыбается нам счастье, вскоре прогрохочут, как гром, беды. // Высоких деяний слава должна пройти, как сон. / Может ли выстоять игралище времени, легкий человек? / Ах, что являет собой все то, что мы почитаем ценным, // Как не дурное ничто, как не тень, пыль и ветер, / Как не луговой цветок, который не встретишь вновь. / Еще ни один человек не смог созерцать то, что вечно.

вых городов» появляются просто нейтральные «города», а вот вместо нейтрального образа пастуха, проходящего со своими стадами, — практически буколический образ пастушка, играющего со стадами. Безусловно, последнее смягчает суровость и трагизм нарисованной в первой редакции картины. Во втором катрене второй редакции Грифиус конкретизирует в третьем стихе все, что подлежит тлению, но вводит при этом стандартные образы-штампы, свойственные эпохе «готового слова» (А.В. Михайлов), — «железо» (Erz) и «мрамор» (Marmorstein); в следующем же стихе метафора первой редакции «сияет солнце счастья» (scheint des Glückes Sonn) заменена на более простое «смеется [улыбается] счастье» (lacht das Glück). Если в первой редакции в первом стихе секстета сказано, что «всех деяний великолепие исчезнет, как сон», то во второй акцент сделан на исчезновении «славы высоких деяний». В обеих редакциях звучит ключевой вопрос: как же выстоять слабому человеку в этом бренном мире? Однако в первом случае человек определен метафорой «водяной пузырек» (die Wasserblas), не столь уж частой и трафаретной, во втором случае — менее наглядной и более обобщенно-растиражированной: «игра [игралище, игрушка] времени» (das Spiel der Zeit). Зато «луговой цветок» (eine Wiesenblum), столь полюбившийся поэту и символизирующий хрупкость и неповторимость каждой человеческой жизни, равно как и мысль о том, что человеку труднее всего (или даже невозможно) при жизни созерцать вечность, остались неизменными в обеих редакциях.

Безусловно, именно вторая редакция наделена большей обобщенностью, в ней смягчена экспрессивность звучания первой версии. В своем переводе Л. Гинзбург передал общий смысл второй редакции, отступив в некоторых деталях от оригинала (так, «игралище времени» в качестве обозначения человека стало «слепой игрой времен», выражающей изменчивость и коварство времени). Несомненной удачей переводчика является афористичное звучание финального терцета, настойчиво отсылающего, как того и хотел немецкий поэт, к Экклесиасту. При этом, однако, итоговая мысль оригинала в последнем стихе передана весьма относительно: если Грифиус говорит о невозможности человека, которому Бог, по слову Экклесиаста, «вечность вложил... в сердце» (Еккл 3:10) [11, с. 47], ощутить эту вечность в земной жизни, тем более — созерцать ее, то русский переводчик «переводит» все в плоскость порыва человека к вечности, придавая сонету более оптимистичное звучание:

Куда ни кинешь взор — все, все на свете бренно.
Ты нынче ставишь дом? Мне жаль твоих трудов.
Поля раскинутся на месте городов,
Где будут пастухи пасти стада смиренно.

Ах, самый пышный цвет завянет непременно.
Шум жизни сменится молчанием гробов.
И мрамор, и металл сметет поток годов.
Счастливых ждет беда... Все так обыкновенно!

Пройдут, что сон пустой, победа, торжество:
Ведь слабый человек не может ничего
Слепой игре времен сам противопоставить.

Мир — это пыль и прах, мир — пепел на ветру.
Все бренно на земле. Я знаю, что умру.
Но как же к вечности примкнуть себя заставить? [18, S. 115]

Столь же показательным для мироощущения Грифиуса является сонет «Картина нашей жизни» («Ebenbild unsers Leben»), который может быть определен как «картина в духе Экклесиаста», как своеобразный комментарий к нему:

Der Mensch, das Spiel der Zeit, spielt, weil er allhie lebt
Im Schauplatz dieser Welt, er sitzt und doch nicht feste.
Der steigt und jener fällt, der suchet die Paläste
Und der ein schlechtes Dach, der herrscht und jener webt.

Was gestern war, ist hin, was itzt das Glück erhebt,
Wird morgen untergehn. Die vorhin grüne Äste
Sind nunmehr dürr und tot. Wir Armen sind nur Gäste,
Ob den‘ ein scharfes Schwert an zarter Seide schwebt.

Wir sind zwar gleich am Fleisch, doch nicht von gleichem Stande,
Der trägt ein Purpurkleid und jener gräbt im Sande,
Bis nach entraubtem Schmuck der Tod uns gleiche macht.

Spielt denn dies ernste Spiel, weil es die Zeit noch leidet,
Und lernt, dass, wenn man vom Bankett des Lebens scheidet,
Kron, Weisheit, Stärk und Gut sei ein geborgter Pracht[7]. [16, S. 18]

В основу сонета положен топос игры, весьма распространенный в эпоху барокко: жизнь как игра, подмостки, театр; человек — как игрушка времени и одновременно игрок, актер в театре жизни, знающий, чем кончится игра, но все равно играющий в бессмысленную игру приобретательства, самолюбия, тщеславия. Поэт «подсвечивает» эту барочную топику мыслями Экклесиаста: жизнь человека хрупка и непредсказуема, и все, независимо от социального статуса, равны перед лицом смерти; именно смерть высвечивает суть человеческой жизни, пройденного человеком пути. Однако Грифиус гораздо более определенно высказывает мысль о том, что именно в мире ином, посмертном, подлинным блеском заблестят, увенчаются подлинной славой часто не ценящиеся в этой жизни мудрость, истинная духовная власть, добро. Весь сонет построен на контрасте между подлинной духовностью, открывающейся в мире вечности, и неподлинным, мнимым, иллюзорным земным миром. Тем не менее немецкий поэт говорит о серьезности игры, именующейся жизнью, ведь она, в его понимании, является испытанием в преддверии жизни вечной. Суть этого сонета Грифиуса попыталась передать современная российская переводчица Мария Карп:

Играет человек, покуда он живет,
В театре мировом, конца не зная драме.
Тот — вверх, а этот — вниз, тот хвалится дворцами,
Другой — чулану рад, тот — правит, тот — прядет.

Что было — то прошло, в чем нынче счастья взлет,
Назавтра рушится. И зелень рядом с нами
Пожухла и мертва. Мы только гости сами,
И с нити шелковой сорвется меч вот-вот.

Похожи плотью мы, несходны местом в мире,
Тот — в жалком рубище, зато другой — в порфире,
Но смерть сравняет всех, сорвав любой наряд.

Играйте же в игру у роковой границы,
Но помните, когда пир жизни завершится,
Мощь, мудрость, честь, добро открыто заблестят.

[7] Человек, игра [игралище, игрушка] времени, играет, потому что он повсюду живет / В театре этого мира, он сидит, и не очень прочно. / Этот поднимается, а тот падает, один ищет дворцы, / А другой — худую крышу, этот царит, а тот прядет. // Что было вчера, исчезло, что сейчас составляет счастье, / Завтра погибнет. Эти прежде зеленые ветви / Ныне сухи и мертвы. Мы, бедные, — только гости, / Над которыми острый меч парит на шелковой нити. // Мы все — одинаково из плоти, но не одинакового состояния, / Один носит пурпурное [царское] одеяние, а другой облачен в рубище, / Пока, сорвав все украшения, смерть не сделает нас равными. // И все-таки играйте в эту серьезную игру, пока еще время длит ее, / И учитесь тому, что, когда нас оторвут от праздника [пира] жизни, / Корона, мудрость, сила и добро откроют скрытое великолепие.

Таким образом, именно с помощью мотивов и топосов Экклесиаста Грифиус создает свою картину мира, выражает собственное мироощущение, которое несет в себе квинтэссенцию мироощущения барокко. В поэзии Грифиуса, быть может, наиболее наглядно представлены ключевые мировоззренческие принципы барокко, уже обозначенные выше: vanitas mundi, discordia concors, Constantia. Мир видится немецкому поэту в непрерывной изменчивости и резком столкновении контрастов, мир хрупок, призрачен, иллюзорен. Человеческая жизнь часто оборачивается тщетой и абсурдом, но задача человека — выстоять в этом непрочном мире, сохраняя верность себе и Богу, высшим духовным ценностям.

Тема бренности бытия и суетности мира — одна из ключевых у Грифиуса. Вслед за Экклесиастом — в оде с характерным названием «Vanitas! Vanitatum vanitas!» — поэт повторяет:

Die Herrlichkeit der Erden
Muss Rauch und Aschen werden.
Kein Fels, kein Erz kann stehn.
Dies, was uns kann ergötzen,
Was wir für ewig schätzen,
Wird als ein leichter Traum vergehn[8]. [16, S. 41]

Вновь и вновь Грифиус варьирует эту мысль в своих сонетах и одах, как варьирует и выражения, пришедшие из Экклесиаста. «Что есть этот мир?» — вопрошает поэт в оде «Vanitas mundi» и тут же дает ответ: «Легкий ветер!»:

Was ist die Welt,
Die mich bisher mit ihrer Pracht betöret?
Wie plötzlich fällt,
Was alt und jung und reich und arm geehret!
Was ist doch alles, was man allhier find'?
Ein leichter Wind![9] [16, S. 40]

Всё — лишь ветер, неуловимое дуновение, не раз повторяет немецкий поэт вслед за Экклесиастом. Метафорой человеческой жизни становится в поэзии Грифиуса все неуловимое, исчезающее на наших глазах — ветер, пена, ручей, иней, роса, тень: Wir sind ein Wind, ein Schaum, / Ein Leben, eine Bach, ein Reif, ein Tau, ein Schatten [16, S. 18–19] («Мы суть ветер, пена, / Жизнь, ручей, иней, роса, тень»; сонет «Слезы в тяжкой болезни» — «Tränen in schwerer Krankheit»). Поэт Нового времени еще более трагично, порой безысходно смотрит на мир и человека. Словно бы расширяя семантическое поле слова ѓэвэль, он уподобляет человеческую жизнь пузырьку на поверхности воды, скошенной траве, луговому цветку, который цветет всего лишь один день. «Кто мы, люди?» — вопрошает поэт. И тут же отвечает: «Жилище яростной боли, мяч обманчивого счастья, призрачный свет мгновения, арена страхов и превратностей, мгновенно растаявший снег и догоревшая свеча» (сонет «Человеческая тщета» — «Menschliches Elende»):

Was sind wir Menschen doch! Ein Wohnhaus grimmer Schmerzen.
Ein Ball des falschen Glücks, ein Irrlicht dieser Zeit.
Ein Schauplatz aller Angst und Widerwärtigkeit.
Ein bald verschmeltzer Schnee und abgebrannte Kerzen. [16, S. 6]

Догорающая свеча, огонь свечи, колеблющийся на ветру, — излюбленные Грифиусом метафоры-эмблемы хрупкости, трагизма человеческого существования, экзистенциально-

[8] Великолепие земли / Должно стать дымом и пеплом. / Ни скала, ни бронза [медь] не смогут устоять. / Все, что нам доставляет наслаждение, / Что мы ценим как вечное, / Исчезнет, как легкий сон.

[9] Что есть мир, / Который до сих пор очаровывает меня своим великолепием? / Как внезапно рушится то, / Что почиталось старым, и молодым, и богатым, и бедным! / Что есть все, что мы везде здесь находим? / Легкий ветер!

го одиночества человека и одновременно высоты его духа. Появление этого образа у немецкого поэта непонятно вне библейского контекста: в Книге Притчей душа человека уподоблена светильнику в руках Господа. Грифиус дает этому образу трагическую подсветку в духе Экклесиаста и одновременно в духе неостоицизма XVII в.

Еще одним определяющим барочным принципом, ярко воплощенным в поэзии Грифиуса, становится discordia concors — «сочетание несочетаемого», и в первую очередь сочетание иррациональности и рационализма в подходе к миру, признание его принципиальной непознаваемости и необходимости непрерывно постигать истину. Барокко исследует великие контрасты бытия — мрака и света, плоти и духа, времени и вечности, жизни и смерти, разводит их врозь и неожиданно объединяет, демонстрируя их взаимопереходы и мнимость границ между ними. Эта же мысль – об антиномичности бытия, противоречивой и нерасторжимой слиянности в нем мрака и света, скорби и ликования — очень дорога Экклесиасту, который говорит о тщете и «днях темноты» и одновременно призывает радоваться жизни и ценить каждое ее мгновение. Отталкиваясь от мысли библейского мудреца, Грифиус в самом понимании мира утверждает антиномичность, столкновение и объединение контрастов. Как выстраданный жизненный и философский тезис он провозглашает: «Радость земной жизни невозможна без боли» — в сонете с одноименным названием: «Der Welt Wollust ist nimmer ohne Schmerzen», что можно перевести и как «Наслаждение миром невозможно без боли», и как «Радость мира невозможна без страданий». В каждой строке этого сонета буквально опредмечен принцип discordia concors:

Kein Freud ist ohne Schmerz, kein Wollust ohne Klagen,
Kein Stand, kein Ort, kein Mensch ist seines Kreuzes frei.
Wo schöne Rosen blühn, stehn scharfe Dorn dabei,
Wer aussen lacht, hat oft im Herzen tausend Plagen...[10] [16, S. 6]

В этом сонете Грифиус называет земной мир «юдолью слез», или «долиной слез» (Tränental), и вполне в духе Экклесиаста, утверждающего, что истинно счастлив тот, кто вовсе не рождался или покинул мир еще до рождения (т. е. зародыш, выкидыш; см. Еккл 6:3–5), говорит о блаженстве того, кто сразу из материнского чрева, минуя землю, отправился в «дом небесного веселья» (Himmellusthaus):

O Welt, du Tränental, recht selig wird geschätzt,
Der, eh er einen Fuss hin auf die Erden setzt,
Bald aus der Mutter Schoss ins Himmelslusthaus fähret. [16, S. 6]

Иногда кажется, что Грифиус совершенно отрицает какую бы то ни было ценность земного мира, не только возможность счастья в нем, но и малейшей радости, права на какое бы то ни было наслаждение, настолько этот мир не соответствует замыслу Божьему и подлинно человеческому бытию. Порой кажется, что единственное желание овладевает поэтом — сказать «прощай» этому невыносимому миру, как, например, в тот момент, когда он пишет сонет «К миру» («An die Welt», 1637). Грифиусу было в это время чуть более двадцати лет, но у читателя неизбежно возникает ощущение, что написал его человек, чрезвычайно много повидавший в жизни, уставший от нее, желающий поскорее свести с ней счеты. Уподобляя человеческую жизнь хрупкому суденышку в море, которое бесконечно штормит, в котором свирепствуют злые ветры, поэт призывает усталый дух сойти наконец-то с палубы на прочную землю, причалить к истинной пристани, в которой не будет уже оков, страхов и терзаний:

Steig aus, du müder Geist! Steig aus! Wir sind am Lande!
Was graut dir für dem Port? Jetzt wirst du aller Bande
Und Angst und herber Pein und schwerer Schmerzen los. [16, S. 7]

[10] Нет радости без боли, нет наслаждения [радости] без печали, / Нет сословия, нет места, нет человека, свободного от своего креста. / Там, где цветут прекрасные розы, вырастают острые шипы, / Кто внешне смеется, часто носит в сердце тысячи терзаний...

Понятно, что этот особый «порт» («пристань», «гавань»), где обретает спокойствие и блаженство дух, является выразительной метафорой Царства Божьего. Поэт прощается с «проклятым миром» («Ade, verfluchte Welt») и приветствует как истинное отечество, дарующее защиту и мир, Царство Небесное, предстающее как «вечно светлый чертог» (ewiglichtes Schloss):

Ade, verfluchtes Welt. Du See voll rauher Stürme:
Glück zu, mein Vaterland, das stete Ruh' im Schirme
Und Schutz und Frieden hält, du ewiglichtes Schloss! [16, S. 7]

Именно по поводу подобных настроений в поэзии Грифиуса, более того — именно по поводу сонета «К миру» выдающийся российский германист, первый исследователь в советское время немецкой поэзии XVII в. Б.И. Пуришев писал: «Грифиус остро чувствует человеческое горе. Он всегда хочет быть там, где страдают люди. Он знает, что страдания людей огромны. Ему даже порой кажется, что земное существование подобно смерти, более того — это сама смерть. И он молит Бога поскорей вырвать его из юдоли тьмы и страданий; стоя на пороге смерти, он радостно прощается с "проклятым миром", этим "морем, чреватым жестокими бурями", предвкушая блаженство вечной жизни в светлых чертогах Вседержителя...» [19, с. 315]. Исследователь верно отмечает, что «в памяти Грифиуса неотступно звучат речения Екклезиаста о суетности и быстротечности всего земного» [20, с. 244]. Однако вряд ли можно согласиться с мнением Б.И. Пуришева об абсолютном неприятии Грифиусом земной жизни, о сугубо негативной ее оценке в его поэзии: «Временные бедствия, выпавшие на долю отчизны, превращаются в его сознании в извечное горе жизни. <…> В земной жизни видит он прежде всего роковые заблуждения и призраки, суету сует, прах и тлен… Его глаза не выносят яркого солнечного света, к которому был так привязан Флеминг. Его манят полутона, сумерки, ночной мрак… Мир представляется ему запутанным темным лабиринтом, за каждым поворотом которого притаилась неумолимая беда. Воображение поэта влекут пропасти, ураганы, страдания и мучения людей. <…> Мир простирается перед ним необъятным кладбищем» [20, с. 244]. Это верно лишь отчасти. С одной стороны, Грифиус больше всех немецких поэтов близок Экклесиасту в мрачности оценок земной жизни и даже превосходит его в этой мрачности, с другой — он, как и Экклесиаст, призывает ценить истинные дары этой бренной жизни — дружбу, любовь, семейные узы — и прожить эту жизнь достойно.

Однако при этом неизбежно возникает вопрос: как же выстоять человеку в таком неустойчивом мире, полном боли, скорбей, страданий, страхов, смертей? Как суметь радоваться его дарам? При этом следует заметить, что поэту Нового времени легче с его уверенностью в существовании вечной жизни для праведных душ, в то время как библейский мудрец настроен более скептически и констатирует, что мы на самом деле не знаем, куда уходит человек после смерти. Однако и с сознанием этой страшной неизвестности он предлагает радоваться жизни, дарованной Богом, и полагаться на Него, ибо хочется верить, что «уходит человек в свой вечный дом...» (Еккл 12:5). По этому же пути идет и Грифиус, убежденный, что выстоять человеку помогут только вера, верность самому себе и Богу, открываемому в глубинах человеческого духа.

В связи с этим, как уже отмечалось, еще одним важнейшим принципом барокко становится Constantia — Постоянство. Предельно изменчивому и диссонантному миру противостоит постоянство человеческого духа, ищущего опору в собственной душе и в вере, утверждающего ответственность перед самим собой, перед своим временем, перед Богом. Особенно важным понятие Constantia оказывается именно для Грифиуса, которого не случайно прозвали «немецким Сенекой», но который осмысливает это понятие также с помощью Экклесиаста. В самой двойственности, дихотомичности мира для Грифиуса, как и для библейского мудреца, открывается ключ к пониманию соотношения времени, вечности, человека, бессмысленности и смысла бытия. Бренный человек — единственное существо, которое осознает время, собственную бренность, свое необратимое приближение к смерти. И он же, этот бренный человек, способен постичь, что такое вечность, способен приобщить к ней краткое мгновение, наполнить преходящее вечностью.

В оде «Мертвец говорит из своей могилы» устами мертвеца (типичный барочный парадокс) поэт в очередной раз (и вслед за Экклесиастом) говорит о бесполезности всех усилий человека перед лицом смерти, безразличной к званиям, чинам, наградам, даже к учености и мудрости:

Гость на земле, из всех гостей
Ты, человек, всех тленней.
Твой дух? — Игра слепых страстей.
Мысль? — Смена заблуждений.
Деянье? — Воздуха глоток.
Жизнь? — Безрассудных дней поток.

Ах, эта скорбная плита —
Как пограничный камень.
За ним угаснут красота,
Ума и сердца пламень.
Не протащить за этот круг
Меч, книгу, посох или плуг.

…О вы, творцы мудрейших книг,
Науки исполины,
Чей разум дерзостно проник
В познания глубины!
Я вас читал и почитал,
Но все равно сюда попал.

Будь именит и знаменит,
Стремись к высокой цели, —
Но слышишь? Колокол звонит!
По ком? Не по тебе ли?
Он вопрошает неспроста:
А совесть у тебя чиста?..
(Здесь и далее перевод Л. Гинзбурга) [18, с. 109–110]

Показательны напоминание о колоколе, который, как и у Дж. Донна, всегда «звонит по тебе», а также вопрос, который слышится поэту в погребальном звоне: «А совесть у тебя чиста?» В оценке посмертного Суда Божьего, о котором не раз напоминает и Экклесиаст, важнее всего, по мысли и библейского мудреца, и немецкого поэта, оказывается в конечном итоге духовно-нравственный облик человека, жизнь в соответствии с Божьими заповедями, добро и милосердие, проявленные человеком в этой жизни. Вот почему как взвешенная жизненная мудрость, как «конечный вывод мудрости земной» звучит наказ:

Так думай о своей судьбе,
Поскольку жизнь — одна ведь!
Спеши хоть память о себе
Хорошую оставить...
Как ни молись, как ни постись —
Нельзя от смерти упастись!

Но там, в заоблачном краю,
Есть для души спасенье,
Кто честно прожил жизнь свою,
Дождется воскресенья!
От зла свой дух освободи!
Ты понял?.. А теперь — иди! [18, с. 110]

Именно осознание краткости своей на этой земле дает человеку возможность сохранить в себе Божеское и человеческое, побуждает его стать подлинным человеком, избегающим зла, сопротивляющимся ему хотя бы внутренне и творящим добро. Человек наделен свободой выбора между добром и злом, и в его воле сделать свой путь от бытия к небытию путем к инобытию, истинно достойному человека.

Та же мысль — о бессилии и одновременно о духовной силе человека, верного Богу и самому себе, — пронизывает оду, варьирующую тему предыдущей, — «Последняя речь ученого из его могилы» («Letzte Rede eines Gelehrten aus seinem Grabe»). Она открывается прямыми вариациями на темы Экклесиаста — размышлениями о бренности всего, что мы так ценим в жизни, о предельной краткости человеческого существования на бренной земле. Неслучайно как своеобразный «пароль» переклички с Экклесиастом уже в первой строке звучит слово eitel ‘тщетно’:

Wie eitel ist, was wir hoch schätzen!
Was ist, das eilends nicht vergeht?
Wie flüchtig, was uns kann ergötzen!
Was bald verfällt, was itzund steht!
Wie bald muss alles Fleisch erbleichen!
Wie plötzlich wird der Mensch zur Leichen![11] [16, S. 37]

На фоне этих мрачных размышлений звучит тревожащий душу вопрос, волнующий также и Экклесиаста, — вопрос о том, есть ли какая-то польза в любом стремлении человека возвыситься, в самом познании, если оно приносит только печаль, только более отчетливое видение зла на земле и понимание, сколь все, в том числе мудрое и доброе, бесследно уходит: Was nützt doch aller Menschen Wissen, / Wenn wir die lassen Augen schliessen?[12] [16, S. 37]. Вновь и вновь поэт повторяет мысль о равной участи всех, независимо от звания, социального статуса, красоты, богатства, славы, учености, мудрости. Это выражено чрезвычайно афористично благодаря анафоре и параллелизмам — семантическим и синтаксическим (излюбленный библейский прием, который берет на вооружение Грифиус), а также благодаря столь свойственным поэтике барокко антитезам, пронизывающим каждую строку:

Hier hilft kein Recht, wir müssen weichen,
Hier hilft kein Kraut, der Mensch ist Gras.
Hier muss die Schönheit selbst erbleichen,
Hier hilft nicht Stärke, du bist Glas.
Hier hilft kein Adel, du bist Erden,
Nicht Ruhm, du musst zu Aschen werden.

Hier hilft kein Purpur, kein Gepränge,
Die Herrlichkeit ist nur ein Traum,
Und würd uns gleich die Welt zu enge,
Wir finden doch im Grabe Raum.
Hier gilt nicht Geld, nicht greise Haare,
Der Tod wirft alles auf die Bahre[13]. [16, S. 38–39]

[11] Как тщетно то, что мы высоко ценим! / Есть ли что-то, что вскоре не исчезнет? / Как преходяще то, что может нам доставить наслаждение! / Как скоро распадается то, что сейчас стоит! / Как быстро должна всякая плоть увянуть! / Как внезапно становится человек мертвецом!

[12] Что пользы от всех человеческих знаний, / Когда мы навсегда закрываем глаза?

[13] Здесь не поможет привилегия, мы должны покориться, / Здесь не поможет зелье, человек — трава. / Здесь должна сама красота поблекнуть, / Здесь не поможет прочность, ты — стекло. / Здесь не поможет ни благородное происхождение, ты — земля, / Ни слава, ты должен стать прахом. / Здесь не поможет ни пурпур, ни убранство, / Великолепие — только сон, / И если даже мир нам тесен, / Мы все же найдем место в гробу. / Здесь не выручат ни деньги, ни седые волосы, / Смерть швыряет все это в могилу.

За этим следует горькое и честное признание человека, который осознал главное: какой бы ни была его слава как ученого, она все равно исчезнет, имя его забудется: Mein Name, der noch scheint zu stehen, / Wird auch in kurzer Zeit vergehen [16, S. 39]. По мысли поэта, для Бога, дарующего человеку вечность, важна не его ученость, но его человечность, любовь к Нему и ближнему:

Gott, Dem wir Rechnung übergeben,
Acht‘ mein gelehrtes Wissen nicht.
Er forschet nur nach unserm Leben,
Und ob wir, was Er hiess, verricht‘.
Er will zwar Weisheit mit viel Kronen,
Doch nur, wenn sie Ihm dient, belohnen.

Ade, ihr Gäste dieser Erden!
Ich geh euch vor, ihr folget mir.
Was ich itzt bin, muss jeder werden,
Es galt mir heute, morgen dir.
Ade, dies mögt ihr von mir erben,
Die grösste Kunst ist können sterben[14]. [16, S. 39]

В этой оде звучит одна из важнейших для Грифиуса мыслей — о том, что, в сущности, в жизни нет ничего важнее смерти, что именно она определяет и высвечивает смысл всей жизни, что именно за ней открывается подлинная вечность. И очень важно уметь встретить ее достойно, не страшась; в этом состоит величайшее из искусств.

Те же смыслы варьируются в оде «Vanitas! Vanitatum vanitas!», само название которой сразу же вводит в качестве архетекста и интертекста Книгу Экклесиаста, а начало (первая строфа — Die Herrlichkeit der Erden… — уже цитировалась ранее) является ярким авторским парафразом размышлений библейского мудреца о том, что все есть суета, пустое, ничто, что все претензии человека на славу и вечность на земле — пустое тщеславие и заблуждение, глупость, родственная безумию:

Was sind doch alle Sachen,
Die uns ein Herze machen,
Als schlechte Nichtigkeit?
Was ist des Menschen Leben?
Der immer um muss schweben,
Als eine Phantasie der Zeit?

Der Ruhm, nach dem wir trachten,
Den wir unsterblich achten,
Ist nur ein falscher Wahn.
Sobald der Geist gewichen
Und dieser Mund erblichen,
Fragt keiner, was man hier getan.

Es hilft kein weises Wissen
Wir werden hingerissen
Ohn einen Unterscheid.
Was nützt der Schlösser Menge?
Dem hie die Welt zu enge,
Dem wird ein enges Grab zu weit.

[14] Бог, Которому мы даем отчет, / Не примет во внимание мои научные знания, / Он исследует только нашу жизнь, / И будет судить, соответствуем ли мы тому, что Он указывал. / Он венчает многочисленными венцами только ту мудрость, / Которая служит Ему. / Прощайте, о гости этого мира! / Я ухожу от вас, вы последуете за мной. / Чем я являюсь сейчас, тем должен стать каждый. / Это выпало сегодня мне, завтра — тебе. / Прощайте, вы можете у меня учиться тому, / Что величайшее искусство — умирать.

Dies alles wird zerrinnen,
Was Müh und Fleiss gewinnen
Und sauer Schweiss erwirbt;
Was Menschen hier besitzen,
Kann für den Tod nicht nützen,
Dies alles stirbt uns, wenn man stirbt[15]. [16, S. 42]

В этой большой оде, состоящей из пятнадцати законченных и пронумерованных шестистишных строф (форма стансов), написанных короткими трехстопными ямбами, летучесть которых подчеркивает стремительность ускользающей жизни (при этом финальная строка удлиняется на одну стопу, словно демонстрируя тяжесть и весомость генерального вывода), Грифиус прибегает к традиционному для эпохи барокко сравнению земной жизни с кратким цветением розы, но подчеркивает, что смерть часто вырывает человека из мира, даже не дождавшись его расцвета:

Wie eine Rose blühet,
Wenn man die Sonne siehet
Begrüssen diese Welt,
Die, eh der Tag sich neiget,
Eh sich der Abend zeiget,
Verwelkt und unversehns abfällt.

So wachsen wir auf Erden
Und denken gross zu werden
Und schmerz- und sorgenfrei.
Doch eh wir zugenommen
Und recht zur Blüte kommen,
Bricht uns des Todes Sturm entzwei[16]. [16, S. 43]

Поэт призывает свое сердце — и сердце каждого — пробудиться, прозреть, понять, что земная жизнь — всего лишь мгновение, как мгновенны земные радости, и искать опору в Боге, над Которым не властно время, Который единственно Вечен. Блажен тот, кто всем сердцем устремлен к Богу, кто тоскует по Нему, ибо именно такой человек, неизбежно уйдя, «выпав» из этого неустойчивого мира, обретет мир вечный, непреходящий:

Wach auf, mein Herz, und denke,
Dass dieser Zeit Geschenke
Sei kaum ein Augenblick.
Was du zuvor genossen,
Ist als ein Strom verschossen,
Der keinmal wieder fällt zurück.

[15] Что же все-таки суть все вещи [дела], / Которые нам по сердцу, / Как не пустое ничто [дурная ничтожность]? / Что есть жизнь человека, / Который всегда вокруг нее парит, / Как не фантазия времени? // Слава, которой мы жаждем, / Которую мы бессмертной почитаем, / Есть только ложное безумие. // Как только дух угаснет / И эти уста увянут, / Никто не спросит, что мы здесь делали. // Не поможет никакое мудрое знание, / Мы будем вырваны отсюда / Без всякого различия. / Что пользы в огромных дворцах? / Кому здесь мир слишком тесен, / Тому будет тесный гроб широк. // Все это исчезнет, / Что усилие и прилежание создали / И соленый пот добыл; / Что люди здесь приобрели, // Смерти не понадобится, / Все это умрет для нас, когда мы умрем.

[16] Как роза расцветает, / Когда восходит солнце, / Приветствуя этот мир, / И прежде чем день склонится, / Прежде чем вечер покажется, / Вянет и незаметно опадает, // Так мы растем на земле / И думаем стать великими / И свободными от боли и забот. / Но, прежде чем мы поднимемся / И действительно вступим в пору расцвета, / Нас переломит пополам буря смерти.

Verlache Welt und Ehre,
Furcht, Hoffen, Gunst und Lehre
Und fleuch den Herren an,
Der immer König bleibet,
Den keine Zeit vertreibet,
Der einig ewig machen kann.

Wohl dem, der auf Ihn trauet!
Er hat recht fest gebauet,
Und ob er hier gleich fällt,
Wird er doch dort bestehen
Und nimmermehr vergehen,
Weil ihn die Stärke selbst erhäl. [16, S. 44–45]

Сходный комплекс мыслей, во многом порожденных соразмышлением с Экклесиастом, содержится в большом стихотворении Грифиуса, состоящем из пятидесяти пронумерованных восьмистишных строф, — «Мысли Андреаса Грифиуса о кладбище и месте упокоения умерших» («Andreä Gryphii Gedanken über den Kirchhof und Ruhestätte der Verstorbenen»; опубл. в 1657 г.), или «Кладбищенские мысли». Зрелище множества могил, разверзающихся перед мысленным взором поэта, дает импульс размышлениям о бренности жизни, становится «школой» смерти как «высочайшего искусства», указывающего путь к вечности:

O Schul, in der die höchste Kunst
Uns Sterblichen wird vorgetragen!
In der nicht Blätter voll von Dunst,
Kein Buch voll Wahn wird aufgeschlagen.
Wie übel hab ich meine Zeit
In lauter Eitelkeit verschwendet!
Wer seine Stunden hier anwendet,
Erlernt den Weg der Ewigkeit. [16, S. 62]

Описывая с жестким, порой даже жестоким, истинно барочным «натурализмом» разложение плоти, превращение красоты в безобразие, лирический герой, сочувствуя мертвым, примеривает на себя эту общую участь и просит помощи у Бога, чтобы отсрочить, а затем достойно пережить этот страшный для любого человека момент — последнего странствия, «великого путешествия» (die grosse Reise) в мир мертвых, просит быть, «когда пробьет смертный час», его «Хранителем, Водителем, Путем и Светом» (Sei, wenn die Totenuhr wird schlagen, / Mein Schutzherr, Leitsmann, Weg und Licht):

Ach Toten! Ach, was lern ich hier!
Was bin ich, und was werd ich werden!
Was fühl und trag ich doch an mir,
Ach leichten Staub und wenig Erden!
Wie lange wird mein Körper stehn!
Wie bald werd ich die Jahre schliessen,
Wie bald die Welt zum Abschied grüssen
Und aus der Zeiten Schranken gehn!

Werd ich wohl zu der grossen Reis
Bedachtsam mich bereiten können?
Wie? Oder wird den letzten Fleiss
Ein schleunig Aufbot mir nicht gönnen?
Ach, Herr des Lebens! Eile nicht,
Mich unverwarnet zu betragen!
Sei, wenn die Totenuhr wird schlagen,
Mein Schutzherr, Leitsmann, Weg und Licht. [16, S. 70–71]

Поэт высказывает страстную веру в то, что придет час, «когда последний властный призыв Бога, / Усиленный молниями и трубами, / Сквозь длинный ряд стран [земель] / Прозвучит и умертвит смерть»: Wenn Gottes letztes Feldgeschrei, / Verstärkt mit Blitzen und Trompeten, / Wird durch der langen Länder Reih / Erschallen und den Tod ertöten… [16, S. 71]. Речь идет о Высшем Суде, который откроет праведным дверь к окончательному Спасению и Воскресению, воссоединению души и тела. Завершая свои размышления над «полем мертвых», поэт вновь говорит о том, чему можно и должно научиться у мертвых, — достойно проститься с земным миром и суметь «из смерти перейти в жизнь» (aus Tod ins Leben gehn):

Ach Toten! Ach! Was lern ich hier?
Was war ich vor, was werd ich werden,
Was ewig bleibt uns für und für.
Und ich bekümmer mich um Erden?
O lehrt mich, die ihr lieget, stehn,
Dass, wenn ich Jahr und Zeiten schliesse,
Wenn ich die Welt zum Abschied grüsse,
Ich mög aus Tod ins Leben gehn! [16, S. 75]

Таким образом, размышления о жизни и смерти, о времени и вечности постоянно находятся в центре поэтических усилий Грифиуса. Это объясняет и постоянство его обращения к темам и мотивам Экклесиаста. Как и Книга Экклесиаста, поэзия Грифиуса проникнута горьким осознанием тщетности земного бытия и одновременно пафосом преодоления тщеты — через непрестанное усилие духа, через действенное добро. Духовность — единственное, что, по мысли поэта, неподвластно тлению и смерти. И кажется, что всякий раз лавина материальных образов, варьирующих тему распада и тленности всего земного, нужна ему лишь для того, чтобы в финале дерзко противопоставить этой лавине нечто на первый взгляд эфемерное, но на самом деле самое прочное — человеческий дух, как, например, в сонете с излюбленным и повторяющимся у Грифиуса названием — «Одиночество» («Einsamkeit»):

In dieser Einsamkeit, der mehr denn öden Wüsten,
Gestreckt auff wildes Kraut, an die bemosste See,
Beschau‘ ich jenes Tal und dieser Felsen Höh‘,
Auf welchen Eulen nur und stille Vögel nisten.

Hir, fern von dem Palast, weit von des Pövels Lüsten,
Betracht ich, wie der Mensch in Eitelkeit vergeh,
Wie auf nicht festem Grund all unser Hoffen steh,
Wie die vor Abend schmähn, die vor dem Tag uns grüssten.

Die Höl‘, der rauhe Wald, der Todtenkopf, der Stein,
Den auch die Zeit auffrisst, die abgezehrten Bein
Entwerffen in dem Mut unzehlige Gedancken.

Die Mauern alter Graus, dies unbebaute Land
Ist schön und fruchtbar mir, der eigentlich erkannt,
Dass alles, ohn ein Geist, den Gott selbst hält, muss wanken[17]. [17, S. 120]

[17] В этом одиночестве, которое больше, чем безлюдные пустыни, / Блуждающий в диких травах, на поросшем мхом берегу моря, / Обозреваю я ту долину и этих скал вершины, / На которых только совы и тихие птицы гнездятся. // Здесь, вдали от дворца, вдали от увеселений черни / Созерцаю я, как человек в суете пропадает, / Как все наши надежды стоят на непрочном основании, / Как нас сегодня оскорбляют те, которые вчера приветствовали. // Пещера, мрачный лес, череп, камень, / Который также поглотит время, иссохшая кость / Пробуждают в душе бесчисленные мысли. // Древние развалины, безлюдная земля / Прекрасны и плодотворны для меня, который постиг, / Что все, лишенное духа, который Сам Бог поддерживает, должно пошатнуться.

Итак, именно уединение, одиночество, позволяющее удалиться от шумного света, от жадной до удовольствий толпы, созерцание дикой природы, хранящей в себе следы пребывания человека и разрушительности времени, помогает, по мысли поэта, постичь как суетность жизни, непрочность всего земного, так и осознать прочность духовности, поддерживаемой Самим Богом, несущей в себе частицу Духа Божьего.

Л. Гинзбург создал на русском языке свою вариацию этого сонета Грифиуса, сохранив его общий дух, но во многих строках отступив от подлинника. Так, переводчик от себя вносит прощальный бой часов, равно как и несбыточность надежд, мечтаний, снов, как и судьбу, которую не призывает поэт (подобной лексики нет у немецкого поэта). В русском тексте сохранено перечисление эмблем бренности, смерти, разрушения (Холодный, темный лес, пещера, череп, кость...; Заброшенный пустырь, замшелая стена...), но привнесена отсутствующая в оригинале и тем не менее весьма свойственная Грифиусу, неоднократно повторяющаяся у него мысль о том, что человек лишь гость в земном мире. Она заменила чрезвычайно важную в контексте стихотворения и отсылающую к Экклесиасту строку о человеке, погруженном в суету. В финале переводчику удалось сохранить важную антитезу между непрочной, обреченной плотью и бессмертной, нетленной душой, но, к сожалению, пропала мысль о Боге как опоре всего истинно духовного, а потому — самого прочного:

Я в одиночестве безмолвном пребываю,
Среди болот брожу, блуждаю средь лесов.
То слышу пенье птах, то внемлю крику сов,
Вершины голых скал вдали обозреваю,

Вельмож не признаю, о черни забываю,
Стараюсь разгадать прощальный бой часов,
Понять несбыточность надежд, мечтаний, снов,
Но их осуществить судьбу не призываю.

Холодный, темный лес, пещера, череп, кость –
Все говорит о том, что я на свете гость,
Что не избегну я ни немощи, ни тлена.

Заброшенный пустырь, замшелая стена,
Признаюсь, любы мне... Что ж, плоть обречена.
Но все равно душа бессмертна и нетленна!.. [18, с. 116]

Эти слова можно считать выражением духовных устремлений самого Грифиуса, равно как и его эпохи. Всю жизнь поэт размышлял о смысле жизни и смерти, о величии и ничтожности человека, о том следе, который человек оставляет на земле, и о его вечной попытке приобщиться к вечности. По мысли Грифиуса, это возможно только тогда, когда человек вполне осознает бренность всего земного, тщетность своих эгоистических порывов, когда будет ежечасно помнить о смерти, но не отвернется презрительно от земной жизни, а будет в ней, в эпицентре бренности, служить людям и Богу, бесконечно одерживать духовную победу над всем плотским, над страданиями и бедами. Выработать это жизненное кредо поэту во многом помог диалог с Экклесиастом.

Уже современниками Грифиус и его поэзия воспринимались как высшее торжество духовности, как воплощение духа, его наиболее полное раскрытие на земле. Неслучайно Д.К. фон Лоэнштейн свое стихотворение памяти Грифиуса назвал «Величие человеческого духа» и в нем констатировал: Да, мастер Грифиус был воплощеньем духа... [18, с. 157]. В духе великого поэта размышляя о величии человеческого духа, Лоэнштейн, в первую очередь, отмечает всенародную и всечеловеческую значимость поэтического гения, способного быть со-творцом самого Бога, творить историю, менять нравственный облик человека, а значит — и состояние всего мира, способного быть живой связью между миром земным и миром небесным:

Порой томится дух в земном пространстве тесном.
Он, Богом созданный, стремится к Божеству,
Одушевляя связь житейского с небесным,
Давая высший смысл земному естеству.
Так в письменах святых он указует строки:
Бог – в вере и в любви, безбожие – в пороке.

Да, мастер Грифиус был воплощеньем духа,
Примером истины, прообразом добра.
Его могучий глас достиг Господня слуха,
Мир заново восстал из-под его пера.
Он сам, исполненный великого дерзанья,
Был враг всезнайства, однобокости, незнанья. [18, с. 157]

Это стихотворение Лоэнштейна является наилучшим подтверждением глубокой веры эпохи барокко, при всем пессимизме ее взглядов на мир, в высокое предназначение человека, в осмысленность созданного Богом бытия. Тем не менее поэт не мог не коснуться и столь занимавшей умы этой эпохи проблемы бренности жизни, всесилия смерти, с которой особенно трудно смириться, когда она раньше времени уносит лучших (здесь нельзя не услышать имплицитно звучащей проблемы теодицеи):

Так неужели смерть подобный дух сломила?
Ужель бессмертнейший обязан умереть?
Иль у всесильнейшего вдруг иссякла сила,
Чтоб собственную смерть с лица земли стереть?
Ужели череп сей — вместилище вселенной —
Наполнится трухой, червями, гнилью тленной?

К несчастью, это — так. Он мертв, а смерть глуха.
Кто выбран в жертву ей, тот будет уничтожен.
Что ей могучий ум? Что дивный звук стихов?
Не все ли ей равно, велик ты иль ничтожен?
По звездам наши дни считает предсказатель,
Меж тем за ним самим спешит гробокопатель. [18, с. 158]

На мгновение поддавшись отчаянию, повторяя печальную истину Экклесиаста и Грифиуса о безразличии смерти к величию или ничтожеству человека, Лоэнштейн вместе с тем, вслед за Мастером Грифиусом, упрямо говорит о преодолении физической смерти через бессмертие души и плоды трудов, оставляемые людям. Он уверен, что один из реальных способов обретения бессмертия — продолжение существования в памяти потомков, и такая участь прежде всего выпадает великим поэтам. В последних строфах посвящения Лоэнштейна отчетливо звучит мотив горацианского «Памятника», но с поправкой на библейскую традицию:

Треть Грифиуса — плоть — исчезнет без следа.
Но будут жить в веках две остальные трети.
Огонь его души, плоды его труда
Сквозь время пронесут земли немецкой дети!
И славе его жить! И имя его свято,
Пока отечество поэтами богато!

Он, редкой памятью когда-то обладавший,
Из памяти своих потомков не уйдет!
О, как же он богат, все людям раздававший!
Над ним не властны жар, гром, ужас, пламя, гнет.
Пусть триумфальные повалятся колонны!
Мы в душах строим храм. А души — непреклонны! [18, с. 158]

Безусловно, эта вера в бессмертие поэта и поэтического слова входит в противоречие с горьким скепсисом Экклесиаста по поводу слова и памяти, возможности сказать что-то новое, с его иронической саморефлексией: Изношены все слова — ничего не расскажешь... (Еккл 1:8) [11, с. 42]; Не помнят о прежних — но и о тех, кто будет, / Не вспомнят о них те, кто будут позднее (Еккл 1:11) [11, с. 42]; Много книг составлять — конца не будет... (Еккл 12:12) [11, с. 66]. И все же на наших глазах мудрец предпринимает отчаянный поиск истины, смысла жизни и стремится передать свой опыт потомкам. То же стремление двигало и Грифиусом.

Наследие великого поэта действительно оказалось востребованным — и современниками, и потомками. Правда, последние открыли его заново только через несколько столетий, но открыли как насущно необходимое, как истинную пищу духовную в страшную эпоху мировых войн, особенно – после того ужаса, который пережила Германия в годы нацизма и Второй мировой войны. С новой силой зазвучали для немцев, и не только для них, строки Грифиуса о «Слезах Отечества» (не случайно именно так назвал антологию забытой поэзии XVII в. вернувшийся из эмиграции И.Р. Бехер) и его размышления о самом страшном виде слепоты — о слепоте духовной, заставляющей выбирать путь без Бога, путь в никуда, как, например, в сонете с показательным названием, отсылающим к Экклесиасту: «Надпись на храме человеческой бренности [смертности]» («Überschrift an dem Tempel der Sterblichkeit» [16, с. 23–24]). Поэт говорит о слепоте тех, кто живет только земными благами, кто слишком ценит призрачные дары этого бренного мира и не понимает истинной ценности духовного, не обрел Бога в собственной душе, не живет в соответствии с Его заповедями. Ведь давно сказано: …Бога бойся, храни Его заветы, / Ибо это каждому подобает (Еккл 12:13) [11, с. 66].

Таким образом, творчество Андреаса Грифиуса в наибольшей степени демонстрирует продуктивность того диалога с Экклесиастом, который вели поэты трагического XVII в., особенно поэты немецкого барокко. Именно Экклесиаст предопределил основные темы поэзии Грифиуса, ее наиболее устойчивые топосы. Творчество великого поэта представляет собой напряженный поиск истины и смысла жизни в обессмыслившемся, абсурдном мире, и это в наибольшей степени роднит его с библейским мудрецом. С одной стороны, взгляд немецкого поэта на мир и человека еще более трагичен, неизбывно пессимистичен, с другой — исполнен отчаянной веры в силу человеческого духа, в торжество духовности. Как у поэта христианского мира, живущего в эпоху начала Нового времени, у Грифиуса гораздо более эксплицитно выражена вера в бессмертие за гробом (тем самым более упрощенно решается проблема теодицеи, предстающая практически неразрешимой в Книге Иова и Книге Экклесиаста). Немецкий поэт сохраняет также веру в бессмертие памяти, в бессмертие поэтического слова, его скепсис не столь тотален, как скепсис Экклесиаста. Вместе с тем представление о земном мире как бренном и суетном, о неисповедимости Бога, на Которого, тем не менее, единственно стоит уповать, роднит поэта Нового времени и библейского мудреца.

Текст Экклесиаста присутствует в поэзии Грифиуса как интертекст, паратекст, архитекст, обусловливающий жанровую специфику его философской лирики. Мотивы Экклесиаста и аллюзии на него у Грифиуса столь многочисленны, столь пронизывают его тексты, иногда превращаясь в прямые цитаты из него и развернутые парафразы, что можно говорить о Книге Экклесиаста как об «осевом» архетексте для немецкого поэта, по праву заслуживающего именования «немецкий Экклесиаст».

**Список использованных источников**

1. Фрай Н. Предисловие к книге «Великий Код. Библия и литература»: пер. с англ. / Н. Фрай // Вопросы литературы. – 1991. – № 9/10. – С. 176–187.

2. Schökel L.A. Estudios de poética hebrea / L.A. Schökel. – Barcelona: Juan Flors Ed., 1963. – 549 p.

3. Schökel L.A. Das Alte Testament als literarisches Kunstwerk / L.A. Schökel; übers. von K. Bergner. – Köln: J.P. Bachem, 1971. – 535 S.

4. Robertson R. Literature, the Bible as / R. Robertson // Interpreter's Dictionary of the Bible. – NewYork: Abingdon Press, 1976. – Vol. 3. – P. 547–551.

5. Аверинцев С.С. Древнееврейская литература / С.С. Аверинцев // История всемирной литературы: в 9 т. / под ред. Г.П. Бердникова. – М.: Наука, 1983. – Т. 1. – С. 271-302.

6. Вайс М. Библия и современное литературоведение: Метод целостной интерпретации / М. Вайс. – М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2001. – 445 с.

7. Аверинцев С.С. Истоки и развитие раннехристианской литературы / С.С. Аверинцев // История всемирной литературы: в 9 т. / под ред. Г.П. Бердникова. – М.: Наука, 1983. – Т. 1. – С. 501–515.

8. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. – М.: Научный мир, 1989. – 467 с.

9. Синило Г.В. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г.В. Синило // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2017. – № 3. – С. 19–29.

10. Аверинцев С.С. Арфа царя Давида: У истоков древнейшей лирической традиции / С.С. Аверинцев // Иностранная литература. – 1988. – № 6. – С. 189–195.

11. Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней / пер. и коммент. И.М. Дьяконова, Л.Е. Когана при участии Л.В. Маневича. – М.: РГГУ, 1998. – 343 с.

12. Синило Г.В. Экклесиаст и его рецепция в мировой культуре: в 2 ч. / Г.В. Синило. – Минск: БГУ, 2012. – Ч. 1: Предтечи, поэтика, религиозные интерпретации. – 220 с.

13. כתובים = Кетувим: иврит. текст с парал. рус. пер. / пер. под ред. Д. Йосифона. – Иерусалим: Мосад арав Кук, 1978. – 394 с.

14. Аннинский Л. Когелет: скепсис и пафос / Л. Аннинский // Год за годом. – 1988. – Вып. 4. – С. 367–377.

15. Wentzlaff Eggebert F.W., Wentzlaff Eggebert E. Andreas Gryphius / Friedrich Wilhelm Wentzlaff Eggebert, Erika Wentzlaff Eggebert, Heinz Ludwig Arnold // Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur. – München: Text + Kritik, 1980. – Heft 7/8. – 130 S.

16. Gryphius A. Gedichte in einem Band / A. Gryphius. – Weimar: Volksverlag, 1963. – 311 S.

17. Gedichte des Barock / hrsg.von U. Maché und V. Meid. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005. – 413 S.

18. Немецкая поэзия XVII века / пер., сост., предисл. и примеч. Л. Гинзбурга. – М.: Художественная литература, 1976. – 208 с.

19. Пуришев Б.И. Очерки немецкой литературы XV–XVII вв. / Б.И. Пуришев. – М.: ГИХЛ, 1955. – 391 с.

20. Пуришев Б.И. Немецкая литература / Б.И. Пуришев // История всемирной литературы: В 9 т. / под ред. Г.П. Бердникова. – М.: Наука, 1987. – Т. 4. – С. 235–265.

**THE BOOK OF ECCLESIASTES AS "AXIAL" ARCHETEXTS OF THE POETRY BY ANDREAS GRYPHIUS**

Galina V. Sinilo, Belarusian State University (Belarus). E-mail: sinilo@mail.ru
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-9

**Key words:** *The Bible, The Book of Ecclesiastes, archetext, archetextuality, "axial" archetext, intertext, paratext, architext, German Baroque poetry, Andreas Gryphius's poetry.*

The Bible is one of the most significant exemplary texts for the European literature since the Middle Ages. English poet-imagineer W. Blake once called it "the Great Code of Art". We can consider it "axial" archetext of the European culture and – in a broader concept – of the whole Jewish-Christian world. This great book for a reason called "the Book of Books" has played this role not only in religious discourse, but also in ethics, philosophy, arts and above all in literature. We comprehend "axial" text as an ancient text ("text at the beginning") which has an increased value significance, high level of reference, reinterpretation and citing and fulfils meaning and text generating function.

The Book of Ecclesiastes (4th–3rd cc. BC) is one of the most demanded in European culture, the most cited according to data and one of the most mysterious books which can't be unambiguously interpreted, in the biblical canon. It is a lyrical and philosophical poem belonging to the biblical "literature of wisdom". Its leitmotif is frailty and vanity of earthly life and its core problems are existential: solitude and tragedy of human existence, reason for living and possibility of happiness in imperfect world, absurd of being and incomprehensibility of Providence, the problems of life, death and opportunity to achieve eternity for

human. Ecclesiastes asserts stoical pathos of overcoming vanity and fuss by ongoing daily effort of spirit, acts of virtue, and says that it's important to fill every moment of temporal life with sense and joy. Lines of various length are accompanied in The Book of Ecclesiastes, which is written in biblical accentual verse. It makes an impression of free verse in translation to other languages and is particularly relevant for the poetry of the 20th c.

Interest to The Book of Ecclesiastes increases in difficult crucial tragic ages. The 17th c. is such an age for European culture. The Book of Ecclesiastes is an "axial" archetext for the literature of Baroque, which is especially clearly reflected in German poetry of the 17th c., first of all in works of Andreas Gryphius (1616–1664), the greatest poet of Thirty Years' War epoch and German Baroque in general. Immensely close to Gryphius's attitude and poetical system baroque principles are reflected in The Book of Ecclesiastes. They are: Vanitas (temporality, vanity and absurd of the world), Discordia concors (connection of dissenting things, antinomy of the world, juxtaposition in attitude to the world and human), Constantia (permanence of human spirit devoted to God and himself). The ideas of stoicism, and more exactly – neostoicism (Ancient stoicism through the prism of Biblical view of the world) are extremely important for Gryphius, who was called "German Seneca" by his contemporaries. These ideas are to a great extent preceded by Ecclesiastes, its inherent skepticism and pathos of moral duty and necessity of faith.

Gryphius's poetry is greatly the result of a productive dialogue with Ecclesiastes. It was Ecclesiastes that predetermined the main topics, motifs, most sustainable topoi and distinctiveness of metaphorics of Gryphius's poetry. Creative work of German poet represents a tense search of truth and life meaning in the absurd world without any sense. It brings his poetry closer to Ecclesiastes at the greatest extent. On the one hand, Gryphius's view of the world and man is more tragic, intractably pessimistic, on the other hand – it's full of desperate believing in might of human spirit and celebration of spiritual. The belief in immortality in the afterlife is expressed much more explicitly in Gryphius's poetry, as he was a poet of Christian world living at the beginning of modern period. The German poet also maintains the belief in immortality of memory and poetry, and his skepticism isn't as total as Ecclesiastes's skepticism. At the same time the idea of temporal futile world and God working in mysterious ways (who you, however, should trust) brings the poet of modern period closer to the biblical sage.

The text of The Book of Ecclesiastes appears in Gryphius's poetry as intertext, paratext, and architext determining the special genre character or his philosophical lyrics. The motifs and allusions of Ecclesiastes in Gryphius's poetry are so numerous and permeate his texts so much, sometimes becoming direct quotes and detailed paraphrases, that we can consider The Book of Ecclesiastes as an "axial" archetext for the German poet, who rightly deserves to be called "German Ecclesiastes".

## References

1. Frye, N. Predislovie k knige "Velikiy Kod. Bibliya i literatura" [Preface to the Book "The Great Code. The Bible and Literature"]. Voporosy literatury [Literature Issues], 1991, no 9/10, pp. 176-187 (in Russ.).

2. Schökel, L.A. Estudios de poética hebrea [Hebrew Poetics Studies]. Barcelona, Juan Flors Publ., 1963, 549 p. (in Esp.).

3. Schökel, L.A. Das Alte Testament als literarisches Kunstwerk [The Old Testament as Literary Work]. Köln, J.P. Bachem Publ., 1971, 535 p. (in Ger.).

4. Robertson, R. Literature, the Bible as. In: Interpreter's Dictionary of the Bible, New-York, Abingdon Press, 1976, Vol. 3, pp. 547-551.

5. Averintsev, S.S. Drevneevreyskaya literatura [Hebrew Literature]. Istoriya vsemirnoy literatury: v 9 t. [History of World Literature: In 9 vol.]. Moscow, Nauka Publ., 1983, vol. 1, pp. 271-302 (in Russ.).

6. Weiss, M. Bibliya i sovremennoe literaturovedenie: metod tselostnoy interpretatsii [The Bible from Within: The Method of Total Interpretation]. Moscow & Jerusalem, Mosty kultury & Gesharim, 2001, 405 p. (in Russ.).

7. Averintsev, S.S. Istoki i razvitie rannekhristianskoy literatury [Origins and Development of the Early Christian Literature]. Istoriya vsemirnoy literatury: v 9 t. [History of World Literature: In 9 vol.]. Moscow, Nauka Publ., 1983, vol. 1, pp. 501-515 (in Russ.).

8. Genette, G. Palimpsesty: literatura vo vtoroy stepeni [Palimpsests: Literature in the Second Degree]. Moscow, Nauchnyy mir, 1989, 467 p. (in Russ.).

9. Sinilo, G.V. Bibliya kak "osevoy" arkhetext evropeyskoy literatury (na primere nemetskoy liricheskoy poezii) [The Bible as the "axial" Archetext of European Literature (by the Example of German Lyric Poetry)]. Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya [Belarus State University Journal. Philology], 2017, no. 3, pp. 19-29 (in Russ.).

10. Averintsev, S.S. Arfa tsarya Davida: U istokov drevneyshey liricheskoy traditsii [The Harp of King David: At the Origins of the Oldest Lyrical Tradition]. Inostrannaya Literatura [Foreign Literature], 1988, No. 6, pp. 189-191 (in Russ.).

11. Vetkhiy Zavet: Kniga Placha; Ekklesiast; Pesn‘ Pesney [The Old Testament: The Book of Lamentations; The Ecclesiastes; The Song of Songs]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1998, 343 p. (in Russ.).

12. Sinilo, G.V. Ekklesiast i ego retseptsiya v mirovoy culture: v 2 chastyah [Ecclesiastes and Its Reception in World Culture: In 2 parts]. Minsk, Belarus State University Publ., 2012, part 1: Predtechi, poetica, religioznye interpretatsii [Precursors, Poetics, Religious Interpretations], 220 p. (in Russ.).

13. Josifon, D. (trans. & ed.) כתובים [Ketuvim]: Hebrew text with par. trans in Russ. Jerusalem, Mossad ha-rav Kuk Publ., 1978, 394 p. (in Hebr. and Russ.).

14. Anninskiy, L. Kohelet: skepsis i pafos [Kohelet: Skepticism and Pathos]. God za godom [Year after year], 1998, vol. 4, pp. 367-377 (in Russ.).

15. Wentzlaff Eggebert, F.W., Wentzlaff Eggebert, E., Arnold, H.L. Andreas Gryphius [Andreas Gryphius]. Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur [Text + Critics: Literary Journal]. München, Text + Kritik Publ., 1980, part 7/8, 130 p.

16. Gryphius, A. Gedichte in einem Band [Poems in one volume]. Weimar, Volksverlag Publ., 1963, 311 p. (in Ger.).

17. Maché, U., Meid, V. (ed.) Gedichte des Barock [Poems of he Baroque]. Stuttgart, Philipp Reclam jun. Publ., 2005, 413 p. (in Ger.).

18. Ginsburg, L. (trans. & ed.), Nemetskaya poeziya XVII veka [German Poetry of XVII century]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1976, 208 p. (in Russ.).

19. Purishev, B.I. Ocherki nemetskoj literatury XV-XVII vekov [Essays on German Literature of the 15th-16th centuries]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoj literatury Publ.,1955, 391 p. (in Russ.).

20. Purishev, B.I. Nemetskaja literatura [German Literature]. Istorija vsemirnoj literatury: v 9 t. [History of World Literature: In 9 vol.]. Moscow, Nauka Publ., 1987, vol. 4, pp. 235-265 (in Russ.).

*Одержано 21.09.2018.*

# АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

УДК 376.32
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-10

**Ю.В. ПАТЛАНЬ,**
*ведущий научный сотрудник отдела архивов фондового собрания НЦНК «Музей Ивана Гончара», руководитель Международной научно-исследовательской группы «Василий Ерошенко и его время» (г. Киев)*

## О ПРЕДЫСТОРИИ СТАТЬИ ИСАКИ МИТИКО[1] «ЕРОШЕНКО И ТОКИЙСКАЯ ШКОЛА СЛЕПЫХ»: вступительное слово переводчика

Впервые вне Японии представлено исследование бывшей учительницы Токийской школы слепых Исаки Митико об обучении в этой школе Василия Ерошенко (1890–1952), который прибыл в Японию 27 апреля 1914 г. и уже 12 мая был принят в школу. Ерошенко оставался в школе до начала июля 1916 г. Во вступительном слове переводчика раскрыты обстоятельства, при которых в середине 2000-х гг. исследователи Международной научно-исследовательской группы «Василий Ерошенко и его время» начали сотрудничать с Исаки Митико и с группой волонтеров, которые расшифровывали с Брайля издание Токийской школы слепых – журнал Mutsuboshi no hikari («Свет шестизвездия»).

Г-жа Исаки одной из первых работала по нашей просьбе с редкостными и неопубликованными документальными источниками в архиве Токийской школы слепых. Из них особо ценными являются рукописный «Школьный дневник» Матида Норифуми, директора школы в 1910–1929 гг., и ряд редких брайлевских журналов Mutsuboshi-no hikari, где были выявлены ранние тексты Василия Ерошенко на японском языке: «День Воскресения Христова», «Положение дел в частной Московской школе слепых в России» и «Дождь идет», опубликованные шрифтом Брайля в 1915–1916 гг.

*Ключевые слова: Василий Ерошенко, Матида Норифуми, Акита Удзяку, архив Токийской школы слепых, "Mutsuboshi no hikari" («Свет шестизвездия»), "Fukkatsusai no hi" («День Воскресения Христова», «Пасхальный день»), "Ame ga furu" («Дождь идет»), "Shiritsu Roshia mosukō tōgakkō no jōkyō" («Положение дел в частной московской школе слепых в России»), массаж, амма, эсперанто.*

Вперше поза Японією презентовано розвідку колишньої вчительки Токійської школи сліпих Ісакі Мітіко про навчання у цій школі Василя Єрошенка (1890–1952), який прибув до Японії 27 квітня 1914 р. і вже 12 травня був прийнятий на навчання і залишався у школі до початку липня 1916 р. У вступному слові перекладача розкрито обставини, за яких в середині 2000-х рр. дослідники з Міжнародної науково-дослідної групи «Василь Єрошенко та його доба» почали співпрацювати з групою волонтерів, які розшифровували з Брайля видання Токійської школи сліпих – журнал Mutsuboshi no hikari («Світло шести зірок»).

Пані Ісакі однією з перших опрацювала на наше прохання рідкісні та неопубліковані архівні джерела в архіві Токійської школи сліпих. З них особливо цінними є рукописний «Шкільний щоденник» Матіда Норіфумі, директора школи у 1910–1929 рр., та низка рідкісних брайлівських журналів Mutsuboshi no hikari, у яких було виявлено ранні тексти Василя Єрошенка японською мовою: «День

[1] Автору публикуемого исследования о Ерошенко, г-же Исаки Митико, в начале 2018 года исполнилось 80 лет.

© *Ю.В. Патлань, 2018*

Воскресіння Христового», «Стан справ у приватній Московській школі сліпих в Росії» та «Дощить», опубліковані шрифтом Брайля в 1915–1916 рр.

*Ключові слова: Василь Єрошенко, Матіда Норіфумі, Акіта Удзяку, архів Токійської школи сліпих, "**Mutsuboshi no hikari" («Світло шести зірок»), "Fukkatsusai no hi" («День Воскресіння Христового»), "Ame ga furu" («Дощить»), "Shiritsu Roshia mosukō tōgakkō no jōkyō" («Стан справ у приватній Московській школі сліпих у Росії»), масаж, амма, есперанто.***

Публикуемая статья г-жи Исаки Митико – результат ее многолетнего труда. Его завершения и разрешения на перевод и публикацию этого уникального исследования я ждала много лет. Уникальность этой работы состоит в том, что исследователь работала в закрытом архиве Токийской школы слепых с рукописями начала XX в. и документами брайлевской рельефно-точечной печати на бумажной основе, которые не только крайне редки, но и малодоступны обычным читателям, не владеющим японским языком и японским Брайлем. Предыстория написания этой статьи охватывает 15 лет существования нашей международной научно-исследовательской группы «Василий Ерошенко и его время», а полученный результат – уникален, как и само наше сотрудничество и дружба с г-жой Исаки.

Специфика литературного творчества Василия Ерошенко и его жизненного пути такова, что их изучение невозможно вне связей с исследователями Японии и Китая. Приоритет в изучении творчества писателя принадлежит именно им, ведь здесь уже в 1920-е гг. были изданы его произведения на японском языке и эсперанто и их переводы на китайский язык. В 1950–90-х гг. каждое достижение и открытие, сделанное за рубежом, прежде всего появление изданий его текстов и посвященных писателю исследований, вызывало заметный всплеск интереса к Ерошенко в Советском Союзе.

С 1990-х гг. ситуация зеркально изменилась: мотивировать японских и китайских исследователей к изучению уже малоизвестного им автора стали события на родине Ерошенко – в 1990 г. был отстроен дом семьи Ерошенко в Обуховке, в нем был открыт государственный музей писателя. В 2010 г., к 120-летию Ерошенко, у музея в Обуховке был установлен памятник. С 2001 г. мною, Юлией Патлань, совместно с кандидатом филологических наук Сергеем Прохоровым (г. Коломна) создается Международная научно-исследовательская группа «Василий Ерошенко и его время». Уже в 2002–2003 гг. мы провели первую Интернет-конференцию к 50-летию смерти писателя, а в 2010–2012 гг. – вторую, приуроченную и к 120-летию со дня рождения, и к 60-летию смерти Ерошенко. В 2010 г. мы с С.М. Прохоровым приезжали и участвовали в торжествах к 120-летию Ерошенко в Обуховке, Старом Осколе, Белгороде и Москве.

К участию в работе конференций мы неоднократно приглашали эсперантистов и исследователей творчества В.Я. Ерошенко во всем мире, прежде всего старались, чтобы наши информационные письма достигли Японии и Китая. И несмотря на то, что в 2008 г. ушел из жизни, не дожив нескольких месяцев до своего 100-летия, ведущий японский исследователь творчества Ерошенко в мире, автор нескольких изданий его биографий и составитель переизданий произведений – профессор Такасуги Итиро, а в июле 2017 г. не стало эсперантиста и издателя серии произведений Ерошенко на эсперанто Минэ Ёситака, входившего в Оргкомитет нашей первой интернет-конференции, однако само время именно теперь активизировало изучение наследия Ерошенко.

С 2006 по 2012 гг. мы с С.М. Прохоровым ежегодно работали на родине Ерошенко в Обуховке, Старом Осколе и Белгороде. Собранные нами в то время материалы являются уникальными. В те годы мы активно работали со многими музеями Москвы, Санкт-Петербурга, Белгорода, Старого Оскола и наиболее часто – с Домом-музеем В.Я. Ерошенко в Обуховке. Мы успели или переписываться, или встретиться лично и перенять наработки советских ерошенковедов старшего поколения: В.Г. Першина (Москва), Р.С. Белоусова (Москва), А.А. Панкова (Кисловодск), А.С. Харьковского (Джерси-сити, США), Б.И. Осыкова (Белгород), А.Г. Кепова (Старый Оскол), В.Д. Шеховцова (Старый Оскол). В октябре 2002 г. ушел из жизни В.Г. Першин, в сентябре 2006 г. – А.А. Панков, в августе 2010 г. – А.Г. Кепов, а некоторым другим возраст и болезни уже не позволяли продолжать работу. Смена поколений исследователей была ощутима и заметна, но она происходила на наших глазах и чу-

дом не стала столь же трагичной, как и гибель архивов самого писателя после его смерти в 1950-х годах. Многое нам удалось узнать и сохранить.

Одновременно началась цепочка памятных дат, важных для России и Японии: в 2008 г. – 50-летие первой крупной публикации о Ерошенко в СССР; в 2009 г. – 100-летие кафе-кондитерской «Накамурая», где жил Ерошенко; в 2010 г. – 120-летие со дня рождения писателя и 20-летие его музея; в 2012 г. – 125-летие языка эсперанто; 100-летие поездки Ерошенко в Британию, 60-летие его смерти и полувековой юбилей первого советского сборника переводов «Сердце орла»; в 2014 г. – 100-летие приезда В.Я. Ерошенко в Японию, в 2015 г. – 125-летие со дня его рождения. Близится 130-летие писателя в 2020 г.

Результаты работы научно-исследовательской группы «Василий Ерошенко и его время» с начала 2000-х гг. были постоянно представлены в сборниках японистических конференций и материалов, постоянно выходили в еженедельной интернет-рассылке Общества «Россия – Япония», в 2012 г. вышла статья в Японии на японском языке [1, p. 105–114]. В середине 2000-х гг. к работе группы «Василий Ерошенко и его время» присоединился эсперантист и переводчик, в то время старший преподаватель Дальневосточного государственного университета (ныне ДВФУ) С.И. Аникеев, живущий в Японии и получивший разрешение работать в архиве Токийской школы слепых.

Даже краткий обзор истории исследований жизни и творчества В.Я. Ерошенко за последние 15 лет позволяет сделать вывод, что в середине 2000-х годов неожиданно случилось так, что и на постсоветском пространстве, и в Японии почти синхронно, с небольшой разницей во времени и независимо друг от друга начали работу две группы волонтеров, одна из которых изучала наследие В.Я. Ерошенко (с 2002–2003 гг.), а другая – архивы Токийской школы слепых конца XIX – нач. XX вв. (с осени 2005 г.). Уже в конце 2005 г. были найдены ранние тексты В.Я. Ерошенко – “Fukkatsusai no hi” («День Воскресения Христова», «Пасхальный день»), “Shiritsu Roshia mosukō mōgakkō no jōkyō” («Положение дел в частной Московской школе слепых в России») и “Ame ga furu” («Дождь идет») в брайлевском журнале «Свет шестизвездия»[2], о чем сообщил незрячим эсперантистам Японии Танабэ Кунио [2, p. 9–12].

Два потока наших исследований питали друг друга и интерес к творчеству Ерошенко в международном масштабе, а точкой личной встречи ученых Украины, России, Японии и других стран удивительным образом стал Киев 2012 г. во время 78-го Международного конгресса Международной лиги незрячих эсперантистов (LIBE)[3].

С одной стороны, мои настойчивые и многократные попытки установить связи с японскими и китайскими исследователями, находясь в Киеве, и с другой – поисковая работа С.И. Аникеева в Японии и новые его переводы и сообщения закономерно привели к вспышке интереса к Ерошенко в Японии.

В 2010 г. 120-летие Ерошенко отметили в Японии Общество «Япония – страны Евразии» и кондитерская «Накамурая», где посвященные ему памятные вечера проходят традиционно с конца 1950-х гг., целевая аудитория этих вечеров – сообщество японских эсперантистов и незрячих эсперантистов.

Мы познакомились с г-жой Исаки Митико по переписке в мае 2010 г., когда в Японии в Школе специального образования для лиц с особенностями зрения в университете Цукуба[4] уже работала инициативная группа по расшифровке и переводу в обычный текст редких брайлевских изданий Токийской школы слепых. Именно тогда, в год 120-летия Ерошенко, мой старший китайский коллега Ху Гочжу, глава Ассоциации эсперантистов в Хубэе, поэт и переводчик древней и современной китайской поэзии, который переводил на эсперанто и произведения Ерошенко, представил меня бывшей учительнице Токийской школы слепых г-же Исаки Митико. Ее интерес к творчеству Ерошенко и огромное внимание к

[2] Журнал «Свет шестизвездия» № 151 за 1915 г. с частью текста В.Я. Ерошенко «Пасхальный день» был выявлен и описан в библиотеке университета Васэда еще в 1988 году исследователями Дзюнья Танабэ и Дзюнко Аоки: http://www.wul.waseda.ac.jp/PUBS/fumi/15/15-12.html

[3] В сентябре 2018 г. адресная книга LIBE включала 386 адресов незрячих эсперантистов из 37 стран, из Украины – 17 адресов.

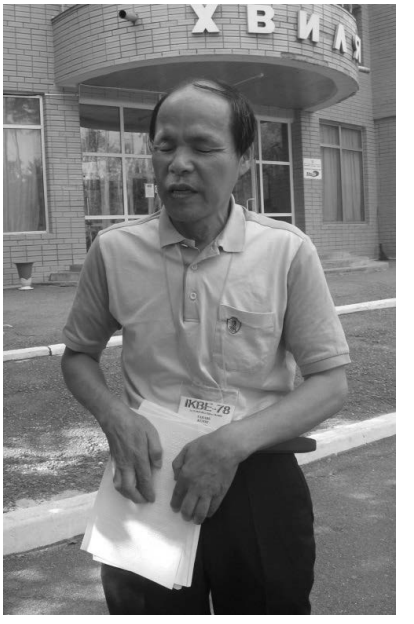
[4] Современное название Токийской школы слепых. Далее в тексте – Токийская школа слепых.

моим попыткам узнать о реальном быте Токийской школы слепых были более глубокими и теплыми, чем можно было предположить. Спустя много лет можно увидеть, насколько результативно были выполнены мои просьбы и к каким новым формам международного сотрудничества это привело.

В 2010 г. г-жа Исаки получила от руководителя архива школы слепых г-на Ивасаки[5] разрешение работать с документами, касающимися В.Я. Ерошенко. Также она посетила вечер 19 июня в Обществе «Япония – страны Евразии», посвященный 120-летию Ерошенко, о котором я ей сообщила, а затем задумала и помогала организовать встречу в ресторане-кондитерской «Накамурая» 23 декабря, в день памяти писателя, совместно с незрячими эсперантистами и участниками сообщества по расшифровке с Брайля журнала «Свет шестизвездия» [3]. Летом 2012 г. в музее школы слепых в Токио даже была организована небольшая памятная экспозиция, посвященная Ерошенко.

Тогда я подробно отвечала на вопросы ее организаторов и передала в дар Токийской школе слепых для музея книги В.Я. Ерошенко на украинском и русском языках.

13–20 июля 2012 г. под Киевом прошел 78-й конгресс Международной лиги незрячих эсперантистов (LIBE). В конгрессе принимали участие 58 человек из 14 стран мира, в том числе известные ерошенковеды: в то время секретарь LIBE, незрячий исследователь творчества Ерошенко с 1966 г. А.И. Масенко (Кисловодск), Ю.В. Патлань (Киев), С.М. Прохоров (Коломна), представители Японии – незрячий эсперантист, выпускник Токийской школы слепых, массажист Танабэ Кунио, исследователь истории тифлопедагогики г-жа Кикусима Кадзуко, автор книги об истории эсперанто-движения среди незрячих [4] г-н Катаока Тадаси в сопровождении сына[6]. В программе конгресса были представлены несколько докладов, посвященных новым исследованиям, в том числе наши с С.М. Прохоровым – о поездке В.Я. Ерошенко в Британию в 1912 г. и о его работе в Коммунистическом университете трудящихся Востока в Москве в 1925–1928 гг. Г-н Танабэ Кунио выступил с рассказом о пребывании Ерошенко в Токийской школе слепых, а г-жа Кикусима Кадзуко – о новых находках в архиве этой школы.




**78-й Международный конгресс незрячих эсперантстов, июль 2012 г. Выступает Танабэ Кунио (Япония). Фото Юлии Патлань**

[5] В письме от 7.10.2018 г. г-жа Исаки сообщила, что сейчас заведующего архивом школы нет, только библиотекарь обычной школьной библиотеки, обслуживающий учащихся. Архив не упорядочен.

[6] Г-на Катаока Тадаси, по сообщению Анатолия Масенко, не стало в апреле 2017 г.

**Анатолий Масенко (слева) и японские эсперантисты: Танабэ Кунио и Катаока Тадаси. Фото Юлии Патлань**

Вся эта цепочка последовательно проводимой в 2001–2015 гг. научной работы, как нашей в Украине и России, так и наших коллег в Японии и Китае, привела к подготовке и изданию в Токио юбилейного сборника к 125-летию Ерошенко на японском языке и эсперанто. Руководителем издательского проекта стал г-н Сибаяма Дзюнъити[7]. В сборник вошли исследования и статьи последних лет, подготовленные специально для этого издания. При нашем содействии впервые в Японии и на широком международном уровне был представлен Дом-музей В.Я. Ерошенко в с. Обуховка Белгородской области – большой обзорной статьей его заведующей Татьяны Новиковой в переводе на эсперанто Юлии Патлань и Анатолия Сидорова.

Одной из давних традиций работы японских ассоциаций и обществ поддержки слепых является тесное сотрудничество зрячих и незрячих их членов, значительно большее, чем это принято у нас. Развитие электронных средств связи, возможностей конвертации рельефного и обычного текстов в другие форматы информации, прежде всего в звук, создание компьютерных программ для незрячих быстро привело к тому, что историю довольно закрытого от посторонних мира специализированных школ слепых конца XIX – начала XX вв. стали исследовать и сами незрячие, сотрудничая со зрячими преподавателями и волонтерами.

Так, почти одновременно исследованием периода обучения Ерошенко в Токийской школе слепых занимались зрячая преподаватель Исаки Митико по нашей просьбе и независимо от нее незрячий эсперантист Танабэ Кунио.

Исаки Митико готовила статью с 2010 г., а написана и опубликована она была в конце 2015 г., но основные находки и новые открытия были известны исследователям как в Японии, так и за рубежом уже более 10 лет. Однако нас просили ждать опубликования результатов поисковой работы в Японии.

Статья Исаки Митико «Ерошенко и Токийская школа слепых» на японском языке была опубликована лишь в 2015 г. в юбилейном сборнике к 125-летию В.Я. Ерошенко [5, p. 63–76]. Статья Танабэ Кунио «Знакомимся с достижениями, учась у наших пионеров: Василий Ерошенко. Пребывание в Японии и его друзья», написанная в значительной мере на том

[7.] Президент Японского института эсперанто в 1999–2012 гг., его представитель при Всемирной эсперанто-организации, сейчас – глава издательского отдела Японского института эсперанто.

же материале, была опубликована в специализированном японском журнале «Проблемы зрения» несколько раньше – в январе 2013 г. [6, p. 22–31][8]. Две эти статьи впервые столь подробно раскрывают учебу Ерошенко в Токийской школе слепых и круг его японских друзей и знакомых на основе вновь выявленных архивных документов. Ранее из-за недоступности архивов наши знания о 1914–1916 гг. в Японии о жизни В.Я. Ерошенко были очень поверхностны и полны мифов и измышлений. Впервые также открывается возможность проследить влияние христианских церквей и миссионеров на становление образования незрячих и отметить влияние английского языка как ключа к обучению отдельных незрячих на Западе – прежде всего в Великобритании и США.

В 2016 г. был, наконец, опубликован первый том исследовательского проекта по переводу в обычный печатный текст брайлевского журнала Токийской школы слепых «Mutsuboshi no hikari» [7].

По просьбе г-жи Исаки Митико г-н Фудзимаки Кэнъити, преподаватель корреспондентских курсов эсперанто, выполнил и в конце 2017 г. разослал участникам японской рабочей группы по исследованиям В.Я. Ерошенко перевод ее статьи. Сразу же, 20 декабря 2017 г., г-жа Исаки Митико дала мне письменное разрешение на перевод своего исследования и его публикацию, известив об этом также переводчика г-на Фудзимаки Кэнъити и секретаря исследовательского проекта «Ерошенко-125» г-на Хикита Акио. Несмотря на свой почтенный возраст, г-жа Исаки Митико накануне своего юбилея с удивительным душевным благородством выполнила данное в ответ на мою давнюю просьбу обещание подготовить это исследование.

В конце 2015 г. произошла еще одна смена поколений, и Международной научно-исследовательской группе «Василий Ерошенко и его время» удалось начать сотрудничество с несколькими молодыми незрячими в Украине, России, Молдове, заинтересованными судьбой и важным для них примером Ерошенко и нашими исследованиями. В результате в 2016 г. в Харькове были изданы с использованием принципов универсального дизайна, по Брайлю и укрупненным шрифтом, мои переводы с японского на украинский и русский языки двух текстов Ерошенко – «Орлиные Души» и «Тесная клетка». В мае 2018 г. был издан, также по Брайлю и укрупненным шрифтом, сборник «Глаза слепых» в трех томах на украинском и русском языках, включающий новый очерк научной биографии писателя и тексты ряда статей – его и о нем.

В 2020–2022 гг. Международная научно-исследовательская группа «Василий Ерошенко и его время» намерена провести Международную интернет-конференцию «Евангелие и Василий Ерошенко» к его 130-летию.

Предлагаемый перевод статьи Исаки Митико «Ерошенко и Токийская школа слепых» является одним из итогов не только японской, но и нашей научно-поисковой работы 2008–2018 гг. Текст исследования впервые вводит в научный оборот вне Японии ряд фактов и сведений, которые станут основанием для нашей будущей работы, задавая собой ее характер и направление на следующие годы. В будущем сотрудничество зрячих и незрячих исследователей разных стран будет еще более актуальным. На первый план в нем, как уже с уверенностью можно утверждать, выйдут вопросы исследования текстов документов и первоисточников различных форматов, текстологии брайлевских рукописей, поэтики и символики текстов В.Я. Ерошенко и выявления в них влияния различных христианских традиций, других религий, европейских и восточных языков и культур.

Японский оригинальный текст публикуемой статьи Исаки Митико «Ерошенко и Токийская школа слепых» и его вариант в переводе на эсперанто несколько отличаются. Прежде всего переводчик сократил комментарии и убрал некоторые японские реалии и понятия, облегчив восприятие текстов. С другой стороны, текст, предназначенный для эсперантистов, содержит как пояснения переводчика для иностранцев, так и авторские пояснения г-жи Исаки, которых нет в варианте, опубликованном в 2015 г. в Японии.

Перевод статьи на русский язык выполнен с эсперанто. При подготовке к публикации он сверен с японским оригиналом и все приведенные в нем цитаты даны по оригиналу на японском языке.

[8] Г-н Танабэ Кунио только что дал разрешение на публикацию перевода этой статьи. Я надеюсь опубликовать его исследование в ближайшее время.

Перевод статьи Исаки Митико и научный комментарий к публикации подготовлены Юлией Патлань. При подготовке комментария была использована статья Танабэ Кунио с комментариями Сергея Аникеева, а также комментарии С.И. Аникеева в ответ на возникающие вопросы.

Интересно отметить одну особенность статей Исаки Митико и Танабэ Кунио: если бывшая преподаватель Исаки Митико обращает внимание именно на школьный уклад и распорядок, на отношение к иностранному ученику директора, учителей и его незрячих соучеников, то исследование незрячего автора более ценно описанием круга общения Ерошенко и тем, что в нем названы выдающиеся незрячие Японии – преподаватели и ученики Токийской школы слепых того времени и их заслуги первопроходцев специального образования.

Список используемых источников и литературы тщательно сверен и переработан публикатором. Исключение составляют редкие и недоступные вне Японии брайлевские и архивные источники.

Благодарности: члену JABE г-же Исаки Митико (Токио, Япония); переводчику г-ну Фудзимаки Кэнъити (Япония); директору Школы специального образования для лиц с особенностями зрения, Университет Цукуба, г-ну Хикита Акио (Токио, Япония); г-ну Тихару Осю, библиотекарю Брайлевской библиотеки Японской ассоциации слепых (Токио, Япония); японисту Евгению Кручине (Москва); японисту Сергею Аникееву (Тояма, Япония); многолетнему секретарю, руководителю, члену правления LIBE Анатолию Масенко (Кисловодск); генеральному секретарю JABE г-ну Танабэ Кунио (Токио, Япония); члену JABE г-ну Харада Цукуру (Кумамото, Япония); г-ну Киси Хироми (Киото, Япония), г-же Мурата Каздуо (Токио, Япония), г-ну Сибаяма Дзюнъити (Токио, Япония), члену JABE г-же Кикусима Кадзуко (Токио, Япония), г-же Рёко Ямагути (Япония); Михаилу Коробко (Москва), Ольге Аргун (Хакодатэ, Япония), Нине Ткаченко (Киев), д-ру филол. наук Елене Волковой (Москва), Алие Нуруллиной (Санкт-Петербург).

**Список использованных источников**

1. Patlan Yu., Kruchina Evg. Nihon de no Washīrī Eroshenko / Yu. Patlan, Evg. Kruchina // Doramachikku Roshia in Japan 2. Nagatsuka Hideo sekinin henshū. – Tōkyō: Seikatsu jānaru, 2012. – 481 p.

2. Tanabe K. Artikoloj de Eroshenko / Kunio Tanabe // La Fratoj. – 2006. – № 49. – Jan. – p. 9–12 (Braille).

3. Michiko I. Kunsido omaĝe al Eroŝenko / Isaki Michiko // Orienta Blindularo, organo de Japana Asosio de Blindaj Esperantistoj. – 2011. – № 5 (105). – P. 18–20.

4. Tadashi K. Yami o terasu mō hitotsu no hikari – mōjin esuperanto undō no rekishi / Kataoka Tadashi. – Riberoi, 1997. – 173 p.

5. Michiko I. Eroshenko to Tōkyō mōgakkō / Isaki Michiko // Ikita Tabishita Kaita = Vivis vojaĝis verkis: Eroshenko seitan 125 shūnenkinen bunshū. – Tōkyō: Shubbansha eroshenko seitan 125 shūnenkinen jigyō jikkō iinkai, Nihon esuperanto kyōkai, 2015. – 99 p.

6. Tanabe K. Sendatsu ni manabi gyōseki o shiru washirī – eroshenko nihontaizai to yūjintachi / Kunio Tanabe // Shikaku shōgai: Sono kenkyū to jōhō/shikaku shōgaishashien sōgō sentāhen. – 2013. – No. 1 (296). – P. 22–31.

7. Mutsuboshi no hikari. Sumiji yaku: Shikaku shogaisha ni yoru shikaku shogaisha no tameno meiji no tenji sogo zasshi / ed. Nakamura Makio, Tenji zasshi mutsuboshi no hikari dētaka kenkyū purojekuto. – Shikaku shogaisha no rekishi shiryoshu, 1. – Tokyo: Ounkai tenji shuppanbu Publ., 2016. – 230 p.

**ИСАКИ МИТИКО**
*(Токио, Япония)*

# ЕРОШЕНКО И ТОКИЙСКАЯ ШКОЛА СЛЕПЫХ

**Резюме Исаки Митико**

Василий Ерошенко (12.01.1890–23.12.1952) узнал, что японские слепые содержат себя сами с помощью искусства лечебного массажа, и задумал поехать в Японию. Он был принят Токийской школой слепых. По школьному расписанию, с 8 утра до 5 вечера он изучал главным образом японское искусство лечебного массажа и японский язык. Он участвовал также во всех школьных событиях и оставался в Японии два года и два месяца (первый раз; второй раз с 1919 по 1921 гг.). В течение этого времени в Японии он проявил себя как музыкант, играющий на балалайке, гитаре, скрипке и пианино. Он был активен также как писатель и опубликовал свои произведения "Ame ga furu" («Дождь идет») и "Fukkatsusai no hi" («Пасхальный день») в брайлевском журнале Mutsuboshi no hikari, «Свет шестизвездия» (назван так потому, что брайлевский рельефный знак формируется из шести точек)[9]. Этот журнал был печатным органом, который издавала Ассоциация соучеников Токийской школы слепых.

Из-за того, что школа слепых не была слишком открытой для внешних журналистов, жизнь Ерошенко в этой школе не была подробно описана даже в биографии Ерошенко «Предрассветная песнь» [1], написанной Такасуги Итиро[10].

Поскольку у меня был опыт работы преподавателем в Школе для слепых университета Цукуба, которая была правопреемником Токийской школы слепых, я намеревалась исследовать жизнь Ерошенко в то время, когда он находился в школе, используя «Школьный дневник» [2][11], написанный Матидой Норифуми[12], руководителем Токийской школы сле-

[9] «Mutsuboshi no hikari», «Свет шести звезд», «Свет шестизвездия» – журнал Ассоциации выпускников Токийской школы слепых. Выходил шрифтом Брайля с 1903 г., то есть с момента покупки Токийской школой глухонемых и слепых в Школе для слепых в Иллинойсе (США) только что изобретенного печатного станка, позволявшего стереотипно печатать шрифтом Брайля с пластин, по 1943 г. Выпуск журнала прервала война. Сохранилось около 600 его номеров, но далеко не все. Произведения, статьи и информация о В. Ерошенко были найдены в номерах 144–153, 155, 206, 228 и 509. С 2016 г. вышли уже два выпуска переиздания материалов журнала, готовятся следующие.

[10] Такасуги Итиро (Takasugi Ichiro, 17.07.1908–09.01.2008), настоящее имя – Огава Горо (Ogawa Goroo). Профессор английского языка и литературы в университете Сидзуока, участник Второй мировой войны, в числе японских военнопленных был узником Тайшетлага, о чем выпустил книгу «Во тьме под северным сиянием (записки из сибирского плена)», Эсперантист, автор нескольких переизданий художественной биографии Василия Ерошенко (1956, 1959, 1982 гг.); составитель и редактор нескольких изданий произведений Ерошенко в Японии (1959, 1974–1975, 1993 гг.).

[11] В нем отражается вся жизни школы: выход на работу преподавателей, кол-во учеников, пропуски и посещение занятий, события в школе, мероприятия, посещение гостями, зарубежные поездки учеников и учителей и т.д. и т.п. Сейчас сохраняется пять лет.

[12] Матида Норифуми (Machida Norifumi, вариант чтения имени – Норибуми/Noribumi, 22.12.1856–23.11.1929) – педагог и просветитель XIX–XX вв. С 1878 по 1910 г. был учителем, затем директром ряда школ в Японии. Возглавлял школу на Тайване. С 1899 г. – профессор. Первый директор отдельной правительственной Токийской школы слепых. Заступил на должность, не имея опыта в обучении незрячих, изучал его в Японии и за рубежом. Проводил обучение незрячих по примеру США, способствовал введению в Японии системы Брайля, официально утвержденной в 1926 г. Ушел в отставку весной 1929 г. за несколько месяцев до смерти. Автор книги «История национального образования в эпоху Мэйдзи», ряда статей, в частности «Очерк истории шрифта Брайля». Выполнил перевод книги Т. Герелля «Психология слепых».

пых; «Дневник Акита Удзяку»[13] [3]; «Воспоминания», опубликованные их друзьями. Однако прояснились лишь окружавшие Ерошенко обстоятельства, но, к сожалению, не его внутренняя мысль.

**Введение**

Я пришла на работу в мае 1975 г. (50-й г. Сёва[14]) как преподаватель начальных классов школы для слепых Токийского университета образования и работала до марта 1984 г. (59-й г. Сёва). Эта школа была наследницей Токийской школы слепых, в которой Ерошенко начал учиться в 1914 г. как особый исследователь[15], чтобы практиковать лечение общим и японским массажем (амма)[16]. (Эта школа сейчас называется Специальная вспомогательная школа Университета Цукуба для людей с проблемами зрения). Я посетила архив этой школы для слепых, откуда я ушла 24 года назад, потому что в 2008 г. я услышала от эсперантистов, что некий украинский исследователь (*1)[17] Ерошенко хочет узнать о его жизни в школьные годы.

Ответственным за архив был учитель высших классов. Он выслушал меня, показал мне «Школьный дневник», написанный Матида Норифуми, который был ее директором в школьные годы Ерошенко, и любезно разрешил мне свободно посетить архив и читать в нем документы. По случаю и к счастью, в то время начался проект расшифровки с Брайля журнала Ассоциации соучеников школы “Mutsuboshi no hikari” («Свет шестизвездия»), который начали издавать в июне 1903 г. (36-й г. Мэйдзи). Чтобы расшифровать его с Брайля, регулярно собирались и работали учителя нынешние и прежние, члены Ассоциации школы и волонтеры. Я попросила разрешить мне принять участие в этой работе и могла расшифровать с Брайля и перевести в обычный текст[18] произведения Ерошенко из журнала «Свет шестизвездия», работая с незрячим напарником.

**О биографии Ерошенко**

«Предрассветная песнь; жизнь слепого поэта Ерошенко» авторства Такасуги Итиро (издательство Иванами, опубликована 17 декабря 1982 г.) – это подробная и беллетризо-

[13] Акита Удзяку (Akita Ujaku, 30.01.1883–12.05.1962). Настоящее имя Акита Токудзо (Akita Tokuzo). Начал печататься с 1907 г. В 1915 г. познакомился с языком эсперанто. В 1914–1919 гг. увлекался индийской философией и испытал влияние Р. Тагора. Создал несколько мистических драм, в 1920-е гг. написал драму «Будда и смерть ребёнка». Акита был одним из основателей театра «Сэнкудза». Написал также пьесы: «Погребённая весна» (1913), «Три души» (1918), «Ночь на границе» (1921) и др. В 1927–1928 гг. Акита посетил СССР к десятой годовщине революции и затем опубликовал очерки «Молодая Советская Россия» (1929). Много писал для детей. В 1931 г. организовал «Японский пролетарский эсперантистский союз» (Japana Prolet-Esperantista Unio), который позже был закрыт полицией, и написал учебник эсперанто. Осенью 1933 г. его несколько недель держали под стражей. В следующем году основал журнал «Teatoro». После Второй мировой войны Акита возглавил Институт сценического искусства в Токио. С 1947 г. – член Коммунистической партии Японии. Всю жизнь Акита Удзяку интересовался русской культурой. В 1930-х гг. возглавлял Общество друзей Советского Союза. В 1957 г. в Токио были опубликованы русские народные сказки в его переводе.

[14] Исаки Митико здесь и далее использует традиционное японское летосчисление согласно девизам правления императоров: эпоха Мэйдзи с 23 октября 1868 г. по 30 июля 1912 г., правление императора Муцухито; эпоха Тайсё – с 30 июля 1912 г. по 25 декабря 1926 г., правление императора Ёсихито; эпоха Сёва – с 25 декабря 1926 г. по 7 января 1989 г., правление императора Хирохито.

[15] Учебный год в Токийской школе слепых начинался в апреле. Учеников принимали после экзаменов. Ерошенко приехал в мае и был принят без экзаменов, на основании письма посольства России. Он занимался индивидуально с учителями массажа и японского языка по составленному отдельно для него расписанию. Ерошенко был значительно старше многих учеников школы.

[16] Японский массаж (anma, amma) – традиционный японский расслабляющий массаж. Был одним из трех традиционных видов врачевания, которыми занимались незрячие (иглоукалывание, прижигание и амма). Техники амма происходят из Китая и включают поглаживание, разминание, растяжение и поколачивание тела в местах расположения акупрессурных точек. Амма, как и все восточные виды массажа, основан на учении о потоках энергии, циркулирующей в организме.

[17] Примечания г-жи Исаки Митико обозначены (1*), (2*), (3*) и приведены в конце текста.

[18] В европейской традиции существует понятие «плоскопечатный текст», а Исаки Митико пишет о «тексте, написанным тушью», в отличие от рельефно-точечного (Брайля).

ванная в хорошем художественном стиле биография, написанная в результате тщательных изысканий [1]. Это произведение сделало для меня возможным осознание всех заслуг Ерошенко и подтолкнуло меня начать это исследование о нем.

Хотя читатели этого произведения верят, что все описания в нем истинны и являются фактами, однако мое исследование на основе документов, оставшихся в школе, и «Дневника Акита Удзяку» [3] открыло, что несколько из них – неправдивы. Я покажу их.

Такасуги выполнил всестороннее исследование. Он посетил также и Токийскую школу для слепых в поисках документов. Учительница Симода Томоэ (*2), старейший учитель начальной школы, приняла писателя и показала статьи – вклад Ерошенко в журнал «Свет шестизвездия». Но в книге «Предрассветная песнь» написано не так уж и много об образе Ерошенко в школе. Я хочу представить картину его школьной жизни на основе «Школьного дневника», написанного директором школы – Матида Норифуми, а также по произведениям его школьных друзей.

Во-первых, из описанного в произведении «Предрассветная песнь» я должна показать пункт, отличающийся от факта, действительно отмеченного в документах.

Ерошенко предстал перед доктором Накамура Киёо[19], который был руководителем Центральной метеорологической обсерватории в Токио, 27 апреля 1914 г. (3-й г. Тайсё).

**Накамура Киёо**

[19] Накамура Киёо (Nakamura Kiyoo, 19.04.1855–03.01.1930) – третий директор Центральной метеорологической обсерватории Токийского императорского университета (с 1 августа 1895 г. по февраль 1923 г.) и первый директор Японского института эсперанто (JEI), с 1926 г. Окончил отделение физики Токийского императорского университета в 1879 г., работал в Министерстве внутренних дел Японии. В 1881 г. стал одним из учредителей Токийской школы физики (сейчас – Токийский университет естественных наук, Rika daigaku) и директором этой школы с 1896 г. В 1886–1889 гг. стажировался в Германии, в Берлине и Гамбурге, в области метеорологии. Для Всемирной выставки в Чикаго в 1893 г. написал на английском языке работу «Климат Японии» и в 1902 г. защитил ее как диссертацию. С 1908 г. – член Императорской академии наук Японии. Был сторонником языка эсперанто и введения метрической системы мер. Автор ряда статьей на эсперанто о метеорологических явлениях и землетрясениях.

Также и в органе Японской эсперанто-ассоциации, журнале, называющемся «Japana Esperantisto» («Японский эсперантист»), вышедшем 25 мая 1914 г., мы читаем: *«русский слепой эсперантист Ерошенко прибыл в Японию 27 апреля»* [4, p. 3][20]. С этого и началась его жизнь в Японии. Но в произведении Такасуги не указана точная дата, когда он был принят в качестве ученика в Токийскую школу слепых.

В 12-й главе «Токийская школа слепых» в произведении «Предрассветная песнь» написано: *«В результате хлопот покровителя профессора Накамура Киёо, с сентября Ерошенко начал обучение как отдельный исследователь в школе слепых в Дзосигая»* [1, с. 89].

Но, если мы обратимся к «Школьному дневнику» директора Токийской школы слепых Матида Норифуми за 1914 г. (3-й г. Тайсё), то увидим следующее:

*«11 мая. Сегодня посетил школу русский по имени Еро Сиенко, который желает поступить к нам на учебу. Я вручил ему разрешение на посещение занятий с завтрашнего дня для изучения японского и европейского массажа»* [2].

Теперь нам понятно, что Ерошенко смог поступить в Токийскую школу слепых через две недели после прибытия в Токио[21]. А в отношении его поступления в школу имеется запись, что *«это оказалось возможным в результате усилий профессора Накамура Киёо».*

Но, по документам, Российское посольство направило руководителю школы Матида Норифуми приведенное ниже письмо-прошение, датированное двадцать девятым апреля, спустя лишь два дня после того, как Ерошенко предстал перед доктором Накамура:

«Директору Токийской школы слепых
господину Матида Норифуми.

Милостивый государь!

Обращаемся к Вам по поводу российского подданного Ерошенко, который прибыл в столицу Вашей страны с целью обучиться искусству японского массажа (амма). По этому случаю просим Вашего благорасположения в возможном оказании содействия оному по Вашему усмотрению.

С искренним уважением к Вам

29 апреля 3-го года Тайсё
“Российское посольство”. Печать».

Вероятно, школа слепых сделала запрос в отношении этой просьбы. Из Российского посольства пришло ответное письмо, датированное 4 мая:

«*Милостивый государь!*

*Доводим до Вашего сведения, что российский подданный Ерошенко прибыл, имея при себе рекомендательное письмо от Московского общества обучения слепых, на основании чего посольство может дать за него ручательство, о чем вас извещаю. Плата за обучение и прочие расходы полностью будут лежать на нем самом; в случае неуплаты нижайше просим нас известить. Обращаемся с просьбой о содействии.*

*4 мая 3-го года Тайсё.*
*“Российское посольство”. Печать.*
*Директору Токийской школы слепых*
*Г-ну Матида Норифуми».*

[20] «*Прибытие русского слепого. Русский слепой эсперантист г-н Ерошенко прибыл в Японию 27 апреля. Этот молодой единомышленник очень энергичен и хочет изучить японский язык и японский массаж. Мы хлопотали о его поступлении в “Школу слепых” и он уже начал слушать лекции*». (Пер. с эсп. Ю. Патлань).

[21] Исаки Митико приводит не все письма, касающиеся приема В.Я. Ерошенко в школу. Вероятно, какие-то документы еще могут быть выявлены. Эта поездка Ерошенко была тщательно и заранее подготовлена. Уже в феврале 1914 г. директор Токийской школы слепых получил из посольства запрос-отношение о возможности принять на обучение российского подданного. Получив это дипломатическое письмо, Матида Норифуми 15 февраля 1914 г. запросил Министерство образования Японии (Момбусё) о разрешении на его прием. Очевидно, это разрешение довольно быстро было дано. И только после этого стал возможен отъезд Ерошенко из России в марте и приезд в Токио 27 апреля 1914 г. Рекомендации от Московского общества призрения, воспитания и обучения слепых детей и от эсперантистов (письмо племянника Л.Л. Заменгофа и редактора московского журнала «La Ondo de Esperanto» – Б. Котзина (Коцына) были только необходимым дополнением к необходимым согласованиям на дипломатическом уровне.

(Это письмо из Российского посольства на японском языке обнаружил в «Журнале школьной канцелярии» Токийской школы слепых учитель Школы для слепых префектуры Киото, г-н Киси Хироми[22], который приезжал сюда для сбора материалов о Тории Токудзиро[23]. Господин Киси прислал его мне, Исаки).

Вероятно, сразу же после того, как он прибыл к д-ру Накамура, Ерошенко показал ему это рекомендательное письмо от Московского общества призрения, воспитания и обучения слепых, и, вероятно, уже на следующий день доктор посетил российское посольство вместе с Ерошенко, чтобы просить уладить дело надлежащим образом.

Я полагаю, что таким вот образом официальное письмо Российского посольства и было направлено руководителю школы 29 числа, всего лишь через два дня после прибытия Ерошенко в Токио 27 апреля.

Г-жа Симода Томоэ, которая посвятила всю свою жизнь обучению слепых и выполнила исследование об образовании незрячих, писала также и о Ерошенко в своей работе «Основание Ассоциации слепых» (издательство Адзуса, выпущена 25 ноября 1991 г.):

*«Я помню, что в реестре учеников, принятых в Токийскую школу слепых, я нашла письмо-прошение от Министерства образования, в котором говорится: «Желательно, чтобы русский Василий Ерошенко был принят на особом положении». Это, кажется, было результатом хлопот, предпринятых профессором Накамура. Вероятно, он был поручителем Ерошенко. Сохранилось письмо профессора Накамура, адресованное г-ну Матида»* [5].

Когда я устроилась работать учителем начальных классов этой школы слепых в мае 1975 г. (50-й г. Сёва), г-жа Симода Томоэ работала учителем средних классов. В то же время она выполняла роль спикера для внешних журналистов, потому что была исследователем образования слепых детей и потому что она, как первопроходец-исследователь образования для незрячих, знала старую историю школы слепых.

Я должна кратко представить, какой была Токийская школа слепых, когда ее посещал Ерошенко.

Строительство нового здания школы слепых было завершено в 1910 г. (43-й г. Мэйдзи) в квартале Коисикава (в настоящее время квартал Бункё[24]), а сейчас она находится в районе Дзосигая. А торжественное открытие состоялось 5 октября. Поскольку она была наследницей училища для слепых (Kun-mou-in)[25], основанного на денежное пожертвование

[22] Киси Хироми (Kishi Hiromi) – современный исследователь истории тифлопедагогики, бывший преподаватель школы слепых в Киото, участник волонтерской группы исследователей В.Я. Ерошенко, созданной к 125-летию писателя.

[23] Тории Токудзиро (Torii Tokujiro, 12.08.1894–11.09.1970) – соученик по Токийской школе слепых и ближайший друг Ерошенко в Японии, эсперантист. Ослеп, как и Ерошенко, в четыре года. Отец обращался с ним, как с обычным ребенком, водил его в театры, на соревнования по сумо, по музеям. Тории Токудзиро в 18 лет принял христианство в одной из протестантских церквей и изучил английский язык на курсах при Ассоциации молодых христиан (YMCA). Под влиянием Агнесс Александер в 22 года стал и всю жизнь оставался одним из первых приверженцев веры Бахаи в Японии. В Токийской школе слепых дружил не только с Ерошенко, но и учениками из Кореи. Преподавал в разных школах для слепых, но вернулся работать в школу слепых и немых в Киото. С 1929 до 1956 г. преподавал здесь и был заместителем директора этой школы. В апреле 1928 г. вместе с незрячими Кумагаи Тэцутаро, христианским пастором, и Ивахаси Такэо выступил одним из инициаторов создания Японской ассоциации незрячих эсперантистов. Эта ассоциация прекратила работу в годы войны и возобновила ее в августе 1966 г. под руководством Тории Токудзиро. Благодаря его усилиям были созданы представительство сети организаций по поддержке незрячих в Киото – «Kyoto Lighthouse» («Маяк в Киото», 1961) и Всеяпонская федерация слепых. Тории сохранил набольшее число писем Ерошенко 1916–1918 гг., в том числе из Таиланда, Британской Бирмы и Индии, которые были опубликованы Такасуги Итиро и другими исследователями. Эти письма представляют собой уникальные документы, написанные по Брайлю на эсперанто и японском языках.

[24] Бункё, Бункё-ку – один из районов Токио.

[25] Kun-mou-in – вторая в Японии, после Киото, школа для слепых западного типа, основанная в Токио в 1880 г. участниками общества помощи слепым Ракудзэнкай, куда входили протестантские миссионеры и новообращенные японцы-христиане (Г. Фулдз, миссионер Церкви Шотландии, миссионер Американской лютеранской миссии преп. Г. Борхард, японские христиане-методисты Фурукава Масао, Сэн Цуда, Накамура Масанао и японец Гинко Кисида). Первых учеников эта школа приняла в 1883 г. Уже с 1885 г. школа стала правительственной и называлась «Школой для глухонемых и слепых».

императора Мэйдзи[26], среди приглашаемых на различные школьные события часто бывал кто-то из императорской семьи и знати. Не только директор школы, но и представители из числа ее учеников принимали участие в правительственных и придворных мероприятиях. Этого никогда не случалось в рядовых школах слепых.

**Японская открытка «The school for the Blind, Tokyo»**

**Сохранившийся вход в Токийскую школу слепых**

[26.] Император Мэйдзи (3.11.1852–30.07.1912), прижизненное имя – Муцухито. Период его правления ознаменовался отказом Японии от самоизоляции, проведением т. н. «Реставрации Мэйдзи» и превращением Японской империи в мировую державу. В 1873 г. был отменен запрет христианства, благодаря чему в Японию стали прибывать католические и протестантские миссионеры, что способствовало становлению в стране системы образования и здравоохранения западного образца.

Программа преподавания в Токийской школе слепых в первый год ее основания, 1910 г. (43-й г. Мэйдзи)[27] была следующей:

– отделение общих дисциплин (5 лет), предметами изучения в котором были: нравственность, японский язык, арифметика, история, география, естествознание, пение, гимнастика, ведение домашнего хозяйства, ручные работы и искусства (рукоделия и ручной труд).

– отделение прикладных дисциплин: музыки (6 лет), акупунктуры и японского массажа (4 года).

– отделение преподавания: общего курса (1 год), музыкального курса (3 года), акупунктуры и массажа (2 года)[28].

Эта система действовала до послевоенного 1947 г. (22-й г. Сёва), когда было введено «Обязательное обучение для инвалидов по зрению или слуху». В отличие от нынешней системы, по которой один класс в каждом учебном году состоит из учеников одного возраста, тогда возраст учеников, обучающихся в одном классе, был разным, – от 6 до 30 лет. Да и уровни знаний учащихся были очень разными.

Эта школа для слепых располагается на современном месте (3-27-6, Mejiro-dai, Bunkyo-ku, Tokio) с самого ее основания. Она не пострадала ни от Великого землетрясения в Канто (1 сентября 1923 г.)[29], ни от Великой бомбардировки Токио (1945 г.)[30], хотя огонь угрожал ей, но школа уцелела. Таким образом, многое было утрачено, но некоторые документы все же сохранились с момента основания школы[31].

Как я уже писала, Ерошенко был принят в эту школу для слепых 12 мая 1914 г. (3-й г. Тайсё), когда ему было 24 года.

Однако в главе «Прибытие в Японию» книги «Предрассветная песнь», написанной Такасуги, говорится: *«С сентября Ерошенко начал обучение как отдельный исследователь в школе слепых в Дзосигая»* [1, с. 89].

Отчего же «с сентября»?

---

[27] Исаки Митико выводит историю Токийской школы слепых с 1910 г., первого учебного года, когда она была отделена от школы глухонемых в самостоятельное учреждение.

[28] Выпускники этого отделения получали право преподавать в других школах слепых.

[29] Великое землетрясение Канто (Канто дайсинсай) – землетрясение 1 сентября 1923 г., которое полностью разрушило Токио и Иокогаму. Землетрясение стало причиной гибели нескольких сотен тысяч человек и причинило значительный ущерб. В Токио после толчков начались пожары, был разрушен водопровод и около половины всех строений города. Официальное число погибших – 174 тыс. чел., ещё 542 тыс. чел. числятся пропавшими без вести, свыше миллиона остались без крова. Общее число пострадавших составило около 4 млн. По масштабу разрушений и количеству пострадавших это землетрясение является самым разрушительным за всю историю Японии. После землетрясения сгорел весь тираж третьего сборника произведений Ерошенко «Ради человечества». Однако книга была восстановлена по уцелевшему экземпляру гранок и вышла уже через год.

[30] ВВС США бомбили Японию с 1942 по 1945 гг. В течение последних 7 месяцев бомбардировок применяли зажигательные бомбы. Первый такой рейд на Токио произошел в ночь с 23 на 24 февраля, когда уничтожили около 3 км² города. В ночь с 9 на 10 марта провели повторный налет на Токио, сбросив около 1700 т бомб. Около 40 км². площади города было разрушено; свыше 100 000 чел. погибло в огненном смерче. Город был преимущественно из дерева и бумаги, и пожары вышли из-под контроля, нагревая воду в каналах до кипения и вызывая самопроизвольное возгорание целых кварталов. В последующие две недели было сделано 1600 самолёто-вылетов против четырёх городов; к июню 1945 г. свыше 40% городской площади шести крупнейших городов Японии, в т. ч. Токио, было уничтожено. Уничтожение старого Токио и поражение Японии во Второй мировой войне стали началом нового этапа в развитии ее экономики и культуры. Прошлое было стерто с лица земли. Сейчас даже образованные японцы часто с трудом читают рукописные документы периодов Мэйдзи и Тайсё.

[31] Это само по себе граничит с чудом. Во многом здесь речь идет о сохранности брайлевских документов (рукописей и малотиражных изданий), оттиснутых на уже специально увлажненной бумаге для получения рельефа. Брайлевская плотная бумага, которую уже увлажняли для получения оттиска, очень чувствительна к влажности, поэтому плохо сохраняется в условиях влажного климата Японии. Документы на бумажной основе очень легко гибнут от огня, воды и любых разрушений.

В библиографии к произведению «Предрассветная песнь» указана книга «Впечатление от слепого поэта Ерошенко», изданная Японской ассоциацией незрячих в декабре 1957 г. [6], и написанная Ниицу Ёсихиса[32], соучеником Ерошенко. Оба они жили в одном пансионе под названием Сэйкокан в Дзосигая. Вероятно, источник такого подхода находится в этом произведении. Я приведу несколько строк:

*«Это случилось в сентябре 1914 г. (3-й г. Тайсё). После летних каникул ученики вернулись из своих родных мест в школу, и занятия только начались. Как и обычно, после полудня я вернулся по улице Дзосигая в пансион Сэйкокан, и вскоре в пансион прибыл директор школы Матида, которого сопровождали двое других. Одним из них был профессор Накамура Киёо, руководитель Центральной метеорологической обсерватории в Токио, а другим – слепой юноша Ерошенко, приехавший из России для обучения […] Директор школы Матида и профессор Накамура оставили его в комнате площадью в шесть татами[33], выходящей на веранду, и после того, как разместили его, покинули пансион.*

*Пансион Сэйкокан располагался недалеко от Школы слепых, с тех пор каждый день мы ходили в Школу, держа друг друга за руку»* [6].

Из-за этих строк Такасуги и заключил, что *«он был принят в сентябре»*.

Но так как уже 12-го мая Ерошенко был включен в число учеников, то ошибочны приводимые ниже строки из книги Такасуги Итиро, описывающие время до его принятия в школу: *«заботливый профессор нашел для Ерошенко преподавателя японского языка и преподавателя японского массажа»* [1] .

Встреча с Акита Удзяку приводится как первое знакомство Ерошенко с японскими друзьями в главе «Случайная встреча в буддийском храме Кисибодзин[34] в Дзосигая». Описана она в таких словах: *«Благодаря Удзяку, Ерошенко смог расширить круг своих друзей с ограниченной группы слепых и эсперантистов до японских литераторов и социалистов. Удзяку узнал об эсперанто от Ерошенко, и это придало ему новые силы, он смог спастись из глубокой пропасти отчаяния, в которой он находился до тех пор»* [1, с. 100–101].

Прекрасная сцена их случайной встречи сильно впечатлила читателей. Даже Симода Томоэ процитировала ее в своей работе «Основание Ассоциации слепых» [5].

Но их встреча не была делом случая в роще Кисибоздин. Кусуда Тосиро, живущий в том же пансионе Сэйкокан, привел Ерошенко в дом Акита.

Согласно записи от 21 февраля 1915 г. в «Дневнике Акита Удзяку»: *«Сегодня после обеда в два часа меня должен был посетить г-н Василий Ерошенко. Но из-за своих дел он пришел в шесть, а не в два. Г-н Кусуда сопровождал его»* [3]. Это факт.

«Дневник Акита Удзяку» был издан 30 марта 1965 г., а «Предрассветная песнь» – 17 декабря 1982 г. Г-н Такасуги указал «Дневник Акита Удзяку» в первой строке библиографии. Таким образом, я полагаю, что Такасуги непременно читал его.

На догадку меня навела карта тогдашнего [квартала] Дзосигая. Тот пансион Сэйкокан, в котором жил Ерошенко, и дом Удзяку находились очень близко. Между двумя жилищами лежит лишь небольшая роща буддийского храма Кисибодзин. Оба они любили прогуливаться и часто наслаждались прогулкой в роще и на кладбище Дзосигая[35]. Они сразу же подружились и, вероятно, гуляли вместе в роще множество раз. С некоторой антипатией поначалу я читала описание этой случайной встречи в книге «Предрассветная песнь», ведь оно не соответствует факту. Но позже я должна была признать, что г-н Такасуги описал со своей писательской точки зрения – символически и прекрасно – встречу в тот день, как впечатляющее обстоятельство, включая их последующие взаимные визиты друг к другу и дружбу, растущую между ними.

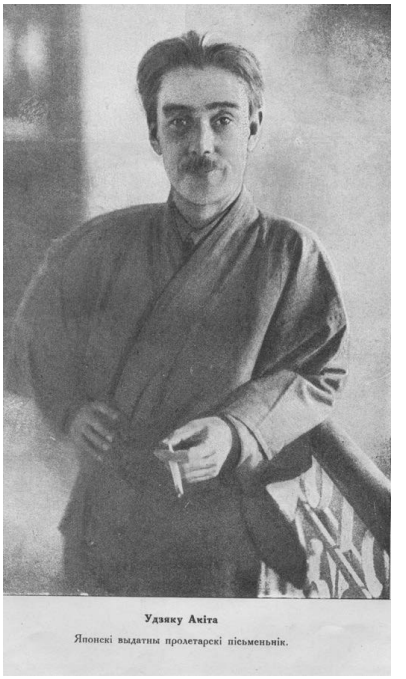
---

[32.] Ниицу Ёсихиса (Niitsu Joshihisa) – соученик Ерошенко по отделению массажа и акупунктуры Токийской школы слепых, который жил с ним в одном пансионе и оставил воспоминания, изданные по Брайлю.

[33.] Около 9,72 м$^2$. – Прим. пер.

[34.] Кисибодзин (Kishibojin, Kishimojin) – буддийская богиня-покровительница детей, благополучного деторождения, воспитания, гармонии между супругами, любви и согласия в семье.

[35.] Кладбище Дзосигая находится в одном из районов Токио – Тосима. В начале XX в. было загородным. С середины 1920-х гг. здесь хоронили русских эмигрантов первой волны. В 1934 г. здесь будет похоронен один из друзей Ерошенко – художник Такэхиса Юмэдзи.




**Акита Удзяку в Минске, 1928 г.**

Эту встречу Ниицу Ёсихиса описал так:

*«Наступила весна 1915 года. Однажды утром, как обычно, я пошел к умывальнику и застал его там, когда он умывался.*

*"Г-н Ниицу, вчера вечер[36] я встретился с удивительным человеком".*

*"Неужели? Где и с каким?"*

*"Cemetery (кладбище)[37], это есть место, где поминают умерших. Это cemetery. Много каменных памятников там".*

[36] Речь Ерошенко ломаная.

[37] Незрячий соученик Ерошенко, чувствительный к звуковой стихии речи, сохранил в памяти и передал английские вкрапления в речи Ерошенко, только изучающего японский. Роль английского языка была огромна и в личностном становлении В.Я. Ерошенко, и в его общении с японцами, для которых английский язык был мостом и в Европу (Британию), и в США, и ключом к получению новейшего в то время «западного» образования. Многие друзья Ерошенко изучали английский язык в колледжах или на курсах при церквях и христианских организациях, таких как сеть ассоциаций молодых христиан (YMCA), прежде чем увлечься более легким языком-посредником эсперанто. Танабэ Кунио в своей статье отмечал, говоря о встречах незрячих в кафе «Накамурая»: *«Главной фигурой на собраниях в этом салоне был Накамура Кётаро, бывший преподаватель школы адаптации слепых «Доайкунмоин». Потом он стал первым главным редактором еженедельника, выходящего шрифтом Брайля «Тэндзи майнити». Вокруг него сгруппировались Хираката Тацуо (основатель Попечительского общества «Синай»), Акимото Умэкити (основатель Токийского «Lighthouse»), Тории Токудзиро, Исимацу Рёдзо и др. Они все были слепыми, но это был цвет христианской молодежи Японии того времени. На своих собраниях они обсуждали вопросы обучения слепых и их адаптации к жизни в обществе, их интересовали социальные проблемы, говорили и увлеченно спорили о вопросах религии и идейных течениях»* (перевод с яп. С. Аникеева). Накамура Кётаро (1880–1964) – незрячий, учился в Великобритании в 1912–1914 гг., первый в Японии преподаватель, ставший вести т. н. «курс общих дисциплин» – японский язык, историю, географию, физику, математику, иностранный язык и др. в Токийской школе слепых и немых. Исимацу Рёдзо (1888–1974) – незрячий пастор Японской лютеранской церкви. Йосимото Тадасу (1878–1973) – пионер современной японской системы поддержки и реабилитации незрячих, основатель первой Ассоциации японских слепых. Учился в Оксфордском университете. Вернувшись в Японию, выступал за перестройку и модернизацию всей системы обучения и социальной поддержки незрячих. В 1902 г. опубликовал книгу «Англия, как она есть». В своей просветительской работе стремился привлечь внимание японцев к новым культурным ценностям, к христианской морали, воспитывая учащихся в Токийской школе слепых и немых в духе человеколюбия, добрососедства и милосердия.

*“Я понял. Скорее всего, это кладбище Дзосигая?”*

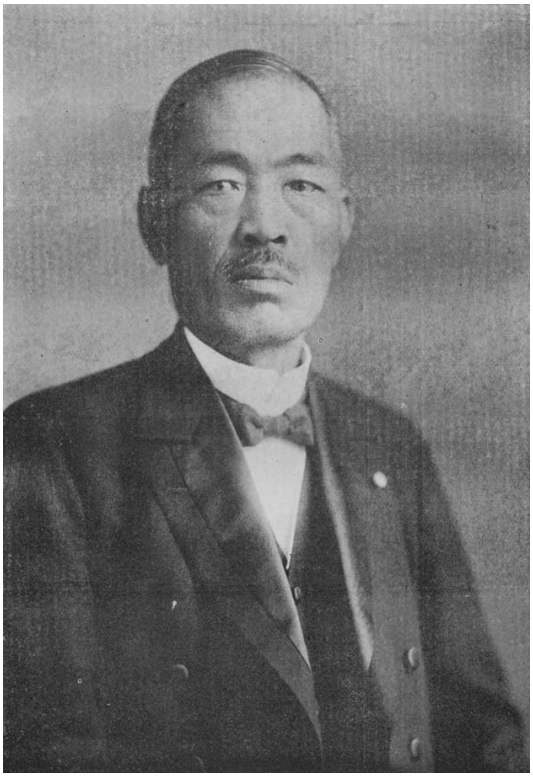
*“Да. Он зовут Акита Удзяку. Его отец слепой”.*

*Акита Удзяку тогда жил на территории храма Кисибодзин. Вероятно, он, прогуливаясь по кладбищу недалеко от Дзосигая, предавался там размышлениям. Ерошенко выбрал это укромное место для прогулок и размышлений каждый вечер, и, гуляя там, он встретился с ним»* [6].

Согласно «Предрассветной песни», местом их случайной встречи была «роща Кисибодзин, в Дзосигая», но, по Ниицу, они познакомились на «кладбище в Дзосигая». Обстоятельства и географическое положение подтверждают, что прав Ниицу.

**О Токийской школе слепых**

В годы с 1914 (3-й г. Тайсё) по 1916 г. (5-й г. Тайсё), когда учился Ерошенко, школу возглавлял г-н Матида Норибуми. Токийская школа слепых была основана в апреле 1910 г. (43-й г. Мэйдзи) как единственная правительственная школа для слепых, находящаяся под прямым управлением Министерства образования. Матида Норибуми принял свою руководящую должность в июне в год основания школы и оставался на службе до марта 1929 г. (4-й г. Сёва). Как руководитель школы около 20 лет он заботился о развитии образования слепых в Японии и внес в него большой вклад. Он оставил нам как свое наследие подробный «Школьный дневник», благодаря чему мы можем ощутить его теплые сердечные описания, не сухую и надоедливую цифирь, но действительный и живой образ Ерошенко.



**Матида Норибуми, первый директор Токийской школы слепых**

По нашему общему представлению, руководитель школы является «администратором», и у него нет шанса непосредственно познакомиться с отдельными учениками, а его задача лишь приветствовать их на утренних и официальных собраниях. Но руководитель школы Матида не был таким администратором, а был настоящим просветителем. Он сам планировал экскурсии и руководил посещениями различных мест, чтобы ученики с инвалидностью по зрению могли иметь прямые связи и отношения с внеш-

ним обществом[38]. Он был пылким учителем, который позволял ученикам бросать вызов ситуации и раскрываться из их состояния инвалидов по зрению. Из многих руководителей школы, следовавших один за другим, он был единственным, чью статую бывшие ученики поставили на школьном дворе после его ухода из жизни, чтобы выразить свое почтение. Статуя была перенесена и сейчас стоит на газоне прямо против главного входа, в 20 метрах вглубь от него, и приветствует посетителей, а учеников – каждое утро.

**Исаки Митико во дворе современного здания Школы специального образования для лиц с особенностями зрения в университете Цукуба у памятника Матида Норибуми. Фото 2010 г.**

3 июня 1910 г. (43-й г. Мэйдзи) г-н Матида вступил в должность руководителя Токийской школы слепых, в последнюю должность своей преподавательской карьеры. До той поры обучение слепых велось совместно с глухими в одной школе. Как первый руководитель в заново основанной отдельной школе Матида начал работу согласно своему собственному идеалу, без оков традиции. Особенно достойное упоминания дело записано в его дневнике за 13 сентября первого года его работы, после летних каникул: *«13-е число. С этого дня я решил читать вслух ежедневную газету всем ученикам перед началом уроков»* [2].

Он сам читал вслух ежедневную газету каждое утро по 30 минут и выполнял эту задачу до 1927 г. (2-й г. Сёва), всего лишь за два года до своей отставки. Это было сто лет назад,

[38] Известен эпизод, связанный с посещением учениками школы могилы Минамото Ёритомо (1147–1199) – основателя сёгуната Камакура и первого его правителя (1192–1199). Танабэ Кунио описал его так: «Ерошенко бесцеремонно перелез через ограду, за которую нельзя было заходить, и стал ощупывать могилу руками. Когда директор школы Матида сделал ему замечание, Ерошенко ответил: «Сэнсэй, но руки слепого – это его глаза!». На это даже сам директор не смог найти слов для ответа».

когда еще не было начато радиовещание, являющиеся для незрячих единственным средством получения информации (радиовещание в Японии было начато в 1925 г.). В то время только интеллектуалы и люди из высших слоев общества выписывали газеты. Он счел, что и незрячие юноши также должны расширять свои знания в различных общественных вопросах. Я уверена, что директор школы продемонстрировал это ежедневным чтением газеты вслух.

В эту школу слепых, руководимую Матида**,** и поступил Ерошенко как отдельный исследователь 12 мая 1914 г. (3-й г. Тайсё). В «Школьном дневнике» нет указаний, какие формы обучения были ему предоставлены с того времени и до летних каникул. Из «Предрассветной песни», написанной Такасуги Итиро, я процитирую несколько строк, которые не противоречат памяти друзей Ерошенко, которых я упомяну позже.

*«Директор школы, который принял ученика-иностранца впервые в школьной истории*[39]*, обсудил это с Министерством образования и ввел систему обучения студента на особом положении. Он выделил небольшую музыкальную комнату возле большой аудитории как место занятий для Ерошенко. Поскольку Ерошенко хотел изучить именно японский массаж, директор школы назначил ему в преподаватели Огава Гэнсукэ (*3), слепого учителя отделения массажа и акупунктуры. Кроме этого, директор школы специально пригласил преподавателя японского языка, которого звали Ибараки, владеющего русским языком, и просил его преподавать японскую литературу. У этих двух преподавателей Ерошенко учился по так называемой индивидуальной программе. Кроме этого, ему было разрешено по его личному выбору слушать любое классное занятие в любом классе»* [1].

Чтобы рассказать, какого рода были те уроки японского массажа, который изучал Ерошенко, я должна привести несколько строк из первой главы «Отделение акупунктуры и массажа» книги «Токийская школа слепых в эпоху Тайсё», написанной Курихара Цуякити[40]. Он стал учеником школы в 1914 г., как и Ерошенко, в возрасте 17 лет.

*«В течение одного года у меня были практические занятия техникой японского массажа, которые непосредственно вел учитель (Огава Гэнсукэ). Открываешь деревянную дверь и ступаешь на деревянный пол около метра шириной и снимаешь здесь обувь. Я занимался вместе с десятью своими школьными товарищами на полу, на который были постелены около 20 татами*[41]*. Учитель сидел на шерстяном одеяле, ученики по очереди подходили к нему, брали его за руки и слушали его объяснения: "Пальцы поставь здесь вот таким образом, расставь локти и используй силу своих плеч…"*[42]*. Но, несмотря на указания учителя, кончики пальцев никак не двигались, как было нужно, в плечах не хватало силы, и локти касались тела. Особенно нелегко*

---

39. Ерошенко действительно был первым учеником-иностранцем, если не считать двоих учащихся из Кореи и учащихся из Гонконга. Его статус был статусом исследователя или стажера, как по возрасту, так и с учетом уже завершенного начального образования в Московской школе слепых в 1899–1907 гг. Так, например, в анкете В. Ерошенко для Коммунистического университета трудящихся Востока указано: «1916 г. – в Сиаме, с научной целью».

40. Курихара Цуякити (Kurihara Tsuyakichi или Kosuhiro Kurihara, 28.02.1897 – март 1996 г.) – незрячий преподаватель, автор многих работ по проблемам образования незрячих в периоды Тайсё и Сёва, изданных по Брайлю. В 1911 г. окончил среднюю школу и начал изучать акупунктуру. В 1914 г. был принят в Токийскую школу слепых во второй класс на отделение акупунктуры с обучением 4 года. В 1916 г. окончил общее отделение школы и стал учеником 4-го года обучения отделения акупунктуры. Поступил на педагогическое отделение школы, которое окончил в 1919 г. После этого работал преподавателем во многих школах для слепых в разных префектурах. В 1957 г. переехал в Токио и подал предложение о волонтерской работе корректором книг для Японской брайлевской библиотеки и о написании ряда книг по Брайлю для засвидетельствования истории образования незрячих. Написал, в частности, книгу «Токийская школа слепых в эпоху Тайсё». Умер в возрасте 99 лет.

41. 32,4 м$^2$. – Прим. пер.

42. Описана практика передачи навыков и техник массажа амма от незрячего учителя таким же незрячим ученикам. Это возможно устно «рассказать» и «показать на практике», то есть собственноручно на теле и руках ученика. Поэтому ученики разбиваются на пары и вырабатывают навык друг на друге.

*было упражняться в специальных приемах ручного массажа, называемых "kurumade, tsukide, kaminaride, arare, hibikide, kujikide, jokode"*[43] *и так далее, в которых учитель был необыкновенно искусен. И "русский слепой поэт" Ерошенко в это время в этом классе в течение часа до начала обычных уроков изучал японский массаж под руководством учителя Огава. Нас было более десяти человек одноклассников, и у нас шло практическое занятие, тогда Ерошенко присоединялся к нам? и мы вместе тренировались в массаже друг на друге. Поскольку Ерошенко был хорошо сложен физически и был силен, он занимался с большим энтузиазмом и технически он был очень искусен»* [7].

Это описание успокаивает меня. Вообще говорят, что иностранцы не бывают ловкими в ручных ремеслах и искусствах по сравнению с японцами. Из-за его крупного тела и длинных конечностей я ошибочно полагала, что Ерошенко не мог утонченно двигать руками для японского массажа.

Итак, настали первые летние каникулы после того, как Ерошенко был принят в школу. После каникул в «Школьном дневнике» есть запись от 4 сентября [1914 г.]:

*«Правила для Учащихся:*

*a) соблюдать устав общества "Сэкидзэнкай"*[44]*;*

*b) неустанно тренировать чувствительность своих пальцев;*

*c) не довольствоваться знаниями, приобретенными на слух*[45]*;*

*d) соблюдать школьную форму».*

И далее:

*«e) приветливо обращаться с русским учеником, Ерошенко. (Ранее бывали случаи недружественного отношения к нему. Но в последнее время он стал более искусен в японском языке, и при общении с ним следует быть любезным)»* [2].

Это показывает нам, что Ерошенко освоился со школьной жизнью.

Запись за тот же день: *«Русский ученик Ero Сиенко ни на один день не прекращал своих занятий во время летних каникул, изучал японский язык и массаж амма. Он закончил базовый курс массажа и в последние дни занимается практическими упражнениями»* [2].

Всего лишь две недели спустя после прибытия в Японию Ерошенко уже учился в школе слепых. Он упражнялся в так называемой «практике» массажа в течение одного часа до 9 утра, перед началом обычных уроков. Кроме перерыва на обед на один час, он упорно занимался в течение восьми часов по заранее составленному школьному расписанию. Из-за столь напряженной ежедневной жизни, вероятно, у него не могло быть ни желания, ни особых планов путешествия на летние каникулы. Или же, так как он намеревался овладеть искусством японского массажа как можно скорее, он не желал летних каникул. Я также не могу не чувствовать огромного расположения учителей, адресованного упорному Ерошенко, ведь они продолжали работать в крайне жарком и душном Токио все лето, когда были вправе взять отпуск. Директор школы не мог приказать им этого, таким образом, вероятно, они сами решили так отреагировать на энтузиазм Ерошенко. Было доброе старое время.

Запись в школьном дневнике продолжается: «С сегодняшнего дня я сделал расписание занятий для русского ученика» [2]. Это расписание на неделю (таблица написана вертикальным письмом, поэтому понедельник справа, а суббота в левом краю):

---

[43] Традиционные техники японского массажа амма. Здесь «дэ» – это «тэ», то есть «рука». Под этими же названиями 5-7 базовых техник, описывающих положение, направление движения пальцев и кистей рук массажиста, нажим и вибрацию, изучают и сейчас в амма и его видоизмененной современной форме – шиацу. Например, «курума» – «повозка» (колеса повозки), «цуки» – «лошадь» , «каминари» – «молния», «арарэ» – «буря», «хибики» – «эхо», «кудзики» – «бабочка», «ёко» – «рыбий хвост».

[44] Сэкидзэнкай (sekizenkai) – существующая в Японии с нач. XIX в. и широко распространенная форма благотворительных обществ взаимной помощи и поддержки, объединяющих членов какой-либо организации или сообщества.

[45] Здесь речь идет о необходимости самостоятельного чтения рельефных книг незрячими, для чего и нужно развивать чувствительность пальцев. Это путь самостоятельного приобретения знаний.

| | Понедельник | Вторник | Среда | Четверг | Пятница | Суббота |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **8⁀9** | практическое занятие | практическое занятие | практическое занятие | практическое занятие | практическое занятие | практическое занятие |
| **9⁀10** | лекция | лекция | лекция | лекция | лекция | точечное письмо |
| **10⁀11** | | точечное письмо | | | | тренировка |
| **11⁀12** | | гимнастика | гимнастика | | | японский язык |
| **12⁀1** | перерыв | | | | | |
| **1⁀2** | свободное слушание лекции | | | | | |
| **2⁀3** | свободное слушание лекции | | | | | |
| **3⁀4** | японский язык | японский язык | японский язык | японский язык | японский язык | |
| **4⁀5** | японский язык | японский язык | японский язык | японский язык | японский язык | |

Директор школы сам расписал часы. В общем**,** руководитель школы не касается таких задач, а оставляет это старшему преподавателю. Такое его поведение означает, что он сильно поддерживал Ерошенко. Вероятно, он был растроган пылким желанием Ерошенко, который прибыл из далекой России для того, чтобы учиться в его школе. Вероятно, на такое расположение во многом повлияли также его трудолюбие, выдающиеся таланты, поддержка д-ра Накамура, а также его собственный характер и внешность, которые были любимы всеми знакомыми Ерошенко.

В «Школьном дневнике» за 29 сентября 1914 г. (3-й г. Тайсё) содержится запись:

*«Русский ученик Еросиенко окончил полный курс японского массажа. Но еще не хватает опыта. Сегодня я попросил его сделать массаж плеч и живота. В 8-м томе Хрестоматии он дошел до 14-го урока. Изучил учебники для начальной школы до 14-го урока в 8-м томе[46]. Теперь у него начнутся занятия по европейскому массажу**,** и иногда у него будут практические занятия по японскому массажу амма»* [2].

Итак, всего лишь после четырех с половиной месяцев изучения Ерошенко окончил базовый курс японского массажа, и он уже мог практически продемонстрировать это на директоре школы. Кроме того, он завершил чтение учебников японского языка до 14-го урока в 8-м томе. А ведь изучали лишь по одному тому за год, а он прочел книги до восьмого уровня, к которому сейчас относятся 14-летние японские ученики. Обязательное образование стало шестилетним в апреле 1908 г. (41-й г. Мэйдзи). Ерошенко же приобрел базовое знание японского языка за столь краткое время. Поскольку и после этот гений языков и далее продолжал изучать японский язык ежедневно по два часа на уроках, мы можем заключить, что Ерошенко не испытывал сложностей в своем сочинительстве на японском языке[47].

Вот я вижу тогдашнее (1914 г.) число учеников Токийской школы слепых [2, запись от 20 декабря 1914 г.]. Всего их 185, 141 из них – мальчики, 44 человека – девочки. 11-го сентября в школу пришли 135 учеников (102 мальчика и 33 девочки), а отсутствовали 50 (39 мальчиков и 11 девочек). Число отсутствующих пропорционально велико. Из-за отсутствия научной статистики невозможно точно узнать, но вообще было сказано, что тогдашние ученики с инвалидностью по зрению были менее сильными и более болезненными, чем здоровые. Вероятно, отсутствие и было результатом этого.

[46] Речь идет об учебниках, изданных по Брайлю для незрячих. Это большие и тяжелые книги, часто в нескольких томах.

[47] Как уже не раз писали, Ерошенко отлично владел устной (разговорной) японской речью. Записывать же его произведения, используя японскую традиционную письменность – кандзи (иероглифы) и кану (азбуки хирагану и катакану), которыми он не владел, владея вместо этого японской системой Брайля, ему помогали друзья. Именно им он диктовал свои тексты. Наиболее известны среди них Акита Удзяку и Итико Камитика, хозяйка «Накамурая» Сома Кокко, но были и другие.

Согласно «Биографии учителя Матида Норифуми», в 1910 г. (43-й г. Мэйдзи), на следующий год после перехода его на работу в Токийскую школу,

*«Я провел медицинскую проверку учеников несколько раз за этот год. Ее результаты:*

*a) физически конституция в целом слабее, чем у обычных людей;*

*b) большой процент с искривлением позвоночника;*

*c) у очень многих – болезни органов дыхания;*

*d) многие не уделяют внимания гигиене ушей»*[48] [8].

Как руководитель школы он заботился о здоровье учеников.

Итак, какова же была школьная жизнь Ерошенко? Я должна процитировать несколько строк из произведения «Впечатления о Ерошенко», написанного Ниицу Ёсихиса.

*«Не только директор школы Матида, но также и учителя, и ученики приняли прибывшего из-за границы Ерошенко с особым дружелюбием. Для исследователя на особом положении директор пригласил учителя Ибараки, который прекрасно владел русским языком*[49]*, чтобы помочь ему в его обучении. Японский язык он осваивал очень быстро и мог читать сказки и некоторые произведения из японской классики. Класс для занятий музыкой справа от входа в лекционный зал был выделен Ерошенко как его классная комната...*

*Учитель Ибараки, обладатель прекрасного низкого и при этом великолепного голоса, и Ерошенко с необыкновенно мягким и высоким голосом... В моей памяти до сих пор ясно сохраняются их фигуры, как они вдвоем сидят у стола под мягкими лучами послеобеденного солнца; как они с усердием занимаются, наслаждаясь ли беседой или жарко споря. Классическим произведением, которое вызвало у него наибольший интерес, была сказка "Повесть о резчике бамбука"*[50]*. Как-то осенним вечером после школьных уроков мы до рассвета беседовали о том, насколько необычной показалась ему эта сказка о принцессе Кагуя и что в России есть сказка, похожая на эту»* [6].

Школьная жизнь Ерошенко текла по расписанию. По дням недели с понедельника до пятницы уроки следовали один за другим с восьми часов утра до пяти часов вечера, а в субботу – до полудня. Но вдобавок к регулярным урокам в Школе слепых было множество событий, например экскурсий, посещений различных мест. Кроме них, Общество соучеников под названием «Сэкидзэнкай» проводило в школе разные мероприятия вне уроков. Это общество, в котором было чуть больше 200 членов, состояло из учителей и из всех учащихся юношей и девушек со всех отделений – общего, прикладных (музыкального и акупунктуры и массажа), отделения преподавания.

Самыми крупными событиями в школе были музыкальный и спортивный фестивали, которые организовывало общество «Сэкидзэнкай».

По «Школьному дневнику» за 18 октября 1914 г.:

*«Программа Осеннего музыкального концерта Токийской школы слепых.*

*Юноши должны надеть хаори и хакама или европейскую одежду в западном стиле.*

*Девушки должны надеть обычные одежды.*

*Дети до семи лет – допускаются с сопровождающими.*

*Билет: 50 сэн. Один билет действителен для одного человека. (Ученикам и студентам: скидка 30 сэн)»* [2].

Поскольку отмечено, что было продано 564 билета, мы можем себе представить, насколько успешен был этот фестиваль. Мы не можем узнать, представлял ли какой-то номер и Ерошенко, или нет, потому что листок с программой фестиваля этого года затерялся. Нет также и описания в «Школьном дневнике».

---

[48] Из-за этого может снижаться слух. Переводчик на эсперанто перевел так: «Многие не извлекают ушную серу».

[49] Через 10 лет после русско-японской войны многие японцы владели русским языком, часть из них была на фронте или в русском плену, как художник Цурута Горо, оставивший портрет Ерошенко (1920).

[50] «Повесть о старике Такэтори» (яп. Taketori monogatari, «Сказание о резчике бамбука»), также известная как «Принцесса Кагуя» (яп. Kaguya-hime, «Сказание о принцессе Кагуя») – японское народное сказание, созданное в X в. Она считается древнейшим из сохранившихся до наших дней японским сказом и ранним предшественником научной фантастики.

На следующий год, 4 февраля 1915 г. (4-й г. Тайсё), в «Первом концерте Музыкального фестиваля [общества] «Сэкидзэнкай» Токийской школы слепых» 8-м номером в программе из 16 номеров указано: *«Игра на балалайке; Ерошенко из России. (1) На сопках Манчжурии*[51]*. (2) Русская народная песня».*

Мы можем представить себе гордое выражение лица Ерошенко, который представил публике игру на редком инструменте в течение первого школьного года обучения после поступления в школу.

6 июля в следующем учебном году (1915 г.) состоялся «Второй концерт Музыкального фестиваля «Сэкидзэнкай». В его программе указан номер *«Русская народная песня под гитару в исполнении Василия Ерошенко»*. Согласно «Дневнику Акита Удзяку» за этот день, все же *«он не играл на гитаре, сказав, что у него болит горло. Взамен он представил игру на скрипке и пианино»* [3]. Вероятно, Ерошенко намеревался петь под гитару.

15 ноября 1915 г. (4-й г. Тайсё) состоялось *«Торжественное собрание [общества] «Сэкидзэнкай» в честь восшествия на трон нового императора»*[52], и сохранилась напечатанная типографским способом программа этого события. До обеда одно за другим прошли представления ораторского, научного и музыкального отделений. В 9-м отделении музыкального концерта одним номером значится всего лишь название выступления Ерошенко «Клеточка для светлячка». В «Дневнике Акита Удзяку» за 7 сентября того же года записано: *«Ерошенко написал новеллу под названием "Клеточка для светлячка". Интересный сюжет»* [3]. Неизвестно, декламировал ли Ерошенко ее или же это была песня[53]. Инструмент не был указан. Между прочим, другие выступления представляли собой игру на кото, сямисэне, скрипке, пианино, хоровое пение и т. д.

После обеда прошел большой спортивный фестиваль из 22 номеров программы: гимнастика; поиск звенящих на ветру колокольчиков; соревнования в ходьбе на 300, 500 и 800 метров; «езда верхом»; конкурсы «двое на трех ногах» и «трое на четырех ногах»; переноска тюков соломы, борьба сумо, перетягивание каната и т. д.[54] Имя Ерошенко указано среди участников конкурса ходьбы «трое на четырех ногах»: *«г-да Датэ*[55]*, Ерошенко, Ниибори»*. Представьте себе сце-

[51] Музыка вальса «Мокшанский полк на сопках Манчжурии» была написана И.А. Шатровым летом 1906 г. в память об однополчанах, погибших в русско-японской войне. В 1907 г. были изданы ноты вальса. В апреле 1908 г. в Самаре вальс впервые исполнил духовой оркестр. Только за первые три года после создания этот вальс переиздавали 82 раза. В.Я. Ерошенко в 1908–1914 гг. работал вторым скрипачом в симфоническом оркестре слепых в Москве, игравшем на разных площадках, в том числе в ресторанах. Поэтому популярную музыку своего времени Ерошенко знал, и вот уже документально подтверждены некоторые произведения из его музыкального репертуара. Вероятно, это было одно из первых исполнений вальса в Японии. С началом Первой мировой войны тема множества напрасных жертв вновь стала актуальной, Ерошенко же всегда был пацифистом.

[52] Хотя император Мэйдзи умер в 1912 г., официальная церемония восшествия на трон нового императора была запланирована на 1914 г., но перенесена из-за беременности и родов императрицы. Торжества состоялись в 1915 г.

[53] Это произведение упомянуто также в письмах Ерошенко. 24.04.1916 г., к Тории Токудзиро на эсперанто под японским названием «Хотару каго»: «*Концерт в Мито окончен. Мы ничего не заработали, и благодарим Бога за то, что ничего и не потеряли. В газетах меня хвалили. «Хотару Каго» имела большой успех. Я пел ее в женском лицее и в педагогическом женском лицее»;* 23.06.1916 г., к Тории Токудзиро: *«Дорогой друг, я получил твое письмо вчера вечером, а теперь, утром, я пишу тебе. Кажется, сама судьба хочет, чтобы я оставил Японию как можно скорее, еще быстрее, чем я сам думал. Кажется, было бы лучше нам оставить наши мысли о пропагандистском концерте в Киото. Ты можешь его организовать в другой раз, а теперь позволь мне покинуть Японию без лишних хлопот. На концерте я спою следующие песни (попурри-подборка, фантазия), из русских народных песен (балалайка), песню преступника. Затем я хочу спеть еще две небольшие интересные песни, одна – «Весна придет», и «Если ты ранен в сердце...» (If you are hurt in heart), если захотят, я спою еще «Хотару каго». Все эти номера займут не более 15 минут в целом».* (Пер. с эсп. Ю. Патлань). Поскольку все известные источники известны в переводе, то до сих пор сложно установить жанр и форму этого произведения. Все же можно предположить, что это было что-то близкое к мелодекламации.

[54] Все это названия спортивных состязаний для незрячих и слабовидящих учеников школы.

[55] *Имя Датэ упомянуто также в письмах Ерошенко и в «Дневнике Акита Удзяку»: Датэ привел В.Я. Ерошенко на вокзал при его отъезде в Сиам (Таиланд). Видимо, у Датэ было какое-то остаточное зрение.*

ну, когда бегут три человека, высокий Ерошенко посредине, а низенькие японцы с двух сторон, и веревками связаны длинные ноги с короткими. Я подозреваю, что все зрители громко смеялись.

Поскольку фестиваль состоялся *«в ознаменование восшествия на трон нового императора»*, в нем приняло участие большое число людей: *«до обеда 250, а после обеда – 700 человек»*.

В программе «Третьего концерта Музыкального фестиваля "Сэкидзэнкай"» 4 февраля 1916 г. (5-й г. Тайсё) мы видим выступление *«Ерошенко с отделения акупунктуры; сольное исполнение на балалайке; марш "Константин", композитор Иванов»*[56]. Из этого описания мы можем узнать, что Ерошенко достиг практического курса акупунктуры в этом последнем его учебном году.

Ерошенко не только стал постоянно выступать на музыкальном фестивале, но и сделал также доклад на собрании, организованном обществом Сэкидзэнкай. 6 июня 1915 г. (4-й г. Тайсё) он выступил с речью Shiritsu Roshia mosukō mōgakkō no jōkyō («Положение дел в частной Московской школе слепых в России»)[57]. Журнал «Свет шестизвездия» опубликовал текст этого выступления в трех номерах с 144-го (ноябрь 4-го г. Тайсё) до 146-го (январь 5-го г. Тайсё) [9]. Ерошенко внес свой вклад в этот журнал также и своими оригинальными произведениями. Текст Ame ga furu («Дождь идет») появился в четырех последовательных номерах с 147-го по 150-й [10], а Fukkatsusai no hi («День Воскресения Христова», «Пасхальный день») в двух номерах – 151 (июнь 5-го г. Тайсё) и 152 (июль 5-го г. Тайсё) [11].

Новелла Ame ga furu, «Дождь идет» была перепечатана в первом томе «Произведений Ерошенко», составленном Такасуги Итиро и изданном в издательстве «Мисудзу» [12, с. 24–36]. Обстоятельства, в которых Ерошенко написал ее, разъяснены в 17-й главе – «Японский пророк» – книги Такасуги Итиро «Предрассветная песнь» [1, с. 127–132]. Текст почти такой же, но в перепечатке новеллы в составленном Такасуги томе он сильнее очищен от разговорных форм речи и использования постпозиций по сравнению с текстом, появившимся на страницах журнала «Свет шестизвездия».

В «Дневнике Акита Удзяку» за 21 ноября 1915 г. (4-й г. Тайсё) мы читаем:

*«Вечером я зашел к Ерошенко и вместе с г-ном Фукадзава мы посетили г-на Миядзаки*[58]*. Мы говорили о религии»* [3].

---

[56] Пока не удалось установить, что это за произведение. Возможно, композитор М.М. Ипполитов-Ива́нов (1859–1935)?

[57] Также этот текст был напечатан, по-видимому, директором Матида Норибуми, в журнале для тифлопедагогов «Naigai moujin kyouiki» (с английским субтитулом: The education of the blind in Japan and abroad). 5-й том, весенний номер. Выпущен 5 мая 1916 г. Журнал распространялся внутри Токийской школы для читателей с нормальным зрением. По оглавлению этого номера можно понять, что в журнале помещались текущая информация и проблемные статьи, в том числе и переводы на японский язык. Доклад Ерошенко дан последним. – Информацию предоставил С. Аникеев.

[58] Миядзаки Тораноскэ (Miyazaki Toranosuke, 1872–1929) – японский «пророк», утверждавший, что является третим мировым учителем после Будды и Христа. После победы в русско-японской войне наряду с финансовыми трудностями перед обществом встал ряд моральных вопросов, которые требовали ответов. Широко распространившиеся среди молодежи радикальные идеи сталкивались с консервативными взглядами. Общество было охвачено брожением умов. Появились люди, заявившие о себе как о пророках и спасителях мира. Некоторые из них, безусловно, были безумны. Они разнились, как и их утверждения, но у них было и общее: они рассматривали все существующие религии как неподходящие для духовного руководства. Некоторые христиане призывали осудить свою церковь и ее догмы, стремясь восстановить христианство в его первоначальной чистоте, или убежденные в том, что должен **прийти (кто?)**. Здесь смешалось влияние идей Л.Толстого с возрождением некоторых школ буддизма (нитирэн). Отсюда они черпали идеи об имманентности божественного в человеке и убеждения в том, что божественная природа может реализоваться даже в инстинктивной жизни человека – комбинация натурфилософии и некоторых аспектов буддизма. Многие из этих «пророков» были бывшими христианами, что, наряду с другими признаками, показывает влияние буддизма на японских христиан и превалирование «восточного сознания» над христианским. Некоторые из них характеризовали его как «давление» восточного сознания на христианское. В буддизме также были деятели подобного типа. Время показало эфемерность притязаний этих «пророков», а их деятельность прекращалась через несколько месяцев или лет. Но существовали и те, кто упорствовал дольше в своей пропаганде. Одним из них был Тораносуке Миядзаки, который называл себя «Мессия-Будда» (Messiah-Buddha) и опубликовал несколько работ. Одну из них – «My New Gospel», перевел на английский язык японский христианский писатель Такахаси Горо (Miyazaki Toranosuke. My New Gospel. By Toranosuke Miyazaki, the Prophet. Translated by Goro Takahashi. Tokyo, [1910])». По: Masaharu Anesaki. History of Japanese religion with special reference to the social and moral life of the nation. Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan , 1963, pp. 385–386.

За 28 ноября:

*"Утром пришел Ерошенко. Он написал (на эсперанто) диалог с Миядзаки Тораносукэ»* [3].

За 27 декабря:

*«Только я утром встал, как пришел Ерошенко-кун, и просил меня перевести тот диалог с г-ном Миядзаки»* [3].

Таким образом, текст произведения Ame ga furu («Дождь идет») на японском языке, в котором речь идет о религиозных представлениях Ерошенко под влиянием беседы с Миядзаки Тораносукэ, является переводом Удзяку с оригинала на эсперанто. Ерошенко отослал текст в «Свет шестизвездия», и независимо от него Удзяку отослал текст в редакцию журнала «Литература [университета] Васэда»[59], и он был опубликован в февральском номере этого журнала (5-й г. Тайсё). Позже считалось, что текст в «Литературе [университета] Васэда» является оригинальным.

Однако что же значит строка: *«Утром пришел Ерошенко. Он написал (на эсперанто) диалог с Миядзаки Тораносукэ»*? Загадка слова «написал» разрешается, если мы признаем, что Ерошенко напечатал этот текст. Писать на языке эсперанто с помощью пишущей машинки было для него легко. Если эта машинка, украденная при его высадке на берег и вновь найденная, тогда находилась в доме Удзяку, ситуация становится стройной и ясной.

Поскольку «Свет шестизвездия» был ежемесячным брайлевским журналом, пишущие для него могли передать свои брайлевские тексты непосредственно редактору, который тоже был незрячим. Редактор без изменений копировал их на цинковой доске[60], печатал и переплетал. Поэтому при посредстве текста по Брайлю мы можем и дальше наслаждаться не выправленными формами японского языка, которые использовал Ерошенко. Произведение «Fukkatsusai no hi» («День Воскресения Христова», «Пасхальный день») не было известно даже Такасуги и было опубликовано только в «Свете шестизвездия». И, вероятно, необработанный текст по Брайлю был передан прямо в редакцию, без исправлений какого-то сердобольного писателя или редактора. Можно сказать, что это произведение является тем более ценным, что в нем мы можем прочесть не логическое описание, а нежные колебания чувств Ерошенко, и таким образом мы можем также узнать, откуда проистекала и как возрастала его мысль.

В следующем за приёмом в школу году, когда его школьная жизнь наладилась, а число друзей и подруг возросло, Ерошенко начал обучать языку эсперанто в школе[61]. С энтузиазмом изучали язык Тории Токудзиро, Хираката Тацуо[62], Ниицу Ёсихиса и другие, сы-

[59] «Литература [университета] Васэда» (Waseda bungaku) – журнал отделения литературы университета Васэда (Токио). Издается с ноября 1891 г. до сих пор. Основателем и первым редактором этого влиятельного литературного журнала был Цубоути Сёё (Tsubouchi Shoyo, 1859–1935). Сёё – японский театральный режиссёр, шекспировед и литератор, один из создателей современного японского театра – сингэки. Изучал английскую филологию в университетах Нагои и Токио. Перевод им на японский язык работ Шекспира, завершившийся в 1928 г. изданием первого в Японии полного собрания его сочинений, положил начало японскому шекспироведению. В первые годы своего существования журнал объединял сторонников натурализма в литературе.

[60] Изготавливал стереотипный оттиск на влажной бумаге с помощью печатного станка для рельефной печати по Брайлю.

[61] Известно, что директор школы был против, а ученики восприняли инициативу Ерошенко с энтузиазмом. Курсы посещали несколько десятков человек. Ерошенко преподавал эсперанто также в одной из частных школ слепых в Токио.

[62] Хираката Тацуо (Hirakata Tatsuo, 15.02.1889–27.01.1976) – незрячий мастер акупунктуры. В три года ослеп на один глаз, в 14 лет повредил второй. Окончив старшую школу, полностью ослеп в 16 лет после неудачной операции. Осенью того же 1905 г. поступил в Токийскую школу слепых, кроме того, познакомился с друзьями выдающегося японского христианина Утимура Кандзо и сам стал христианином, когда был за границей. Большую часть своей жизни посвятил обучению акупунктуре других незрячих. Окончив Токийскую школу слепых, в 1910 г., открыл школу слепых в г. Мито, где преподавал иглоукалывание. Осенью 1915 г. Накамура Кётаро, один из первых японских незрячих, учившихся за границей – в Великобритании и затем вернулся в Японию, пригласил Хирата Тацуо работать в Токио в клинике для незрячих. Затем преподавал в Токийской школе слепых, которую окончил сам. Он стал выдающимся мастером иглоукалывания. Изучал эсперанто от Ерошенко в Токийской школе слепых. В 1952 г. основал Попечительское общество «Синай», преподавал иглоукалывание для молодых незрячих, а также выпустил книги по акупунктуре и христианству по Брайлю, в частности, полный Новый Завет на греческом языке и книгу «От Тайной Вечери до Вознесения Господа Иисуса Христа».

гравшие позже руководящую роль в японском сообществе незрячих. Именно Тории был ближайшим другом Ерошенко. Он глубоко изучил эсперанто и издал по Брайлю «Книгу для чтения на эсперанто для незрячих»[63] в 1922 г. Он составил и издал «Брайлевский эсперанто-японский словарь»[64] в 1923 г. Ивахаси Такэо[65], который учился в Эдинбургском университете и вернулся в Японию в марте 1928 г., глубоко ощущал, что эсперанто полезен для незрячих, и основал «Японскую ассоциацию незрячих эсперантистов» (JABE)[66] в том же 1928 г., в сотрудничестве с Тории Токудзиро [13]. В сентябре они издали первый номер журнала JABE – «Orienta Blindularo»[67]. Тории объяснил свое стремление, запечатленное в названии журнала: *«Европейские незрячие единодушно сотрудничают, чтобы победить свои страдания. Слепые в Азии разрозненны и намного отстают от европейцев. Нам надо собраться всем вместе и обсудить наши проблемы, и объединить наши силы для их решения. Однако какой язык должны мы использовать тогда? Китайский не подходит, японский не подходит. Не может быть ничего ужаснее, когда слепые Азии будут использовать для общения английский язык. Будет невыносимо жаль, если азиатские незрячие должны будут общаться на английском языке. Именно по этой причине мы должны использовать эсперанто» [14, p. 83–84]*.

Я процитирую строки «Школьного дневника» директора Матида, относящиеся к Ерошенко. 10 июля 1915 г. (4-й г. Тайсё).

*«Сегодня Накамура, руководитель Центральной метеорологической обсерватории, сообщил, что русский ученик Ерошенко хочет поехать в Хакодате с Катагами Нобуру[68], преподавателем английской литературы в Университете Васэда» [2]*.

---

[63] Учебник эсперанто для незрячих: Mōjin esuperanto kōshū dokuhon, Kaniya Shoten, 1922.

[64] «Брайлевский эсперанто-японский словарь»: Tenji Esu-Wa Jiten, Kaniya Shoten, 1923.

[65] Ивахаси Такэо (Iwahashi Takeo, 16.03.1898–28.10.1954) – один из выдающихся японских незрячих. Входил в круг общения В. Ерошенко в Японии. Потерял зрение, будучи студентом Университета Васэда. С помощью сестры, которая его сопровождала и записывала лекции, возобновил учебу в университете Кансэй Гакуин. Он учился вместе с будущим крупным исследователем английской литературы Бунсё Югаку (Bunsho Jugaku), который во многом ему помог. Затем учился в Эдинбургском университете, Великобритания, в 1925–1927 гг. где получил степень магистра. В 1922 г. основал движение «Nippon Lighthouse» в Японии. Эта сеть благотворительных организаций по поддержке незрячих возникла при содействии и финансовой помощи выдающейся слепоглухой американки Элен (Елены) Келлер. Элен Келлер была дружна с Ивахаси Такэо более 20 лет и приезжала в Японию по его приглашению. Ивахаси Такэо – христианин, автор нескольких книг, в том числе на английском языке. В 1933 г. Christian Literature Society of Japan опубликовало его биографию «Light from the Darkness» https://archive.org/details/lightfromdarknes00take_0/page/n0

[66] В 2008 г. Японская ассоциация незрячих эсперантистов («Japana Asocio de Blindaj Esperantistoj»,JABE) насчитывала 25 незрячих членов и 26 зрячих волонтеров. По сведениям, предоставленным генеральным секретарем JABE г-ном Танабэ Кунио, в октябре 2018 г. Ассоциация объединяет 14 незрячих эсперантистов, 13 – в Японии и один – вне ее, а также 21 зрячего волонтера, из которых один – почетный член Ассоциации за многолетнее переписывание литературы по системе Брайля. С ноября 1994 г. до настоящего времени возглавляет JABE г-н Танака Тэцудзи (Tanaka Tetsuzi, 09.04.1934), генеральный директор «Nippon Tenzi-Tosyokan», Японской брайлевской библиотеки в Токио, который организует многие вопросы сотрудничества незрячих на международном уровне.

[67] «Orienta Blindularo» («Слепые Востока») – орган Японской ассоциации незрячих эсперантистов (JABE). Издается по Брайлю с 1928 г. до сих пор, в последние годы – также в электронном варианте. В мае 2011 г. весь номер журнала был посвящен В.Я. Ерошенко. Тираж журнала сейчас очень мал.

[68] Катагами (Катаками) Нобуру (Katagami Noburu, Katagami Tengen, 20.02.1884–05.03.1928) – японский литературный критик, с 1920 г. – первый глава кафедры русской литературы в Университете Васэда. Выпускник факультета английской литературы Университета Васэда (1906), профессор Университета Васэда (1910). В 1915–1918 гг. изучал русскую литературу в России. Литературные взгляды Катагами Нобуру заложили основу японской пролетарской литературы. Познакомил Катаками и Ерошенко Акита Удзяку. По Такасуги Итиро, Катагами собирался в Москву и попросил Ерошенко найти для него дешевое жилье. Ерошенко написал пару писем в Москву и нашел для него очень дешевую комнату с пропитанием. Из других источников известно, что у японского русиста было рекомендательное письмо ректора Токийской Духовной православной семинарии Сэнума Какусабуро к филологу А.В. Позднееву. В Москве Катаками посещал лекции в Народном Университете им. А.Л. Шанявского, вероятно, в одно время с Есениным. Среди московских знакомых Катаками были К.Д. Бальмонт, Андрей Белый, Ю.И. Айхенвальд и С.А. Венгеров.

Катагами Нобуру, который хотел учиться в Москве, предложил эту поездку отчасти для того, чтобы поупражняться в русской речи. Однако это путешествие в Хакодате на летних каникулах потерпело фиаско, потому что оба они были склонны к дискуссиям и вспыльчивы. У них произошла ссора[69], и после того, как Катагами его ударил, Ерошенко один вернулся в Токио.

Позже, в 1915 г. (4-й г. Тайсё), имя Ерошенко не появляется в «Школьном дневнике». Чаще мы можем увидеть его в дневнике Акита Удзяку. Это означает, что жизненная сфера Ерошенко расширилась на общество вне школы слепых.

27 марта 1916 г. (5-й г. Тайсё):

*«Восьмая церемония вручения дипломов*

*Тории Токудзиро получил диплом педагогического отделения и диплом отделения акупунктуры и массажа.*

*Курихара Цуякити получил диплом общего отделения»* [2].

Эти двое были наилучшими друзьями Ерошенко. Итак, можно предположить, что он чувствовал огромное одиночество после тог**о**, как они покинули школу.

24 июня 1916 г. (5-й г. Тайсё):

*«Сегодня русский ученик Ерошенко просил разрешения на свою поездку в Сиам на летних каникулах, чтобы исследовать положение слепых в этой стране. В Токио он подружился с неким служащим Министерства образования Сиама. Он намерен просить помощи этого служащего, когда он прибудет в эту страну. Я ответил, что я посоветуюсь с Накамура по этому вопросу. Сегодня я уже переговорил по телефону»* [2].

По «Дневнику Акита Удзяку»:

3 июля 1916 г.:

*«Поскольку Ерошенко отправлялся в поездку, утром я поднялся с постели несколько раньше, чем обычно, и направился к Центральному вокзалу около 10 часов. Друг Ерошенко Датэ привел его за руку. Ерошенко стоял в лучах утреннего солнца, и на нем была красная феска. [...] Александер[70] с большим вниманием позаботилась о нем. Пришли также ученики школы слепых. [...] Я сказал: "Ne mortu eterne!"[71], и он улыбнулся»* [3].

Прошло то краткое время, два года и два месяца после того, как Ерошенко прибыл в Японию. Однако это первое его пребывание было очень содержательно. Так его образ исчез из виду всех, но позже в школу слепых от него пришла информация.

Из «Школьного дневника» за 13 июля 1916 г.:

*«Я получил вот такое письмо от русского ученика Ерошенко.*

*Уважаемый,*

*Я отправлюсь из Кобэ в Сиам 10-го [июля] на корабле под названием "Мисима-мару". Я благодарю вас за ваше расположение, которое вы давали мне в течение моих школьных лет. По пути сюда я хотел выразить вам свою признательность, но из-за нехватки времени, к сожалению, я не мог увидеть вас. Передайте мой привет и благодарность всем. До свидания»* (вероятно, Ерошенко просил кого-то записать под диктовку и отослать это письмо) [2].

21 августа:

*«Сегодня я получил открытку от русского ученика Ерошенко из Сиама (датированную 31 июля). Он просил переслать ему диплом. Я решил отправить ему диплом, указав, что он окончил курс японского языка и курс массажа японского и общего»* [2].

---

[69] Насколько известно, спор был о принципах обучения языкам.

[70] Агнес Александер (Agnes Alexander, 21.07.1875–01.01.1971) родилась в Гонолулу, Гавайи. Ее дед и отец были в числе первых христианских пасторов-миссионеров, достигших Гавайев. 26 ноября 1900 г. она пережила определенный духовный опыт под влиянием текста молитвы бахаи, полученной от Шарлотты Диксон во время поездки Агнесс в Рим. Весной 1913 г., после смерти родителей, в Бруклине она получила послание Абдул-Баха, который направлял ее в Японию. С ноября 1914 г. – в Японии. Под ее влиянием бахаизмом заинтересовался Ерошенко и многие незрячие и зрячие в его окружении. Ерошенко вместе с Александр подготовил перевод на эсперанто «Сокровенных слов» Бахауллы (Токио, 1915). А. Александер финансировала и вдохновляла В.Я. Ерошенко на поездку в Бирму, где были поселения бахаи. Но после революции в России Ерошенко перестал получать от нее средства. После землетрясения 1 сентября 1923 г. Александер проповедовала в Пекине.

[71] Не умирай вечно! (эсп.)

Вот таким вот образом Ерошенко получил диплом Токийской школы слепых и продолжил свое путешествие в Азию по Сиаму, Бирме и Индии. Потом он вернулся в Японию, но никогда не посещал ту школу слепых, диплом которой он получил.

Я написала это эссе на тему «Ерошенко и Токийская школа слепых», но одним из аспектов, о которых я не могла упомянуть, было то, что ученики много трудились по случаю государственных церемоний, например Великой траурной церемонии Императора или Великих торжеств восхождения на престол. Поскольку школа была государственной по своему происхождению, национальные события занимали собой огромную часть школьных событий. Ученики обязаны были тренироваться для участия в церемониях уже за несколько дней до них, обязаны выходить в полночь и возвращаться даже поздней ночью. Вероятно, Ерошенко не играл в этом какой-то важной роли в школьном классе, но мне любопытно, какой была его реакция. Если мы сравним его характер с характером остальных тогдашних учеников, мы можем заподозрить, что Ерошенко чувствовал сопротивление этой школе слепых. Но не осталось никакого документа, в котором он сам выразил свое отношение и идеи. Это не слишком ясно, но эпизод, показанный профессором Симода Томоэ в ее произведении «Основание Ассоциации слепых» может служить ярким примером такого отношения Ерошенко:

*«Когда-то я слышала об одном случае от г-на Обама Идзиро, который был заместителем главы Общества соучеников Токийской школы слепых. Как-то раз между Ерошенко и остальными учениками школы произошел спор: о смерти супругов Ноги[72], которые последовали за покойным императором Мэйдзи. В Японии об этом рассказывают как о трогательной истории, но когда он, критически высказавшись, заявил, что это странная история, японские слепые ученики собирались накинуться на него с кулаками. Г-н Обама поспешно осадил дерущихся, объяснив им, что трудно прийти к взаимопониманию, если в наших странах разные точки зрения на ситуацию. По крайней мере, драки он не допустил. С улыбкой на лице он сказал: "Если бы я случайно не шел мимо, Ерошенко, наверное, переломали бы руки и ноги"»* [5].

**Примечания г-жи Исаки Митико:**

(*1) Исследователь Ерошенко в Украине

Госпожа Юлия Патлань, одна из самых выдающихся исследователей Ерошенко. Я, Митико Исаки, узнала ее имя из переписки с китайским эсперантистом, господином Ху Гочжу. В одном письме к нему я написала, что интересуюсь Ерошенко. Он представил мне г-жу Юлию Патлань как самого подходящего человека. Обменявшись с нею письмами, я узнала от нее, что Общество «Япония – страны Евразии» организует встречу в честь 120-летия со дня рождения Ерошенко 19 июня 2010 г. Я участвовала в этой встрече. Я не уверена точно, но тогда у меня была информация, что она отвечает за какой-то отдел Национального Музея[73].

[72] Ноги Марэсукэ (Nogi Maresuke, 01.11.1849–13.09.1912) – генерал Японской империи и третий генерал-губернатор Тайваня в 1896–1898 гг. В 1900 г. вышел в отставку. В 1904 г. с началом Русско-японской войны Ноги вернулся на военную службу. Он был командующим 3-й армией в 90 тыс. чел., сформированной японцами для осады Порт-Артура. Ещё до прибытия Ноги в Маньчжурию в первых сражениях войны погиб его старший сын, служивший в японской 2-й армии. Штурм Порт-Артура провалился, и началась знаменитая осада Порт-Артура, продолжавшаяся до 2 января 1905 г. и стоившая японской армии больших потерь, в числе которых был второй сын Ноги. Из-за потерь его хотели отстранить от командования. Однако Ноги спасло личное вмешательство императора Мэйдзи. После падения Порт-Артура Ноги стал национальным героем Японии. Он командовал 3-й армией в Мукденском сражении. После окончания войны Ноги доложил о своих действиях лично императору. Во время объяснения деталей осады Порт-Артура он заплакал, прося прощения за 56 тыс. жизней, потерянных им во время осады, и попросил разрешения совершить ритуальное самоубийство, сэппуку, чтобы искупить вину. Император ответил ему, что тот действовал согласно императорским приказам и не должен совершать сэппуку, пока жив сам император. После войны, в 1908–1912 гг. Ноги руководил школой для детей высшей аристократии и был воспитателем будущего императора Хирохито. Ноги потратил большую часть своего состояния на больницы для раненых на войне и памятники павшим солдатам. После смерти императора Мэйдзи Ноги, посчитав себя свободным от данного ему слова, совершил сэппуку вместе с женой Сидзуко. Ноги почитали как святого государственной синтоистской церкви, существует синтоистский храм в его честь.

[73] Тогда я работала в должности заведующей сектором архивов выдающихся личностей отдела архивов Национального центра народной культуры «Музей Ивана Гончара». – Ю.П.

(*2) Симода Томоэ

Симода Томоэ (Shimoda Tomoe) родилась в префектуре Иватэ 3 августа 1928 г. (3-й г. Сёва), ушла из жизни 18 декабря 2006 г. в возрасте 78 лет. В 1949 г. она стала учителем школы слепых в Иватэ. С 1953 по 1989 гг. она работала преподавателем в Школе слепых Токийского университета образования. Она вела курсы для детей и учащихся начального уровня. Во второй половине своей преподавательской карьеры она занималась исследованием преподавания естественных наук. Она руководила ботаническими наблюдениями незрячих учащихся, совершаемыми с помощью обоняния и осязания. Во второй половине жизни она написала подробную книгу «Матерям детей с инвалидностью по зрению» и применяла ее для консультаций по вопросам обучения незрячих детей. Одновременно она продолжала исследования по истории образования слепых на основе исторических документов школы и различных, собранных ею самой материалов.

(*3) Огава Гэнсукэ

*Огава Гэнсукэ (Ogawa Gensuke)* родился в префектуре Тотиги в ноябре 1881 г.; ушел из жизни в 1953 г. в возрасте 72 лет. Он работал в течение сорока лет, в продолжение трех «эпох» – Мэйдзи, Тайсё, Сёва – как преподаватель незрячим акупунктуры и лечебного массажа в различных школах и организациях. Его вклад в медицинскую практику и работу слепых огромен.

**Список использованных источников**

1. Takasugi I. Yoakemae no uta: mōmoku shijin eroshenko no shōgai / Ichirō Takasugi – Tokyo: Iwanami Shoten, 1982. – 402 p.

2. Machida N. Kōmu nisshi / Noribumi Machida // Archive of the Tokyo Blind School (Unpublished).

3. Ujaku A. Akita ujaku nikki. Vol. 1: 1915–1926 / Akita Ujaku. – Tokyo: Miraisha, 1965. – 448 p.

4. Japana Esperantisto. – 1914. – № 3 (may). – P. 3.

5. Shimoda T. Mekurakai koto hajime / Tomoe Shimoda. – Tokyo: Azusa shoten, 1991. – 181 p.

6. Niitsu Yo. Moumoku no shijin eroshenko no inshō / Yoshihisa Niitsu. – Tokyo: Nihon aimo kyōkai, 1957. –73 p. – Braille.

7. Kurihara T. Taishō no Tōkyō mōgakkō / Tsuyakichi Kurihara. – Tokyo: Azusa shoten, 1986. – 223 p.

8. Machida N. sensei-den: Denki Machida Noribumi / Noribumi Machida senseiden ōzorasha. – Tokyo: Machida Noribumi senseiden ōzorasha, 1988. – 328 p.

9. Eroshenko V. Shiritsu Roshia mosukō mōgakkō no jōkyō / V. Eroshenko // Mutsuboshi no hikari. – Tōkyō: Tōkyō mōgakkō dōsōkai. – 1914, Nov. – 1915, Jan. – № 144, 145, 146. – 42 p. – Braille.

10. Eroshenko V. Ame ga furu / V. Eroshenko // Mutsuboshi no hikari. – Tōkyō: Tōkyō mōgakkō dōsōkai. – 1915, Feb. – 1915, May. – № 147, 148, 149, 150. – 42 p. – Braille.

11. Eroshenko V. Fukkatsusai no hi / V. Eroshenko // Mutsuboshi no hikari. –Tōkyō: Tōkyō mōgakkō dōsōkai. – 1915, Jun. – 1915. – № 151, 152. – 42 p. – Braille.

12. Eroshenko V. Ame ga furu / V. Eroshenko // Eroshenko zenshu. Vol. 1 / ed. Takasugi Ichiro. – Tokyo: Misuzu Shobo, 1959. – 521 p.

13. Akasaka H. Torii tokujirō: Sekai ni me o・eien no seinen. Mekura senkaku-sha denki shirīzu. № 5 / Hajime Akasaka. – Tokyo: Nihon mekura fukushi kenkyūkai, 1988. – 88 p.

14. Kataoka T. Yami o terasu mō hitotsu no hikari – mōjin esuperanto undō no rekishi / Tadashi Kataoka. – Riberoi, 1997. – 173 p.

*Пер. с эсп., подготовка к печати, комментарий Юлии Патлань*

## THE BACKGROUND OF MS. ISAKI MICHIKO'S ARTICLE "EROSHENKO AND THE TOKYO BLIND SCHOOL": TRANSLATOR'S INTRODUCTION

*Julia V. Patlan*, National Center of Folk Culture "Ivan Honchar Museum" (Ukraine). E-mail: patlan_yu@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-10

**Key words:** *Vasily Eroshenko, Machida Norifumi, Akita Ujaku, archive of the Tokyo Blind School, "Mutsuboshi no hikari", "Fukkatsusai no hi" ("The Day of the Resurrection of Christ"), "Ame ga furu" ("It is Raining"), "Shiritsu Roshia mosukō mōgakkō no jōkyō" ("The situation in the Private Moscow Blind school in Russia"), massage, amma, Esperanto.*

It is for the first time, that the research of Ms. Isaki Michiko, a former teacher of the Tokyo Blind School, attended by Vasily Eroshenko (1890–1952), is presented outside of Japan. Eroshenko arrived in Japan on the 27th of April, 1914, and on the 12th of May was already accepted to the school where he stayed as a student till the beginning of July 1916.

*Translator's Introduction* describes the situation in the mid-2000s, when scholars from the International research group "Vasily Eroshenko and his Epoch" started collaborating with volunteers who were decrypting the periodical of the Tokyo Blind School from Braille – the Magazine "Six Stars' Light" (*Mutsuboshi-no hikari*).

In 2010–2012 Ms. Isaki Michiko participated in the events devoted to Vasily Eroshenko in Tokyo. She was one of the first scholars we asked to analyze rare and unpublished materials from the archives of the Tokyo Blind School: in particular, "The School Diary" written by Machida Norifumi who was a principal in 1910–1929; a number of extremely rare copies of the Braille "Six Stars' Light" magazine. The latter contained texts written by Eroshenko: "Fukkatsusai no hi" ("The Day of the Resurrection of Christ"), "Shiritsu Roshia mosukō mōgakkō no jōkyō" ("The situation in the private Moscow Blind School in Russia") and "Ame ga furu" ("It is Raining"), published in Japanese Braille in 1915–1916, as well as some other publications related to Eroshenko. These fragile documents were produced on rice and braille paper, they miraculously survived the Tokyo earthquake of 1923 and the bombing of Tokyo in 1945.

The joint volunteer work of sighted and blind researchers seems to be more developed in Japan than in Ukraine or Russia, however this type of team work has proved to be most effective, especially when we deal with of mixed formats (flat and relief texts, audiobooks, etc.).

Ms. Isaki Michiko's article clarifies a number of inaccurate facts found in the book of the prominent Eroshenko's biographer Takasugi Ichiro: the date and circumstances of Eroshenko's arrival in Tokyo, the correspondence between the Tokyo Blind School and the Russian Embassy in Tokyo, and Prof. Nakamura Kiyoo's patronage.

Among other matters discussed in the article are the circumstances of Eroshenko meeting the writer Ujaku Akita at Kishimojin cemetery. The next part of the article deals with the school life of Eroshenko in 1914–1916.

The list of discoveries includes a school schedule, concert programs with Eroshenko as a musician, a school sports competitions program and a lecture program with Eroshenko's talk in Japanese *"Shiritsu Roshia mosukō mōgakkō no jōkyō"*. Eroshenko's "It is Raining", the circumstances of writing, the translation from Esperanto to Japanese, and the publication in the magazines "*Mutsuboshi-no hikari*" and "*Waseda bungaku*" are also presented.

In the end Ms. Isaki Michiko shares several entries from the unpublished manuscript "The School Diary" by Mr. Machida Norifumi, regarding Vasily Eroshenko's trip to the island of Hokkaido in the summer of 1915 with the Japanese scholar of Russian culture Prof. Katagami Noburu; the departure of Eroshenko to Siam in early July 1916, and the request to send him his diploma from the Tokyo Blind School.

### References (by translator)

1. Patlan, Yu., Kruchina, Evg. *Nihon de no Washīrī Eroshenko* [Vasily Eroshenko in Japan]. *Doramachikku Roshia in Japan 2* [Russian Drama in Japan 2]. Tōkyō, Seikatsu jānaru Publ., 2012, pp. 105-114.

2. Tanabe, Kunio. *Artikoloj de Eroshenko* [Eroshenko's articles]. *La Fratoj* [Brother], 2006, no. 49, Jan., pp. 9-12 (Braille).

3. Isaki, Michiko. *Kunsido omaĝe al Eroŝenko* [Meeting in honor of Eroshenko]. *Orienta blindularo* [Easten Blinder], 2011, no. 5 (105), May, pp. 18-20.

4. Kataoka, Tadashi. *Yami o terasu mō hitotsu no hikari - mōjin esuperanto undō no rekishi* [Another light to illuminate the darkness. History of Esperanto movement of the blind]. Riberoi, Eld. Publ., 1997, 173 p.

5. Isaki, Michiko. *Eroshenko to Tōkyō mōgakkō* [Eroshenko and Tokyo Blind School]. *Ikita·Tabishita·Kaita = Vivis vojaĝis verkis*: *Eroshenko seitan 125 shūnenkinen bunshū* [Living traveling wrote: Eroshenko's 125-th

birth anniversary collection]. Tōkyō, Shubbansha eroshenko seitan 125 shūnenkinen jigyō jikkō iinkai Publ., Nihon esuperanto kyōkai Publ., 2015, pp. 63-76.

6. Tanabe, Kunio. *Sendatsu ni manabi gyōseki o shiru washirī – eroshenko nihontaizai to yūjin-tachi* [Acquainted with the achievements, learning from our pioneers: Vasily Eroshenko. Staing in Japan and his friends]. Shikaku shōgai, Sono kenkyū to jōhō shikaku shōgaishashien sōgō sentā-hen Publ., 2013, no. 1 (296), 50 p.

7. Nakamura, Makio (ed.) *Mutsuboshi no hikari: Sumiji yaku Shikaku shogaisha ni yoru shikaku shogaisha no tameno meiji no tenji sogo zasshi* [Mutsuboshi no Hikari: ink-character translation Meiji's Braille General Magazine for the Blind by the Visually Impaired 1st Collection]. Tokyo, Ounkai tenji shuppanbu Publ., 2016, 230 p.

## References (by author)

1. Takasugi, Ichirō. *Yoakemae no uta: mōmoku shijin eroshenko no shōgai* [Song before Dawn: Life of blind poet Eroshenko]. Tokyo, Iwanami Shoten Publ., 1982, 402 p.

2. Machida, Noribumi. *Kōmu nisshi* [School Daily Diary]. Archive of the Tokyo School for the Blind (Unpublished).

3. Akita, Ujaku. *Akita ujaku nikki* [Akita Ujaku Diary]. Tokyo, Miraisha, 1965, vol. 1 1915-1926, 448 p.

4. *Japana Esperantisto* [Japanese Esperantist], 1914, no. 3 (May), p. 3.

5. Shimoda, Tomoe. *Mekurakai koto hajime* [The beginning of the blind Assotiation]. Tokyo, Azusa shoten Publ., 1991, 181 p.

6. Niitsu, Yoshihisa. *Moumoku no shijin eroshenko no inshō* [Impression of blind poet Eroshenko]. Tokyo, Nihon aimo kyōkai Publ., 1957, 73 p. (Braille).

7. Kurihara, Tsuyakichi*. Taishō no Tōkyō mōgakkō* [Tokyo Blind School in Taisho]. Tokyo, Azusa shoten Publ., 1986, 223 p.

8. *Machida Noribumi sensei-den: Denki Machida Noribumi* [Biography of the teacher Matida Noribumi]. Tokyo, Machida Noribumi senseiden ōzorasha Publ., 1988, 328 p.

9. Eroshenko, V. *Shiritsu Roshia mosukō mōgakkō no jōkyō* [The situation in the Private Moscow Blind school in Russia]. Braille magazine "*Mutsuboshi no hikari*" [Six Stars' Light]. Tōkyō, Tōkyō mōgakkō dōsōkai Publ., Nov. 1914, Jan. 1915, no. 144, 145, 146, 42 p. (Braille).

10. Eroshenko, V. *Ame ga furu* [It is Raining]. Braille magazine "*Mutsuboshi no hikari*" [Six Stars' Light]. Tōkyō, Tōkyō mōgakkō dōsōkai Publ., Feb. 1915, May 1915, no. 147, 148, 149, 150, 42 p. (Braille).

11. Eroshenko, V. *Fukkatsusai no hi* [The Day of the Resurrection of Christ]. Braille magazine *"Mutsuboshi no hikari"* [Six Stars' Light]. Tōkyō, Tōkyō mōgakkō dōsōkai Publ., Jun. 1915, Jul. 1915, no. 151, 152, 42 p. (Braille).

12. Eroshenko, V. *Ame ga furu* [It is Raining]. *Eroshenko zenshu* [Eroshenko's complete works]. Tokyo, Misuzu Shobo Publ., 1959, vol. 1, pp. 24-36.

13. Akasaka, Hajime. *Torii tokujirō: Sekai ni me o□eien no seinen* [Torii tokujirō: Eyes to the world Eternal youth]. *Mekura senkaku-sha denki shirīzu, no. 5* [Blind Life Biography Series, no. 5]. Tokyo, Nihon mekura fukushi kenkyūkai Publ., 1988, 88 p.

14. Kataoka, Tadashi. *Yami o terasu mō hitotsu no hikari - mōjin esuperanto undō no rekishi* [Another light to illuminate the darkness. History of the blind Esperanto movement]. Tokyo, Riberoi Eld. Publ., 1997, 173 p.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 821.512.161
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-11

**І.В. ПРУШКОВСЬКА,**
*доктор філологічних наук,*
*доцент кафедри тюркології*
*Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

# ФОРМУВАННЯ ТУРЕЦЬКОЇ АВТОРСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ І СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИЙ ЧИННИКИ

У статті розглядається питання впливу європейської й східнослов'янської літератур на виникнення і розвиток турецької авторської драматургії. У дослідженні виділено етапи або так звані «культурні хвилі» розвитку турецької авторської драматургії, аналіз яких дозволяє чітко визначити точки дотику і взаємодії європейської та турецької літератури і драматургії зокрема.

*Ключові слова: турецька драматургія, європейський, східнослов'янський чинники, вплив, жанри й жанрові різновиди.*

В статье рассматривается вопрос влияния европейской и восточнославянской литератур на возникновение и развитие турецкой авторской драматургии. В исследовании выделены этапы или так называемые «культурные волны» развития турецкой авторской драматургии, анализ которых позволяет четко обозначить точки соприкосновения и взаимодействия европейской и турецкой литературы и драматургии в частности.

*Ключевые слова: турецкий драматургия, европейский, восточнославянской фактор, влияние, жанры и жанровые разновидности.*

Драма сьогодні зберегла своє значення як унікальний вид мистецтва, що вже за своєю художньою природою орієнтований на візуалізацію найбільш характерних і репрезентативних для духовного і культурного життя національних процесів. Цей вектор її буття уповні корелюється з мейнстрімом орієнтальних студій, зокрема турецької драми другої половини XX – початку XXI ст., дослідження якого, з одного боку, сприяє розширенню уявлень про парадигму літератури як історико-культурного явища, а з іншого – збагачує сучасний літературний процес включенням тих неповторних у своїй національній унікальності художніх явищ, що дозволяють говорити про самобутність як сучасної турецької драми, так і турецької літератури взагалі.

Попри визнання світовою орієнталістикою естетично-етичної значимості турецької драми, оригінальна поетика якої зумовлена як амбівалентністю геополітичного позиціонування Туреччини, так і суперечливим характером її історико-культурного і суспільного поступу, її дослідження, як і багатьох інших мистецьких явищ сучасності, не належать до пріоритетних. Це стосується української тюркології, яка лише починає системне осмислення мистецьких процесів і художніх явищ Туреччини. Актуальність дослідження зумовлена потребою вивчення генези сучасної турецької драми через брак наукових розвідок, які б виявили й узагальнили домінантні тенденції її зародження і зовнішнього культурного й літературного впливів. Актуальність роботи також визначена потребою розвитку концептуально вагомих наукових студій, які на теоретичному і фактичному матеріалі були започатковані А. Кримським і В. Дубровським.

У Туреччині теоретичні моделі рецепції турецької драматургії представлені у монографіях та окремих публікаціях: Н. Аки, З. Алдаг, М. Анд, О. Белькис, М. Буттанри, І. Енгі-

© *І.В. Прушковська, 2018*

нюн, З. Іпшіроглу, М. Кирджи, В.М. Коджатюрк, Ш. Куракуль, М. Менгі, О. Нутку, Х. Нутку, Н. Оздемір, І. Ортайли, С. Сокуллу, А. Чалишар, С. Шенер, З. Унал та ін. В українському сходознавстві донедавна турецька авторська драма не була предметом окремого дослідження, схожа ситуація й у ближньому зарубіжжі, за винятком монографії (О. Оганова) та розвідок з історії народної драми (І. Бороліна, Г. Горбаткіна, В. Гордлевський). Це свідчить про наявність лакун у дослідженні турецької драматургії в українському науковому контексті і спонукає до роботи над обраною проблемою.

Традиція турецької драми генетично укорінена у давніх дотеатральних практиках, серед яких, крім традиційних для будь-якої культури обрядових і фольклорно-ігрових дійств, мали місце і такі етномарковані соціокультурні феномени, як народні видовища із залученням шаманів та сакральні ритуали суфійських орденів [2, с. 84]. Політичні й культурні реформи XVIII ст. (Селіма III, Магмуда II) належать до першопричин появи в турецькій класичній літературі й традиційному театрі західних елементів, які згодом сприяли виникненню нових жанрів і суттєво вплинули на структуру національної класичної драми [2, с. 27–28].

Поштовхом до зародження турецької авторської драми стала активна європеїзація турецької літератури. Вплив західних тенденцій став суттєво відчутним на початку XIX ст. в епоху Танзимату (доба реформ Османської імперії). До цього на розвиток турецької літератури впливали лише канони східних літератур, переважно арабської та перської. Неабияку увагу турецьких письменників привертають нові для їхньої літератури жанри – роман, авторська драма, які вони намагалися узгодити з канонами турецької літератури [2, с. 29]. Тоді у турецькій літературі з'являються нові жанри, ідеї, стилі. Основоположниками турецького роману стали Агмет Мітхат, Намик Кемаль, Шемседдін Самі. Орієнтуючись на західну літературу, вони ставили за мету створити роман, що відповідав би запитам читачів-інтелектуалів і разом із тим був доступний широкій аудиторії [5, с. 5]. Серед них були й ті, що працювали над авторською драмою (Агмет Мітхат Ефенді «Мова юриспруденції», Намик Кемаль «Ґюльніхаль», «Раби», «Бідна»). Перші авторські п'єси були перекладами відомих на той час творів європейських драматургів, але костюми, гра акторів, сцена були далекі від європейських стандартів [13, с. 156].

Від другої половини XIX ст. і до початку республіканського періоду (1923 р.) турецька авторська драма («Мете» Я. Наїра, «Штурм» Ф. Нафіза, «Чабан» К. Чаглара) продовжує перебувати під впливом західних літературних моделей. Турецькі драматурги (Р.Н. Ґюнтекін, М. Джеляль, Ю. Зія, А. Нурі, Х. Суат, Х. Фахрі) активно освоювали художні здобутки нових для них літературних напрямів: на зміну нетривалому домінуванню романтичних тенденцій (протиставлення буденному життю високих ідеалів, заперечення логоцентризму, увага до фольклору, фантастики), приходять реалістичні тенденції (надання переваги пізнанню, об'єктивному розкриттю сутнісних явищ, набуття літературою аксіологічного сенсу), а упродовж шести наступних десятиліть народжується і сягає свого апогею драма модерністського типу [1, с. 338]. «Золотою добою» драматургії Туреччини стали 1960–1970-ті рр., коли, поєднавши здобутки народної драми і «епічного театру» Б. Брехта, вона (Н. Джумали «Небезпечний голуб», Т. Озакман «Сарипинар 1914», Ю. Орал «Поцілуй руку Хадживата», Х. Танер «Поема про Алі з Кешана», С. Шенділь «Кривава Нігяр») не лише сформувала свій тематичний репертуар (пошуки індивідом власного місця в суспільстві; доля жінки в сучасному світі; художнє осмислення національної міфології та історії), а й здобула визнання за кордоном – у Чехословаччині, Угорщині, Франції, Німеччині, де зросла кількість турецьких театрів і відповідно прихильників турецької драматургії [12, с. 369]. Першою ластівкою став переклад Гербертом Мельзінгом німецькою мовою п'єси Азіза Несіна «Можеш підійти?» в 1962 р. Згодом з'явився її переклад румунською мовою, а в 1965–1966 рр. вона була інсценована в Бразильському державному театрі. Після цього твір переклали російською, азербайджанською, французькою, англійською мовами [6, с. 407].

Багатий фактичний матеріал (твори турецьких драматургів другої половини XIX – кінця XX ст.) дозволяє міркувати над найголовнішими лініями впливу європейської драматургії на формування турецької. Варто відзначити перш за все потужний *вплив французької літератури*. Відомі турецькі поети другої половини XIX – початку XX ст., такі як Намик Кемаль, Хайдар Бей, Ібрагім Шінасі, захоплювалися французькою поезією й прозою (Жан де Лафонтен, Альфонс де Ламартін, Альфред де Мюссе та ін.), саме завдяки їм здійснено низку ху-

дожніх перекладів. Французька драма поглиблювала їх інтерес до французької літератури загалом і вносила помітні зміни в структуру турецької драми. Так, для Хайдара Бея, Ібрагіма Шінасі, Намика Кемаля беззаперечним прикладом для наслідування були п'єси Мольєра, В. Гюґо. Дієвою в турецькому драматургічному матеріалі виявилася мольєрівська традиція, тоді як вплив Гюґо був помітніший у турецькій поезії (вірші Намика Кемаля «Ніч», «Немає»).

Відомо, що твори Мольєра стали основою комедій європейського ґатунку в багатьох ісламських країнах: Азербайджан (Мірза Фетх-Алі Ахундзаде), Іран (Хабіб Ісфахані, Мухаммед Хасан Хан), Ліван (Марун ель-Наккаш), Сирія (Якуб Ібн Руфаіль Сануа) [14, с. 51]. Не стала винятком і турецька література: «Аййар Хамза», «Тонус Ага», «Гаваут», «Жінка спить» Алі Хайдара Бея (1836–1914), «Ешбер», «Ільхан», «Чутлива дівчина» Абдульхака Хаміда Тархана (1852–1937). Одним із найпалкіших прихильників мольєрівської комедії був Агмет Вефік Паша (1823–1891). Він не тільки перекладав Мольєра, а й вдавався до переробок інонаціональних сюжетів, змінюючи назви творів, і таким чином наближав «чуже» до «свого» («Шлюб з примусу», «Дон Джівані», «Удаваний хворий/Дивна річ»). Мегмет Шакір Фераізджізаде (1853–1911) також змінює сюжети п'єс Мольєра, запозичує ідеї та образи. Його навіть називали турецьким Мольєром. Для приклалду можна взяти драму «Брехня скінчилася» (1882) з образом Кьосе Махіра, у якому пізнаємо Тартюфа. П'єсу Фераізджізаде «Підозри» (1881) можна вважати контамінацією «Тартюфа» із «Удаваним хворим» Мольєра: сюжети, герої, конфлікт запозичені у французького письменника [14, с. 56]. Комедія в мольєрівському стилі докорінно відрізнялася від традиційних вистав «Ортаоуну» та «Карагьоз». Комізм класичних комедій Мольєра має дидактичне підґрунтя, увагу зосереджено на індивіді, його місці в суспільстві, сюжет максимально наближений до реальних подій, у п'єсі є зачин і розв'язка. Тоді як у традиційних турецьких виставах комізм несе суто розважальну функцію, характерним є абстрагування від дійсності, узагальнене зображення суспільства, відсутність інтересу до особистості, а п'єса складається з декількох непов'язаних між собою сюжетів, які не мають розв'язки [19, с. 27–28]. Збагачення репертуару творами Мольєра і рецепція його традицій позначилися на розвитку турецької авторської драми й комедії зокрема.

Окрім мольєрівського впливу на турецьку драматургію, варто зазначити й роль сценічної подачі творів Е. Йонеско й Ж. Женетт, знайомство з якими посприяло виникненню на питомо турецькому літературному ґрунті драми абсурду («Ножиці швачки» Тургая Нара, «Ноги кохання» Мемета Байдура, «Незадовго до кінця світу», «Світло по той бік червоного» Дживана Джанови, «Очі чорні як на Сході» Озена Юли, «Розлука» Бехіча Ака, «Дім» Бурака Микаіля Учара, Шуле Ґюрбюз «Ні в роках, ні в голові правди нема», Рашіта Челікезера «Не ті люди») [4].

Появі епічної драми в турецькій літературі сприяло знайомство турецьких митців із *німецькою драматургією*, зокрема епічним театром Б. Брехта: Х. Танер «Поема про Алі з Кешана», Н. Джумали «Небезпечний голуб», Ю. Орал «Поцілуй руку Хадживата», С. Шенділь «Кривава Нігяр», Т. Озакман «Сарипинар 1914». Рецепція творчості Е. Піскатора («Людина дня» Х. Танера, «Ніч у Сімла» С. Огузбейоглу) стимулювала розвиток турецької політичної драми європейського ґатунку. Комуністичні, революційні настрої, реалістичне зображення політичних діячів, гостра критика державного устрою – все це було творчим здобутком німецької драматургії, реципованим турецькою. Керуючись гаслом Е. Піскатора «Театр – не дзеркало епохи, а знаряддя її перебудови», турецькі драматурги рішуче опонували старим театральним традиціям, надаючи перевагу творам, у яких пропагувались соціалістичні ідеї. П'єса «Подія в Алпагут» турецького драматурга Хашмета Зейбека у співавторстві з драматургами-аматорами, документальною основою якої є факт незаконного захвату приватної інституції села Алпагут 13 червня 1969 р., є однією з перших вдалих спроб наслідування німецького драматурга в турецькому літературному контексті [3, с. 153].

Неабияку роль у жанровому й тематичному становленні турецької авторської драми відіграла й *англійська література*. Розвиткові турецької віршованої драми сприяли переспіви сонетів Шекспіра (Абдульхак Хамід Тархан (1852–1937) «Ешбер», Ільхан», «Чутлива дівчина»). Шекспірівський досвід художнього осмислення теми людини на переломі історії помітний у багатьох турецьких драмах (Б. Еренус «Радощі болю»). Перші шекспірівські ви-

стави у тодішній ще Османській державі з'явилися ще до початку ХХ ст. Важливо, що функціонування перекладених творів Шекспіра у художній свідомості турків було гармонійним, адже використання алегорій, яскравих метафор в англійському тексті дуже нагадували алегоричну мову поетів індійського стилю, близьку туркам.

Апеляції до творів Шекспіра помітні у драмах «Антоніус, Клеопатра» Орхана Ґюнера (1954), «Радощі болю» Більгесу Еренус (1943). О. Ґюнер презентує переробку трагедії Шекспіра «Антоній та Клеопатра». І Антоніус, і Клеопатра, і навіть Цезар, незважаючи на впізнавані імена, є масками, за якими ховаються образи сучасників, але турків з іхнім світосприйняттям, філософією [10].

Б. Еренус розробляє одну з традиційних тем світової літератури – «людина на переломі історії», її самоідентифікації, морального вибору – і свідомо також апелює до шекспірівського досвіду художнього осмислення цієї проблеми. Б Еренус пропонує кілька ймовірних поведінкових моделей (пасивність, агресія) в умовах політичної кризи і при цьому творить символічний образ дівчини як вищого судді з майбутнього, апелюючи до життєвої мудрості Шекспіра. Але ця дівчина – туркеня, яка є свідком військового перевороту в Туреччині 1980 р. і яка прагне допомогти своїй нації протистояти руйнації цінностей [9].

Турецьким Шекспіром називають на батьківщині турецького драматурга Орхана Асену (1922–2001). Пройшовши школу шекспірівської драми, намагається втілювати життєві явища у типові образи, автор уміє майстерно відображати суспільні протиріччя й характери людей («Відірвати душу від душі», «За гори Торос», «Або пан, або пропав»).

*Східнослов'янська література* також мала неабиякий вплив на формування жанрових різновидів турецької літератури й драматургії зокрема. Сьогодні можна говорити про обізнаність турецького реципієнта і популярність в Туреччині таких представників східнослов'янської літератури, як М. Гоголь, А. Чехов, Ф. Достоєвський, М. Горький, Л. Толстой та ін. Так, із творчістю *М. Гоголя* турецький читач вперше познайомився у 1937 р. завдяки перекладу з французької "Мертвих душ". Того ж року у серії «Бібліотека нових оповідань і романів» (Стамбул) було надруковано три твори М. Гоголя – «Тарас Бульба» (у перекладі Сираджеттіна), «Ревізор» (у перекладі Авні Інселя й Веджихі Гьорка), «Мертві душі» (у перекладі Рагиба Рифки). 1938 р. в серії «Переклади світової літератури» побачили світ «Травнева ніч» і «Портрет» М. Гоголя [1, с. 510]. Комедія «Ревізор» вперше побачила турецьку сцену у сезон 1934/35 рр. під режисурою Ертугрула Мухсіна [1, с. 511].

Сценічна переробка «Щоденника божевільного» 1965 р. (Генджо Еркал, Анкарський театр мистецтв) стала першою із монодрам, яка на турецькій сцені започаткувала традицію монодрами європейського ґатунку. До цього в турецькій культурі існували вистави меддахів – дійства одного актора, які беруть початок із XVIII ст. 1981 р. відбулася постановка монодрами «Дивний Орхан Велі» Муратхана Мунгана – епатажної постаті не лише постмодернтеатру, а й усієї національної літератури. Ця п'єса, створена за стандартами європейської монодрами, але на питомо турецькому літературному матеріалі, стала справжнім проривом у розвитку монодрами в Туреччині. Назва п'єси є фрагментом рядка поезії відомого турецького поета Орхана Велі (1914–1950) «Стамбульське тюркю»: «Я – дивний Орхан Велі у Босфорській протоці Стамбула». Щільність цитування у творі надзвичайно висока: уся драма складається з уривків поезії Орхана Велі, ремарки виконують роль зв'язку між поетичними рядками. Фабула твору – авторська інтерпретація життєвого і творчого шляху Орхана Велі. У канву твору автор вводить цитати з 99 творів поета. Складається враження цілісної біографічної драми.

Іншим логічним продовженням гоголівської «монодрамності» є п'єса «Я – Анатолія» (1984) Ґюнгьора Дільмена, яка завоювала прихильність турецької й зарубіжної аудиторії. У п'єсі «Я – Анатолія» 16 дійових осіб, ролі яких виконує одна актриса. Така багатообразність є особливим авторським прийомом, за допомогою якого показано долю 16 різних жінок, які утворюють єдиний колективний образ. Об'єднуючим началом створених автором образів є те, що вони усі – з Анатолії, області з багатовіковою історією. У п'єсі знаходять відгомін і казкові мотиви, і міфологічні, й історичні, пов'язані із визвольною війною в Туреччині [7]. І хоча монодрама у сучасній турецькій драматургії не має особливого попиту (на перший план вийшли популярні стендапи), «Щоденник божевільного» можна вважати

«вдалим стартом» і своєрідною жанровою основою для творчості М. Мунгана, Ф. Шенсоя, Т. Озакмана, Ґ. Дільмена.

Починаючи з 1990 р. і до сьогодні, майже щороку виходять друком нові варіанти перекладу турецькою мовою творів М. Гоголя. У численних турецьких працях, в яких згадується біографія Миколи Гоголя, зазначено, що він – відомий, талановитий, містичний російський письменник, який народився в Україні. Пересічний турецький читач сприймає його саме як росіянина, адже він не відрізняє реалій українського життя і побуту, якими рясніють праці Миколи Гоголя. Турецькому читачеві імпонує гоголівська сатира, її народність, гуманістичне спрямування творів, адже традиційно прозові жанри літератури османів є повчально-дидактичними, філософськими й одночасно веселими. Турецький читач звик до творів, розрахованих на різний рівень сприйняття, до багатошаровості змісту, отже, зацікавлення творчістю Гоголя є природним. До того ж проблематика творів Гоголя завжди на часі. Про це говорить і турецький театральний критик Меліх Аник: «Минуло 179 років з того часу, як «Ревізор» побачив світ. Так, зроблено багато у контексті боротьби із суворою цензурою, тотальним контролем, але ж система не змінилася...» [15]. Майже всі твори Миколи Гоголя перекладені турецькою мовою і надруковані такими видавництвами, як «Іскеле яїнджилик», «Каре яїнлари», «Кара яїнлари», «Джан яїнлари». Театрали Туреччини знають М. Гоголя за його п'єсами «Женітьба», «Ревізор», «Щоденник божевільного», які перекладені з російської і користуються неабиякою популярністю у таких театрах, як Державний театр м. Конья, театр «Денейсел Сахне», театр імені Муаммера Караджи.

Цікавинкою і свого роду несподіванкою стала презентація п'єси «Щоденник божевільного» курдською мовою на десятому Міжнародному театральному фестивалі в Анкарі 2005 р. [18]. Театральна спілка адвокатської колегії м. Анталья «Спілка рваних мантій» влітку 2014 на сцені культурного центру ім. Хашіма Ішджана представила своє прочитання «Ревізора» Гоголя [16]. Така незвична інтерпретація викликала неабиякий інтерес серед глядачів, адже чи не вперше ролі «Ревізора» грали «люди у мантіях». По-своєму чудово звучить український Гоголь у турецькій романістичній інтерпретації (А. Алатли «Слідами Гоголя»).

Драматургічна творчість *А.П. Чехова* увійшла до турецького літературного континууму завдяки перекладацькій і театральній діяльності Мухсіна Ертугрула. Отримавши вищу освіту у колишньому Радянському Союзі, М. Ертугрул 1928 р. презентує на турецькій сцені п'єси «Вишневий сад» і «Ведмідь» [1, с. 469]. До того А. Чехов був відомий турецькому читачеві як майстер оповідань. Так, у газеті «Єні газете» (№7 51, 1910 р.) надруковано переклад В.О. Гордлевського «Заворушення у настроях». У газеті «Вакіт» від 1926 р. Чехов представлений і як людина, яка сміється над проблемами життя, і як лірик («Унтер Пришибєєв», «Жарти»). Творчість Чехова справила велике враження на турків, попит на переклади його творів стрімко зростав, про що свідчать чисельні публікації у таких турецьких газетах, як «Улус», «Вакіт», «Сон саат», «Тан», «Сон поста» [1, с. 464]. У театральному сезоні 1942/43 рр. на сцені місцевого театру в Стамбулі був представлений «Вишневий сад» у перекладі Г. Гюнея і Хасана Алі Едіза, у наступному театральному сезоні – «Три сестри» [1, с. 469].

У Туреччині 2014 рік було оголошено роком А. Чехова: «Три сестри» – Стамбульський державний театр, «Чайка» – Державний театр м. Бурса, «Ведмідь» – Державний театр м. Ван. Державним театром м. Адани було представлено мюзікл Ніла Саймона «Добрий лікар», створений за мотивами оповідань Чехова. Стамбульський державний театр представив свою інтерпретацію твору румунського письменника Вішнека Матея «Чеховъ la machine» [17]. Враховуючи специфіку п'єс іноземних авторів, їх широку інтертекстуальність, можна стверджувати, що турецький глядач досить добре обізнаний із літературним доробком Чехова. 2016 р. за рішенням державних театрів Туреччини (Стамбульський, Ізмірський, Анкарський) останній тиждень лютого було присвячено творчості А. Чехова [20].

*Ф. Достоєвський*, незважаючи на неоднозначне ставлення турків до його особистості й орієнталістичних поглядів, досить широко представлений не лише у літературній сфері, але й театральній. Радіотеатр «Radyo tiyatrosu» представляє власні переробки творчого доробку Достоєвського: «Крокодил», «Сон смішної людини», «Злочин і кара», «Ідіот».

«Лихо з розуму» О.С. Грибоєдова – перший драматургічний твір, перекладений турецькою мовою з російської. Як зазначає В.О. Гордлевський, перекладач твору, Мурат-бей, младотурок, бачив недоліки турецького суспільства, яке після Танзимату почало сліпо наслідувати французів. Тому у середині 80-х рр. XIX ст. вирішив представити турецькому загалу комедію, яка досить чітко сигналізувала про суспільну моральну катастрофу [1, с. 463]. Сьогодні фразу «Лихо з розуму» запозичують турецькі журналісти задля привернення уваги до проблематики, яку вони розглядають (Атайол Бехрамоглу «Лихо й розум» - газета «Джумхурієт» за квітень 2011 р.).

У перше десятиліття існування Турецької Республіки популярності серед турецьких читачів набула творчість *М. Горького.* Знаковою подією став приїзд Максима Горького до Стамбула і Анкари (травень, 1933) [11], його зустріч із турецькою просвітницькою елітою. Як зазначає турецький дослідник Е. Долапчи, під час зустрічі М. Горький багато розпитував про розвиток турецького театру, про тогочасний репертуар, новинки [8]. Найвідоміша п'єса Горького «На дні» була представлена на турецькій сцені 1936 р. у перекладі В. Нуреттіна. Згодом п'єса викликала великий інтерес у багатьох глядачів як Анкарського державного театру та інших державних театрів Туреччини, відкриваючи з року в рік нові театральні сезони [15]. Сьогодні переклади творів М. Горького, здійснені Мазлум Бейхан, Корай Карасулу, Тансу Акгюн, друкуються у кращих видавництвах Туреччини («Мітос боют», «Ілья яїнлари», «Еврнсель басим яїн»).

Сьогодні сучасна турецька драматургія посідає помітне місце у світовому літературному просторі. Вона на рівних виходить за рамки театру, активно впливає на кіноіндустрію, радіо, телебачення, перебуває під впливом постмодерної парадигми. Зберігаючи й розвиваючи художній досвід попередніх періодів, сучасна турецька драма як локус світової драматургії перебуває в процесі оновлення та пошуку, є цілісним явищем, логічним продовженням здобутків попередніх етапів розвитку. Феномен турецької драматургії полягає у синтезі традиційного турецького, що проявляється на різних рівнях художніх творів, і нового/іншого, яке нагадує про себе особливостями рецепції поетики французької, німецької, англійської, східнослов'янської літератур.

**Список використаних джерел**

1. Гордлевский В.А. Избранные сочинения: в 4 т. / В.А. Гордлевский. – М.: Изд. восточной литературы, 1961. – Т. 2. – 558 с.

2. Прушковська І.В. Незамкненість канону: поетика турецької драматургії / І.В. Прушковська. – Київ: Український письменник, 2015. – 392 с.

3. Прушковська І.В. Епічна драма у турецькій літературі другої половини XX ст. / І.В. Прушковська // Світова література на перехресті культур і цивілізацій: зб. наук. праць. – Сімферополь: Бізнес-Інформ, 2014. – Вип. 8. – С. 151–157.

4. Прушковская И.В. Абсурдность разума в постижении феномена смерти (на материале пьесы турецкого драматурга Ш. Гюрбюз «Ни в возрасте, ни в голове разума нет») / И.В. Прушковская // Уральский филологический вестник. Серия Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО, 2014. – № 5. – С. 49–57.

5. Рог Г.В. Турецький роман: жанрова парадигма / Ганна Рог. – Київ: Четверта хвиля, 2008. – 169 с.

6. And M. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu (1923–1983) / Metin And. – Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, 1983. – 699 s.

7. Dilmen G. Ben Anadolu / G. Dilmen. Söylenceden Gerçeğe. Ön.ver. – 25 s. (Yayınlanmamış Oyun).

8. Dolapçı E. İstanbul'dan Gorki geçti / Ercan Dolapçı // Aydınlık gazetesi, Pazar. – 2016. – № 1.

9. Erenus B. Acılar Şenliği / Bilgesu Erenus. – İstanbul: Akış yayıncılık, 1991. – 79 s.

10. Güner O. Toplu oyunları 1 / Orhan Güner. – İstanbul: Mitos boyut yayınları, 1996. – 95 s.

11. Maksim Gorki Türkiye'ye geliyor // Cumhuriyet gazetesi, Nisan. – 1933. – № 3.

12. Nutku Ö. Dünya tiyatrosu tarihi: 2 ciltli. – Cilt 2 / Özdemir Nutku. – İstanbul: Mitos Boyut yayınları, 2008. – 448 s.

13. Tanpınar A.H. 19. asır Türk edebiyatı tarihi / Ahmet Hamdi Tanpınar. – İstanbul: Dergah yayınları, 2011. – 656 s.

14. And M. Türkiye'de Moliere / Metin And // Tiyatro araştırma dergisi. Sayı 5. – S. 51–64 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tad/article/view/500006995 (дата звернення 08.10.2018).

15. Anık M. Gogol'ün Müfettiş'i Tiyatro Kedi'de / Melih Anık // 27 ocak 2016 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://melihanik.blogspot.com/2016/01/gogolun-mufettisi-tiyatro-kedide.html (дата звернення 08.10.2018).

16. Avukatlar, Gogol'ün eseri 'Müfettiş'i sahneledi. 18 Haziran 2014 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.haberler.com/avukatlar-gogol-un-eseri-mufettis-i-sahneledi-6168470-haberi/ (дата звернення 08.10.2018).

17. Edebi tiyatro. Çehov haftası [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dunyalilar.org/turkiyede-cehov-haftasi.html (дата звернення 08.10.2018).

18. Gogol Kürtçe'yle Tiyatro Festivalinde. Kültür. 13 Kasım. – 2005 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.evrensel.net/haber/166958/gogol-kurtce-yle-tiyatro-festivalinde (дата звернення 08.10.2018).

19. Şener S. Moliere ve Türk Komedyası / Sevda Şener [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf (дата звернення 08.10.2018).

20. Tuğcu F.I. Sosyal hayatın diyalektiği: Anton Çehov / Fatma Işık Tuğcu // Yeni Tiyatro. Aylık sahne sanatları dergisi. 21 Kasım. – 2014 [Електронний ресурс]. –Режим доступу: http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/sosyal-hayatin-diyalektigi-anton-cehov (дата звернення 08.10.2018).

**FORMATION OF TURKISH AUTHOR DRAMA: EUROPEAN AND SLAVIC FACTORS**

*Iryna V. Prushkovska*, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). E-mail: irademirkiev@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-11

**Key words:** *Turkish drama, European, Eastern, Slavic factor, influence, genres and genre varieties.*

Modern Turkish drama has an important place in the global literary space. It is on par with the world's masterpieces goes beyond the theater, an active influence on the film industry, radio and television, is under the influence of the postmodern paradigm. Preserving and developing the artistic experience of the previous periods, the modern Turkish drama is in the process of renovation and development.

Relevance of the research is due to the need of studying the genesis of modern Turkish drama for lack of scientific studies that have found the dominant trends and summarized its inception and foreign cultural and literary influences. A. Krymsky and V. Dubrovsky initiated the urgency of the need of well-defined conceptually compelling scientific studies, which are theoretical and factual material.

Until recently Turkish author's drama was not the subject of a monographic study in Ukrainian Oriental Studies, a similar situation in the near abroad, except one monograph of Russian scientist E. Oganova and exploration of the history of folk drama (I. Borolina, G. Horbatkina, V. Hordlevskyy). This indicates the presence of gaps in the study of drama in Ukrainian oriental scientific context and encourages work on the selected issue.

Studying Turkish drama of the emergence of dramatic action until the formation of Turkish author's drama shows that the main causes of the transformation of traditional Turkish theater in the author's drama are such factors as reforms of Selim III, Mahmud II and active Europeanization of Turkish literature. Prior to this, a huge impact on Turkish literature was the literature of the East.

Attention is focused on Turkish writers of new literary genres – the novel, the author's drama. Focusing on Western literature, they are eager to create a novel that would be available to a wider audience and meet the needs of intellectuals' readers. The first author on the Turkish stage dramas were translations of the works of famous European playwrights.

The study identified the main lines of the influence of European and Slavic literatures, and drama in particular, the formation of the Turkish drama:

A) French

- Moliere Creativity ("Ayyar Hamza", "Tonus Aga", "Gavaut", "Woman asleep" by Ali Haydar Bey, "Ashbury", "Ilhan", "Sensitive girl" by Abdulhak Hamid, "Marriage under duress", "Don Givani", "Pretend to be sick / strange thing" by Vefik Ahmet Pasha);

- Creativity of E. Ionesco, Jean Genette - impetus to the development of the Turkish drama of the absurd.

B) German

- Epic theater of Brecht - the basis for the development of epic theater in Turkey (H. Taner "Man Day", "Night at the Simla" S. Oguzbeyoglu).

C) English

- Creation of Shakespeare – the development of Turkish poetic drama, Shakespeare experiences of art presentations on the topics of human fracture history – B. Erenus "Joy of pain."

D) Slavic

- Creativity of M. Gogol, A. Chekhov, F. Dostoevsky, M. Gorky, L. Tolstoy – appearance in the Turkish literature mono drama of the European model.

It is necessary to summarize, that in forming of Turkish author drama a considerable role was played by stage-by-stage influence of Europe to the Turkish culture. In the second half of 18th century, the perceptible is become by influence of traditions of French playwriting. The first half of 20th century in history of Turkish dramaturgy is characterized by the active search of own identity, by the reception of European standards of artistic literature. The second half of 20th century presents the great mix of subjects of western literary works, elements of absurdity dramaturgy and epic dramaturgy with the elements of the Turkish traditional national theater. Modern Turkish drama is a logical continuation of the achievements of the previous stages of development, literary and theater phenotype, a remarkable locus of world literature.

## References

1. Gordlevskyj, V.A. *Izbrannie sochynenyya: v 4 t.* [Selected works: in 4 vol.]. Moscow, Eastern literature Publ., 1961, vol. 2, 558 p.

2. Prushkovska, I.V. *Nezamknenist kanonu: poetyka tureczkoyi dramaturgiyi* [The inviolability of the canon: poetry of Turkish drama]. Kyiv, Ukrainian writer Publ., 2015, 392 p.

3. Prushkovska, I.V. *Epichna drama u tureczkij literaturi drugoyi polovyny XX st.* [Epic drama in the Turkish literature of the second half of the twentieth century]. *Svitova literatura na perexresti kultur i cyvilizacij.* Zbirnyk naukovyh pracz [World literature at the crossroads of cultures and civilizations. Collection of scientific works]. Simferopol, Business Inform Publ., 2014, vol. 8, pp. 151-157.

4. Prushkovska, I.V. *Absurdnost razuma v postyzhenyy fenomena smerty (na materyale pesy tureczkogo dramaturga Sh. Gyurbyuz «Ny v vozraste, ny v golove razuma net»)* [The absurdity of reason in comprehending the phenomenon of death (on the material of the play of the Turkish playwright Sh. Gurbuz "There is neither intelligence nor head of mind")]. *Uralskyj fylologycheskyj vestnyk. Seryya Russkaya lyteratura XX-XXI vekov: napravlenyya y techenyya* [Ural philological bulletin. A series of Russian literature of the 20-21st centuries: directions and trends]. Ekaterinburg, FGBOU VPO Publ., 2014, issue 5, pp. 49-57.

5. Rog, G.V. *Tureczkyj roman: zhanrova paradygma* [Turkish roman: genre paradigm]. Kyiv, Chetverta hvylya Publ., 2008, 169 p.

6. And, M. *Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu* (1923-1983) [*Republican period of Turkish theater (1923-1983)*]. Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları Publ., 1983, 699 p.

7. Dilmen, G. *Ben Anadolu* [I am Anadolu]. Söylenceden Gerçeğe. Ön.ver., 25 p. (Unpublished).

8. Dolapçı, E. *İstanbul'dan Gorki geçti* [Gorky from Istanbul passed]. Aydınlık gazetesi [Aydinlik newspaper], 2016, no. 1.

9. Erenus, B. *Acılar Şenliği* [Festival of Sorrows]. İstanbul, Akış Publ., 1991, 79 p.

10. Güner, O. *Toplu oyunları 1* [Bulk dram 1]. İstanbul, Mitos boyut Publ., 1996, 95 p.

11. *Maksim Gorki Türkiye'ye geliyor* [Maksim Gorki is coming to Turkey]. *Cumhuriyet gazetesi* [Cumhuriyet newspaper], 1933, no. 4.

12. Nutku, Ö. *Dünya tiyatrosu tarihi: 2 ciltli* [History of world theater: in 2 volumes.]. İstanbul, Mitos Boyut Publ., 2008, vol. 2, 448 p.

13. Tanpınar, A.H. *19. asır Türk edebiyatı tarihi* [History of 19th century Turkish Literature]. İstanbul, Dergah Publ., 2011, 656 p.

14. And, M. *Türkiye'de Moliere* [Moliere in Turkey]. *Tiyatro araştırma dergisi* [Theater research magazine], No 5., pp. 51-64. Available at: http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tad/article/view/500006995 (Accessed 8 October 2018).

15. Anık, M. *Gogol'ün Müfettiş'i Tiyatro Kedi'de* [Gogol's Inspector at Theater Kedi]. 27 January 2016. Available at: http://melihanik.blogspot.com/2016/01/gogolun-mufettisi-tiyatro-kedide.html (Accessed 8 October 2018).

16. *Avukatlar, Gogol'ün eseri 'Müfettiş'i sahneledi* [Lawyers staged the work of Gogol Av Inspector Av], 18 June, 2014. Available at: http://www.haberler.com/avukatlar-gogol-un-eseri-mufettis-i-sahneledi-6168470-haberi/ (Accessed 8 October 2018).

17. *Edebi tiyatro. Çehov haftası* [Literary theater. Chekhov week]. Available at: http://dunyalilar.org/turkiyede-cehov-haftasi.html (Accessed 8 October 2018).

18. *Gogol Kürtçe'yle Tiyatro Festivalinde* [Gogol at the Theater Festival in Kurdish]. *Culture magazine* [Journal of Culture]. 13 November, 2005. Available at: https://www.evrensel.net/haber/166958/gogol-kurtce-yle-tiyatro-festivali-nde (Accessed 8 October 2018).

19. Şener, S. *Moliere ve Türk Komedyası* [Moliere and Turkish Comedy][Electronic resource], pp. 25-31. Available at: http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1188/13729.pdf (Accessed 8 October 2018).

20. Tuğcu, F.I. *Sosyal hayatın diyalektiği: Anton Çehov* [Dialectics of social life: Anton Chekhov]. *Yeni Tiyatro. Aylık sahne sanatları dergisi* [New Theater. Monthly performing arts magazine.]. November 21, 2014. Available at: http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/sosyal-hayatin-diyalektigi-anton-cehov (Accessed 8 October 2018).

*Одержано 21.09.2018.*

# АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1.0 – 312.6. – 057.72
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-12

**Е.С. АННЕНКОВА,**
*доктор филологических наук,*
*профессор кафедры мировой литературы и теории литературы*
*Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (г. Киев)*

## МЕТАМОРФОЗА ЖАНРА АВТОБИОГРАФИИ В ПРОЗЕ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

В статье анализируется феномен жанра автобиографии в прозе русских писателей первой волны эмиграции; акцентируется внимание на причинах, признаках и основных векторах модификации автобиографического романа, который рассматривается в свете современных концепций жанра автобиографии С. Дубровского, Ф. Лежена, В. Колонна, П. де Мана.

*Ключевые слова: автобиография, автобиографический нарратив, автобиографическая проза, автофикшн, автобиографема.*

У статті аналізується феномен жанру автобіографії в прозі російських письменників першої хвилі еміграції; акцентується увага на причинах, ознаках та основних векторах модифікації автобіографічного роману, який розглядається у світлі сучасних концепцій жанру автобіографії С. Дубровського, Ф. Лежена, В. Колонна, П. де Мана.

*Ключові слова: автобіографія, автобіографічний наратив, автобіографічна проза, автофікшн, автобіографема.*

Бурное и трагическое начало XX в. активизировало развитие такого уникального и неканонического явления, как художественная автобиография, с наибольшей полнотой реализовывавшего свой потенциал в сложные эпохи культурно-исторических трансформаций, катастрофических и решающих изменений жизни целых поколений, народов и государств. Октябрьский переворот 1917 г. для России оказался тем судьбоносным событием, которое разорвало саму «ткань жизни» (Н. Арсеньев) русского общества и стало глобальным онтологическим рубежом для всех представителей русской культуры. Особенно драматически складывались судьбы тех из них, кто решил покинуть родину, не видя для себя возможности жить и творить в изменившейся до неузнаваемости стране, в стране, в которой с циничной жестокостью истреблялись интеллигенция и духовенство, унижалось человеческое достоинство, уничтожалась культура и подавлялись любые проявления свободной мысли.

Писатели-эмигранты в своем новом жизненном опыте глубоко переживали свою оторванность от родных корней и чувствовали себя за границей состоящими не «в жизни», а «при жизни» (Б. Зайцев), однако именно тяжесть и горечь их положения придавали им особенные силы писать, а годы изгнания воспринимались как время покаяния и более глубокого понимания бытия. Необходимость осознать произошедшее с ними и с их родиной, ностальгия по России и былому укладу жизни, новые откровения, приобретенные через

© *Е.С. Анненкова, 2018*

трагический личный опыт и трагическую судьбу страны и народа, потребность сохранить и выразить в слове образ исчезнувшей России и приобрести самого себя, растерзанного и восставшего из пепла, и свою жизнь вновь, проговорив ее в сотворенном памятью и художественным словом тексте, – вот те причины, которые обусловили такой беспрецедентный всплеск мемуарно-автобиографического жанра в среде эмигрантов первой волны русской эмиграции, при чем автобиографии и мемуары стали писать представители самых разных сфер деятельности. Среди многих следует назвать автобиографическое повествование профессионального военного, политика и писателя-публициста А. Деникина «Путь русского офицера», митрополита Ант. Сурожского «Отец земной» и «Отец небесный», философа Н. Бердяева «Самопознание (Опыт философской автобиографии)» и, конечно же, самые яркие произведения профессиональных писателей: «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Времена» М. Осоргина, «Юнкера» А. Куприна, «Путешествие Глеба» Б. Зайцева, «Солнце мертвых» и «Лето Господне» И. Шмелева, «Подстриженными глазами. Книга узоров и закрут моей памяти» А. Ремизова, «Другие берега» В. Набокова, «Пролог» Г. Кузнецовой.

Русская литература в эмиграции превратилась в литературу «человеческого документа», так как острой была необходимость запечатлеть опыт «случайноличный» (Л. Червинская), который в то же время был понятен и знаком многим, ибо насущной была потребность рассказать о «внутреннем человеке» (В. Варшавский), живущем в трагический момент как своей личной, так и общечеловеческой истории. Пограничная ситуация эмпирической экстерриториальности, в которой с такой напряженной силой проявлялись самые противоречивые тенденции притяжения и отталкивания, закрытости и одновременно открытости старым и новым культурно-лингвистическим кодам, потери себя и самообретения, максимально соответствовала глубинной гибридности жанра автобиографии, на котором и сосредоточимся в рамках данной статьи. Речь пойдет не о «человеческом документе» с его особой акцентуацией документальной основы, что характерно для эмигрантской прозы 1930-х гг., для прозы младоэмигрантов, а об автобиографических произведениях писателей в основном старшего поколения русской эмиграции, для которых слишком живой и крепкой оставалась связь с родной культурой и в силу ряда причин оказались редуцированными отношения с новой литературной средой.

Под пером И. Бунина, Б. Зайцева, М. Осоргина, А. Ремизова, И. Шмелева, В. Набокова, Г. Кузнецовой осуществлялось обновление романной формы, происходила качественная метаморфоза жанра автобиографии, в котором существенно изменились (со)отношения фактуального и фикционального, отношения с читателем и характер самой автобиографической прозы. Все это нашло свое проявление в авторефлексивности письма и лирической доминанте прозаического повествования, в его хронотопе, в котором совмещались пласты прошлого, детства и юности, и их осознание с позиции приобретенного настоящего опыта, в писательской интенции к стиранию границ между жизненной, биографической, и романной реальностью, в своеобразном акте автомифотворчества и в особенном эстетическом языке, языке памяти с ее комплексом ассоциаций и аберраций, в каждом случае оригинальном, с помощью которого становилось возможным преобразование фактов реальной жизни в художественный текст, центрировала который, как правило, формирующаяся личность художника.

Важной общей особенностью выше упомянутых произведений было также и то, что все они принадлежали перу писателей-традиционалистов, которые относили себя к носителям и продолжателям традиции русской классической литературы, однако при этом именно в их творчестве эксплицируется утонченная и естественная конвергенция реалистической и модернистской манеры письма. Сближение реалистической и модернистской поэтики происходит в жанре автобиографического романа, проявляясь в повышенном субъективизме отображения и рефлексии как историко-бытовой внешней реальности, так и событий духовно-ментальной сферы внутреннего бытия индивидуума, в специфическом развертывании автобиографического нарратива, когда в процессе письма фикционализируются идентичность автора и нарратора, и протагониста, и собственный жизненный опыт автора-творца или его отдельные сюжеты и мотивы с помощью особого мемориального языка, многосложной интерференции жизненного и художественного дискурсов, в которых актуализируется автобиографический «тезаурус жизни» (М. Эпштейн) писателя. Этот

«автобиографический тезаурус» становится узнаваемым через репродукцию и репликацию константных и доминантных для художественного мира писателя автометаописаний, авторефлексивных фрагментов и автобиографем, проявленных в автобиографическом повествовании и нашедших в нем свою концептуализацию. Следует отметить в связи с элементами модернистской поэтики в автобиографических текстах указанных авторов и присущую им нелинейность письма, некоторую ненарочитую трансформацию хронологической модели традиционного автобиографического повествования при сохранении его общепринятых формул (рождение, родители, детские впечатления, учеба в гимназии и т.д.), акцентируемую избирательность памяти, которая отбирает жизненный материал и преобразует его в особый автобиографический синтезированный узор жизни и творчества, насыщенный субъективно-эмоциональными рефлексиями.

Лучше понять природу модифицированного жанра автобиографии в русской эмигрантской прозе помогут современные подходы к данному вопросу, выработанные зарубежными и отечественными учеными в процессе серьезных дискуссий. В последнее время литературоведы все больше внимания уделяют проблемам художественной автобиографии и говорят уже не только о лингвистическом, но и «автобиографическом повороте» в литературе и культуре рубежа XX–XXI вв. Подобная активизация интереса к автобиографиям связана с принципиальными изменениями в парадигме гуманитарного знания, вызванными недоверием к традиционным мировоззренческим установкам, «метанарративам» (Ж. Лиотар), повышенным вниманием к истории и теории субъективности, обусловленным возрастающей необходимостью осмыслить сложнейшие процессы становления человеческого «я» с позиций сегодняшнего дня и во всеоружии современных социогуманитарных практик. «Время переосмысления» (Р. Портер) истории автобиографической литературы породило большое количество разных, отличных от классических, новых теоретических концепций, позволяющих усовершенствовать практику ее исследования, и одновременно их аналитических рефлексий, чему посвящают свои работы такие авторитетные исследователи автобиографий, как: Ф. Гаспарини, Ж. Гусдорф, С. Дубровский, В. Колонна, Ф. Лежен, П. де Ман, Дж. Олни, Р. Паскаль, Ж. Старобински, Г. Янке, М. Бахтин, Т. Бовсуновская, Е. Болдырева, Л. Гинзбург, Ю. Гончарова, Ю. Зарецкий, Н. Николина, Ю. Михеев, И. Савкина, А. Тартаковский, Е. Черноиваненко и мн. др.

Серьезная полемика вокруг автобиографии возникла в европейском научном сообществе в конце 1970-х гг., чему предшествовала вышедшая в 1956 г. статья французского философа Ж. Гюсдорфа «Условия и границы автобиографии». Она актуализировала интерес к автобиографии как литературному жанру, который, с точки зрения ученого, возникает в западной культуре вследствие зарождения в человеке чувства собственной неповторимой и самоценной индивидуальности и является одним из способов самопознания через самоописание. Сам Ж. Гюсдорф отмечал заложенное в жанре противоречие: с одной стороны, автобиография должна быть референциальной и соответственно объективной, с другой, субъективность повествования предопределяется позицией автора, который рассказывает о событиях прошлого с позиции сегодняшнего дня. Таким образом, ученым были сформулированы главные проблемные вопросы жанра, касающиеся, во-первых, присутствия фактуального и фикционального в таких текстах, что не позволяет отнести их однозначно либо к художественной, либо к документальной литературе, и, во-вторых, референциальности субъекта, сложной репрезентации «я» и автора, и нарратора, и протагониста.

На эти и другие вопросы в 1975 г. дал более чем четкий ответ французский историк и структуралист, основатель «Автобиографической ассоциации», авторитетный специалист по автобиографиям Ф. Лежен. В статье «Автобиографический договор» он строго отграничил беллетристику от автобиографии, сформулировав идею сразу о двух пактах, «автобиографическом» и «романном», который заключается автором с читателем, играющем здесь ведущую роль. В настоящих автобиографиях, настаивал ученый, соблюдаются одновременно четыре главные условия, всегда присутствующие в тексте, но в большей или меньшей степени: повествование должно быть прозаическим («narrative», «in prose»), ретроспективным («retrospective point of view») и рассказывающим личную историю («individual life», «story of personality»), а автор и нарратор, как нарратор и протагонист, должны быть идентичными («the author (whose name refers to a real person) and the narrator are

identical»; «the narrator and the principal character are identical»). Автобиография не предполагает двузначности: «Здесь не может быть переходов и широты взгляда. Или идентичность есть или нет» [8]. Таким образом, Ф. Лежен со всей бескомпромиссностью, по верному замечанию М. Левиной-Паркер, «вывел теоретическую норму автобиографии» [7]. Образцами подобной «теоретической нормы» жанра автобиографии могут послужить многочисленные автобиографические заметки, созданные русскими писателями в годы изгнания, например, автобиографические заметки И. Бунина и Б. Зайцева, написанные ими в качестве ответов на вопросы анкет журналов и газет и для разных изданий их собраний сочинений, «Автобиография» И. Шмелева, написанная по просьбе С. Венгерова после большого успеха повестей «Гражданин Уклейкин» и «Человек из ресторана» и признания его авторитетными русскими писателями состоявшимся художником. В этих автобиографиях превалируют документальность и публицистичность, предполагающие идентичность автора и нарратора и соответствие «автобиографическому пакту», заключенному между читателем и автором, при котором читатель соглашается воспринимать прочитанное как достоверную реальность, они написаны эмоционально нейтральным языком и рассказывают о прошлом писателей «в свете настоящего зримого сознания» (М. Бахтин) с минимальным количеством дат, но с максимальной концентрацией на тех фактах и событиях, которые проявляли и повлияли на формирование именно творческо-художнической стороны их индивидуальности.

Однако стоит назвать «Жизнь Арсеньева», «Путешествие Глеба», «Другие берега», «Солнце мертвых» и некоторые другие автобиографические повествования, как сразу же возникает понимание того, что от исходного жанра они существенным образом отличаются. Известно, что, например, В. Набоков настаивал на автобиографическом характере своего текста, хотя фикциональные приемы в нем выражены открыто, М. Осоргин сам дал подзаголовок своим «Временам» «Автобиографическое повествование», тогда как И. Бунин всегда отрицал автобиографичность «Жизни Арсеньева», утверждая, что пишет именно роман, и такая «протеистичная» природа бунинского произведения дала возможность В. Ходасевичу прямо определить его как «вымышленную» автобиографию или «автобиографию вымышленного лица». Опыт художественной автобиографии, реализованный Г. Кузнецовой в романе «Пролог», известный русский литературный критик П. Бицилли назвал блестящим «обновлением формы автобиографического романа» [6, с. 277], а Б. Зайцев в заметке «О себе» так охарактеризовал свое «Путешествие Глеба»: «Это история одной жизни, наполовину автобиография – со всеми и преимуществами, и трудностями жанра» [4, с. 591]. Современная исследовательница Л. Бронская, анализируя автобиографические повествования писателей русского зарубежья, также отмечала, что они формировались как автобиографические произведения «нового типа».

Думается, что все эти достаточно точные ощущения художественной неординарности и новизны жанра не имели атрибутивной точности, нехватку которой восполнил французский писатель и теоретик литературы С. Дубровский, предложивший в 1977 г. новую концепцию автофикшн. Он не только расшатал строгую теорию жанра автобиографии Ф. Лежена своими теоретическими выкладками, но и сами эти заключения основывались на художественной практике С. Дубровского, став предисловием к его роману «Сын», в котором он высказал мнение о собственных инновациях, проявленных в данном тексте: «Перед вами – вымысел абсолютно достоверных событий и фактов; если угодно, автофикшн [autofiction], доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового» [цит. по: 7]. Он прямо заявил о возможности сочетания несочетаемого и, что важно, об осуществимости баланса, гармонии фактуального с фикциональным, реального с вымышленным в гибридном явлении, которое он назвал автофикшн и которое подтверждалось его нарративной практикой, где он, как и другие авторы подобного рода самоописаний, попытался «вновь поймать и пересоздать в тексте пережитый опыт, свою собственную жизнь, при этом не создавая ее репродукцию или фотографию» [цит. по: 7]. С. Дубровский как писатель и одновременно критик утверждал «истинность референциального регистра» (С. Дубровский) своего текста, хотя и понимал иллюзорность подобной миметичности, ведь реконструкция жизненного опыта осуществляется в процессе писания текста, когда происходит неизбежная его интерпретация и реф-

лексия, реализуемые с помощью использования психоаналитических методов экспликации бессознательного дискурса в повествовании, проявляющихся непосредственно в языке, в особой природе «лингвистического кода», в специфических ассоциативных механизмах, позволяющих сочетать правду автобиографии как документального, референциального свидетельства с вымыслом романа.

Представляется, что обновление формы автобиографического романа в литературной практике писателей первой волны русской эмиграции заключалось в этом удивительно гармоничном сочетании несочетаемого, когда авторы себя как реальное лицо превращали в вымышленный субъект, присутствующий в тексте и балансирующий на грани реального и фикционального, а факты своей биографии преобразовали с помощью письма-Памяти и цепочки ассоциативных конфигураций в текст своей жизни. Так из «обрывков прошлого» (М. Осоргин), из далей невозвратимого и райски прекрасного детства, из «водяного знака», видимого и понятного лишь в свете искусства (В. Набоков), из глубин родовой, генетической Памяти, из «бесконечности времени и пространства» (И. Бунин) складывался неповторимый «узор» личностного бытия, в отдельных случаях вырастающий в феномен модернистского автобиографического метатекста, с помощью которого осуществлялись чаемые самообретение и самоидентификация, дающие творческой личности, пишущему субъекту ощущение полноты человеческого «я» и осознание собственной уникальности. Для этого и создавался автором-творцом образ Другого, через которого он мог себя понять и принять, упорядочив и осмыслив себя-реального в себе-написанном, а значит уже в Другом, преображенном приращенными индивидуальными ментально-психологическими смыслами, мемориальными импульсами, эмоциональными оценками и лингвистическими конструкциями, с помощью которых субъект в тексте оказывался соотнесенным с персональным жизненным опытом автора, личностью автора и с именем, указанным на титуле книги.

Думается, что именно в лингвистическом и тропеическом аспекте теории автофикшн С. Дубровского можно обнаружить некоторую близость к идеям американского философа Пола де Мана, который, в отличие от Ф. Лежена, также сомневался в миметичности и референциальности автобиографии и посвятил специфике этого жанра работу «Autobiography as De-Facement», где «De-Facement» исследовательница Ю. Гончарова предлагает перевести как «обез-личивание, стирание лица» [2, с. 143], что обнажает парадоксальность явления, в котором заявленная референциальность утрачивается. П. де Ман утверждал необходимость отбросить традиционные подходы к пониманию автобиографии как тождества указанного на обложке автора и нарратора и/или протагониста в тексте, видя основную особенность ее поэтики как раз в обращении к прозопопее, к одному из распространенных видов метафоры, к тропу, позволяющему сделать имя собственное, имя протагониста в тексте, художественным образом, являющимся зеркальным отражением автора. Акцентируя постмодернистскую проблему имени собственного и подписи, автора текста и образа, явленного в тексте, П. де Ман говорит о «зеркальной паре», об авторе текста и авторе в тексте, отношения которых рождают автобиографический образ, плод опять-таки особого «пакта», которым создатель автобиографии может «заявить о себе как о субъекте, рожденном письмом» [2, с. 148] в том числе и в глазах читателя. А первым читателем текста оказывается сам автор, который его писал и одновременно читал. Это же интересное наблюдение сделал и Ж. Деррида, полагавший, что автор познает себя через образ, созданный в тексте: «рассказ <…> авто-биографичен не потому, что подписывающий пересказывает свою жизнь, возврат к своей прошедшей жизни как жизнь, а не смерть; но потому, что жизнь эту он пересказывает *себе*, он является первым, если не единственным *адресатом* повествования. Прямо в тексте» [3, с. 57]. Таким образом, имя автора в виде подписи на обложке прочитывается лишь как «след» (Ж. Деррида), то есть «слово теряет свою непосредственную связь с обозначаемым, с референтом, или, как выражается Деррида, со своим «происхождением»» [5], позволяя естественным образом творить самоописание на грани вымысла и автобиографической правды, не различая и размывая границы игры ума и воображения и факта. Грань эта, «кромка», как замечает Ю. Гончарова, мыслится Ж. Деррида «как пространство, где пересекаются биологическое, биографическое, *аутос* автобиографического, танатологическое и танатографическое» [2, с. 149], и на этом пересече-

нии и трансгрессии смыслов возникает тот «гибридный» текст, на рубеже автобиографического и фикционального, о котором писала Л. Гинзбург: «Иногда лишь самая тонкая грань отделяет автобиографию от автобиографической повести или романа» [1, с. 137]. Исследовательница в своей знаменитой работе «О психологической прозе», опубликованной в 1971 г., еще не дала определения этого «промежуточного» явления, «ускользавшего от канонов и правил» и имевшего «интимное отношение к читателю» [1, с. 137], однако спустя уже несколько лет, как уже было сказано, С. Дубровский назвал его автофикшн, покрыв им не только постмодернистские, но со временем и модернистские автобиографические повествования, и зафиксировав их особый жанровый статус, в котором «автофикшн функционирует <…> в беспрестанном колебании, в пространстве, невозможном и неуловимом нигде, кроме развертывания текста» [цит. по: 7].

Безусловно, в понятии «автофикшн» С. Дубровского присутствует интеллектуальная провокационность, но эффективность его не менее очевидна. Понятие дало четкое обозначение ранее неопределенному, но широко распространенному жанру автобиографического романа (повести, рассказа, очерка) и сгенерировало возникновение не менее значимой концепции автофикциональных текстов, сформулированной в 1989 г. французским ученым В. Колонна. Смысл ее состоит в том, что автор автофикшн отходит от достоверных фактов своей жизни, полностью изобретая и олитературивая себя, свою жизненную историю, при этом «сохраняя свою реальную личность (свое подлинное имя)» [цит. по: 7]. Выводя автофикшн за пределы модернистской и постмодернистской литературы, он усматривает в ней извечную, древнюю потребность человеческой индивидуальности в самовыражении и свободе. В. Колонна полагает, что самосочинение определяет историю литературы, ибо «скрывается в сердцевине всякого художественного творчества» [цит. по: 7] и его можно обнаружить в любой культурно-литературной эпохе, просто каждый раз самосочинения варьируются, совершенствуются и обновляются, в наше время достигнув особенно замысловатых форм в различных постмодернистских экспериментах автобиографического характера. Французский ученый в огромном корпусе европейских самосочинений выделяет четыре главные разновидности, среди которых «биографическое самосочинение» как сохраняющее наибольшую связь с реальными жизненными фактами автора, переосмысливаемыми им для моделирования своего «я», максимально приближено к пониманию автофикшн С. Дубровского (что также подтверждает продуктивность его концепции), хотя В. Колонна считал последнего своим оппонентом и справедливо утверждал оригинальность собственной концепции самосочинения, в чем его поддерживал и сам С. Дубровский, настаивая на том, что в автофикшн автор не выдумывает себя, а «творит» язык, с помощью которого проявляется «self» сочинителя, происходит его самоидентификация. Бурные дискуссии в среде ученых об автобиографии и разделение исследователей на сторонников теории С. Дубровского и последователей концепции В. Колонна свидетельствуют об общей тенденции современных филологических практик к выходу за собственные пределы, к смешению противоположностей, что стимулируется кризисом традиционных схем и подходов и связанным с этим уже происходящим обновлением терминологического аппарата в области автобиографии (от дефиниции жанра до понятий, связанных с автором, нарратором и протагонистом), расширением поля изучения истории автобиографии, когда внимание исследователей обращается к достаточно репрезентативному материалу восточных письменных традиций, также имеющих свои автобиографические тексты.

Возвращаясь к автофикциональным романам русских писателей-эмигрантов, важно отметить еще одну их значительную особенность. Помимо интенции к самоидентификации, создатели всех этих автобиографических нарративов имели целью также поделиться своим внутренним индивидуальным опытом с определенной социальной средой, которой данный жизненный опыт был бы понятен и адекватно воспринят, то есть эти произведения создавались в конкретных культурно-исторических контекстах, что позволяет рассматривать их как результат не только онтологического и ментально-психологического опыта, но и социальной практики их творцов. Поэтому автофикциональные произведения русских писателей были интересны и внятны не только собратьям по перу, но и широкой эмигрантской читательской аудитории, которая узнавала в них самую дорогую часть их жизни – оставленную в невозвратном прошлом Россию, ее землю, пейзажи, народ, рели-

гию, историю и культуру. И автобиографический «след» в этих самосочинениях сохраняет свою силу не только благодаря тому, что рассказывают они об уникальном опыте становления творческой личности писателя, но и благодаря тому неподдельному, обусловленному любовью к утраченной родине повышенному лиризму, в котором с наибольшей полнотой раскрываются душа и стиль каждого из авторов, ведь все написанное ими на чужбине, как верно выразился Б. Зайцев, «выросло из России, лишь Россией и дышит» [4, с. 590].

Таким образом, рассмотренные автофикциональные романы русских писателей-эмигрантов сохраняли антропоцентричность классического русского автобиографического романа с его выраженной интенцией к сохранению онтологической и ментально-психологической соотнесенности с реальным человеческим «я», однако творились они в качественно иной культурно-исторический период и в новых культурно-литературных условиях, усугубленных ситуацией эмпирической экстерриториальности. Автобиографические произведения русских писателей первой волны эмиграции претерпели естественную модификацию жанра автобиографии и запечатлели в своих лучших образцах уникальный духовно-нравственный и онтологический опыт не только индивидуально-личный, но и целой нации и страны, культура которой была сохранена в их слове для будущих поколений. Сложность жанра автобиографии и многообразие его проявлений в индивидуально-художественных практиках русских писателей открывает широкие перспективы для его дальнейшего исследования как в плане изучения присутствия / отсутствия автобиографического модернистского метатекста в их творчестве, так и в аспекте изучения автофикциональных текстов русских писателей-эмигрантов в широких культурно-исторических и социальных контекстах.

**Список использованных источников**

1. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л.: Художественная литература, 1977. – 450 с.

2. Гончарова Ю.С. Концепция автобиографии как «стирания лица» П. де Мана в контексте дискуссий о кризисе идентичности / Ю. Гончарова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2011_1%283%29__20 (дата обращения 16.09.2018).

3. Деррида Ж. Отобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного / Жак Деррида ; пер. с фр. В. Лапицкого. – СПб.: Академический Проект, 2002. – 106 с.

4. Зайцев Б.К. О себе / Б.К. Зайцев // Собрание сочинений: В 5 т. – М.: Русская книга, 1999. – Т. 4. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. – 624 с.

5. Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И. Ильи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin_Post/index.php (дата обращения 16.09.2018).

6. Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад / Г. Кузнецова. – М.: Московский рабочий, 1995. – 410 с.

7. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction / М. Левина-Паркер // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 103 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html (дата обращения 16.09.2018).

8. Lejeune Ph. The Autobiographical Contract / Ph. Lejeune [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.scribd.com/document/221471187/Philippe-Lejeune-the-Autobiographical-Contract (дата обращения 16.09.2018).

**METAMORPHOSIS AUTOBIOGRAPHY GENRE IN THE PROSE OF THE FIRST WAVE OF RUSSIAN EMIGRATION WRITERS**

*Elena S. Annenkova*, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine). E-mail: aes.kyiv@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-12

**Key words:** *autobiography, autobiographical narrative, autobiographical prose, autofiction, autobiographeme.*

Recently literary critics pay more and more attention to the artistic autobiography problems, which are connected with the principal changes in paradigma of contemporary humanistic knowledge.

Artistic autobiography had developed especially strongly as unique and non-canonical genre in the 20th century, which was related with tragic cataclysms of this complicated epoch of global cultural and historic transformations. 1917th October revolution turned out to become that fateful event which had teared so called Russian society "cloth of being" and had become ontological frontier for all Russian culture representatives. Causes, which had determined unexampled splash of memoire-autobiographical genre in the entourage of the first wave Russian emigrants writers, were on the fact that emigrated Russian writers tended to realize happened to them and to their motherland occasions, they were living through the nostalgia after Russia and felt the need in saving and expressing in words the image of disappeared Russia and to find themselves and their life again, having spoken it in the created by memory and artistic word text.

Purpose of this article is the consideration of elder Russian emigration generation writers' autobiographical works in the light of contemporary autobiographical genre theory of S. Doubrovsky's, Ph. Lejeune's, V. Colonna's, P. de Man. Scientific originality of this research consists of it.

Analyze has shown that from I. Bunin's, B. Zaytsev's, M. Osorgin's, A. Remizov's, I. Shmelv's, V. Nabokov's, G. Kuznetsova's pen the renovation of novel form was occurring, quality autobiography genre metamorphose was going on, in which (co)relation of factual and fictional, relations with the reader and the character of autobiographical prose had changed cardinally. In 1970 G. Gusdorf formulated the autobiographical genre problematic questions, what has burned scientific discussion, in which S. Doubrovsky's, Ph. Lejeune's, V. Colonna's, P. de Man were involved during last decades of the 20th century. If Ph. Lejeune formulated the master requirements to the autobiographical genre, then S. Doubrovsky created the concept of the new hybrid genre – autofiction, in which it is possible to combine the truth of autobiography as documental, referential evidence with the novel fiction with the help of the special «linguistic code» and specific associative mechanisms. Original autobiographical narration traits of Russian emigrant writers (convergence of realistic and modernistic elements of poetry; autoreflexivity of writing; lyrical dominant of prosaic narration; chronotope, in which layers of the past, childhood, youth and awareness of them from the position of the acquired real experience were combinied; writer's intention to erasing the boundaries between life, autobiographical and novel reality; peculiar act of automythcreation and special esthetic language of memory with its complex of associations and aberrations) correlate with the features of autofictional genre, about which S. Doubrovsky wrote. It is thought that exactly in the linguistic and figurative meaning aspects of autofiction theory of S. Doubrovsky some closeness to P. de Man, who said about «mirror couple», about the author of the text and the author in the text, relations of who born autobiographical image. Autofictional V. Colonna's texts concept also reflects its closeness to the theory of S. Doubrovsky, especially in the aspect of «biographical self-writing», which saves the greatest connection with the real life author's facts, rethought by him for moderation of himself.

So, upgrade of autobiographical novel form in the first wave of Russian emigration writers literary practice was in this astonishing harmonic union of not uniting objects, when the authors as real faces turned into fictional subject, that exists in the text and walking on the edge of real and fictional, when facts of their biography transformed with the help of the writing-Memory and the chain of associative configurations in the text of own life. Russian writer-emigrants' autofictional novels saved anthropocentricity of classical Russian autobiographical novel with its outspoken intention to saving of ontological and mental-psychic correlation with the real human «self», however there were creating in the qualitatively another cultural-historical period and in the new cultural-literary conditions, worsen by the situation of empirical extraterritoriality. Russian first wave emigration writer's autobiographical writings have changed natural modification of autobiographical genre and have captured in their best samples unique mentally-moral and ontological experience not only individually-personal, but also the whole nation and country, culture that has been saved in their word for the future generations.

## References

1. Ginzburg, L.J. *O psikhologicheskoj prose* [About Psychological Prose]. Leningrad, Hudozhestvennaja literatura LO Publ., 1977, 450 p.

2. Goncharova, J.S. *Concepcija avtobiografii kak "stiranija lica" P. De Mana v kontekste diskussij o krizise identichnosti* [Paul de Man's conception of autobiography as de-facement in the context of discussions about the crisis of identity]. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2011_1%283%29__20 (Accessed 16 September 2018).

3. Derrida, J. *Otobiografii: Uchenije Nietzsche I politika imeni sobstvennogo* [Otobiographies: the teaching of Nietzsche and politics of the proper name]. Saint Petersburg, Academichesky Proekt Publ., 2002, 106 p.

4. Zaytsev, B. *O sebe* [About myself]. *Sobranie sochinenij: V 5 tomah* [The complete edition: In 5 volumes]. Moscow, Russian kniga Publ., 1999, vol. 4 *Puteshestvije Gleba: Avtobiograficheskaya tetralogoja* [Gleb's Journey: autobiographical tetralogy], 624 p.

5. Il'jin, I.P. *Poststructuralizm, deconstructivizm, postmodernism* [Poststructuralism, deconstructivism, postmodernism]. Available at: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin_Post/index.php (Accessed 16 September 2018).

6. Kuznetsova, G. *Grasskii Dnevnik. Rasskazy. Olivkovyj sad* [The Grasse Diary. Stories. Olive Orchard]. Moscow, Moscovskij rabochij Publ., 1995, 410 p.

7. Levina-Parker, M. *Vvedenie v samosochinenie: autofiction* [Introduction to self-work: autofiction]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 2010, no. 103. Available at: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html (Accessed 16 September 2018).

8. Lejeune, Ph. The Autobiographical Contract. Available at: https://www.scribd.com/document/221471187/Philippe-Lejeune-the-Autobiographical-Contract (Accessed 16 September 2018).

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 82-32
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-13

**О.В. БОГДАНОВА,**
*доктор филологических наук, профессор,*
*ведущий научный сотрудник Института филологических исследований*
*Санкт-Петербургского государственного университета (Российская Федерация)*

# ФИЛОСОФИЯ БЫТИЯ В «ХОЛОДНОЙ ОСЕНИ» И.А. БУНИНА

В статье рассматривается рассказ И.А. Бунина «Холодная осень», входящий в третий раздел цикла новелл о любви «Темные аллеи». В работе показано, что композиционное расположение рассказа в заключительной части цикла обусловливает поэтологические особенности текста, в частности – изменение нарратора: в отличие от других рассказов «Темных аллей» в «Холодной осени» повествование ведется не от лица мужского персонажа, но женского. Изменение нарративной стратегии на фоне всего цикла «Темных аллей» придает рассказу «гендерную» широту и философскую обобщенность. Интертекстуальные пласты рассказа «Холодная осень» усиливают эмоциональный настрой тонально-психологической ауры рассказа, привнося в него дополнительные смыслы и ставя необходимые семантические акценты.

*Ключевые слова: русская проза начала XX в., И.А. Бунин, цикл «Темные аллеи», рассказ «Холодная осень», нарративная система, философский акцент.*

У статті розглядається оповідання І.А. Буніна «Холодна осінь», що міститься у третьому розділі циклу новел про кохання «Темні алеї». У роботі показано, що композиційне розташування оповідання в заключній частині циклу обумовлює поетологічні особливості тексту, зокрема – зміну наратора: на відміну від інших оповідань «Темних алей» у «Холодній осені» розповідь ведеться не від імені чоловічого персонажа, а жіночого. Зміна наративної стратегії на тлі всього циклу «Темних алей» надає розповіді «гендерну» широту і філософську узагальненість. Інтертекстуальні пласти оповідання «Холодна осінь» підсилюють емоційний настрій тонально-психологічної аури оповідання, привносячи в нього додаткові смисли і ставлячи необхідні смислові акценти.

*Ключові слова: російська проза початку XX ст., І.А. Бунін, цикл «Темні алеї», оповідання «Холодна осінь», наративна система, філософський акцент.*

Рассказ И. А. Бунина «Холодная осень» датирован 3 мая 1944 г. В дневниках Бунина под 1945 годом сохранилась запись:

*«1. I. 1945. Понед.*

Сохрани, Господи. – Новый год.

Уже с месяц болевая точка в конце печени при некоторых движениях. Был долгий кашель, насморк, грипп.

Топлю по вечерам. Вера сидит у меня, переписывает на машинке некоторые мои вещи, чтобы были дубликаты. И еще, еще правлю некотор. слова.

Очень самого трогает “Холодная осень”. Да, “великая октябрьская”, Белая армия, эмиграция… Как уже далеко все! И сколько было надежд! Эмиграция, новая жизнь – и, как ни странно, еще молодость была! В сущности, удивительно счастливые были дни. И вот уже далекие и никому не нужные…» [1, с. 188].

Рассказ «Холодная осень» включен Буниным в III раздел цикла «Темные аллеи», в тот завершающий отдел, который аккумулирует авторские наблюдения над жизнью, над ее противоречиями и антиномиями.

© *О.В. Богданова, 2018*

Название рассказа – «Холодная осень» – образно, многозначно, символично. Прежде всего, холодная осень – вполне конкретное время года, когда разворачиваются события в тексте, конкретное обозначение временных рамок происходящего в рассказе. «Удивительно ранняя и холодная осень!» [2, с. 206]. Холодная осень 1914 года.

Холодная осень – это и аллюзия на А.А. Фета, поэтический образ, заимствованный из стихотворения «Какая холодная осень!..»

Какая холодная осень!
Надень свою шаль и капот;
Смотри: из-за дремлющих сосен
Как будто пожар восстает.

Сияние северной ночи
Я помню всегда близ тебя,
И светят фосфорные очи,
Да только не греют меня.

Подобно тому, как в рассказе «Темные аллеи» Бунин опирался на ассоциативно-метафорический образ «темных аллей» из стихотворения Н.П. Огарева «Обыкновенная повесть», так и в «Холодной осени» прозаик полагается на фетовский интертекст[1]. Апелляция к творчеству поэта-классика становится одной из примет «мнемонического» рассказа, базирующегося на воспоминании, на впечатлении – своем и чужом, жизненном и поэтическом.

В образно-метафорическом смысле «холодная осень» – символ по-осеннему холодной жизни героини, ее одиночества и неприютности, настигших ее после потери возлюбленного. И состояние души героини, ведущей неспешный, холодно-осенний безэмоциональный рассказ о своей долгой одинокой жизни, горестного существования без любви.

Рассказ «Холодная осень» заключает в себе ретроспективную установку. Однако в отличие от рассказов первого раздела цикла «Темные аллеи» третий раздел книги насыщен не просто впечатлениями былого, ушедшего, памятного, но пронизан философски раздумчивыми наблюдениями, жизненно антитетичными суждениями и неожиданно парадоксальными умозаключениями главных героев. В третьем разделе цикла персонажи Бунина словно подводят жизненные итоги, погружаются в прошлое не во имя воспоминаний, но ради акцентуации важных жизненных философем, для подтверждения истинности и достоверности обретенных жизненным опытом суждений и наблюдений.

Нарративная система в рассказе «Холодная осень» отличается от большинства текстов, входящих в цикл «Темные аллеи». Героем-рассказчиком в «Холодной осени» становится женский персонаж, субъектная наррация в тексте осуществляется от *ее* лица. Рассказ безымянной героини посвящен истории расставания с любимым человеком, призванным на войну и вскоре погибшим на фронте. Т. е. в тексте рассказа появляется мужской персонаж. Между тем близости между *он*-героем и *сквозным* мужским персонажем цикла «Темные аллеи» нет. Те несколько реплик, которые доверены Буниным мужскому персонажу в «Холодной осени», не дают оснований сопоставить его с образом героя, действующего во всем цикле рассказов о любви. В «Холодной осени» скорее женский персонаж, ведущий повествование, берет на себя функции, присущие мужскому типу героя, – страдание, разочарование, испытание жизнью, постижение законов бытия, философическое наблюдение над условностями земного существования. Обращение к «нехарактерному» для Бунина типу женщины-нарратора динамизирует повествовательную форму, позволяет прозаику, с одной стороны, внести разнообразие в систему повествователей-рассказчиков цикла, с другой – обобщить разнородность гендерного мировидения, придать рассказовым суждениям широту и всеобщность. Тенденция к философской компоненте текста в III разделе цикла усиливается.

Символизация и универсализация жизненных умозаключений героя (героини) достигается в «Холодной осени» через посредство приема антитетичности, *антитезы*, прони-

[1] Психолого-интонационное родство задается в обоих рассказах временем года. Ср. начало рассказа «Темные аллеи»: «В холодное осеннее ненастье…» [2, с. 7].

зывающей и организующей весь текст рассказа, выступающей реализацией и воплощением антиномий сложной и неоднозначной человеческой жизни.

Как показывают наблюдения над бунинскими текстами, природный пейзаж у него всегда играет важную композиционную и смысловую роль, оказывается важным образно-поэтическим элементом в оформлении художественного события. И хотя в рассказе «Холодная осень» пространство обретает весьма условные черты, но уже только избранный временной отрезок – ранняя холодная осень – задает тональность всему тексту, прогнозирует будущие трагические события, генерирует поток смысловых ассоциаций. И что особенно важно – устанавливает контрастность, пронизывающую и опосредующую все повествование, выводя его на философский уровень.

События в рассказе происходят в сентябре («В сентябре он приехал к нам всего на сутки – проститься перед отъездом на фронт…» [2, с. 206]), но Бунин изображает раннюю осень столь холодной, что «воздух совсем зимний» [2, с. 208]. Еще только сентябрь – а на героине надеты «швейцарская накидка» и «пуховый платок» [2, с. 208]. Вечернее небо «черное», и на нем блещут «ледяные звезды» [2, с. 207]. Определение *ледяные* порождает тревожные предчувствия, а эпитет «*минерально* блестящие звезды» обусловливает безжизненность и мертвенность окружающего героев хронотопа, отображая будущность судьбы молодого воина, отправляющегося на фронт.

Выход героев в сад, в сентябре должный быть еще в желто-красной листве, сопровождают голые «черные сучья» [2, с. 207] – т. е. картина усадебного пространства сада утрачивает традиционные «райские» коннотации образа-топоса и, смыкаясь в единое смысловое поле рассказа, в единый ассоциативный контекст, пугающе устрашает героев тревожной чернотой и наготой.

Еще более контрастен утренний пейзаж, созданный Буниным, – время расставания жениха и невесты, уход молодого человека на фронт, последние минуты вместе. Рассказчица отмечает «удивительную *несовместность*» [2, с. 208] между грустью расставания героев и «окружавшим <их> радостным, солнечным, сверкающим изморозью на траве утром» [2, с. 208]. Контраст задан и выделен, осознан и акцентирован.

В рассказе «Холодная осень» Бунин отказывается от традиционных приемов сюжетосложения – по существу сюжетно-фабульная интрига в рассказе отсутствует. Психологическое пространство, в котором разворачивается «ослабленный» сюжет, представляет собой мир субъективных переживаний и воспоминаний героини. Повествование основано на ощущениях и впечатлениях, и потому функции выразителей (заместителей) внешних фабульных перипетий берут на себя бытовые штрихи и детали, которые извлекает из памяти героиня и которые по ходу наррации превращаются в психологические, в чувственно-ощутимые, внутренние. Рассказчица констатирует факты, не давая им комментария, прозаик же выстраивает их так, чтобы за нанизыванием номинаций вырастал глубинный психологический фон событий. Неслучайно замечание рассказчицы: «Мы в тот вечер сидели тихо, лишь изредка обменивались незначительными словами, преувеличенно спокойными, скрывая свои тайные мысли и чувства» [2, с. 206]. Незначительные слова противопоставлены глубокой грусти, тишина и спокойствие – волнению, преувеличение – сокрытию важности предчувствий. Бунин с точностью психолога обнажает души героев – «притворно простые» [2, с. 207] реплики персонажей скрывают/выявляют их боль и тревогу.

Прозаик удивительно тонко, едва заметно, но выразительно воссоздает трагически тревожное противоречие (столкновение) между войной и миром. Однако историко-конкретный фон (1914 год, начало Первой мировой войны) становится только отправной точкой более глобальных обобщений и универсалий. Герой повествования, молодой жених, еще не стал членом семьи героини. Между тем Бунин использует слова-маркеры, которые со всей очевидностью акцентируют теплые сердечные отношения, установившиеся в семье. Молодой герой принят как родной. По словам героини, «он <…> всегда считался у нас своим человеком» [2, с. 206] – и Бунин акцентировано настойчиво подчеркивает это. Отец героини обращается к герою «душа моя» [2, с. 207]. Мать героини воспринимает молодого человека своим сыном: «Мама встала и перекрестила своего будущего сына» [2, с. 207]. О себе и о жене (обращаясь к герою) отец говорит – «нам с мамой пора спать» [2, с. 207], чтобы пораньше встать и проводить «сына». Прозаиком использованы интимно-душевные

слова *мама* и *папа*, но не мать и отец (тем более что обращены они пока не к сыну, но к жениху). В описании героини – молодой герой «склонился к ее <маминой> руке, потом к руке отца» [2, с. 207] – Бунин вновь выстраивает предложение таким образом, как если бы речь действительно шла о *его* <героя> отце и *его* матери, с которыми он прощается перед сном.

Душевная близость между героями подчеркивается выразительной деталью – золотой образок, зашиваемый матерью героини в шелковый мешочек, порождая в героях чувства «трогательные и жуткие» [2, с. 207]. Символическая деталь – «образок» – актуализирует в тексте Бунина толстовские мотивы, заставляя вспомнить проводы Андрея Болконского на войну и сестринский подарок княжны Марьи – подобный образок-ладанку. Параллель к образу Андрея Болконского невольно пробуждает в сознании мотивы чести и долга, которые сопровождали героя Толстого в романе «Война и мир», эксплицируя мотив «дороги чести» бунинского героя. По сути, толстовская антитеза «войны и мира» находит свое отражение в рассказе Бунина посредством «*мысли семейной*».

Однако отношение Бунина с литературной традицией только толстовским мотивом не исчерпывается. В текстах Бунина имена Толстого и Пушкина неизменно оказываются рядом. И рассказ «Холодная осень» не становится исключением. Рядом с толстовским мотивом «войны и мира», «чести и долга» в тексте начинает звучать пушкинский мотив любви и великодушия. Оказавшись с героиней наедине, подобно пушкинскому лирическому герою, бунинский персонаж произносит: «Ну что ж, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты *поживи, порадуйся на свете*, потом приходи ко мне» [2, с. 208]. И в словах бунинского героя слышится лирическое пушкинское: «Как дай вам Бог любимой быть другим…».

Появление в подобном ассоциативно литературном контексте имени А.А. Фета лишь усиливает ощущение всеобщности изображаемой коллизии, углубленной до «времен наших дедушек и бабушек...» [2, с. 207], почти пушкинско-толстовских. Отсюда трогательное обсуждение фетовских шали и капота и грустное замечание героини: «Капота нет…» [2, с. 207] – как свидетельство изменившегося времени, нравов, законов.

Исследователи отмечали, что строки Фета приводятся в тексте Бунина с небольшими искажениями. А.К. Бабореко по этому поводу писал: «Бунин неточно приводит первые четыре строки из стихотворения без заглавия А.А. Фета; определение “дремлющих” сосен он заменил словом “чернеющих”» [3, с. 246]. Далее комментатор размышляет: «<…> даже если это ошибка памяти, а не сознательное стилистическое изменение поэтической строки, все равно такая замена слова характерна для Бунина: она соответствует его стремлению изображать мир в красках. Небо, загоревшееся пожаром на восходе солнца, видимое сквозь чернеющие сосны – <…> впечатляющая картина» [3, с. 246].

Однако поэтическая задача Бунина, кажется, еще более точно направлена. Прозаик, несомненно, задумывался о «впечатляющей картине» холодной осени, однако контентность ее может быть в ином. Во-первых, речь в тексте Бунина идет не о восходе солнца, а о восходе луны («Восход луны, конечно» [2, с. 207]), что немаловажно в контексте рассказа, ибо именно образ луны привносит тревожно-трагические ноты в атмосферу вечерне-ночной сцены. Ледяной и минеральный свет холодных звезд и луны порождают коннотации мертвенности ночного светила и тем самым бросают трагический отблеск на судьбу героя. И в этом контексте не менее важно то, что фетовское определение «дремлющие» сосны заменено у Бунина эпитетом «чернеющие» – не столько в намерении «впечатлить» красками картины, сколько в стремлении еще раз подчеркнуть мертвенность и пугающую тревожность завтрашнего будущего. Герой рассказа всего через месяц будет убит в Галиции [2, с. 208]. Поэтому строки «Смотри – меж чернеющих сосен / Как будто пожар восстает» говорят не о пожаре восхода, а о пожаре начавшейся войны (Бунин чутко и тонко обыгрывает устоявшийся знакомый фразеологизм). Поэтическая «адаптация» строк Фета (вольная или невольная) работала на собственно бунинский текст, на выразительную контрастность мира и войны, счастья и потерь, любви и одиночества. В этом окружении, казалось бы, нейтральный оборот речи героя «*вечно буду помнить* этот вечер...» [2, с. 208] коррелирует с мотивом «вечной памяти», который (в светском и религиозном сознании) непременно и прочно связан с «вечной памятью» о погибших. Т. о. мельчайшие нюансы речи героев становятся частью емкой системы психологизации текста, оказываются важными составляющими его психолого-характерологического подтекста.

Многочисленные антиномии бунинского рассказа «жаркий – холодный», «ранний – поздний», «родной – чужой», «обручение – расставание», «свадьба – похороны», «месяц – тридцать лет» особенно ярко и выразительно подчеркиваются еще одной антитезой: «Я пошла по комнатам, заложив руки за спину, не зная, что теперь делать с собой и *зарыдать* ли мне или *запеть* во весь голос...» [2, с. 208]. Вряд ли можно представить себе героиню, только что проводившую жениха на войну, поющей во весь голос. Однако Бунин намеренно акцентирует этот контраст, ибо весь рассказ сознательно смоделирован, сконструирован прозаиком на антитезе, чтобы усилить и сделать более отчетливой – и смыслоемкой – еще одну антиномию, финальную и главную в тексте «Холодной осени».

Подводя итог своей жизни, героиня размышляет: «<…> вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни – остальное ненужный сон» [2, с. 210]. Для героини «один вечер» оказывается ценнее «всей жизни».

Бунин (точнее – его героиня) возводит отдельный момент (вечер, час) к вечности (в частности, к той, о которой упоминал герой при прощании), констатирует иллюзорность внешнего бытия («все <…> остальное ненужный сон» [2, с. 210]). Однако возникает вопрос: почему один вечер? Ведь наверняка в жизни молодых героев были и другие вечера, недели, месяцы, когда они были счастливы, любили друг друга. Почему важнейшим для героини не стал день, когда ее назвали невестой? Бунин как будто бы отходит от жизненного правдоподобия, но делает это сознательно, ибо ориентируется на поэзию, на метафорическое сознание героини, на романтизированное восприятие прошлого женским персонажем. Единственным тот холодный вечер стал для героини потому, что именно в те часы и минуты она пережила самый высокий накал чувств – максимальную экспрессию любви, боли, страха, предчувствий. И именно в тот вечер героиня произнесла слова, которые помнила в течение всей жизни.

На прощальные слова героя героиня в отчаянии пообещала жениху: «Я не переживу твоей смерти!» [2, с. 208]. Но, как оказалось, пережила. И прожила еще «долгих» [2, с. 209] тридцать лет.

В рамках ретроспективного хронотопа женский персонаж Бунина в продолжение всей своей жизни не может забыть обещания, данного герою, и то ли корит себя за скоро и необдуманно брошенные слова, то ли наблюдает и констатирует особый закон жизни: «Так и пережила я его смерть, опрометчиво сказав когда-то, что я не переживу ее» [2, с. 210]. Антиномичность бытия становится выражением одного из главных законов жизни: «Слова, слова, слова…». Героиня-женщина (по Бунину, не герой-философ) приходит к весьма философскому – шекспировскому – заключению о (не)значении произнесенного слова. И то спокойствие, которым писатель наделяет героиню, повторяющую эти слова, становится признанием всеобщности житейски-жизненной истины, которую она познала на собственной судьбе.

В тексте рассказа вновь возникает перекличка с рассказом «Темные аллеи». Как в первом тексте цикла герой признавал (выводил) непреложный закон жизни: «Все проходит. Все забывается» [2, с. 10], так и героиня «Холодной осени» постигает аксиому бытия, познает цену ответственности за необдуманно-безответственно сказанное слово.

Монотема любви оказывается *до*формированной новой составляющей – познанием противоречивости и неоднозначности намерений, действий, поступков, слов, мыслей человека (героя), затекстовым суждением о несовпадении желаний и их воплощения, о цене обещаний и их исполнении. Спокойно-раздумчивый тон героини придает всей коллизии обобщающий – философический – колорит. Ретроспекция-история героини выходит за пределы единично-локального события.

В финале рассказа Бунин моделирует реальности разного порядка, выводит героиню из сферы привычной действительности, но отдает во власть законов инобытия. К концу жизни автору и герою (героине) остается только надежда – вера в то, что «холодная осень» жизни вскоре закончится, а *он* «с той же любовью и молодостью» будет ждать ее в ином мире. «Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду» [2, с. 210]. Последней антитезой рассказа становится «память – вера», не реальные воспоминания («И вот уже далекие и

никому не нужные…»), а мистическая надежда на иномирные закономерности. Теперь для героини триада «вера – надежда – любовь» опирается прежде всего на первые слагаемые.

В третьей части цикла «Темные аллеи» ретроспективно-ностальгические мотивы рассказов о любви все сильнее и полнее обретают у Бунина черты текстов философических, наполненных осмыслением уже не только истории любви, но философии жизни, трагических коллизий бытия. Страх перед смертью, пронизывавший многие ранние рассказы Бунина, к третьей части книги о любви сменился искомым героями (и автором) «*освобождением*», надеждой на возвращение «любви и молодости в ином мире» [2, с. 210], желанной верой в соединение пространства обыденного и сакрального.

**Список использованных источников**

1. Бунин И.А. Дневники / И.А. Бунин // Собр. соч.: в 9 т. – М.: Художественная литература, 1966–1967. – Т. 9. – 622 с.

2. Бунин И.А. Холодная осень / И.А. Бунин // Собр. соч.: в 9 т. – М.: Художественная литература, 1966–1967. – Т. 7. – С. 206–210.

3. Бабореко А.К. Комментарии / А.К. Бабореко // Бунин И.А. Темные аллеи. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 328 с.

**THE PHILOSOPHY OF BEING IN THE “COLD AUTUMN” BY I.A. BUNIN**

*Olga V. Bogdanova*, Saint Petersburg State University (Russian Federation). E-mail: olga-bogdanova03@mail.ru

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-13

**Key words:** *Russian prose of the beginning of the XX century, “Dark alleys”, “Cold autumn”, narrative system, philosophical accent.*

The article deals with the figurative and narrative system of the story “Cold autumn” by I. Bunin, which is a part of the third section of the series of novels about love “Dark alleys” (1937–1944).

The paper shows that unlike the stories of the first section of the cycle “Dark alleys” the third section of the book is full of not just impressions of the past, the memories, but permeated with philosophically thoughtful observations, vital antithetic judgments and unexpectedly paradoxical conclusions of the main characters (heroine).

The “retrospective” compositional structure of the story and the position of the text in the final part of the cycle determine the originality of the novel’s poetological features, in particular, the change in the character of the narrator. Unlike other short stories of “Dark alleys” in the “Cold autumn” the story is not on behalf of traditional and habitual male character, but on behalf of the female character. Changing the narrative-personal strategy of “Cold autumn” – against the background of the whole cycle of stories of “Dark alleys” – gives the novelistic text “gender” breadth and objectivity, allowing to go beyond the rational mentality of the male narrator-narrator and actualize in the text emotional saturation and mobility, nuance of impressions and dichotomy of girlish/female judgments.

Intertextual layers of the story “Cold autumn” enhance the emotional mood and tone-psychological aura of the story, bringing additional meanings and putting the necessary semantic accents. The philosophical richness of the story is accumulated based on a mental generalization of A. Fet, W. Shakespeare, A. Pushkin, L. Tolstoy. Appeal to the works of classical writers becomes one of the signs of the “mnemonic” story, based on personal memories, on a deep and memorable experience – his and someone else’s, life and poetry.

In figurative and metaphorical terms, the image of Fet’s “cold autumn” becomes Bunin’s polysemantic symbol of the heroine’s autumn cold life, her loneliness and discomfort that overtook her after the loss of her beloved.

Monotheme of love inherent in all the stories of “Dark alleys” is in the “Cold autumn” is supplemented by a new component – the knowledge of the inconsistency and ambiguity of intentions, actions, words, thoughts of a man (the hero), the new judgment of the discrepancy between desires and their realization, the argument about the cost of the promises and their fulfillment. Calm and thoughtful tone of narrator-heroine gives the whole conflict of the story generalizing – philosophical – flavor. The retrospective story of the heroine goes beyond a single local event.

The article concludes that in the third part of the cycle “Dark alleys” retrospectively nostalgic motives of love stories become stronger and more with features of philosophical texts, filled with understanding of not only the history of love, but the philosophy of life, the tragic collisions of life. And the example of this idea – story “Cold autumn”.

## References

1. Bunin, I.A. *Dnevniki* [Diaries]. *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Complete works: in 9 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1966-1967, vol. 9, 622 p.

2. Bunin, I.A. *Holodnaja osen'* [Cold Autumn]. *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Complete works: in 9 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1966-1967, vol. 7, pp. 206-210.

3. Baboreko, A.K. *Kommentarii* [Comments]. In: Bunin, I.A. *Temnye allei* [Dark Alley]. Moscow, Molodaja gvardija Publ., 2002, 328 p.

*Одержано 5.10.2018.*

УДК 883.3.09-2
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-14

**Л.Г. БОГУСЛАВСЬКА,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри українознавства*
*Придніпровської державної академії будівництва та архітектури (м. Дніпро)*

# КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ-АРТИСТА У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

У статті розглянуто такі особливості концепції людини-артиста у творчості Михайла Коцюбинського, як функціонування творчої свідомості за принципом гри, чуттєво-предметна форма життєдіяльності, зняття опозиції «зовнішнє»/«внутрішнє» через тілесність свідомості, надання особливого статусу випадку і можливості в розгортанні життєвих колізій.

*Ключові слова: людина-артист, імпресіонізм, модернізм, тілесність свідомості, художній тип свідомості.*

В статье рассматриваются такие особенности концепции человека-артиста в творчестве Михаила Коцюбинского, как функционирование творческого сознания по принципу игры, чувственно-предметная форма жизнедеятельности, снятие оппозиции «внутреннее»/«внешнее» через телесность сознания, придание особого статуса случаю и возможности в развертывании жизненных коллизий.

*Ключевые слова: человек-артист, импрессионизм, модернизм, телесность сознания, художественный тип сознания.*

Творча спадщина Михайла Коцюбинського, роль митця у становленні та утвердженні модерністської парадигми української літератури порубіжжя XIX–XX ст. і сьогодні становить значний інтерес. Постать письменника була ключовою для складних процесів художнього осмислення кризового зламу людської свідомості, тому що взаємодія силових ліній взаємодії деструктивності та креативності у літературній думці Михайла Коцюбинського не тільки дозволила письменникові вийти за межі народницької парадигми, але й зробила його найвідомішим представником літератури імпресіонізму. Попри значні здобутки літературознавчої думки в дослідженні творчої спадщини М. Коцюбинського, проблема формування митцем концепції особистості, зокрема, такого модусу, як людина-артист, залишається нерозв'язаною.

Необхідно наголосити на тому, що загальне константування новаторства художника і особливі акценти на «європеїзмі» та артистизмі письменника були характерні вже для сучасників Коцюбинського (праці М. Євшана, В. Леонтовича, Л. Старицької-Черняхівської, М. Могилянського). І якщо в 20-30 рр. минулого століття склалася стійка тенденція розглядати стильову манеру митця як імпресіоністичну(Ф. Якубовський, А. Музичка, С. Єфремов), то пізніші праці Д.С. Наливайка, Ю.Б. Кузнецова, В.П. Агеєвої вже будувалися як цілісні дослідження природи імпресіонізму М. Коцюбинського. Проблематика модерністського бачення знову загострена виявилася на початку 90-х років XX ст. (дослідження С. Павличко, Т. Гундорової), але і на сьогодні оцінка творчості М. Коцюбинського залишається досить дискутивною.

У статті розглядаються особливості формування концепція людини-артиста у творах Коцюбинського, який на рівні художніх образів фіксував кардинальні зміни внутрішніх моральних орієнтацій особистості, вдаючись до художніх прийомів імпресіоністичного відтворення дійсності. Головним об'єктом дослідження стало зображення буття людини-артис-

© *Л.Г. Богуславська, 2018*

та у творчості письменника (функціонування творчої свідомості за принципом гри, чуттєво-предметна форма життєдіяльності, зняття опозиції «зовнішнє»/«внутрішнє» через тілесність свідомості, надання особливого статусу випадку і можливості в розгортанні життєвих колізій). Аналіз здійснювався на матеріалі етюдів «Цвіт яблуні» та «Невідомий».

Як зазначає Т. Гундорова: «Наприкінці XIX і початку XX ст. в українській літературі з'являється особливий культурний тип митця-«артиста»і, мабуть, вперше широко вводиться саме поняття «артистизму». […] «Артистизм» виявив одну з найприкметніших тенденцій культурної свідомості новонародженої епохи модернізму в українській літературі – входження її в естетичний період свого розвитку [1, с. 32]. Артистами називали самих письменників (відомі характеристики, які давав сучасникам Іван Франко), артистизм приваблював як новий спосіб життя і мислення. Для Михайла Коцюбинського простір для формування нової концепції людини-артиста відкрився разом з перебудовою власного письма за художніми принципами естетики імпресіонізму.

Етюд «Цвіт яблуні» можна вважати своєрідним імпресіоністично програмним твором письменника, бо логіка розгортання сюжету – це вже логіка переживання, імпресіоністично відтворений потік свідомості. Саме в цьому творі викристалізовується і набуває цілісності нова концепція людини-артиста. Згідно з останньою і вибудовується розвиток «історії душі» героя. За словами О. Черненко, саме «з появою імпресіонізму почалася боротьба не за правильність ідеологій, концепцій чи різних течій, а за правду пізнання себе» [2, с. 91].

Характерним для імпресіонізму в етюді «Цвіт яблуні» є й те, що в полі зору не вся множинність зв'язків індивіда і суспільства. Герой не має «передісторії», позбавлений не тільки біографічних чи соціальних характеристик, але навіть імені. Така узагальненість при всій максимальній суб'єктивізації оповіді (невласне пряме діалогізоване мовлення, розподіл роздумів між різними іпостасями «я», різними голосами, які висловлюють те, що проноситься в свідомості) перетворює особистісне переживання в надчасову проблему істинності і сенсу буття. Тимчасове усамітнення, випадіння зі звичайного плину життя, і як наслідок – оцінювання навколишнього з погляду вічності, що веде до емоціонального сприйняття – відкриття прекрасної і загадкової стихії живого буття. У такій послідовності вибудовує М. Коцюбинський потік мінливих, часто взаємопротилежних і навіть непоєднуваних, на перший погляд, вражень героя-оповідача. Адже, як зазначає В. Агеєва, «увагу імпресіоністів привертають саме ті моменти, які розкривають у героєві риси, несподівані для нього самого, неспіввідносні з його буденною поведінкою» [3, с. 28].

Виразно імпресіоністичною постає і своєрідна актуальність переживання, тобто останнє відбувається «тут і тепер», обумовлюючи і особливості хронотопу у творі. Гранична локалізація і в просторі, і в часі призводить до витворення неповторності і вселенської значущості миті. І в той же час у певному розумінні всі образи часу і деталі довкілля набувають такої імпресіоністичної наповненості, що, входячи у життєвий простір героя, сповнюються символічним значенням, стають символами внутрішніх переживань роздвоєної свідомості людини-артиста, уявнюють складний, контрастуючий перебіг почуттів. Проблематика твору розгортається як своєрідне стояння героя на межі смерті і життя, тому звукові та зорові деталі теж постають як символи буття і небуття. Та все ж, на першому плані не символіка, а відтворена з первозданною гостротою бачення картина внутрішнього світу особистості. Коцюбинський зображує людину-митця, яка в кризовій ситуації і в стані максимального емоційного напруження осягає сутнісні, глибинні основи життя.

Парадоксального художнього вирішення набирає зображувана з характерним для імпресіонізму контрастуванням пам'ять. Вона дає вихід із замкненого, гранично ущільненого життєвого простору письменницькому «я», вона ж виступає своєрідною спонукою до спогадів, спогадів імпресіоністично сонячних і радісних, у яких розкривається батьківська сутність. Коцюбинським тонко проаналізовано складну і конфліктну взаємодію родового, природного начала і артистичного покликання. У боротьбі цих двох визначальних чинників письменником відтворюється неминуча загибель інстинктивного, неусвідомлюваного, некерованого у процесах творчості, що гармонізують хаотичність буття, відкривають вищі закони життя і смерті.

Поєднання непоєднуваного і обумовлює той «дивний настрій», що охоплює героя в кінці твору при погляді на мертву доньку. «*Я дивлюсь на се воскове тіло, і дивний настрій*

*обхоплює мене. Я почуваю, що воно мені чуже, що воно не має жодного зв'язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за ним, а за чимось іншим, живим, що лишилось у моїй пам'яті, відбилось там золотим промінням. А моя пам'ять ... вже записує*» [4, с. 175–176].

З таким особливим імпресіоністичним вирішенням етичного конфлікту, що відбувається в пам'яті героя, пов'язане, з одного боку, співвідесення реально і уявно існуючого як вияв характерного для нового світосприйняття протиставлення мінливого світу, що в кожну наступну мить інший, і особистісно осягненої сутності, закономірності, які в свідомості переживаються значно глибше і драматичніше; з іншого боку, Коцюбинським художньо розвивається думка про своєрідність і суб'єктивність пам'яті, яка, за Бергсоном, будучи живою і протилежною механістичній, утримує тривалість переживання, зводить в єдине ціле різні сфери виявлення особистого, єднає минуле, сьогоднішнє і майбутнй. Пам'ять у письменника, насамперед, постає як властивість живого організму, «в якому тече тепла кров», а тому вона органічно підпорядковується природним ритмам.

Проблематика пам'яті розглядається письменником по-різному і знаходить різну актуалізацію залежно від ситуативності і амплітудних коливань внутрішніх процесів особистості людини-артиста, чию своєрідність побутування художньо досліджує письменник. У «Невідомому» герой знаходиться не перед невідворотною і неминучою даністю реальності, а сам кидає виклик долі, обирає свідомий шлях до смерті, на якому й розгортається переживання критичної ситуації. Коцюбинський відтворює «потік свідомості» засудженого на страту. На перший погляд, це дещо хаотичнее переплетення спогадів, вражень, думок, що психологічно цілком обгрунтовано: адже невідомий занадто схвильований, щоб спокійно, в певній послідовності згадувати події. Переживання героя стає тим джерелом, що живить і визначає настроєву композицію та своєрідний внутрішній сюжет твору. У той же час етюд вибудовує імпресіоністичний малюнок як індивідуальної психіки, так і соціально-психологічної атмосфери суспільства, його настроїв, ідей. Останнє надзвичайно важливо, адже при всій зверненості до «теперішнього», сучасного моменту імпресіонізм своєю «заданістю» на ірраціональне, чуттєве сприйняття світу в основі своїй поставав і як мистецтво позасоціальне, так як соціум з притаманним йому комплексом ідеологічних, етичних, правових установок лишався поза розімкненою у вічність, заглибленою у самоспостереження і через самовідчуття спостереження світу свідомості, що прагнула святкової, сонячної гармонії з буттям як з природою, як з мінливим універсумом. Національною специфікою імпресіонізму у Коцюбинського стає звернення до такого героя, який породжується соціально-історичною специфікою сучасності письменника. Це новий тип свідомості – революціонер, свідомість якого роздвоюється, з одного боку, між обов'язком і чисто людським природним началом, з іншого боку, між особистісним і тим, що ввійшло у героя як «*гнів народу і його кара, дихання уст правди, огонь з чорної хмари людської кривди, стріла з його лука*» [4, с. 264]. У «Невідомому» виразно проявляється особливість імпресіоністичної поетики, коли відсутній всезнаючий і всемогутній автор, що одночасно виступає прямо чи опосередковано ще й як моральний суддя. Наявний лише виразно суб'єктивний кут зору героя-оповідача, роздуми, сприйняття світу якого будуються як синкретично сповнені звуком, кольором, зображенням цілісні картини, що, перш за все, постають як результати бачення. Звідси особлива роль очей, погляду (перша потреба месника побачити «*старця з восковими пальцями*»), звуку («*щось дратувало, щось ссало серце, чогось не вистачало. Тепер вже знаю. То колотилось бажання почути голос. Я мусив його почути*» [4, с. 262].

Варто зазначити й особливості функціонування і ролі в етюді «Цвіт яблуні» так званого «кольорового психологізму», хоча на перший план тут виступає скоріше графічне протиставлення світла і тіні, що передає роздвоєне «я» героя. Поперемінні мазки світлого й темного створюють неоднозначну, мерехтливу картину. Зростання чи спад цієї вібрації пов'язані насамперед зі зміною психічного стану персонажа.

Герой в етюді «Невідомий» повідомляє: «*Буду лежати і буду низати, немов намисто, рядки моїх думок*» [4, с. 257]. Порівняння дуже виразне і значною мірою відбиває імпресіоністичний характер побудови цих творів. Мозаїчна структура їх, уривчаста, «моментна» організація художнього часу і простору, принцип асоціативності в

поєднанні хронологічно зміщених епізодів, вражень – все це набуває цілісності, своєрідної імпресіоністичної організації, нанизуючись на «живу нитку» враження-переживання, що розгортається як творчий процес. Ліричний герой етюду «Невідомий» теж людина-артист. Те, що творчість в імпресіонізмі набуває статусу природного прояву, хоча й вищого порядку, вже було осягнуто Коцюбинським раніше. Тому, якщо в «Цвітові яблуні» це осягнення сутності законів творчості як найвищих законів життя відбувається болісно й напружено, то в «Невідомому» – це даність творчої особистості героя: «*...як мені хочеться взяти перо, обмокнути його у блакить неба, в шумливі води, в кров свого серця і все списати, востаннє списати, що бачив, що почував*» [4, с. 257]. І хоча герой знову ж таки в ситуації по-своєму винятковій, особистісно унікальній, нетипічній – невідомість, безіменність, своєрідне позачасове перебування між життям і смертю, відтворюється той же «прорив до вічності», відчуття знаходження поряд з найсокровеннішими таємницями буття, що й у «Цвіті яблуні».

Перехід на сутнісно інше світосприйняття для письменника відбувався в «імпресіоністичній манері». Зосередженість на психології, виявлення того, що не могло бути фіксованим, відкритим для аналізу, для Коцюбинського вилилися в пошук принципово іншої образності. Загальну орієнтованість якої можна сформулювати як спрямування до створення художнього gestalt (образу, але як неподільної на частини, нерозкладної цілісності, без будь-яких елементів збірності). Саме таким постає у письменника образ цвіту, утримуючи у значеннєвих глибинах зсуви реальних параметрів часопростору, розкриваючи міфологічне осердя, що органічно виникає, коли у певній цілісності поєднуються на певну мить антиномічні поняття – смерть і життя.

Гранична ситуація, в якій перебуває герой етюду «Цвіт яблуні», зумовлена зрушенням звичного існування, бо усталені зв'язки зі світом обриваються в болісному осягненні таїнства життя і смерті. Міфологема цвіту в етюді не вирішує антитетичності бінарної пари, Коцюбинський виводить художній символ, що має прояснювальну силу стосовно світу природи і душі людини. Найпростіша закономірність природо-органічної структури перетворюється в символічну форму, у міфологізовану метафору духовного досвіду, в універсальний світотворчий принцип, ємкий настільки, щоб вмістити в собі таємницю життя. Виокремлюючи в циклічній зміні природних форм момент цвітіння, письменник вдається до духовної переструктуралізації образу, розглядаючи його як точку можливого нового переходу, як мить, де може зародитися новий зв'язок речей, виникнути нове одкровення про єдність світу.

Аналізована міфологема організовує духовне «поле напруження» в етюді «Цвіт яблуні», тому сутнісною особливістю її наповнення постає поєднання знання про глибинну антитетичність буття з вірою в потенційний, поки що не реалізований перехід-прорив від одного стану дійсності до якісно іншого. Дуалізм зовнішнього (явленого, структурно завершеного) і внутрішнього (глибинного, ідеально-можливого) у Коцюбинського має досить умовний характер, бо незворотний процес становлення всевладно організовує особливості цього розгортання. Головною особливістю буття «живої реальності», таким чином, стає протікання її в постійній релятивізації внутрішніх меж і протилежностей, коли один полюс набуває самоствердження через другий шляхом цілого ряду опосередкованих (як змістовно, так і асоціативно) понять.

Відтворення мінливої структури понятійних ліній-зв'язків бінарної пари «життя – смерть» дає змогу Коцюбинському зосередити зображення не на традиційній картині дійсності , де типовість характеру розкривалася у типових обставинах, а звернути увагу на художньо-зриме виявлення «духу часу», витоки формування якого в глибинах духу нової особистості. Універсальність міфу, де одне поняття сутнісно виражало інше, в авторському тексті дозволяє поєднати площини духовного і космічного, обумовлюючи можливість долання героєм етюду відчуття випадіння, виключеності з особливого живого зв'язку універсуму, що виявляється в переживанні відчуженості (від світу і від себе), яка усвідомлюється ним у межовій ситуації зсуву узвичаєного буття. В інваріантних різносмислових реаліях такої ситуації (між життям і смертю, між світлом і темрявою, між відчаєм і надією, між незворотним вчора і невідомим завтра) міфологема цвітіння постає як своєрідна вісь симетрії, перетворюючи різнополюсні явища в функціонально близькі елементи, де зосереджується магічна загадковість життя.

У ритмах спалахування і затихання життя Коцюбинським досліджується в чуттєво явленому самодостатньому явищі цвіту його вказівна функція на сокровенне, що виявляється через глибоко особистісний духовний порив особистості. Міфологема цвітіння амбівалентно розкривається в поєднанні «елементарного» – найпростішого і «elementum» – стихії, першопочатку, тобто стихійна першооснова життя виявляє себе в одному-єдиному, але дійсно первинному. Нового статусу первинне явище набуває, вмотивовуючись як чудо. Цвіт, утримуючи одночасне вказання на процес і результат процесу, уособлює парадоксальне трактування здійсненого як необхідності можливого, адже для Коцюбинського неприйнятна потойбічна трансцендентність. Життя не набуває цінності в зіставленні з іншими вимірами ідеальної реальності, а неповторно розгортаючись «тут і зараз», висвітлюється у своїй самоцінності через смерть. Чудо цвіту – сходження в єдиному цілому буття і небуття, бо яблуневе цвітіння одночасно вінчає апофеоз життя природного саду (однієї з найтрадиційніших просторових форм вирішення утопічного) і стає своєрідним атрибутом смерті, коли герой обсипає пелюстками тіло мертвої дитини.

Ідея чудесного як прориву до якісно нового, вищого статусу буття лежить в основі уявлень про перестворення світу до гармонійного цілого через духовне начало. Подвійна природа чуда розкривається в контексті етюду «Цвіт яблуні» через трактування його як чуда творчості. Коцюбинський відтворює складні ритми осягання загальнозначущих законів творчого процесу, які організовують і безперервність природного сотворіння, і індивідуально неповторний творчий акт особистості). Міфологема цвітіння вибудовується як динамічна цілісність, розкриваючи прилучення особистості через безпосереднє індивідуально-інтимне переживання граничної ситуації до «таємниці со-творіння», тобто нова єдність мікро- і макрокосмосу досягається як взаємотворення різних модусів життя (духовного і природного). «Жива одухотвореність» світу, яку осягає в активному споглядані герой Коцюбинського, підносить його до такого просвітленого духовного стану, в якому безмежна скорбота і безмежна радість однаково рівноправні. Особистість в результаті пережитого катарсису здобуває не примирення зі стихією життя, а можливість потенційного долання світу на межі буття і небуття, можливість переживати чудо миті творчості, в якій профанне знову набуває сакрального значення, в якій реалізується катарсисний момент «прилучення до вічності», відкриваючи перехід з одного циклу буття до якісно нового.

Нові засади світобачення диктували прагнення виявити насамперед світоглядно-естетичну основу творчої особистості, що стає можливим через звернення до ситуацій перебування на грані можливого і неможливого, дозволеного і недозволеного. Зняття зовнішніх табуйованих меж переносить антиномічність буття у внутрішній світ, де в різнорівневому співіснуванні свідомого і позасвідомого творча індивідуальність має встановити нову ціннісну ієрархію для нового світовлаштування, потенціально відкритого лише для чутливо настроєної на «голос життя» людини. М. Коцюбинський в етюді «Цвіт яблуні» відтворює саме такий концептуально-ситуативний момент. Герой етюду перебуває у винятковій ситуації. Переживаючи смерть дочки, він майже фізично відчуває втрату зв'язку зі світом майбутнього, гармонійно-ідилічного. Світ дитинства, традиційно утримуючи семантику незайманої чистоти, цілісної самодостатньої довершеності, художньо відтворюється в образі трирічної доньки героя, у якій поєднується досконалість фізичного і духовного.

Синкретизм останнього може бути сприйнятим, відчутим, пережитим, але не логічно проясненим. Нова «артистична» манера письма, до якої звертається Коцюбинський, орієнтована саме на такий спосіб «світопереживання», адже дитинність повертає до первозданної гостроти бачення і відчуття слова. Такий «художній» спосіб сприйняття дійсності, з одного боку, відкриває можливість через відтворення конкретних реалій дійсності передати невиразиме, зримо неявлене (метафізичний «надлишок», за Хайдегером, життєвих першореалій), з іншого боку, вимагає творчої природи особистості, здатної відчувати різноімпульсні ритми життя.

Коцюбинський, розміщуючи свого героя на межі між життям і смертю, через напружено-драматичне переживання ним кожної миті досягає максимальної активізації образного мислення. Одночасно відбувається «стискання» життєвого простору, перетворення його на своєрідну сцену, де розгортається на різних рівнях боротьба смерті і життя («*блимає світло – то підіймається, то падає, мов груди моєї дитини*» [4, с. 171], два дзвінки го-

динника падають «*як грім з неба, як ніж гільйотини*» [4, с. 171], відхід лікаря сприймається так, «*наче він несе з собою життя нашої Оленки*» [4, с.172].

Суб'єктивізація оповіді дає змогу фіксувати найтонші внутрішні порухи процесу саморозгортання інтенцій творчої індивідуальності героя, серед яких поштовхом до наростання динаміки почуттєвої експресії стають два моменти: неможливість перервати чи припинити спостереження («*я не можу не слухати*») свист здушеного горла [4, с. 171] і одночасно неможливість зупинити спроби осягнення страшного дійства смерті, яку ввесь час фіксує пам'ять – «*той нерозлучний секретар*» [4, с. 176].

Трагізм ситуації «виштовхує» героя з усталеної, узвичаєної течії життя, спричиняє трагічну розчахнутість психіки, що порушує внутрішню цілісність і вимагає віднайдення нових зв'язків зі світом замість безповоротно втрачених, на яких трималося «природнє щастя» (дитинність і сонячне світло). Останнє з'являється в рефлексії героя при переході зі світу конкретних антиномічних реалій саморозщеплення внутрішніх структур індивідуальності до світу потенційної гармонійної цілісності. Для Коцюбинського типологічно ближчим видається бергсонівське розуміння життєвої стихії. В інтуїтивному віднайденні шляхів подолання внутрішньої кризи письменник вирішує найтрагічнішу антитезу життя і смерті. «Elan vital» у митця осмислюється як прагнення віднайдення і творення краси у філософському розумінні, тобто краси як вищої досконалості будь-яких проявів життя.

Аналіз творів М. Коцюбинського показав, наскільки різними за будовою, за проблематикою та її розгортанням постають літературні мініатюри письменника. Важливим видається формування й імпресіоністично означене вираження концепції людини-артиста, характерної для імпресіоністичного спрямування («Цвіт яблуні»). Щодо імпресіоністичної поетики, то необхідно підкреслити оригінальне застосування таких художніх прийомів, як точка зору оповідача, «актуальний» («тут і тепер») і в той же час «моментний», уривчастий хронотоп, «кольоровий психологізм», мозаїчну структуру творів, будованих за «логікою переживання», за принципом асоціативності.

У принципово відкритій філософській концепції Бергсон вищою формою філософського та естетичного пізнання визнавав інтуїцію, відводячи художній творчості особливу роль у пізнанні світу. Саме художник, за Бергсоном, здатний сприймати реальність в її індивідуальних, первинних якостях, шляхом внутрішнього спостереження розкриваючи іманентно наявні в його свідомості предзнання природних закономірностей. У розгортанні життєвого пориву, що організовує різнорівневу структуру життєвої стихії, домінантними концептами виступають творчість і свобода. Для героя етюду «Цвіт яблуні» саме останні моменти дають можливість переходу від світу випадку та хаосу до просвітленого світу гармонії і створення. Але якщо у Бергсона творчий акт передбачає певне натхнення, внутрішню настроєність, то у Коцюбинського творча особистість переживає тимчасову смерть як найнижчу амплітудну точку внутрішньої кризи, коли трагічно загострюється ірреально-відчужений, неусвідомлений дисонуючий смисл незворотніх процесів, не сприймати які герой не в силі.

Тема життя, яке вибудовується за «художніми закономірностями», основне, що привертає митців на початку XX ст., тобто закони творчості починають розглядатися як найвище втілення і виявлення життєтворчих законів всесвіту. У бутті людини-артиста письменником актуалізуються такі проблемні категорії модерністської парадигми, як самотність, відчуження та самовідчуження. Трагізм самореалізації художника розгортається у Коцюбинського як спроба осягнення «вічної загадки сфінкса» – загадки спілкування і відкритості людей одне одному, що найяскравіше виявляється у коханні. Письменник орієнтований на інтуїтивну основу творчості, типологічно співвідносячись з концептуальним баченням діяльності людини у світі Бергсона. Людина-артист одночасно постає найщасливішою, бо здатна переводити у чуттєво сприйнятні форми найсокровенніше, дискурсивно неявлене, але одночасно і найнещаснішою, тому що до творчості приходить, лише переживши внутрішню кризу. У проблемному осмисленні життя як постійно тривалої драми людина-артист болісно переживає той факт, що її «сльози душі» виливаються перед «іншим», образ якого безликий і байдужий. Але непереможно звучить в глибині єства творчої особистості ніцшеанська вимога запалити власне «сонце» творчості серед мороку. Звертає увагу Ко-

цюбинський і на конфліктність родового і особистісного, коли творчість постає як процес індивідуалізації і самоствердження, у якому надзвичайно важливим вбачається пошук нового слова, яке відповідало б написанню такої «книги життя», де буття списується «кров'ю власного серця». Творче начало у письменника не перевищує інші буттєві стани, але має «прояснювальну силу» стосовно законів життя.

**Список використаних джерел**

1. Гундорова Т.І., Шумило Н.М. Початок XX століття: Загальні тенденції художнього розвитку / Т.І. Гундорова, Н.М. Шумило // Історія української літератури XX ст. Книга перша. – Київ: Либідь, 1993. – С. 9–33.

2. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника / О. Черненко. – Нью-Йорк: Сучасність, 1977. – 254 с.

3. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / В. Агеєва. – Київ: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. – 160 с.

4. Коцюбинський М. Твори: в 7 томах / М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1974. – Т. 2. Повісті. Оповідання (1897–1978). – 384 с.

**MAN-ARTIST CONCEPTION IN MIKHAJLO KOTSIUBYNSKY'S WORK**

*Larysa G. Boguslavskaya*, Prydniprovsk State Academy of Civil Engineering and Architecture (Ukraine). E-mail: liolka1167@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-14

**Key words***: man-artist, Impressionism, Modernism, stream of consciousness, artistic type of consciousness.*

Mykhailo Kotsiubynskyi's creative inheritance, his role as artist in becoming and approval of modernistic paradigm of Ukrainian literature at the turn of the 19–20th centuries and even today it presents considerable interest. A figure of writer was key for the difficult processes of artistic comprehension of crisis fracture of human consciousness, because the cooperation of force lines of cooperation of destructive and creativity of Mykhailo Kotsiubynskyi's literatury opinion let to the writer not only to leave the limit of populist paradigm but also let him to be the best-known representative of literature of impressionism. Inspite of great achievement of a study of literature idea in research of creative inheritance of M. Kotsiubynskyi, the problem of formation of conception of personality by the artist, in particular, such modality, as a man-artist is unstudied

Forming features of conception of man-artist are discussed in Kotsiubynskyi's works in the article, who fixed at the level of images the cardinal changes of internal moral orientations of personality, succeeding to the artistic receptions of impressionistic recreation of reality. The image of existence of man-artist became the main object of research of writer's work (functioning of creative consciousness on principle of game, sensual and substantive form of vital functions, knowledge of opposition of «internal»/»external» through corporalness of consciousness, providing of the special status of case and possibility in development of vital collisions). An analysis is carried out on material of etudes "Color of apple-tree" and "Unknown".

Theme of life that lines up with "artistic conformities" is the main that attracts artists at the beginning of the 20th century. In existence of man-artist Kotsiubynskyi actualizes such problem categories of modernistic paradigm, as loneliness, estrangement and self-estrangement. The tragedy of artists's self-realization is shown by Kotsiubynskyi as an attempt of understanding of "eternal riddle of sphinx" is riddle of communication and openness of people to each other, that appears in love mostly. A writer is oriented to intuitional basis of work, typology to connect with conceptual vision of man's activity of Bergson's world . A Man-artist simultaneously appears the happiest, because this man is able to change the closest things to sensual but at the same time the unhappiest, because he comes over to creative work through examining the internal crisis.

Man-artist painfully experiences circumstance that his" tears of the soul" are outpoured before "other", whois faceless and indifferent. Nietzschean requirement sounds invicibly in the depth of nature to set on fire an own "sun" of creative work.Kotsiubynskiy Pays attention and on a conflict of family and personal, when work appears as a process of individualization and self-affirmation, where search of new words are important that correspond to writing of such "book of life", where existence is copied off by "blood of own heart". The creative beginning for a writer does not exceed state of existence, but has "force to make clear " in relation to the laws of life.

## References

1. Hundorova, T.I., Shumylo, N.M. *Pochatok XX stolittia: Zahalni tendentsii khudozhnoho rozvytku* [The beginning of the 20th century: The general tendencies of art development]. *Istoriia ukrainskoi literatury XX st. Knyha persha* [History of Ukrainian Literature of the 20th century. Book 1]. Kyiv, Lybid Publ.,1993, pp. 9-33.

2. Chernenko, O. *Mykhailo Kotsiubynskyi – impresionist: obraz liudyny v tvorchosti pysmennyka* [Mykhailo Kotsiubynsky – impresionist: human image in writer`s work]. N.-Y., Vy`davny`cztvo "Suchasnist`" Publ., 1977, 254 p.

3. Aheieva, V. *Ukrainska impresionistychna proza* [Ukrainian Impressionistic Prose]. Kyiv, Instytut literatury im. T.G. Shevchenka NAN Ukrayiny Publ.,1994, 160 p.

4. Kotsiubynskyi, M. *Tvory v 7 tomakh* [Works: in 7 volumes]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1974, vol. 2, 384 p.

*Одержано 5.10.2018.*

УДК 82-94
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-15

**О.З. ЗІНЧЕНКО,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства*
*Київського міжнародного університету*

# ФЕНОМЕН ОБРАЗУ СВЯТОСТІ ФЕОДОСІЯ ТА АНТОНІЯ В ЛІТЕРАТУРІ КИЄВОРУСЬКОЇ ДЕРЖАВИ

У цій роботі вперше на основі діахронного підходу в площині православної екзегези досліджено дескрипцію концептів затінення феномену святості Антонія на відміну від дескрипції концепції святості Феодосія Печерського. Крім того, на основі хибної дихотомії та порівняльно-зіставного аналізу проблеми існування рукопису «Житіє Антонія», цікавість дослідження якого обумовлена еволюційним переходом феномену святості в Київській Русі та встановленням перших опорних базисів парадигми святості в давньоруській літературі, зведені до дилеми.

*Ключові слова: агіографічна література, житіє, святий, образ, канон, Феодосій Печерський, Антоній Печерський, князь Святослав, князь Ізяслав, Печерський монастир, концепт.*

В данной работе впервые на основе диахронного подхода в плоскости православной экзегезы исследована дескрипция концептов затенения феномена святости Антония в отличие от дескрипции концепции святости Феодосия Печерского. Кроме того, на основе ложной дихотомии и сравнительно-сопоставительного анализа проблемы существования рукописи «Житие Антония», интерес исследования которой обусловлен эволюционным переходом феномена святости в Киевской Руси и установлением первых опорных базисов парадигмы святости в древнерусской литературе, сведены к дилемме.

*Ключевые слова: агиографическая литература, житие, святой, образ, канон, Феодосий Печерский, Антоний Печерский, князь Святослав, князь Изяслав, Печерский монастырь, концепт.*

Сьогодні українська література переживає перехідну епоху, коли ідеали і духовні сенси значно змінюються в бік утилітарності та прагматичності, розмивається їхній смисловий зміст, все більшого значення набуває ідея загальної рівності всіх цінностей між собою. Феномен концепту святості та його сутність у різних аспектах намагалися дослідити багато вчених, але їхні досягнення зводилися лише до різноманітної кореляції структурних елементів. Важливе досягнення в розкритті цієї концептуальної невизначеності належить давньоруському патристичному досвіду та християнській екзегезі. Тут доцільно згадати слова М.Г. Жулинського: «Українська культура має орієнтуватися і на минуле, аби підняти з глибини традицій унікальний культурний капітал, і на майбутнє – з тим, щоб мобільно і гідно інтегруватись у глобальну культуру» [3, с. 36]. Тому прикладами стійких цінностей, які дозволяють зорієнтуватися в сучасних етичних оцінках та втілюють вищу моральність суспільства, є житія святих нашого народу, зокрема вже усталений тандем Антонія та Феодосія Печерських, засновників Печерської обителі.

Значний внесок у дослідження парадигми святості в давньоруську літературу зробили такі видатні вітчизняні та іноземні вчені, як Д.І. Абрамович [1], В.С. Горський [2], І.В. Жиленко [4; 5], Р. Піккіо, О.М. Сліпушко [7; 8], Д.С. Лихачов [6], В.М. Топоров [9], О.М. Ужанков, Г.П. Федотов, Д.І. Чижевський [11] та інші.

© *О.З. Зінченко, 2018*

Незважаючи на попередні дослідження феноменів образу святості цих святих у давній українській літературі, низка напрямів дослідження досі викликає значний науковий інтерес, пов'язаний з буттям і переосмисленням в різних складових давньоруської літератури релігійних концептів святості і гріховності, здійснюючи дескрипцію концептів у рамках колективного святоміфомислення та індивідуальної святоміфотворчості. У таких концептуальних системах давньої української літератури образ святості має аксіологічне значення та включає в себе такі конотації, як мученики, страстотерпці, святі – носії високих моральних якостей (мовчальники, пісники, затвірники). Крім того, в давньоруській літературі склалося різноманітне уявлення про феномен святості, що відображає не тільки канонічні погляди, але й ідеї народної свідомості, звернені до своїх найбільш шанованих святих. Тому дослідження образів-концептів святості Антонія та Феодосія в давній українській літературі є темою актуальною.

Феодосій був другим святим офіційно канонізованим церквою і першим преподобним на Русі. До нас дійшло його житіє, написане Нестором через 14 років після смерті святого, в 1074 р. У 1108 р. Святополк Ізяславович вписує його ім'я в загальноруський синодик, і з того часу Феодосія почитають на загальноцерковному рівні. Описуючи житіє цього святого, Нестор показує новохрещеному народу ідеал християнства, що полягає в милостині, працелюбстві та молитві.

І.В. Жиленко в серії антологій «Печерська агіографія» зібрала найвизначніші редакції Житія прп. Феодосія Печерського: список Житія прп. Феодосія, датований XII–XIII ст. (пам'ятка зберігається у Відділі рукописів Державного історичного музею у Москві (Успенский сборник, 1977, 4); проложні та інші короткі житія прп. Феодосія; тексти житія Феодосія Печерського, що містяться в різних редакціях «Патерика»: XIII–XV ст., XVII ст., Paterikon Сильвестра Косова (вид. 1635 р.), адаптований до розмовної української мови XVII ст., редакція Патерика Печерського архімандрит Києво-Печерського Йосифа Тризни, друкованого Патерика у редакції 1661 р. [4].

Зміст «Житія преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського» за змістово-смисловим навантаженням легко поділяється на три частини.

У першій частині детально та з великим талантом описується дитинство святого, драматичні обставини, що склалися перед його приходом у монастир до преподобного Антонія Печерського. Так, у 13 років Феодосій залишається без батька. Драматично зображується в першій частині боротьба духовного та матеріального, що втілюється в протистоянні матері та дитини, що мали місце в житті святого. При цьому мати, будучи сильна тілом як «муж», з низьким голосом, втілює матеріальне начало. Духовним началом є подвиги отрока. Мати старається прищепити сину любов до розкоші та докоряє Феодосію за те, що, будучи боярським сином, отрок не наряджається у світлу одежу. Дізнавшись, що в церкві нечасто служба, бо нікому пекти просфори, чотирнадцятилітній юнак береться за цю нелегку справу: сам пече хлібці, а частину продає, щоб купити борошна на наступні. Нестор зауважує, що цією справою Феодосій займався 12 років. Мати та сусіди знову йому дорікали, доки юнак не здивував їх мудрою відповіддю, що він випікає тіло Господнє, процитувавши слова із Євангелія. Боротьба юнака зі світом продовжується. Так, градоначальник тричі дарує Феодосію дорогу одежу, але він віддає її бідним. І в майбутньому Феодосій буде наставляти братію, щоб не турбувалися про їжу та одежу.

У другій частині йдеться про життя Феодосія в монастирі та смерть праведника. При цьому єдиною точною датою залишається дата смерті святого – 1074 р., інша хронологія нам невідома, як невідоме його світське ім'я. Хоча Нестор і пише про те, що на восьмий день священик назвав дитину іменем Феодосій, швидше за все, намагаючись ретроспективно пояснити ім'я святого за агіографічною традицією. Ще юнаком Феодосій приходить у Київ з метою залишитися в одному із монастирів, але всюди дивляться на його бідну одежу та відмовляють йому. Так, Феодосій приходить у печеру до преподобного Антонія. В Антонія не було священного сану, тому він благословляє Никона постригти юнака в монахи.

У третій частині розповідається про духовні подвиги святого. Феодосій тайно носить власяницю, довгу та грубу сорочку з жорсткої шерсті, що постійно колеться та нагадує монаху про терпіння і смирення. Ставши ігуменом, Феодосій не користується своїм становищем та працює нарівні з іншими монахами, показуючи їм приклад працелюбства. Ніхто не бачив, щоб Феодосій спав: «по вся дни не даде рукама своима, ни ногама покоя» [4, с. 188].

Можемо провести аналогії часового виміру канонізацій: Феодосій був канонізований раніше засновника Києво-Печерського монастиря – Антонія, як і Борис та Гліб випередили в прославленні святих Ольгу і Володимира. Взагалі невідомо, чи існувало житіє преподобного Антонія. І на це, мабуть, були причини: він жив один у печері до смерті. Житіє Антонія у всій його повноті до нас не дійшло, але воно беззаперечно було, про що свідчать послання Симона і Полікарпа: «сам челъ еси въ житии святого Антония…» [1, с. 102]. «В житіи же святаго Антоніа вся житіа их вписана суть, аще и въкратцѣ речена» [1, с. 96]. В житії Антонія, по словам ширшої редакції Полікарпових повістей, були короткі записки про цілий ряд подвижників, і поволі деякі з них перероблялися в заокруглені повісті, за допомогою усної традиції і тих загальних місць і моральних прикладів, які давали печерським книжникам прологи і патерики [11, с. 161]. Полікарп у «Посланні до Акендіна» дивується, що житіє преподобного Антонія «премольчано быша», тому є версія, що його написав сподвижник Антонія Никон, віддалений в Тмутараканський монастир. Затінення постаті Антонія академік В.М. Топоров пояснює політичними факторами [9, с. 757]. Феодосій і князь Ізяслав були прихильними один до одного, та навіть коли князь був відсторонений від престолу – він став у ризиковані відносини з новим князем Святославом. Іншого характеру були стосунки між Антонієм та Ізяславом. Деякі дослідники причиною конфлікту Антонія та Ізяслава вважають боротьбу візантизму із західними впливами. Саме в цей час (1054 р.) відбувся церковний розкол, а Ізяслав мав зв'язки із Заходом та Римом. Антоній, на відміну від Феодосія, був строгим «візантистом», хоча й Феодосій писав князю Ізяславу «Послання про латинян». Коли Ізяслав повертається в Київ, Антоній змушений переховуватися в Святослава. Саме цим фактом пояснюється заснування преподобним печерного монастиря на Болдиних горах у Чернігові. Швидше за все, втрачений ще в давньоруський період древній текст Житія Антонія Печерського прояснював причини, через які Антоній змушений був оселитися в Чернігові. В такій ситуації Антонію важко було облаштовувати монастир, і тому виставляє на перший план Феодосія, при цьому також керуючись і його особистими якостями. Братію Києво-Печерського монастиря Антоній залишив під опіку ігумену Варлааму.

Пройшовши духовну школу в Афонських монастирях, преподобний Антоній за короткий період збирає навколо себе нових ченців. Антоній більше любив усамітнений, тихий спосіб життя, відомий тільки Богові, що стало одним із факторів численності білих плям у його біографії. Одинокі подвиги Антонія не привертали уваги. Хоч і помер на рік-два раніше за Феодосія, але Феодосія вже шанував весь Київ і Південна Русь. Деякі дослідники, зокрема Г.П. Федотов, пояснюють цю невідомість забуттям та пізньою канонізацією святого, проте І. Жиленко заперечує пізню канонізацію святого Антонія та стверджує, що вже за княжої доби прп. Антоній мав два незалежних одне від одного Житія – давнє поширене і коротке проложне (в основі останнього лежав літописний текст, чи, можливо, Житіє і літопис спирається на спільний матеріал) [5, с. 18]. Преподобні Антоній і Феодосій виділилися в тандем як засновники Лаври не пізніше XII ст. Найбільш ранній відомий текст короткого Житія прп. Антонія поміщений у поширеній редакції Простого прологу [5, с. 35]. Саме оригінальний текст житія прп. Антонія, швидше за все, зник після 1240 р., у часи монголо-татарських навал. Як і повний варіант житія преподобного Антонія, мощі святого теж приховані під спудом лаврських підземель.

Але все-таки короткі редакції поновлення житія преподобного Антонія та літописні статті про життєвий шлях святого зібрала, проаналізувала та опублікувала у II томі антології «Печерська агіографія» І.В. Жиленко [5]. У книзі розміщено такі репринтні копії текстів: Житіє з Простого прологу; Житіє прп. Антонія зі Стишного прологу; Житіє прп. Антонія зі збірника 1572 р.; Житіє прп. Антонія з Анфологіона 1619 р.; Житіє прп. Антонія з рукописного Прологу початку XIX ст.; Житіє прп. Антонія з Патерикона 1635 р.; Житіє прп. Антонія з Патерика Йосифа Тризни; тексти про прп. Антонія з Патерика 1661 р.

Усі зміни в житті святих відбуваються згідно з Божим промислом. Так, після повернення з Афону в Київ, преподобний Антоній поселяється у печері, яку викопав монах Іларіон, що пізніше став першим митрополитом Київським із Русичів та автором знаменитого «Слова про закон і благодать». Із цієї печерки виростає великий монастир, з якого в майбутньому вийде чимала кількість єпископів та митрополитів.

У Києво-Печерському патерику спостерігається тенденція об'єднання Антонія та Феодосія в тандем як засновників обителі. Так, зустрічаємо тут: «и азъ вамъ дамъ милость в

будущем вѣцѣ строителю сею ради Антониа и Феодосиа [1, с. 11] … и ту абие здравъ бысть молитвами Святую отцю нашею Антония и Феодосиа [1, с. 11], …молитвъ ради Антония и Феодосия… [1, с. 109] […] да почтеть святых отець наших Антониа и Феодосиа, начальника Руским мнихом» [1, с. 112]. Але випадків, коли два святі присутні в одному епізоді, мало. У житії знаходимо: «великий Антоний почитаем всѣми… К нему ж и Феодосии пришед и пострижеся» [1, с. 17].

Нестор був пострижений у ченці за часів ігумена Стефана, наступника Феодосія, тому із свіжих переказів про Феодосія передає справжні відомості про життя святого. Житіє преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського Нестора з'являється у літературі Зрілого Середньовіччя як новий і цілком завершений тип оповіді [8, с. 125]. Нестор звертається до виписок із грецької агіографії. Лише в нечастих випадках можна припустити перекручений вплив літературних джерел. Серед іноземних джерел, які мали вплив на працю Нестора – «Житія» палестинських святих Єфимія і Сави Освяченого. На цей час палестинський ідеал святості був близьким до релігійного життя Русі. Древні єгипетські та палестинські патерики були наявні на Русі в перекладах.

Із «Житія преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського» ми дізнаємось, що святий народився в місті Васильків під Києвом, виріс у Курську, а в 13 років залишився без батька. Таким чином, твір Нестора містить реальні біографічні відомості із життя святого, на відміну від візантійської агіографії. Але і сам Феодосій Печерський нерідко не відповідає усталеному образу візантійської святості. Він досить сміливо втручається в політику. Так, незадовго до смерті Феодосія київський князь Святослав незаконно вигнав свого старшого брата Ізяслава. Святий неодноразово просив повернути Ізяслава, і Святослав наче прислухається до його думки, але розповідь на цьому обривається. За цим уривком можна судити про позицію Феодосія, що християнських ідеалів повинна дотримуватись і політика. Феодосій впливав на політику князя повчаннями, схиляючи можновладців і простих людей до праведного життя.

Ще одна риса, відмінна від візантійського ідеалу святого, – активна соціальна позиція. Але коли мова йшла про православну віру – був абсолютно непоступливим. Житіє повідомляє про те, що ігумен по ночах таємно ходив сперечатися за віру з юдеями.

Реальне життя Феодосія точно співвіднесено з історичним часом: «Умріт же отец наш Феодосий в лѣто 6 и 582, мѣсяца маия въ 3, въ суботу, якоже прорече самъ в сиявъшію сълньцю» [1, с. 64]. Наведена також інша абсолютна дата переселення із печер на нове місце над землею: «тогда переселися от пещеры с братиею на мѣсто то въ лѣто 6570» [1, с. 37]. То не хаотичний час, не час бездіяльності, а час творчості, духовного зростання.

Простір, як і час. в Житії Феодосія співвіднесений з історією рідної землі. Головний простір тексту – Печерський монастир, Київські гори, які, будучи монахом, святий уже ніколи не покидає. У Житії присутня просторова обмеженість, але їй протиставляється глибина та сила духу. Саме святий своєю присутністю освячує час і місце та сподвижників, що присвятили себе, як і він, служінню Богу. Так створюється особливе середовище святості, до якого причетні і простір, і час, і люди [9, с. 647].

О.М. Сліпушко зауважує, що в «Житії преподобного отця нашого Феодосія» Нестора образ святого характеризується в епізодах трьох типів. Перший – характеристика Феодосія як ченця і служителя Богу, другий – у його ставленні до мирського життя, третій – чудеса Феодосія [7, с. 172].

Г. Федотов у своїй праці «Святі древньої Русі» пише, що хоч і преподобний Феодосій перейняв для організації чернечого життя студійський устав у Константинополя, але все-таки руські монахи вчилися у палестинців, які скромніші, розсудливіші, аскетичний ідеал гуманніший [10, с. 43].

Феодосій був призначений до святості спочатку. З дитинства він віддається Богу, святості. Наслідування Христа було основним принципом життя Феодосія. Феодосій заморює своє тіло, таємно носить волосяницю, прикриваючи одягом, спить сидячи, «не возливає воду на тіло», таким чином борючись із тілесними спокусами, щоб не допустити гріховного падіння. Адже святість – це безгрішний стан. Крім цього, працює не покладаючи рук: ночами меле жито для всієї братії, а ставши ігуменом, сам рубає дрова та носить воду, що вказує на його смирення. На Великий піст преподобний віддаляється з мо-

настиря в печеру для молитви, де на одинокого молодого аскета нападають біси, яких він перемагає. Мовчазливість і тілесні подвиги він зменшує ради братського життя. Майже на кожній сторінці Нестор згадує про смирення та покору, простоту одежі Феодосія. Був випадок, коли візник князя заставив святого злізти з карети та сісти на коня верхи, прийнявши його за одного з убогих.

Преподобний Феодосій не творить за життя чудес, лише іноді рятує монастир від голоду своїми молитвами. Коли економ уже зневірився зготовити обід чи знайти вино для літургії, молитвами Феодосія якийсь добродій привозить в монастир вози хліба та вино. Цим Феодосій показує, що не потрібно переживати про завтрашній день. Монастир здобуває чималий вплив на вищі кола київського суспільства, на князя Ізяслава. Феодосій виступає перед ними як захисник скривджених. Святий відзначався м'якістю у ставленні до ченців та світу. Останнє Феодосій віддає бідним, злодіїв, які пробували пограбувати монастир, відпускає на волю, біля монастиря будується будинок для жебраків, сліпих, кривих та хворих. Кожну суботу Феодосій посилає в місто віз хліба для полонених в тюрми. Саме соціальна позиція святого – це ще одна із рис, що не була притаманною образам візантійських святих.

Відзначився Феодосій також справедливістю, коли Святослав та Всеволод вигнали старшого брата Ізяслава із Києва, преподобний пише листи, в яких порівнює Святослава з Каїном. У Печерському монастирі, як і раніше, моляться за князя Ізяслава. Феодосій навіть готовий постраждати за правду. Але нові князі утримуються від нападу на монастир, боячись Божого гніву.

3 травня 1074 р. князь Святослав побачив над монастирем вогняний стовп і зрозумів, що то помер Феодосій. Часто, щоб наголосити на важливості повідомлення, літописець Нестор вдається до протиставлень: хоч тілом Феодосій і розлучився з нами, але духом він завжди з нами, шанували Феодосія не за почесну одіж, світле вбрання чи багатство, а за чисте життя, світлу душу та щедрі повчання. Як і у всіх агіографічних пам'ятках у «Житії преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського» Нестора обов'язково мають місце розповіді про чуда, що пов'язані із святим. Без чуда немає опису святості.

У складі писемних пам'яток до нас дійшли чотири проповіді преподобного Феодосія: «Послання прп. Феодосія Печерського про латинян»; «Запитання князя Ізяслава»; «Повчання прп. Феодосія та прп. Никона на Велику Чотиридесятницю»; «Повчання келарю». Зокрема можемо сказати, що «Посланням про латинян», причиною написання якого став розкол церкви 1054 р. та загострення взаємин між людьми різних віросповідань, Феодосій заклав початки полемічної літератури.

Образ життєвого шляху Феодосія укладається в рамки житійного жанру, на відміну від опису життя братів-мучеників, де чергується поетика плачу з житієм, останні епізоди життя з життєписом. Але жанр агіографії в інтерпретації руського книжника відрізняється від канонічної візантійської агіографії. Це ще раз підтверджує те, що руська література не копіювала візантійські жанри, а переосмислювала їх, адаптувала до власної книжної традиції [8, с. 126]. У риторичному вступі «грѣшьний Нестер», просить благословення Божого на написання житія і разом з тим дякує Богу, що удостоїв його «грубого і неразумічного», тобто недосконалого, писати про святих. І разом з тим висловлює мету своєї праці: щоб читачі життя святого зміцнилися у вірі і справдилися гордості за свій народ, що в нашій країні народилися такі святі.

Отже, дослідивши концепти парадигми святості через образи Антонія та Феодосія в агіографічних творах давньої української літератури, можна зробити такий висновок: дескрипція концептів затінення феномену святості Антонія, на відміну від дескрипції концепції святості Феодосія Печерського, полягає в політичних та історичних чинниках та була досліджена на основі діахронного підходу в площині православної екзегези. Феодосій був активним як у монастирських, так і в державних справах. Шлях святого – це шлях наслідуванню Христа.

Крім того, проведені в роботі дослідження проблеми існування рукопису «Житіє Антонія» на основі хибної дихотомії та порівняльно-зіставного аналізу зводиться до дилеми.

**Список використаних джерел**

1. Абрамович Д. Києво-Печерський Патерик / Д. Абрамович. – Київ: Час, 1991. – 278 с.
2. Горський В.С. Святі Київської Русі / В.С. Горський. – К.: Абрис, 1994. – 173 с.
3. Жулинський М.Г. Духовна спрага по втраченій батьківщині / М.Г. Жулинський. – К.: Академія, 2002. – 65 с.
4. Жиленко І.В. Преподобний Феодосій Печерський. Джерела і матеріали / І.В. Жиленко. – К.: Фенікс, 2015. – 744 с.
5. Жиленко І.В. Преподобний Антоній Печерський. Джерела і матеріали / І.В. Жиленко. – К.: Фенікс, 2015. – 504 с.
6. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 2006. – 202 с.
7. Сліпушко О.М. Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Київоруської держави (XI – перша половина XIII ст.) / О.М. Сліпушко. – К.: Аконіт, 2009. – 415 с.
8. Сліпушко О.М. Образи святих в агіографічній спадщині Нестора / О.М. Сліпушко // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2009. – Вип. 14. – С. 123–127.
9. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I. Первый век христианства на Руси / В.Н. Топоров. – М.: Гнозис; Языки русской культуры, 1995. – 870 с.
10. Федотов Г.И. Святые древней Руси / Г.И. Федотов. – М.: Московский рабочий, 1991. – 276 с.
11. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д.І. Чижевський. – Тернопіль: Презент, за участю ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.

## PHENOMENON OF SANCTITY FEODOSIY`S AND ANTONIY`S IMAGE IN THE KYIV RUS LITERATURE

*Olga Z. Zinchenko*, Kyiv International University (Ukraine). E-mail: fare.felice@i.ua
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-15

**Key words:** *hagiographic literature, hagiography, holy, image, canon, Feodosiy Pechersky, Antoniy Pechersky, Prince Svyatoslav, Prince Iziaslav, Pechersky Monastery, concept.*

In this paper, based on diachronic approach in the plane of the Orthodox exegesis, descriptions of concepts shading phenomenon holiness Anthony unlike the descriptions of the concept of holiness Feodosiy Pechersky was investigated for the first time.

In addition, based on the false dichotomy of contrastive and comparative analysis, problems of the existence of the manuscript «The Life of Antony» whose research interest due to the evolutionary transition of holiness phenomenon in Kyiv Rus and to the establishment of the first supporting bases holiness paradigm in ancient literature were reduced to the dilemma.

We can make analogies of the time measure of canonization: Feodosiy was canonized before the founder of the Kyiv-Pechersk Monastery – Anthony, as well Boris and Glib were ahead of the glorification of the saints Olga and Volodymyr. Feodosiy was the second holy officially canonized by church and the first reverend in Russ. In general, it is not known whether there was a life of St. Anthony. And for this, apparently, there were reasons: he lived alone in a cave to death. The life of Feodosiy Pechersky came to us, written by Nestor 14 years after the death of the saint in 1074. The lives of the Palestinian Saints Euphemia and Sabbas the Sanctified were among the foreign sources that influenced Nestor's paper. At this time, the Palestinian ideal of holiness was close to the religious life of Russ. Ancient Egyptian and Palestinian Paterikes were available in translations in Russ.

Nestor's work contains real biographical information on the life of the saint, unlike Byzantine hagiography. However, the Feodosiy Pechersky himself often does not correspond to the established image of Byzantine holiness. He very boldly intervenes in politics. Feodosiy and Prince Izyaslav were supportive of each other, but even when the prince was removed from the throne – he began a risky relationship with the new prince Svyatoslav. The relationship between Antony and Izyaslav was of another nature. Some researchers believe that the struggle between Byzantism and Western influences was the cause of Anthony and Izyaslav's conflict. It was at this time (1054 year) that a church schism took place, and Izyaslav had connections with the West and Rome. In contrast to Feodosiy, Anthony was a strict "Byzantist", although Feodosiy also wrote "The Message about the Latins" to Prince Izyaslav. Despite previous studies of the phenomena of the image of the sanctity of these saints in Old Ukrainian literature, a number of research

directions still arouse considerable scientific interest related to being and rethinking religious concepts of holiness and sinfulness in various components of Old Russian literature.

## References

1. Abramovich, D. *Kyievo-Pecherskyi Pateryk* [Kyiv Pechersk Paterik]. Kyiv, Chas Publ., 1991, 278 p.

2. Horsky, V.S. *Sviati Kyivskoi Rusi* [Saints of Kievan Rus]. Kyiv, Abris Publ., 1994, 173 p.

3. Zhulinsky, M.G. *Dukhovna spraha po vtrachenii batkivshchyni* [Spiritual thirst of lost Homeland]. Kyiv, Publishing House KM Academy, 2002, 65 p.

4. Zhilenko, I.V. *Prepodobny`j Feodosij Pechers`ky`j. Dzherela i materialy* [St. Feodosiy Pechersky. Sources and materials]. Kyiv, Phoenix Publishing House, 2015, 744 p.

5. Zhilenko, I.V. *Prepodobny`j Antonij Pechers`ky`j. Dzherela i materialy* [St. Antony Pechersky. Sources and materials]. Kyiv, Phoenix Publishing House, 2015, 504 p.

6. Likhachev, D.S. *Chelovek v lyterature Drevnei Rusy* [Man in the literature of Old Rus]. Moscow, Nauka Publ., 2006, 202 p.

7. Slipushko, O.M. *Evoliutsiia ta funktsionuvannia literaturnykh obraziv u knyzhnosti Kyievoruskoi derzhavy (XI – persha polovyna XIII st.)* [Evolution and functioning of literary images in Kyiv Rus State (11th – first half 13th centuries.)]. Kyiv, Aconit, 2009, 415 p.

8. Slipushko, O.M. *Obrazy sviatykh v ahiohrafichnii spadshchyni Nestora* [Images of saints in the Nestor's historiographical heritage]. *Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh* [Literary horizons. The works of young scientists]. Kyiv, Institute of Literature T.G. Shevchenko National Academy of Sciences of Ukraine Publ., 2009, vol. 14, pp. 123-127.

9. Toporov, V.N. *Sviatost y sviatыe v russkoi dukhovnoi kulture. T. I. Pervij vek khrystyanstva na Rusy* [Holiness and saints in the Russian spiritual culture. Vol. 1. The First Century of Christianity in Rus]. Moscow, Gnosis; Languages of Russian Culture Publ., 1995, 870 p.

10. Fedotov, G.I. *Sviatye drevnei Rusy* [Saints of Old Rus]. Moscow, Moscow Worker Publ., 1991, 276 p.

11. Chizhevsky, D.I. *Istoriia ukrainskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu)* [History of Ukrainian literature (from the beginning to the time of Realism)]. Ternopil, MPP "Present", with the participation of "Femina" Ltd. Publ., 1994, 480 p.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 821.133.1
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-16

**Н.А. ЛИТВИНЕНКО,**
*доктор филологических наук, профессор*
*кафедры истории зарубежных литератур*
*Московского государственного областного университета (Российская Федерация)*

# РОМАН ГИЙОМА МЮССО «ТЫ БУДЕШЬ ТАМ?»: ПОЭТИКА МАССОВОГО

В романе «Ты будешь там?» структурирующую роль играют архетипы вечной любви и спасения, спасителя. Приключенческая интрига строится на основе мотива двойничества, возможности изменить прошлое, победить «судьбу». Игры со временем, использование эпиграфов, экзистенциальные, вечные мотивы, упрощенные модели героев сублимируют читательские ожидания, формируют пространство неизвестности, погружают массового читателя в мир идеальных, книжно-сказочных представлений. Интертекстуальные аллюзии (эпиграфы) углубляют проблемно-художественный потенциал романа, эффект достоверности фантастических коллизий.

*Ключевые слова: массовая литература, архетип, время, любовь, спасение, двойник, эпиграф, приключение, сублимация, Мюссо.*

У романі «Ти будеш там?» структуротворчу роль відіграють архетипи вічного кохання та спасіння, спасителя. Пригодницька інтрига вибудовується на основі мотиву подвійництва, можливості змінити минуле, перемогти «долю». Ігри з часом, використання епіграфів, екзистенційні, вічні мотиви, спрощені моделі героїв сублімують читацькі очікування, формують простір невідомості, занурюють масового читача у світ ідеальних, книжково-казкових уявлень. Інтертекстуальні алюзії (епіграфи) поглиблюють проблемно-художній потенціал роману, ефект достовірності фантастичних колізій.

*Ключові слова: масова література, архетип, час, кохання, спасіння, двійник, епіграф, пригода, сублімація, Мюссо.*

Роман «Seras tu là?» (2004), опубликованный в переводе В. Мохте в 2012 г. (Изд-во «Эксмо»), принадлежит писателю, в 2000-е гг. стремительно вошедшему во французскую литературу и завоевавшему широкую популярность. К моменту издания его автор был опытным романистом, отчетливо сознававшим природу своего таланта, успеха и читательских предпочтений.

В одном из интервью Мюссо вспоминал о роли, которую сыграл в его детстве роман Э. Бронте «Грозовой перевал», признавался в подростковом увлечении «Войной и миром», «Анной Карениной», «Воспитанием чувств», «Мадам Бовари». Интерес к сверхъестественному погрузил будущего писателя в романы Ст. Кинга, в «Большого Мольна» Ш. Фурнье. Свои читательские увлечения Мюссо связывает с поэзией Арагона и Аполлинера, называет романы «Прекрасная дама» («Belle du Seigneur», 1968) Альбера Коэна, «Невыносимую легкость бытия» («L'Insoutenable Légèreté de l'être», 1984) Милана Кундеры, «Гусара на крыше» («Le Hussard sur le toit», 1995) Жана Жионо, «Людское клеймо» («Human Stain», 2000) Филипа Рота, «Мешок с костями» («Bag of Bones», 1998) Ст. Кинга, восхищается способностью американского писателя передать тоску повседневности[1]. Широта и разнообразие интересов нашли отражение в романах писателя.

[1.] См.: «Le Liseur» de Bernhard Schlink, «Mystic River» de Dennis Lehane, «An Instance of the Fingerpost» de Iain Pears, «Atonement» de Ian McEwan, «Gone Girl» de Gillian Flynn… О французских авторах он пишет: «…je suis un vrai fan de Jean-Christophe Grangé pour la fièvre qui imprègne toutes ses pages, et de Tonino Benacquista pour l'humanité de ses personnages» [6].

© *Н.А. Литвиненко, 2018*

Феномен Мюссо весьма репрезентативен. Роман «Ты будешь там?» принадлежит к одному из модных жанров не только отечественной фантастики (time travel literature), массовой литературы, связанной с традициями фэнтези, приключенческого романа, попытками художественного воплощения альтернативной истории. Роман входит в жанрово ассоциативные связи с традициями, соединяющими столь разные произведения, как «Янки при дворе короля Артура» (1884) М. Твена или «Как творить историю» (1996) С. Фрая. Обращение к роману Мюссо позволяет осмыслить некоторые особенности преломления поэтики массового в произведении, соединяющем в своем жанровом конгломерате разнообразные традиции постмодернистского, в том числе реалистического письма.

Автор выстраивает фантастическую картину жизни героев, старательно включая ее в парадигму жизнеподобия, сочетает экзистенциальную, психологическую проблематику с приключенческим жанром. В интервью 2005 г. Мюссо подчеркивал, что сверхъестественное в его романах связано не с эзотерикой, но со стремлением по-новому выразить отношения между людьми, чувствами, которые они испытывают; с использованием приема параболы (parabole) [5] – притчи, содержащей, кроме прямого, переносный смысл.

В романе «Ты будешь там?» писатель создает вариант героя-двойника и вписывает его в модель раздвоения сознания – не на почве патологии, а, подобно автору «Таинственного пламени царицы Лоаны» Эко или по-иному П. Модиано, – на основе по-разному моделируемого психологического мотива встречи героя с самим собой. Опознание и осознание «тождества» происходит постепенно и в то же время неожиданно: «Je suis *toi*, Elliott… Le médecin recula d'un pas puis se figea comme foudroyé; l'homme termina sa phrase: – ...Je suis toi dans trente ans» (курсив Г. Мюссо) [4, с. 22]. Роман «Ты будешь там?» – это рационально, даже рационалистически выстроенное повествование, сюжетное единство которого тщательно продумано, где каждый элемент или, казалось бы, случайная деталь обнаруживают свою прогностическую или ретроспективную функцию, в коллизии с двойником – на дистанции в тридцать лет, в то же время процесс узнавания всякий раз тяготеет к созданию впечатляющих эффектов.

Фантастическая посылка – это таблетки, полученные героем от старого камбоджийца в благодарность за операцию по спасению ребенка. Тайна их действия не подлежит разгадке, это данность, которая мотивирует перемещение героя во времени. Описан физиологический механизм такой депортации, но не более того. Все остальное остается «реальным», но непонятным и читателю, и героям. Шестидесятилетний Элиот Купер возвращается в прошлое в надежде увидеть женщину, которую не может забыть, испытывая чувство вины за ее гибель. Он продолжает ее любить и стремится изменить прошлое, по-новому выстроив обстоятельства, спасти от смерти, которая произошла 30 лет назад.

Центральная сюжетная коллизия, определяющая развитие интриги, опирается на универсальный, запрограммированный автором, тщательно структурированный архетип вечной любви. Любви, которую Илена и Элиот проносят через всю жизнь, через все испытания и случайные встречи; любви, утрата которой толкает героиню к самоубийству, а героя к отказу от любимой женщины во имя ее спасения. Писатель использует сюжетное клише любовного романа, но трансформирует интригу, создавая увлекательный, неразрешимый конфликт, стремительное развитие которого не оставляет читателю времени на глубокие раздумья о происходящем. Его запрос на счастливую развязку писатель удовлетворит только в самом конце, сделав встречу в эпилоге – после смерти Элиота и «воскрешения» – началом нового этапа жизни, не изображенного, но вознаграждающего героев и читателя за все пережитые треволнения и катастрофы. Роман завершается грустной и все-таки счастливой развязкой – встречей шестидесятилетних героев, продолжающих любить друг друга. Сюжет произведения транспонирует в свою структуру миф о вечной любви.

В мотив двойника писатель включает широко используемую писателями, рисующими путешествие во времени, апелляцию к бабочке Бредбери: необходимости бережного обращения с прошлым, малейшее прикосновение к которому способно катастрофически изменить мир. Этот мотив, однако, дополняется другим, не предусмотренным Бредбери, – возможности переписать прошлое, сублимируя тем самым широкий круг наивных читательских запросов и ожиданий.

Массовое в поэтике романа связано с намерением героя одержать победу над смертью и судьбой, проявляется в тщательно продуманном механизме жертвы, на которую обрекает себя Элиот Купер, – сознательный отказ от Илены, бесконечное одиночество и страдание. Писатель вводит мотив смерти как отсроченного рокового исхода; вместо гибели от касатки, психологически убедительно возникает попытка самоубийства героини. «Маятник» колеблется в пределах тридцати лет между смертью и жизнью, с предугаданной и часто непредугадываемой развязкой, когда героям-двойникам, ненадолго оказавшимся рядом, вдвоем приходится бороться за жизнь Илены. Этот маятник создает динамическое и психологическое напряжение, передает эволюцию от конфликта и взаимного непонимания героев-двойников, разделенных временем, к единству и примирению с собой. Прошлое становится настоящим, трансформируя будущее: исчезает газета с известием о смерти Илены, дневник героя. Сказочная, фантастическая интрига порождает эффекты чудесного, заботливо структурированного как реальность.

Писатель использует приемы параллелизма, контраста, вводя лаконичные пейзажные зарисовки, картины, служащие фоном, передающим настроение героев, создающие атмосферу, подготавливающие ход событий. Эти зарисовки подчиняются внутреннему ритму повествования, возникают психологические паузы между лаконично и напряженно выстроенными главами-эпизодами. Фрагментарность, дробление на главы формируют приключенческую интригу, лишенную всего «лишнего», всегда подчиненную единой цели – изображению динамично развивающегося хода событий. Все персонажи, включая Мэта, которого Элиот спас из горящего вагона метро, встроены в доминантный мотив сюжета, связанного с идеей спасения, характерный для многих романов Мюссо. Элиот Купер спасает Мэта и Илену. Илена стремится спасти касаток. Элиот, по профессии хирург, спасает мальчика-камбоджийца, самоотверженно борется в больнице за жизнь людей, спасает Илену и, наконец, Мэтт спасает самого Элиота. В основе такого сюжета просматривается сказочный, восходящий к массовому, мифологическому сознанию архетип спасения и спасителя, характерный не только для романа «Ты будешь там?». Этот архетип вынесен в заглавие романа «Спаси меня» («Sauve-moi», 2005), затем романов «Je reviens te chercher» (2008), «Que serais-je sans toi?» (2009). Эпиграф к одной из глав романа «Спаси меня» взят из фильма Мартина Скорсезе «Воскрешая мертвецов»: «Спасти чью-то жизнь – все равно, что влюбиться, ни один наркотик с этим не сравнится. Потом ты дни напролет ходишь по улицам и видишь, что все преобразилось. Ты думаешь, что стал бессмертным, как будто спас жизнь самому себе» [2]. Мюссо стремится сделать сопричастным этому чувству своего читателя.

Архетип спасения в романе «Спаси меня» лишен прямого религиозного смысла, вписан в структуру мистического детектива, в центре которого фигура детского врача, подобно Элиоту, бесконечно преданного своей профессии. На страницах романа он проявляет героические усилия, спасая Джоди – дочь по ошибке убитой им женщины-полицейского, пытается спасти смертельно больную Анджелу, наконец, Жюльет, которую случайно встретил и внезапно страстно («как удар молнии») полюбил. Если в романе «Ты будешь там?» интрига основана на мотиве двойничества и переключении временных планов, то в новом романе тайна, движущая ее, сохраняется до конца – остается неразгаданной миссия Грэйс, мистически воскресшей через 30 лет после смерти с тем, чтобы выполнить задание: забрать с собой (в мир мертвых) избежавшую гибели в авиакатастрофе возлюбленную Сэма Гэллоуэя, главного героя.

Вечные проблемы, вечные вопросы стоят перед персонажами, на которые они не получают ответа: «Есть ли у человека предназначение или его жизнь – всего лишь последовательность биологических процессов? А смерть… Что это? Просто распад физической оболочки или же она открывает путь в другую жизнь? Туда, куда перейдем все мы?»; «Единственное, что я точно знаю, – жизнь дается нам не случайно». Возникает ассоциация со множеством классических текстов, среди которых «Мост Людовика Святого» Торнтона Уайлдера. Французский писатель бытовизирует философский смысл подобных проблем: «Не знаю, куда я потом отправлюсь, не знаю, что со мной будет, но я надеюсь, что какая-то часть меня останется с тобой, даже если ты не сможешь меня видеть и слышать» [2], – говорит Грэйс своей дочери. Любовь в ее разных проявлениях (к мужу, жене, возлюбленной,

к дочери) противопоставлена смерти и предопределению, которое, по концепции романа, существует, но которое невероятными усилиями можно преодолеть. Вселенная Мюссо не исключает существования высшего, непознаваемого начала, человек остается наедине с судьбой, но он «волен выбирать – как лучшее, так и худшее». «И не пытайся взвалить на Бога ответственность за этот выбор» [2], – говорит Сэму друг-священник.

Игра судьбы и случая определяет ход событий, но человек – герой бросает им вызов. В развязке Грейс, узнавшая тайну своей смерти, отказывается выполнить задание, во имя все той же любви и по-новому понимаемого долга: «Не знаю, что ждет меня там и каковы будут последствия моих поступков… Если честно, я боюсь. Но мне хочется думать, что у меня был выбор. Я прислушалась к своему сердцу, и оно подсказало мне оставить Жюльет с вами. Было ли у меня право принять такое решение? Понятия не имею, но вообще-то мне все равно… Небеса подождут» [2]. Функция выбора и право решать доверено человеку. Писатель оставляет читателя наедине с опытом его собственной жизни, намечая нравственные векторы не осмысленного решения, а подступов к пониманию неразрешимости обозначенных проблем.

Эти подступы и решения восходят к традициям философской мысли, но и «женской» литературы. Современница Мюссо, завоевавшая широкую читательскую популярность, итальянская писательница Сюзанна Тамаро назвала один из своих романов «Иди, куда позовет сердце» («Va’ dove ti port ail cuore», 1994). Мюссо одну из последних глав романа «Спаси меня» предваряет строками из романа Сюзанны Тамаро «Только для голоса» («Per voce sola», 1991), посвященному размышлениям восьмидесятилетней героини об опыте своей жизни. Французский романист цитирует: «Когда перед тобой откроется несколько дорог и ты не будешь знать, какую выбрать, не полагайся на случай, а просто сядь и подожди. Просто жди. Не двигайся молча и просто слушай свое сердце. А когда оно заговорит, встань и пойди туда, куда оно скажет» [3]. В основе такого совета нравственный императив, бессознательное как единственно правильная подсказка, многовековая традиция веры в доброе начало в человеке. Этот императив создает упрощенное представление о «сердце», исходит из неких идеальных, утопических представлений. Формируя подобную модель поведения, писатели позволяют читателям забыть о тех безднах бессознательного, которые изведала история и литература на протяжении многих предшествующих эпох. За ним стоит тот феномен цельности, чистоты и неполноты опыта, который чреват в лучшем случае самообманом, в худшем – катастрофой.

Французские критики правы, когда отмечают упрощенность модели, замыкающей повествование в романах Мюссо в вечных антиномиях жизни и смерти, любви и забвения. Но в этих мифологемах заложен универсальный модус не только массовой литературы; отголоски опыта всей мировой литературы, сознательного и бессознательного пробуждает роман, однако ответы, которые он дает, упрощенные и утопические.

Для создания эффекта достоверности изображаемого художественного мира автор заботливо насыщает свои произведения приметами времени. Так, роман «Ты будешь там?» обильно связан с музыкальным контекстом 1976–2006 гг., писатель всякий раз называет песни, музыкальные группы, имена исполнителей, фиксирует музыкальные предпочтения, характеризующие те или иные годы, вкусы своих героев. Но называет и имена президентов, мобильники, с которыми не знаком его тридцатилетний герой, упоминает трагедию башен-близнецов… Многообразные детали уплотняют материальное пространство романа, усиливают эффект реальности происходящего. В романе «Спаси меня» нет столь резкого переключения временных планов, поэтому картина времени в нем не столь детализирована и насыщена, хотя тоже вводятся параллели с жизнью Манхеттена и героев тридцатилетней давности.

Писатель стремится преодолеть заложенную в структуре романа упрощенно рационалистическую модель построения. Это ему отчасти удается благодаря разнообразным эпиграфам, предваряющим главы. Эпиграфы могли бы стать предметом специального изучения, с ними связан обширный пласт интертекстуальных связей. Они включают роман в пространство философских, экзистенциальных смыслов, не всегда согласующихся с запросом массового читателя, но все-таки заставляющих его размышлять. При этом доминантным принципом, формирующим горизонт читательских ожиданий,

остается развертывающаяся интрига, психологические коллизии, за которыми читатель (читательница) следит с неослабевающим интересом. В романе «Ты будешь там?» используются эпиграфы из А. Эйнштейна, Стивена Хокинга, Марселя Соважо, Тарун Тейпаль, Шарля Азнавура, Джона Леннона и Поля Маккартни, Милана Кундеры, Рамана Махарши, Антуана де Сент-Экзюпери, Альбера Камю, Эдит Пиаф, Филиппа Рота… Чаще всего они выполняют роль лейтмотивов, углубляя или проблематизируя звучание основной темы.

Эпиграфы создают дополнительный ресурс общения с читателем, вводят философско-психологический подтекст, некую параллельную реальность – новых смыслов, связанных с романным целым и с литературными традициями разных эпох, вступают в диалогические связи с ними. Так, первую главу романа «Ты будешь там?» предваряют строки из Луи Арагона: «Однажды вечером будущее становится прошлым. И тогда оглядываешься назад – на свою юность» [1, с. 13]. Эпиграф предваряет логику поведения героя Мюссо, но и обладает самостоятельным художественным смыслом, соединяющим современность с событием, случившимся тридцать лет назад, заставляя вспомнить об одном из крупнейших писателей, поэтов XX века Л. Арагоне, авторе романа-поэмы «Гибель всерьез» («La Mise à mort», 1965).

Эпиграфы порой выполняют функцию иронического отстранения. Такую роль, в частности, играет высказывание Стивена Хокинга: «Лучшим доказательством того, что путешествовать во времени никогда не станет возможно, является то, что нас еще не одолели толпы туристов из будущего» [1, с. 68]. Научное знание о времени писателя не заботит, фантастическая гипотеза структурирует сюжет, формируя за его горизонтом художественное пространство не бездны, но «неизвестности», которое влечет массового и немассового читателя, формирует читательскую аудиторию Мюссо.

Массовое в романах «Ты будешь там?» и «Спаси меня» находит проявление и в том, что герои этих романов в высшей степени положительные – способны самоотверженно трудиться, преданно и вечно любить, преодолевать судьбу, только иногда проявляя ту или иную слабость. Подобная концепция героев и любви, эмоционально-психологический текст и подтекст формируют поэтику данных произведений как женских романов, обращенных к современным мадам Бовари, любителям книжных утопий, идеального счастья, которое они вновь и вновь завоевывают вместе с героями романов. Если бы не загадочный комплекс двойничества и перемещений во времени, детективная интрига, романы утонули бы в сентиментальном мелодраматизме. Этого, однако, не происходит, потому что счастье все время остается под вопросом, перемежается с несчастьями, завоевание его требует от персонажей героических усилий.

Романы Мюссо обнаруживают проявление множественных механизмов социокультурной и психологической сублимации. Массовый читатель, уставший от жизненных невзгод, драматизма неразрешимых психологических коллизий, патологических и разнообразных ужасов, насыщающих современную массовую культуру, жаждет счастливой развязки, увлекательной интриги, возможности хотя бы в романе переиграть судьбу, одержать победу над временем и смертью, – и в романах Мюссо он получает вознаграждение за все пережитые им и героями несчастья, собственные несбывшиеся мечты. В одном из интервью писатель говорил о том, что для него важно, чтобы, закрывая книгу, читатель чувствовал себя более счастливым, чем тогда, когда приступал к ее чтению. В умении сформировать это ощущение одна из разгадок популярности Мюссо [5].

Французские критики отмечают свойства, присущие массовой романистике Мюссо, ту роль, которую играет в его романах использование ресурсов классического наследия – имен, ассоциаций, эпиграфов, связанных с мировой литературой, кинематографом, музыкой, называют цитирование «секретным оружием Мюссо» [7]. Критики приводят подборки однотипно выстроенных сцен, высказываний героев [8]; перечисляют приемы, которыми грешит писатель: анафора + дихотомия + номинативные предложения + возврат к сюжетной линии + клише + парономасия [6]. Однако все это не помешало «Le Parisien» в 2014 г. оценить дар писателя – способность удивлять – играть со временем, «разбирать судьбу, как будильник», создавать пространство неизвестности [8]; рассматривать Мюссо как адепта искусства, «которому он приносит славу» (l’éloge) [7].

**Список использованных источников**

1. Мюссо Г. Ты будешь там? / Гийом Мюссо. – М.: Эксмо, 2012. – 350 с.
2. Мюссо Г. Спаси меня [Электронный ресурс] / Гийом Мюссо. – Режим доступа: http://knizhnik.org/gijom-mjusso/spasi-menja/1 (дата обращения 01.09.2018).
3. Тамаро С. Поступай, как велит тебе сердце [Электронный ресурс] / Сюзанна Тамаро. – Режим доступа: http://www.olgapalna.com/ru/bookshelf/favorite-tales/77-va-dove-ti-porta-il-cuore? showall=1– (дата обращения 01.09.2018).
4. Musso G. Seras tu là? / Guillaume Musso. – P.: XO Editions, 2006. – 440 p.
5. Musso G. Sauve-Moi [Электронный ресурс] / Guillaume Musso. – Режим доступа: https://www.guillaumemusso.com/livres/sauve-moi-9782845632196 (дата обращения 01.09.2018).
6. Musso G. Interview [Электронный ресурс] / Guillaume Musso. – Режим доступа: https://www.guillaumemusso.com/interview (дата обращения 01.09.2018).
7. Musso G. Sens Critique [Электронный ресурс] / Guillaume Musso. – Режим доступа: http://www.senscritique.com/liste/Musso_parce_qu_il_le_vaut_ bien/500931 (дата обращения 01.09.2018).
8. Musso G. Sens Critique [Электронный ресурс] / Guillaume Musso. – Режим доступа: http://www.senscritique.com/livre/Skidamarink/critique/35183255 (дата обращения 01.09.2018).

**NOVEL BY GUILLAUME MUSSO «SERAS-TU LÀ?»: POETICS OF THE MASS**

*Ninel A. Litvinenko*, Moscow Region State University (Russian Federation). E-mail: ninellit@list.ru

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-16

**Key words:** *mass literature, archetype, time, love, salvation, savior, duality, epigraph, adventure, sublimation, Musso.*

The structure of the novel «Seras tu la?» is defined by the archetypes of eternal love and Salvation, the Savior. The intrigue evolves on the basis of the motif of duality, the ability of changing the past, to defeat the Fate. Playing with time factor, using the epigraphs, existential, eternal motifs as well as simplified character models sublimate readers' expectations, form the atmosphere of suspense, immerse the mass reader in the world of ideal, fairy tale ideas.

Intertextual allusions (epigraphs) deepen the problem-artistic potential of the novel, the effect of the reality of fantastic collisions.

The phenomenon of Musso is highly representative. The novel «Seras-tu là?» belongs to one of the present-day genres not only in native fantastic fiction (time travel literature), but also in mass literature related to the traditions of fantasy, adventure novel, attempts of artistic embodiment of alternative history. The novel shows genre-associative links with traditions that connect different literary works such as «A Connecticut Yankee in King Arthur's Court» (1884) by M. Twain or «Making History» (1996) by S. Fry. An appeal to the novel by Musso allows one to comprehend some features of the refraction of the poetics of the mass in the literary work, combining diverse traditions of the postmodernist, as well as realistic writing in its genre conglomerate.

The author builds the fantastic picture of heroes' lives diligently including it into the paradigm of vitality, and combines existential, psychological issues with the adventure genre. In an interview in 2005 Musso emphasized that the supernatural in his novels is not associated with esotericism, but with the desire to re-express the relationship between people and the feelings they have using the technique of parable (parabole) – paroemia that contains not only direct meaning but also figurative one.

In the novel «Seras-tu là?» the writer creates a hero-counterpart and places him into the model of ambivalence of the intellect not due to the pathology but similarly to the author of «La misteriosa fiamma della regina Loana» Eco or unlike P. Modiano, on the basis of a differently modeled psychological motive of meeting of the hero with himself. Identification and awareness of «identity» occurs gradually and at the same time unexpectedly. The novel «Seras-tu là?» is a rationally or even rationalistically built narration which plot unity is carefully thought out, where each element or seemingly random detail reveals its prognostic or retrospective function in a collision with a counterpart at the distance of thirty years. At the same time the process of recognition constantly creates impressive effects.

The mass in novel «Seras-tu là?» and «Sauve-moi» is manifested in the fact that their heroes are extremely positive: they are able to work dedicatedly, love faithfully and endlessly, overcome their fate once in a while showing certain weaknesses. Corresponding concept of heroes and love, emotional and psychological text and subtext form the poetics of these literary works as women's novels, addressed to modern Madames Bovary, admirers of book utopias, ideal happiness, which they win time and again along with the heroes of novels. If it were not for the mysterious complex of duality, movement in time, and detective intrigue, the novels would have drowned in sentimental melodrama «However», this does not occur, because happiness remains in question all the time, interspersed with misfortunes, its conquest requires heroic efforts from the characters.

Musso's novels reveal the manifestation of multiple mechanisms of sociocultural and psychological sublimation. A mass reader, tired of the hardships of life, the dramatic nature of unsolved psychological conflicts, pathological and various horrors that saturate modern popular culture, craves a happy ending, fascinating intrigue, the possibility of at least a novel to replay fate, to win over time and death. These are Musso's novels where he receives a reward for all the misfortunes he and his heroes have experienced, their own unfulfilled dreams.

## References

1. Musso, G. *Ty budesh' tam?* [Will You Be There?]. Moscow, Jeksmo Publ., 2012, 350 p.

2. Musso, G. *Spasi menja* [Save Me]. Available at: http://knizhnik.org/gijom-mjusso/spasi-menja/1 (Accessed 01 September 2018).

3. Tamaro, S. *Postupaj, kak velit tebe serdce* [Follow your Heart]. Available at: http://www.olgapalna.com/ru/bookshelf/favorite-tales/77-va-dove-ti-porta-il-cuore?showall=1– (Accessed 01 September 2018).

4. Musso, G. *Seras-tu là?* [Will You Be There?]. Paris, XO Editions Publ., 2006, 440 p.

5. Musso, G. *Sauve-Moi* [Save Me]. Available at: https://www.guillaumemusso. com/livres/sauve-moi-9782845632196 (Accessed 01 September 2018).

6. Musso, G. *Interview* [Interview]. Available at: https://www.guillaumemusso. com/interview (Accessed 01 September 2018).

7. Musso, G. *Sens Critique* [Critical Thinking]. Available at: http://www.senscritique.com/liste/Musso_parce_qu_il_le_vaut_bien/500931 (Accessed 01 September 2018).

8. Musso, G. *Sens Critique* [Critical Thinking]. Available at: http://www.senscritique.com/livre/Skidamarink/critique/35183255 (Accessed 01 September 2018).

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 821.161.1'0.09
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-17

**Е.В. НИКОЛЬСКИЙ,**
*доктор филологических наук, доктор богословия, профессор,*
*член-корр. Российской академии естествознания,*
*член-корр. Международной академии богословских наук*
*Карпатский университет имени Августина Волошина (г. Ужгород)*

# «ПОВЕСТЬ О ПЕТРЕ И ФЕВРОНИИ»: СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

В статье подробно анализируется стиль и специфика изобразительно- выразительных средств шедевра древнерусской литературы – «Повести о святых Петре и Февронии». Сама «Повесть…», рассматриваемая в ракурсе поэтики нового времени, содержит в себе ряд черт, позволявших нам интерпретировать ее в качестве новеллы, чему немало способствует развитое в произведениях старомосковского книжника диалогическое начало. Автор приходит к выводу, что писатель XVI ст. сумел создать в рамках житийного канона знаковое произведение, в котором органично сочетаются различные стилистические приемы, получившие дальнейшее развитие в словесности последующих столетий.

*Ключевые слова: Ермолай-Еразм, литература XVI столетия, специфика стиля, новаторство писателя, композиция, антитеза, эпитет, функция диалога.*

У статті детально аналізується стиль і специфіка шедевра давньоруської літератури – «Повісті про святих Петра і Февронію». Сама «Повість ...», розглянута в ракурсі поетики нового часу, містить в собі ряд рис, які давали можливість нам інтерпретувати її як новелу, чому значною мірою сприяє розвинене в творах старомосковського книжника діалогічне начало. Автор дійшов висновку, що письменник XVI ст. зумів створити в рамках житійного канону знаковий твір, в якому органічно поєднуються різні стилістичні прийоми, які набули подальшого розвитку в словесності наступних століть.

*Ключові слова: Єрмолай-Еразм, література XVI століття, специфіка стилю, новаторство письменника, композиція, антитеза, епітет, функція діалогу.*

Изучение стиля и поэтики произведений древнерусской литературы имеет в отечественной филологи давние традиции. В 20–30 гг. XX в. в трудах В.П. Адриановой-Перетц, Н.К. Гудзия этим проблемам удалялось значительное внимание. Но все же эту отрасль нельзя считать разработанной, т. к. многие аспекты остались малоисследованными. Частные произведения, с точки зрения поэтики и стиля, мало анализировались или же не анализировались совсем. Долгое время, как отмечал Д.С. Лихачев, считалось, что древнерусская словесность лишена творческих и стилистических индивидуальностей. Позже после детального анализа некоторых текстов это мнение было отвергнуто.

«Повесть о Петре и Февронии» считается одним из наиболее приметных произведений древнерусской литературы. Изучение Повести началось XIX в. Исследователь Ф.И. Буслаев рассматривал ее сюжет с историко-культурологических позиций. А.Н. Веселовский пытался найти параллели сюжету в фольклоре и литературе Западной и Северной Европы. В.О. Ключевский находил исторические параллели событиям повести и решал проблемы прототипов [6]. В 20-е гг. XX в. не утихали споры об авторстве и времени написания текста. Выдвигались две точки зрения относительно времени написания: XV или XVI вв. В.Ф. Ржига доказал, что «Повесть о Петре и Февронии» была создана в XVI в. и ее автором был книжник Ермолай (в постриге – Еразм), публицист эпохи Ивана Грозного [12; 13].

© *Е.В. Никольский, 2018*

Стало традиционным, говоря о поэтической структуре повести, рассматривать её в связи с фольклором, при этом игнорируя её связь с (М.О. Скрипиль [14], Р.П. Дмитриева [11], и др.) агиографией, что, на наш взгляд, напрямую противоречит смыслу заглавия. С 80 гг. прошлого века, наоборот, усилилась тенденция рассматривать «Повесть….» как произведение агиографическое, не отрицая при этом и иных литературных традиций повлиявших на её формирование (Мита Аюми [8], О.В. Гладкова [3; 4; 5] и другие). А муромская исследовательница О.А. Сухова считает, что житие Февронии – это путь торжествующего преображения язычницы в истинно верующую христианку [15], этим и обусловлено отсутствие эпитета «благоверная» по отношению к героине в первых частях еразмовой редакции. Интересные суждения о соотношении «Повести» с агиологическим каноном высказал А.Н. Ужанков, который утверждает, что это – целиком житийное произведение, ибо главные герои исполни все Божьи заповеди [16; 17].

Как «классическое произведение» древнерусской литературы «Повесть о Петре и Февронии» вошла в учебники. Ей посвящали эссе, но за слоем общих оценок языка и стиля не было конкретного лингвистического смысла. Между тем «Повесть….» распадается на несколько частей, написанных разными стилями, но, тем не менее, связанных между собой. Композиционно- смысловые особенности текста были проанализированы Р.П. Дмитриевой в ее классической работе «О структуре «Повести о Петре и Февронии» [11].

Исследовательница выделяет в повести 4 части – «новеллы» (термин Р.П. Дмитриевой), сюжетно и формально законченные, но связанные между собой общими героями и развитием действами. Согласно этой концепции каждая эта новелла (ввиду близости повести к фольклорной поэтике) распадается, в свою очередь, на зачин, завязку, узел, развязку и концовку. Таким образом, в произведении можно видеть 20 микрочастей.

Мы разделяем концепцию Р.П. Дмитриевой, но к уже сказанному хотелось бы добавить следующее. Сведения о персонажах даются в соответствии с каноническими правилами именования святых в православной церкви: «святых новых чудотворцев Муромских» [11, с. 209].

Далее автор выделяет 3 аспекта, характеризующих их святость:

1) чудотворцы,

2) благоверные и достохвальные князья,

3) преподобные.

Но, прежде чем писать о конкретном, автор, следуя традиции древнерусской письменности, повествует о более общих и глобальных проблемах – теологии и антропологических представлениях.

Первая фраза предисловия «Повести» посвящена прославлению Бога. Далее идут сведения о сотворении ангелов, стихий и, наконец, человека. После размышлений о человеке автор вновь возвращается к мыслям о Боге. Повествуя о Нем, Его любви к роду человеческому, о спасении, и, что естественно, он рассказывает в таком контексте историю христианской святой и праведной жизни.

Итак, во вступлении можно выделить несколько тематических пластов: восхваление Бога, размышление о человеке и вновь о Боге, что в тексте оформляется особой фразой: «И да не продолжим… но ни предлежащие возвратимся» [11, с. 200]. Далее следует упоминание об истории христианства и путях праведной жизни. Заканчивая эту часть и переходя к повествованию о житии святых, автор отмечает этот поворот словами: «О них нам слово прилежит» [11, с. 200]. Предисловие написано в стиле «плетением словес», что вполне соответствует задачам этой части текста. Подробнее об этом будет сказано ниже.

Стиль основной части «Повести» исследователи традиционно относили к «умиротворяющему биографизму» (термин Д.С. Лихачева), что объясняется:

1) общими тенденциями в развитии русской литературы,

2) художественными задачами самого автора.

У самого Ермолая-Еразма специальных переходов от одного стилевого пласта к другому выравнивающих словесных конструкций нет, если не считать тех немалочисленных связок, которые соединяют отдельные пласты текста.

**Элементы стиля «плетения словес»**

Стиль «плетения словес» в полной мере не проявляется в произведении. Характерен он только для вступления и заключения. Тематические эти части текста дифференцированы от собственно жития. В них автор рассматривает общефилософские и богословские проблемы, в то время как изложение биографии муромских князей мыслится как иллюстрация к этим проблемам.

Стиль «плетение словес» проник в Россию в XIX в. в ходе «второго южнославянского влияния». Д.С. Лихачев отмечает основные философские и лингвистические черты этого стиля: «Слово… было сущностью явления. Назвать вещи – означало понять их. С этой точки зрения, языку церковных писаний отводилась первенствующая роль в познании мира. Отсюда… стремление к тому, чтобы словесные выражения вызывали такое же самое настроение, чувство, как и само явление, стремление создать из письменного произведения своеобразную икону... превратить литературное произведение в молитвенный текст» [7, с. 45].

Предисловие к этому произведению являет собой размышления автора о Боге и человеке, нравственности и пороке.

В заключение автор восхваляет Царя небесного, святых и рассуждает о художественном творчестве. Таким образом, тематический пласт произведения, относящийся к стилю «плетения словес», отделён от стиля основной части. Отчасти именно поэтому автор называет свое произведение не «Житием», а «Повестью от Жития».

Размышляя о стиле «плетения словес», академик Д.С. Лихачев писал: «…Напряженные поиски мысли, поиски эмоциональной выразительности, стремление к экспрессии основывались на том убеждении, что житие святого должно быть написано подобными словами и вызывать благоговение, как и он сам: отсюда бесконечные сомнения автором и поиски… выразительности, экспрессии, адекватной словесной передачи сущности изображаемого» [7, с. 45].

Итак, в финал автор внес следующие строки: «Да и помяните же и мене прегрешнаго, списавшего сие, елико слышах, не ведаю аще ныне написали, ведущее выше мене» [11, с. 229].

Следует отметить, что в качестве характерных черт для стиля «плетения словес» академик Д.С. Лихачев выделял несколько аспектов:

1) нанизывание синонимов (для нашего случая можно привести такой пример «вси святые… страдавше в скорбях, бедах, теснотах»; Богу – «воспеваемому и хвалимому и славимому» [11, с. 209–211].

2) повторы: «И да не продолжим…, но на предлежащие возвратимся» [11, с. 211].

3) внимательнейшее отношение к слову, его звуковой стороне.

В данном тексте эти стилевые черты в полной степени не проявились, хотя присутствуют слова с общими корневых «о», «е» в близком контексте, так например, «… той же Бог Слово, Сын Отчъ благоволи родиться на земли плотию» или же «Безстрастие же его неизреченно есть» [11, с. 210].

4) внимание к этимологии слова (сплетение однокорневых слов и т. д.), повтор одноморфемных сочетаний. В полной степени эти черты в тексте так же не проявляются, но часто употребление приставки «без» («безстрастие», «безначальному»).

5) внимание к тонкостям семантики: в нашем случае лучшим примером послужат начальные слова, характеризующие Бога: «воспеваемому» и «хвалимому», и «славимому», и «почитаемому», и «превозносимому», и «исповедаемому», и «верумому», и «благодаримому» [11, с. 209].

Д.С. Лихачев особенности стиля «плетение словес» объясняет следующим образом: «Поиски слова, нагромождение эпитетов, синонимов и т. д. находили из тех же представлений о тождестве слова и сущности, Божественного писания и Божественной благодати» [7, с. 59].

Как отмечалось выше, стиль предисловия и заключения отличались от языка основной части. Приведем пример из основной части: «Да везите мя, где есть девица. И привезоша в дом, где бе девица» [11, с. 231].

Из примера видно, что преобладает простой синтаксис, без особенных украшений стиля. Напряженных поисков слова не наблюдается.

Другой пример из текста подтверждает это наблюдение: «Князь же Петр поехал во отчину свою, град Муром, здраствуяй. На нем бе один струп непомозан, повелением девичьим. И от того струпа начаша многи струпы, расходитися на тем же» [11, с. 233].

Для противопоставления приведем отрывок из предисловия: «По распятии же Господь Наш, Иисус Христос тридневно воскрес, и в четыредесятый день вознесся на небеса, и сиде одесную Отца, и пятидесятый день ото Отца послав Дух Святый на святыя свои ученики и апостолы» [11, с. 211].

В сравнении с основным текстом отрывок поражает обилием витиеватости, сложным сочетанием слов в структуре одного предложения. Другой фрагмент текста подтверждает нашу мысль: «Бог же безначальный, создав человека, почти и, надо всем земным существом царем постави и, любя же в человечестии роде праведники, грешныя же милуя, хотя всих спасти и в разум истинный привести» [11, с. 210]. Итак, стиль предисловия и основной части текста разнятся, что вызвано различными задачами и замечаниями автора.

**Стиль «умиротворяющего биографизма»**

Нам близка концепция академика Д.С. Лихачева в том, что произведение относится к стилю, получившему название «умиротворяющего биографизма», ведь автору важно было создать образы идеальной женщины, мудрой целительницы, благоверной княгини, верной жены, добродетельной инокини, а также любящего брата, благоверного князя, воина, доброго монаха.

Поэтический стиль отличается простотой, что создается особым подбором языковых средств. Весь текст, как правило, состоит из небольших предложений, по три, пять-семь слов в каждом (в простом предложении с однородными сказуемыми или однородными членами до 10 слов); в менее частотных сложных предложениях – от 7 до 18 слов. Да и сложные распадаются легко на простые.

К примеру: «Един от предстоящих ему юноша, уклонился в весь нарицаемую Ласково. И приди к некому дому вратом // и не виде никого же, и вниде в дом // и не бе, кто его чюл» [11, с. 214].

Или: «Имяще же обычай по церквам уединения. Бе вне града церковь в женстем монастыри Воздвижения Честнаго и Животворящего Креста Господня» [11, с. 233].

Здесь, да и во всем произведении, полностью отсутствует проявление какой-либо инверсии, отступления от обычного для русской речи порядка слов. Можно отметить, что сам текст приобретает колорит, близкий к разговорной речи. Сложноподчиненные предложения лишены тяжелословесности, поскольку они легко распадаются на простые.

На текстовом примере этот принцип хорошо иллюстрируется: «Имея же у себе присного брата, именем князя Петра; во един же от дней же призвав его к себе и нача поведати змиевые речи, яко же рекл же есть жене его. Князь же Петр слышав от брата своего, яко нарече змий… о смерти своей, нача мыслити несумняшася мужественне, како бы убити змия» [11, с. 212].

Хотелось бы отметить, что даже сложные конструкции в повести отличаются от витиеватых конструкций риторического стиля. Для сравнения приведу отрывок из «Жития святого Сергея Радонежского»: «Мария же, мати Его от дне того, о Нем же бысть знамение таковое и проявление, от того убо прыбаваше до времени рождения Его и младенца в утробе носяще, **яко некое сокровище многоценное, и яко же драгий камень…. и яко сосуд избран**». (выделено мною – Е.Н.) [10, с. 256].

Установка на то «елика слышах» [11, с. 222] оправдывает нарочитую простоту стиля, что проявляется в достаточно безыскусственных синтаксических конструкциях в том, что в основной части текста практически отсутствуют элементы стиля «плетения словес», в лексике, эпитетной и синтаксической синонимии, в малочисленности тропов и фигур. Несколько отступая от темы лингвистического анализа стиля, хотелось бы выделить еще один аспект мотивации простоты изложения. Автор – смиренный инок, не считает прославление святых своей заслугой, писал его делом Божьим: ибо святых «прославлет и венчает на небесех истинныма нетленными венцами Владыка Христос» [11, с. 223].

Л.Н. Норейко отмечает, что лексика памятника тоже проста, т. к. большое количество слов употребляется в непереносном значении, в отличие, например, от «Жития Стефана

Пермского» [9, с. 111]. Книжные слова используются для характеристики действия, а не его оценки, основная стихия текста близка к разговорной. В повествование вводятся вымышленные речи героев, действие домысливается с точки зрения общих норм христианской морали. Домысливается из назидательного истолкования событий.

В «Повести» значительное место (около ¼ текста) занимает диалог и другие формы «чужой речи». В ракурсе «умиротворяющего биографизма» появление таких форм вполне уместно. Этот стиль ставит человека и его внутренний мир во главу угла. А раскрытие человеческого мировосприятия, чувств и добродетели лучше проявляется через речь. Подобно тому, как при обычном вербальном общении люди познают друг друга, т. к. через введение речи героя в текст автор создает свои образы, делая их яркими и привлекательными.

Естественно, что в точности воспроизвести речь героя жития через много лет после его смерти невозможно, и поэтому все реплики исторически условны, но верны художественно. В этом и заключаются элементы новизны и «домысливания», которое характерно для автора, не смотря на его установку «елиху поведаху», характерным примером этого явления становится диалог княгини Февронии и гребца в ладье: «Едина, госпоже, вода»… Паки же она рече сице: «И естество женско едино есть» [11, с. 218].

Итак, основной текст «Повести» представляет собою отражение «умиротворяющего биографизма» с установкой на простоту изложения».

В финале «Повести о Петре и Февронии» автор вводит элементы акафистного стиля. Его цель – создание молитвенного настроения у читателя, желание сформировать почитание святых в широких массах верующих. Акафист особое хвалебное и молитвенное песнопение в честь Бога или Богородицы и святых, исполняемых стоя. Акафист состоит из 25 отдельных песнопений – последовательно чередующихся 13 кондаков и 12 икосов. Каждый кондак (кроме первого) завершается возгласом «Аллилуйя»; все Икосы состоят из возгласов «Радуйся».

Акафисты – широко распространенное явление в Православной словесности. Обычно акафист ассоциируется с молитвой и богослужением. Составление первых акафистов относится к VII в. нашей веры. Первым образцом этого жанра стал акафист Богородице, предположительно составленный в 627 г. патриархом Сергием в честь избавления Константинополя от аваров.

Акафист состоит из кондаков, в которых начинается изложение идей гимна. Икос состоит из нескольких возгласов (обычно их не более 12) «Радуйся», за которыми обращение и характеристика или же перифраз – прямое или же метафорического титулование лица, в честь которого и сложен акафист. Следует выделить, что в каждом акафисте парафраз является сугубо контекстуальным, хотя, возможно, и традиционным. Можно выделить и то, что после традиционного возгласа – эпифоры «Радуйся» может следовать не просто перифраз (своего рода развернутый эпитет), а целое предложение, характеризующее святого или Бога, восхваляющее деяния. Это предложение может включать в себя и обращение.

В нашем случае акафистная вставка состоит из важных обращений (3 – князю Петру; 3 – княгине Февронии; 2 – сразу к ним вместе).

В обращении к своим персонажам Ермолай-Еразм избегает перифразов, характерных для византийской гимнографии, а использует для восхваления фразу, повторяющую в своем содержании жизненный путь героя.

«Радуйся, Петре, яко дана тебе бысть благодать
убити летящего свирепого змия!
Радуйся, Февроние, яко в женстей слабости
Святых муж мудрость имела еси!» [11, с. 220].

Для данного вкрапления акафистного стиля характерно употребление обращений, т. к. речь идет о двух персонажах. Традиционного же для византийской гимнографии витийства нет. Возможно потому, что заслонение героя стеной метафорических образов не входило в художественные задачи писателя; а во-вторых, стремление к простоте присутствует и здесь и превалирует над метафоричностью.

**Характеристика сравнений**

Сравнения, используемые в данном тексте, немногочисленны. Нельзя сказать, что текст изобилует ими. В то же время невозможно не отметить их важность для формирования представления о системе стилистических приемов, используемых автором «Повести».

По своей языковой структуре сравнения разнородны. Можно выделить как простые, так и сложные сравнения, состоящие из большого количества слов или синтаксических связанных между собой придаточных и детерминант.

Приведем пример сложного сравнения. О сложном пути христианина-праведника автор рассуждает так: «Аще… ли же во Христа обличеся, да не отступают от заповедей Его, не яко льстицы и блазнители, по крещении своем оставльши заповеди Божия и льстяше ся миры иго красотами, но яко же святые пророцы и апостолы, тако же и мученицы и все святые, Христа ради страдавшия в скорбех, в бедах, в теснотах…» [11, с. 221].

Интересна сама по себе структура этого сравнения. В данном случае праведники сравниваются со святыми первых веков христианства. Приводится смысловая антитеза, где раскрывается (притом очень подробно) каждое понятие и явление.

Смысл «праведничества» как факт нравственной категории в произведении рассматривается с помощью сведения целого синонимического ряда, раскрывающего сущность добродетели с разных сторон. Синтаксическая структура этого сравнения сложна: к самому предмету сравнения (кстати, автором опущенному, т. о., получается, своего рода, эллипс) примыкают иные части сложной синтаксической конструкции, поясняющие смысл сравниваемого и сравнимого. Троп этим не заканчивается. После перифразы, характеризующей Бога (Ведующий тайны сердечные), следует развитие темы: «ими же землю просветил есть, яко же небо звездами укрыл, почтив их чудотворениями ових ради мужества… и смирения, яко же сих, святых прослави, о них же слово прилежит» [11, с. 211].

Эта синтаксическая конструкция примыкает к основному тропу сравнения только текстообразующими связями. Семантического взаимоотношения между ними нет, но появление в данном фрагменте текста (тематически раскрывающего категорию христианской святости) оправдано идейными замыслами и художественными задачами автора, т. к. святость человека – загадка, поэтому «Житие», вся «Повесть…» полна недосказанностей и намеков. Автор вводит также еще одно сравнение, интересное сложностью построения: «и пребывает в человецех ум, яко Отец слову, слово же исходит от Него, яко же Сын посылаемо» [11, с. 210].

Синтаксически связанные два оборота, раскрывают здесь одну из идей автора, который размышляет о человеческой сущности. Он полагает, что троичность Бога проецируется на троичность человека: Бог-Отец-Ум; Бог-Сын- Слово; Бог-Дух Святой-Душа.

Такие теологические, философские и антропологические размышления о святости, праведности, Боге и человеке приведены автором в предисловии к повести, где появление подобных общих философско-теологических мотивов тематически оправдано употреблением стиля «плетение словес».

В основной части текста, относящегося к стилю «умиротворяющего биографизма», сравнения менее сложны, но не менее интересны. Употребляется здесь этот троп с целью характеристики действия или персонажа:

1. (Феврония) «взимает в руку свою крохи, яко гладки» [11, с. 217].

2. (бояре) «начинаши простирати бестудные свои гласы, яки псы лающе» [11, с. 218].

В данном случае характеризуются деяния персонажей в сопоставлении с поведением голодного человека, неприятными ощущениями, вызванные лаем собак. Благодаря этому создается образ, который позволяет заострить внимание на более узловых моментах текста. Данные сравнения употреблены тогда, когда сюжетное напряжение нарастает. Это моменты напряжения и оправдания княгини Февронии, начало ее чудотворений.

Первый ракурс, где используются сравнения – это характеристика автором деяний Петра и Февронии как благоверных князей и добрых правителей. Здесь в важном моменте в смысловом отношении Ермолай прибегает к элементам стиля «плетения словес». Но уже не сравне-

ния становятся языковым центром отрывка: «Ко всем, под их властью сущих, аки чадо – любые отец и мать. Беста граду своему истинные пастыря, а не яко наимники» [11, с. 220].

В сравнительных конструкциях используется только два союза: «яко» и «аки», которые и употребляются в сравнительной функции, в то время как союз «како» в данном контексте не употребляется. Ермолай использует союз «аки» в сравнительном контексте всего два раза (в остальных случаях – «яко»).

Это – дань традиции или канону, т. к. этот союз употребляется при описании благочестивого управления городом. Тем самым в повторении темы «благочестивый правитель» (традиционной для древнерусской литературы) у автора проявляется стремление к книжности, что выражается в употреблении ставшего книжным союза и традиционного книжного сравнения.

Второй случай, где используются сравнения, – это сравнительный троп «аки псы лающе» употреблен в составе осложненного синтаксически книжного оборота «и егда же быша весьма начаша простирати бестудине своя гласы, аки псы лающе, неведуще у святыя Божий дар» [11, с. 218].

В данном контексте, где изобилует книжный элемент, появление союза «аки» тоже оправдано. В остальных случаях употребляется союз «яко». Употреблен он и в предисловии, практически целиком написанном в стиле «плетение словес». Таким образом, можно предположить наличие стилистической диффузии в языке «Повести о Петре и Февронии Муромских», т. е. взаимопроникновение из разных стилевых пластов произведения элементов, в т. ч. союзов и сравнительных конструкций, в другие части текста, написанного в ином стиле. Но подобного рода диффузия не достигает еще уровня эклектики, как в произведениях Ивана Грозного, но все же можно говорить о некой общей тенденции развития русского стиля во второй половине XVI в.

Можно выделить и еще один аспект изучения сравнений: в «Повести» употребляются как положительные, так и отрицательные сравнения, что формируется с помощью союзов: «яко» и «не яко».

Можно предположить, что автор использует отрицательные сравнения для лучшей характеристики действия или героя. Их всего два («не яко наимники»; «не яко льстицы и блазнители»): первое – употреблено для характеристики управления городом; второе – характеристика описания.

Таким образом, сравнения не создают в «Повести» определенных красот стиля, но их употребление соразмерно авторским задачам, и их место в тексте оправдано идейно-художественным своеобразием произведения.

### Антитеза и ее функция

В «Повести» отношения добра и зла, добродетели и порока представлены довольно ярко. Это дает нам основание говорить об антитезе как о важном приеме организации стиля и композиции текста.

В предисловии к «Повести» Ермолай, размышляя о путях христианской нравственности, противопоставляет добродетель и порок как формы человеческого бытия: «не яко льстицы и блазнители по крещении оставльше заповеди Божия и льстяша ся мира сего красотами, но яко святые пророцы и апостолы, тако же и мученицы и вси святые» [11, с. 211].

Здесь автор, используя многие приемы, в т. ч. и сравнение, нанизывание синонимов и т. д., формирует сложную антитезу – противопоставление праведного и неправедного поведения. Размышляя таким образом, автор подготавливает читателя к осмыслению общих вопросов с тем, чтобы продемонстрировать свои представления частным примером – житием святых князей города Мурома.

В данном случае, когда описание порока и добродетели, следующие поочередно друг за другом, представляют собою прямую антитезу, четко и явно оформленную. В основной части текста подобных противопоставлений нет, но есть немаловажные для понимания всего стиля и проблематики случаи непрямой антитезы, – семантического противопоставления или противопоставления по характеристике, что выражается в умелом стилистическом использовании автором контекстуальной антонимии.

Примером может послужить эпитет, которым автор характеризует персонажей. «Змий» устойчиво именуется «неприязненным», его противник и победитель, князь Петр – «блаженным» или «благоверным»: «Змию же… бысть мертв, и окропи блаженного князя Петра кровию своею, он же от неприязнивая тоя крови острупе» [11, с. 213].

Можно отметить семантический характер антитезы «неприязненный» и «блаженный»: блаженный – эпитет, характеризующий добро; неприязненный – зло; неприязнь и благо (последнее в составе слов благо верный и блаженный) в контексте произведения воспринимаются как антонимы.

Следующий случай употребления антитезы – это противопоставления героев по социальному признаку: «како князю сущу древолазца дщи пояти себе жену» [11, с. 213]. Здесь можно заметить, что антитеза носит контекстуальный характер. Слова «древолазец» и «князь» в ином случае не могут иметь противоположного смысла. Сталкивая определения социальной противоположности своих героев, автор заостряет проблемы и делает этот случай антитезы «экспозиций» дальнейшего развития сюжета «Повести», что далее повторяется в сходной по своей композиционной и смысловой нагрузке фразе: «не восхоте пояти ю жену отечества ее ради» [11, с. 213].

В третьей части «Повести» автор вводит еще одну антитезу: «Княгине же его Февронии боляре его не любяху жен своих ради, яко бысть княгини не отчества ея ради; Богу же прославивлеющу ю добраго ради жития ея» [11, с. 217]. В данном случае можно отметить смысловой характер данного противопоставления: «земное и недоброе» в глазах бояр и «вечное и лучшее» со стороны Бога как аспект характеристики княгини Февронии.

В третьей части встречаются и другие случаи смысловой антитезы. Описывая поведение благоверного князя, прежде всего почитающего Бога: «яко сам (т.е. каждый боярин) хощет самодержец быти» [11, с. 218], автор противопоставляет их поведение с нравственной точки зрения. Характеристики бояр «злочестивые» и князей «благоверные» на лексическом уровне формируют ту же антитезу.

Если рассматривать это противопоставление шире, то можно отметить, что, вообще, сюжет третьей части, конфликт которого проявляется в столкновении князя и бояр, представляет ту же антитезу на ином, более высоком, уровне текста.

Итак, можно отметить, что антитеза – распространенный прием, т. к. это проявляется на лексическом (эпитеты), фразовом и сюжетно-тематическом уровнях и представляют собой отражение полярности мышления древнерусского книжника.

**Характеристика эпитета**

Характеристика особенностей стиля «Повести о Петре и Февронии» была бы неполной без учета эпитетов, которые передают отношение автора к персонажу, создают особый эмоциональный настрой, выступают в роли характеризующего средства. В своей работе «Историческая поэтика» А.Н. Веселовский отмечал, что история эпитета – история стиля в кратком изложении.

Для нашего исследования это замечание важно тем, что можно проследить формирование индивидуального стиля в древнерусской словесности. Обычно эпитеты делят на традиционные и выразительные. Отметим, что наименование князей – «благоверный» вне зависимости от того, был ли тот или иной князь канонизирован или нет, употребляется в «Повести» как украшательное средство, но в то же время и как характеризующее. Этот эпитет употребляется по отношению и к князю Павлу: «в нем самодержствует благоверный князь Павел» [11, с. 211]. Выражение «благоверный князь» здесь представляет фразеологизм, т. к., с точки зрения автора, князья не могли не быть благоверными.

Описывая кн. Петра и кн. Февронии, автор текста предпочитает их именовать «блаженными» или же «преподобными». К концу «Повести» количество этих эпитетов значительно возрастает, т. к. автор расширяет понятие «благоверные князья», внося в него не только «благочестие и мудрое управление городом», но и чистую и нравственную жизнь, и, наконец, иночество.

Можно отметить одну особенность в употреблении эпитетов «блаженный» и «благоверный»: в основном автор прибегает к ним для характеристики князя Петра. По отношению к князю Петру эпитет «благоверный» – 4 раза, «блаженный» – 5 раз, «святой» – 2 раза, «преподобный» – 3 раза.

Княгиня Феврония, как главное действующее лицо, характеризуется по-разному, различными эпитетами: «мудра», «красна», «предивная», «дивная», а также «блаженная» и «преподобная». Эпитет «благоверная» употребляется только в заголовке, в основном тексте его нет.

Эпитеты «мудра», «красна», «предивная» и «дивная» являются выразительными, которые характеризуют княгиню Февронию. Они употребляются в основном в первой и третьей частях, в четвертой части в основном используются традиционные. К ним относятся эпитеты – «блаженная» и «преподобная». Интересен случай употребления в одной фразе двух разных определений: «блаженный князь» и «преподобная княгиня». Его можно объяснить тем, что восприятие персонажей у автора неодинаковое.

Можно отметить и то, что выразительные эпитеты характерны для описания княгини Февронии в большей степени, чем князя Петра.

Отрицательные персонажи характеризуются традиционно:

Змий – «лукавый» и «злокозненный» – 1 раз, «неприязливый» – 2 раза, «летящий» – 1 раз.

Боляре – «неразумные» – 1 раз, «злочестивые» – 2 раза.

Итак, эпитет является важным средством создания образа и авторской характеристикой, примечательно введение выразительных эпитетов в контекст, что создает эмбриональные элементы индивидуального стиля.

**Функция диалога**

Реплики персонажей занимают в «Повести» примерно четвертую часть текста. Общее число диалогических реплик составляет 60, если не считать (чисто монологических) обращений в финале автора к своим персонажам св. Петру и св. Февронии, составляющих «Loci communi» древнерусской литературы.

Объем речевых реплик варьируется от нескольких слов до микротекста, состоящего из нескольких сложных синтаксических конструкций. Так, например, в первой части «Повести» обращение князя Павла к своей жене, изнемогающей от посягательств змия: «Мыслю, жено, но недоумеюся, что сотворити неприязни тому. …Аще убо глаголеть к тебе каковыя словеса, да воспросиши и с лестию и о сем: вест ли сей неприязненный духом своим, от чего ему смерть хощет быти. Аще ли увеси и нам поведаеши, свободимся не токмо в нынешнем виде злаго …еже смрадно есть глаголати, но и в будущий век нелецемернаго суда Христа милостива себе сотвориши» [11, с. 211–212].

На такое пространное сообщение интерактивного характера следует простой лаконичный ответ: «Добро тако буди».

Естественно, что количественное превалирование диалога среди причин художественных средств ведет за собой качественные изменения его художественных функций.

Следует отметить также и то, что, помимо прямого диалога, в «Повести» используется диалог скрытый, т. е. пересказ авторских реплик своих персонажей. Например, в начале второй части автор повествует: «Слыша же, яко мнози суть врачеве в пределех Рязаньския земли, и повеле себе тамо повести, не бе сам мощен на кони сидети от великия болезни…» [11, с. 213].

Касательно, собственно, авторской речи, в узком смысле этого слова, можно сказать, что функции ее весьма ограничены. Ремарки «традиционно» выполняют роль текстовой связки, т. е. перехода от повествования к диалогу.

Начальные и финальные обращения играют, конечно, более значимую роль. Их цель – настроить воспринимающего «Повесть» (устно или письменно) на особое молитвенное прочтение текста, чтение – как «со-содействия» читателя, автора и персонажа, тем

самым подготовить читателя к восприятию образов главных героев, речь которых является основным верным способом раскрытия их образов.

Эту функцию предполагается назвать протоперцептивной, а в финале – постперцентивной: когда автор, раскрыв образы героев, расставляет все точки над «і», призывая читателя к таинству молитвы святым угодникам, чьё Житие он повествует. Следует отметить, что функционирование авторской речи в данном контексте новаторское.

По такому же принципу действует «авторская речь» и в более раннем памятнике русской антологии: «Житие св. Сергия Радонежского» (конец XIV в. – начало XV в.), написанным Епифанием Премудрым.

Таким образом, автор творит в рамках традиционной поэтической системы древнерусской литературы.

Что же касается функционирования «чужой» речи, то здесь картина обстоит иначе. При последовательном анализе выделяется ряд функций, обусловливающих активное введение в текст повести «чужой речи». Во-первых, это «традиционная» внешняя перцептивная функция, т. е. раскрытие образов главных персонажей: Петра и Февронии, перед читателями. Из их речений становится ясно, что князь Петр не только человек, почитающий брата и сноху, любящий молитвенное уединение и паломничества по монастырям, мудрый правитель, «отец… странноприимник», что видно из описательной части в первой и третьей новеллах «Повести», но и человек осторожный, заботящийся о сохранении жизни своего брата и, отчасти, «конформист», т. к. Феврония, дочь бортника, «недостойна» быть княгиней по княжеским законам.

Но если при характеристике образа князя Петра Ермолай-Еразм использует значительный массив слов в повествовательной части произведения, то образ Февронии, не только главной, но и центральной героини «Повести» раскрывается практически только посредством диалога, Исключение из этого правила – описание управления городом, сцена перед смертью (единственный повествовательный момент, описывающий ее благочестивое поведение), отчасти смещение диалога и жеста во время изгнания, эпизод на пиру, когда «крошки превратились в ладан».

Но, что небезынтересно, автор нигде не говорит о привычках Февронии, не описывает ее благочестивое поведение. Может быть потому, чтобы позволить читателю самому создать ее облик на основе собственных ассоциативных связей. (Пожалуй, это явление и позволило Алексею Ремизову изобразить Февронию не святой подвижницей, а колдуньей, сохраняя, однако, в своем переложении «Повести» загадочность образа Февронии.) В ее характеристиках, помимо собственно «чужой речи», используется и психологическая деталь, которая, контаминируясь с диалогом, становится индивидуально образным средством создания характера, что, скорее всего, является новаторским в русском литературном развитии XVI в.

Следующая функция «чужой речи» относится не к внешнему функционированию повести, а к ее «внутреннему движению», что проявляется двояко – в образовании сюжета и четкой новеллической композиции, и в «психологическом движении» персонажей.

Как известно из социальной психологии, человеческое общение разделяется на три части:

1. Коммуникативную, т. е. передача сведений;
2. Интерактивную, т. е. побуждения к действию;
3. Перцептивную, т. е. восприятие человека человеком.

Общение подразделяется еще на вербальное и невербальное.

Позволим предположить, что в «Повести о Петре и Февронии» большую роль, в отличие от произведений Л.Н. Толстого, в которых описывается множество состояний и характеристик улыбок и глаз, ведущую роль играют вербальные аспекты коммуникации. Передача информации и побуждение к действию – два основных аспекта в динамике повести. Вполне естественно, что именно они образуют сюжет, воплощаясь в ряде диалогов, контаминированных с жестами.

Сюжетообразующая роль диалога в данном произведении была проанализирована в исследовании Р.П. Дмитриевой [11]. Однако более привлекательной для исследования яв-

ляется роль диалога в перцептивном аспекте коммуникации, т. е. во взаимопознании персонажей «Повести».

Наиболее ярко эта деятельность воплощается во второй новелле повести: во внутреннем и внешнем раскрытии образа Февронии. Здесь, что небезынтересно, диалог, как таковой, становится наиболее выразительным в своих художественных функциях. Вводятся индивидуально образные обороты речи и тропы, скрытый смысл которых требует особого разъяснения в тексте повести новым речением.

Раскрытие образа Февронии происходит дважды: сначала это делает княжеский слуга, а затем, в ходе своеобразного испытания, сам князь Петр. При этом выясняется позиция каждого персонажа: князь Петр – исцеление любыми средствами, даже путем обмана; Феврония – самопрезентация, помощь страждущему, возможность благословенного брака. Следует особо отметить, что здесь включаются художественные механизмы «внутренней речи», что позволяет четче прояснить позицию героев «Повести».

Диалог позволяет также прояснить степень активности жизненной позиции персонажа. Выходит, что князь Петр, ввиду воспитания и личных психологических свойств более склонен к пассивности; Феврония занимает на протяжении всей повести активную позицию, сохраняя ее даже в предсмертном диалоге.

В сюжетообразующей функции диалог выступает на протяжении всей «Повести». Реплика одного персонажа влечет за собой реакцию другого, что складывается в традиционную уотсоновскую формулу бихевиоризма: «S – R» – стимул – реакция. Р.П. Дмитриева в своем исследовании отмечает последовательные формы осуществления этого принципа на протяжении всей повести.

В свою очередь, диалог, особенно в начальных частях каждой из новелл, составляющих повесть, где сюжетное напряжение очень высоко [11, с. 32], становится важным элементом для образования «составной новеллы» [1, с. 130], т. е. в виду своей значимости становится и, может быть, экспрессивности, является важным жанрообразующим элементом.

Жанровым признаком новеллы являются:

1. Объективное, многостороннее изображение поведения людей, их сознания и поступков. В новелле через диалог изображаются психические переживания героев, их личные взаимоотношения. Однако все это не означает, что новелла лишена социального и исторического содержания.

2. Драматизм, воплощенный в сюжетных и стилевых особенностях новеллы, является основным ее жанровым признаком, что отличает ее от более спокойного и эпического рассказа.

Исходя из этого, отметим, что «Повесть…», рассматриваемая в ракурсе поэтики нового времени, содержит в себе ряд черт, позволивших нам интерпретировать ее в качестве новеллы, чему немало способствует развитое в произведениях старомосковского книжника диалогическое начало.

Итак, в этом, на наш взгляд, заключается одна из граней своеобразия художественного мышления Ермолая-Еразма, сумевшего создать в рамках агиологического канона знаковое произведение, в котором органично сочетаются различные стилистические приемы, получившие дальнейшее развитие в словесности последующих столетий.

**Список использованных источников**

1. Антонова М.В. Творчество Ермолая-Еразма, писателя XVI века: дис. … канд. филол. наук / М.В. Антонова. – М., 1989. – 210 с.

2. Беглов А.Л. Испытания для Петра и Февронии: история любви / А.Л. Беглов Электронный ресурс. – Режим доступа: https://www.pravmir.ru/ispytaniya-dlya-petra-i-fevronii/ (дата обращения 21.09. 2018).

3. Гладкова О.В. Житие Евстафия Плакиды в русской и славянской книжности и литературе IX–XX веков / О.В. Гладкова – М.: Индрик, 2013. – 912 с.

4. Гладкова О.В. К вопросу об источниках и символическом подтексте Повести от жития Петра и Февронии Ермолая-Еразма / О.В. Гладкова // О славяно-русской агиографии. Очерки. – М.: РФК Имидж Лаб, 2008. – 256 с.

5. Гладкова О.В. Повесть от жития Петра и Февронии Муромских / О.В. Гладкова // История древнерусской литературы. Аналитическое пособие. – М.: Языки славянских культур, 2008. — С. 372—396.

6. Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник / В.О. Ключевский. – М.: Типография Грачева, 1871. – 465 с.

7. Лихачев Д.С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого / Д.С. Лихачев. – М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – 194 с.

8. Мита А. Поэтика сюжета «Повести о Петре и Февронии»: дис. … канд. филол. наук / Аюми Мита. – СПб., 1997. – 180 с.

9. Норейко Л.Н. «Повесть о Петре и Февронии» как памятник истории русского литературного языка: по рукописи XVI в.: дис. ... канд. филол. наук / Л.Н. Норейко. – М., 1986. – 175 с.

10. Памятники литературы Древней Руси: XIV век – середина XV века. –М.: Художественная литература, 1981. – 600 с.

11. Повесть о Петре и Февронии / подготовка текстов и исследование Р.П. Дмитриевой.– Л.: Наука, 1979. – 275 с.

12. Ржига В.Ф. «Повесть о Петре и Февронии» в русской литературе конца XVIII в. / В.Ф. Ржига // Труды отдела древнерусской литературы. – М.;Л.: Наука, 1957. – Т. 13. – С. 431–436.

13. Ржига В.Ф. Литературная деятельность Ермолая-Еразма / В.Ф. Ржига // Летопись занятий Археографической комиссии. – Л.: Наука, 1926. – Т. 33. – С. 103–200.

14. Скрипиль М.О. «Повесть о Петре и Февронии» в ее отношении к русской сказке / М.О. Скрипиль // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.; Л.: Наука, 1949. – Т. 7. – С. 131–167.

15. Сухова О.А. Древности Муромского Спасского монастыря / О.А. Сухова // Уваровские чтения – III. Русский православный монастырь как явление культуры: история и современность. Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря: Муром, 17–19 апреля 1996 г. – Муром: Муромский историко-художественный музей, 2001. – С. 27–33.

16. Ужанков А.Н. Повесть о Петре и Февронии Муромских / А.Н. Ужанков // Литература в школе. – 2005. – № 4. – С. 13–18.

17. Ужанков А.Н. Повесть о Петре и Февронии Муромских (Герменевтический опыт медленного чтения) / А.Н. Ужанков // Русский литературоведческий альманах. – М.: Пашков дом, 2004. – С. 7–35.

## “A STORY ABOUT PETER AND FEVRONIA”: STYLISTIC FEATURES

*Yevgeny V. Nikolsky*, Avgustin Voloshin Carpathian University (Ukraine). E-mail: eugenius-09@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-17

**Key words:** *Yermolai-Erazm, literature of the XVI century, specific character of style, writer’s innovation, composition, antithesis, epithet, function of dialogue.*

The hagiographical Tale of Peter and Febronia has come down to us in the work of the sixteenth-century writer and publicist Ermolai-Erasmus. There is scant information about this writer’s life. He came to Moscow from Pskov in the middle of the sixteenth century and became an archpriest in the court cathedral in Moscow, by the early 1560s took monastic vows (under the name of Erasmus) and possibly left the capital. His most important publicistic work was a treatise, in which he expresses the idea that peasants are the foundation of society: “First of all, the peasants are essential: from their labours comes bread, and from them most good things… and the whole country from the tsar down to the common folk is fed.” Believing the social inequality by which the peasant feeds his masters to be an inevitable phenomenon, Ermolai nevertheless suggests that the peasant’s payments and taxes should be strictly defined and that he should be protected from oppression by state land surveyors and tax collectors. Such measures, in his opinion, would reduce “all manner of rebellion”.

As well as publicistic works Ermolai-Erasmus also wrote hagiographical ones, The Tale of Bishop Basil of Ryazan (later included in The Life of Prince Constantine of Murom) and The Tale of Peter and Febronia, which appear to have been based on a fifteenth-century vita.

The existence of a story of Peter and Febronia compiled before the end of the fifteenth century can be deduced from the fact that there is a fifteenth-century church service dedicated to Prince Peter of Murom who killed a dragon and to his wise wife Febronia, with whom Peter was buried in the same coffin. Evidently the basic subject of the tale dates back earlier than Ermolai-Erasmus.

The Tale of Peter and Febronia was closely connected with folklore and also related to the "itinerant subjects" of world literature. With regard to Russian folk tales it is closest to The Seven-Year-Old Girl and The Shorn Maid which are also about the marriage of a person of noble birth to a peasant girl who proves her wisdom by solving difficult tasks; here too is the motif of exiling the heroine who takes her dearest possession—her husband. The untraditional nature of the hagiographical Tale of Peter and Febronia evidently made it unsuitable for the hagiographical canons of the sixteenth century. Although created at the same time as the final version of The Great Menology (the Assumption and Tsar's menologies), it was not included in them. The folklore elements in the tale, its brevity, and lack of conventional features made it unsuitable for the hagiographical school of Metropolitan Macarius. But it is precisely these features that make The Tale of Peter and Febronia one of the finest works of Old Russian literature.

## References

1. Antonova, M.V. *Tvorchestvo Ermolaya-Erazma, pisatelya XVI veka*. Diss. kand. filol. nauk [The work of Hermolaus-Erasmus, writer of the sixteenth century. Cand. philol. sci. diss.]. M., 1989, 210 p.

2. Beglov, A.L. *Ispyitaniya dlya Petra i Fevronii: istoriya lyubvi* [Tests for Peter and Fevronia: a love story]. Available at: https://www.pravmir.ru/ispytaniya-dlya-petra-i-fevronii/ (Accessed 21 September 2018).

3. Gladkova, O.V. *Zhitie Evstafiya Plakidyi v russkoy i slavyanskoy knizhnosti i literature IX—XX vekov* [Life of Eustache Placidus in Russian and Slavic Literature and Literature of the 11th-20th centuries]. Moscow, Indrik Publ., 2013, 912 p.

4. Gladkova, O.V. *K voprosu ob istochnikah i simvolicheskom podtekste Povesti ot zhitiya Petra i Fevronii Ermolaya-Erazma* [To the question about the sources and symbolic subtext of the Story from the lives of Peter and Fevronia Ermolai-Erasmus]. *O slavyano-russkoy agiografii. Ocherki* [About Slavic and Russian hagyograhpy. Sketches]. Moscow, RFK Imidzh Lab Publ., 2008, 256 p.

5. Gladkova, O.V. *Povest ot zhitiya Petra i Fevronii Muromskih* [Story from the lives of Peter and Fevronia of Murom]. *Istoriya drevnerusskoy literaturyi. Analiticheskoe posobie* [History of the old Russian Literature. The analytical book]. Moscow, Yazyky slavyanskyh kultur Publ., 2008, pp. 372-396.

6. Klyuchevskiy, V.O. *Drevnerusskie zhitiya svyatyih kak istoricheskiy istochnik* [The Old Russian hagiographies as a historical source]. Moscow, Tipografiya Tkachova Publ., 1871, 465 p.

7. Lihachev, D.S. *Kultura Rusi vremen Andreya Rubleva i Epifaniya Premudrogo* [Culture of Russia of the times of Andrei Rublev and Epiphanius the Wise]. Moscow-Leningrad, Izd-vo Akademii nauk SSSR Publ., 1962, 194 p.

8. Mita, A. *Poetika syuzheta „Povesti o Petre i Fevronii*". Diss. kand. filol. nauk [Poetics of the story „The Tale of Peter and Fevronia". Cand. philol. sci. diss.]. Saint Petersburg, 1997, 180 p.

9. Noreyko, L.N. *"Povest o Petre i Fevronii" kak pamyatnik istorii russkogo literaturnogo yazyika: po rukopisi XVI* v. Diss. kand. filol. nauk ["The Tale of Peter and Fevronia" as a monument to the history of the Russian literary language: according to a manuscript of the sixteenth century. Cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 1986, 175 p.

10. *Pamyatniki literaturyi Drevney Rusi XVI vek – seredina XV veka*. [The sources of literature of Ancient Russia of the 14th century – the middle of the 15th century]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1981, 600 p.

11. *Povest o Petre i Fevronii* [The Tale of Peter and Fevronia]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, 275 p.

12. Rzhiga, V.F. *«Povest o Petre i Fevronii» v russkoy literature kontsa XVI v.* ["The Tale of Peter and Fevronia" in Russian Literature of the late 18th century]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Works of a Department of the old Russian Literature]. Moscow-Leningrad, Nauka Publ.,1957, vol. 13, pp. 431-436.

13. Rzhiga, V.F. *Literaturnaya deyatelnost Ermolaya-Erazma* [Literary activity of Yermolai-Erazma]. Letopis zanyatiy Arheograficheskoy kovissii [The annals of Harheographycal commission employment]. Leningrad, Nauka Publ., 1926, vol. 33, pp. 103-200.

14. Skripil, M.O. *«Povest o Petre i Fevronii» v ee otnoshenii k russkoy skazke* [The Tale of Peter and Fevronia" in its relation to the Russian fairy tale]. *Trudyi Otdela drevnerusskoy literaturyi* [Works of a Department of the old Russian Literature]. Moscow-Leningrad, Nauka Publ., 1949, vol. 7, pp. 131-167.

15. Suhova, O.A. *Drevnosti Muromskogo Spasskogo monastyirya* [The Antiquities of the Murom Spassky Monastery]. *Uvarovskie chteniya – III. Russkiy pravoslavnyiy monastyir kak yavlenie kulturyi: istoriya i sovremennost. Materialyi nauchnoy konferentsii, posvyaschennoy 900-letiyu Muromskogo Spaso-Preobrazhenskogo monastyirya: Murom, 17–19 aprelya 1996 g.* [Uvarov readings – III. Russian orthodox mon-

astery as the phenomenon of culture: history and the present. Materials of the scientific conference, devoted to the 900 anniversary of the Murom Savior-Preobrazhenskiy Monastery: Murom, on April, 17-19th 1996 г.] Murom., Muromskiy istoriko-hudozhestvennyi muzey Publ., 2001, pp. 27-33.

16. Uzhankov, A.N. *Povest o Petre i Fevronii Muromskih* [The Tale of Peter and Fevronia of Murom]. *Literatura v shkole* [Literature in School], 2005, no. 4, pp.13-18.

17. Uzhankov, A.N. *Povest o Petre i Fevronii Muromskih (Germenevticheskiy opyit medlennogo chteniya)* [The story of Peter and Fevronia of Murom. (Hermeneutic experience of slow reading)]. *Russkiy literaturovedcheskiy almanah* [Russian Hagyograhpic Almanac]. Moscow, Pashkov dom Publ., 2004, pp. 7-35.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 82.(73)-311.6
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-18

**Л.В. ПАСЬКО,**
*кандидат филологических наук,*
*доцент Центра научных исследований и преподавания*
*иностранных языков Национальной академии наук Украины (г. Киев)*

# ФЕНОМЕН РОМАНА С. КРЕЙНА «АЛЫЙ ЗНАК ДОБЛЕСТИ»

В статье исследуются особенности проблематики и поэтики романа Стивена Крейна «Алый знак доблести», которые определили его особое место в американской литературе и позволили ему до сих пор считаться одним из лучших произведений военной прозы всех времён.

*Ключевые слова: литературные источники, война, сюжет, реалистические принципы, поле боя, индивид, конкретно-исторический материал, военное бытие, рядовой, переживание, внутреннее состояние, духовно отверженный.*

У статті досліджуються особливості проблематики та поетики роману Стівена Крейна «Ясно-червона відзнака доблесті», які зумовили його особливе місце в американській літературі та надали йому можливість і досі вважатися одним з найкращих зразків військової прози всіх часів.

*Ключові слова: літературні джерела, війна, сюжет, реалістичні принципи, поле бою, індивід, конкретно-історичний матеріал, військове буття, рядовий, переживання, внутрішній стан, духовно знедолений.*

Роман С. Крейна (1871–1900) «Алый знак доблести» был написан на одном дыхании – за десять дней и ночей [2] – и принёс его автору всемирную известность. Но путь автора к признанию не был безоблачным. По словам Роберта МакКрама, С. Крейн написал свой роман ещё в июне 1893 г., когда ему было всего 22 года. Первый вариант законченной рукописи, насчитывавший 55 000 слов и озаглавленный «Рядовой Флеминг. Его разные сражения», пролежал в одном из американских издательств более полугода, но так и не был принят к печати. С. Крейн передал рукопись другому издателю, который, в свою очередь, перепродал право на публикацию журнального варианта романа (частями по 18 тысяч слов) издательству «Филадельфия Пресс». Эти публикации имели столь оглушительный успех, что «были перепечатаны более чем в 200 газетах и 600 еженедельниках». Но отдельной книгой, хоть и в сокращённом на 5 000 слов варианте, он был издан в Британии лишь 3 октября 1895 г. Полный же вариант романа увидел свет лишь в 1982 г. [3].

Чтобы понять, какое впечатление работа С. Крейна произвела на современников, интересно, на наш взгляд, ознакомиться с мнением британского писателя, лондонского корреспондента американской газеты «Нью-Йорк таймс» Гарольда Фредерика: «Кто в Лондоне знает хоть что-либо о Стивене Крейне?» Почему все «только и говорят, что об «Алом знаке доблести», написанном неким Стивеном Крейном, который, по всей вероятности, является американцем и, по их словам, очень молод и неизвестен, хотя, насколько я понимаю, живёт здесь». Я «никогда не был свидетелем того, чтобы какая-либо другая книга настолько быстро нашла отклик у критиков. Кто бы её ни прочитал, ни о чём другом не говорит» [4]. Когда же люди, мнению которых Фредерик доверял, убедили его в том, что «её действительно стоит прочитать», её название уже было на устах у всей читающей публики. Прочитав роман С. Крейна, Фредерик написал, что если «молодой человек способен так написать свою первую книгу, то со временем он заткнёт всех нас за пояс». «О ней будут

© *Л.В. Пасько, 2018*

говорить больше, чем о чём-либо ещё в современной литературе. Не остаётся никаких сомнений, что она будет жить в веках, как одна из бессмертных книг, которую должен прочитать каждый, кто хочет быть, или казаться, знатоком современной литературы». А если выбрать лучшие батальные сцены из романов «Война и мир» Толстого, «Шуаны» Бальзака, «Отверженные» Гюго, «Разгром» Золя и сопоставить их с потрясающей сценой боя, изображённой этим «неизвестным юношей», то они покажутся «холодными и не впечатляющими в сравнении с ней». Причём, выбранные сцены – это «всего лишь отрывки». Произведение Крейна – «тоже отрывок, но он законченный». И хотя «подобный отзыв может показаться преувеличением», но все «батальные сцены, написанные этими великими мужами», по мнению Фредерика, не идут ни в какое сравнение с теми впечатляющими сценами, которые удалось создать Крейну в «Алом знаке доблести»: «Складывается впечатление, что мы даже не предполагали, какой может быть истинная правда о войне» [4].

Очень высоко оценил талант Стивена Крейна Э. Хемингуэй. В своей автобиографической повести «Зелёные холмы Африки» (1935) он написал: «Хорошие писатели – это Генри Джеймс, Стивен Крейн и Марк Твен. Не обязательно в таком порядке. Для хороших писателей никаких рангов не существует» [5]. Не случайно же Э. Хемингуэй включил текст романа «Алый знак доблести» в изданную под его редакцией антологию «Люди на войне: Лучшие произведения о войне всех времён» (1955). В предисловии к этой антологии он написал, что Стивен Крейн «описал представление взрослых мальчишек о войне, которое ближе к истинной войне, чем всё, что пришлось увидеть позднее на полях сражений самому автору «Алого знака доблести». Это одна из лучших книг в нашей литературе, и я включил её целиком, потому что по цельности книга Крейна не уступает великим поэмам», и «не поддаётся сокращению. Я уверен, что автор сам выкинул из неё всё, что было можно, добившись совершенства, какое встречаешь лишь в стихах…» [1].

Роберт МакКрам назвал небольшой роман Стивена Крейна «Алый знак доблести» «крёстным отцом всех американских военных романов и вдохновением для столь разных писателей, как Эрнест Хемингуэй и Д.Д. Сэлинджер». По его словам, критики называют «Алый знак доблести» «провозвестником» таких романов, как «Нагие и мёртвые» Норманна Мейлера, «Уловка-22» Джозефа Хейлера, «Тонкая красная линия» Джеймса Джонса, «Маттерхорн» Карла Марлантеса и многих других. А «лаконичный реализм его прозы, тщательный анализ душевных состояний простого солдата и импрессионистское использование цвета и деталей убедили многих читателей в том, что Крейн был ветераном войны, ставший романистом» [3]. Но ко времени создания романа С. Крейн не имел военного опыта, хотя его семья бережно сохранила предания о революции и Гражданской войне, в которой участвовали родственники писателя, а учёба в военной академии вооружила его знанием стратегии и тактики боя. Единственными документальными источниками романа считают прочитанные Крейном статьи из серии «Битвы и полководцы времён Гражданской войны» из старых номеров иллюстрированного журнала «Сенчери». Крейн «буквально погрузился в изучение этих материалов» [6]. По словам Хемингуэя, «он прочёл все воспоминания современников тех событий, прослушал множество историй от старых солдат…, но главное – он внимательно изучил великолепные фотографии Мэтью Брейди», который на протяжении всей войны сопровождал федеральную армию и создал своеобразную «фотолетопись» Гражданской войны [1]. Идея полного «погружения в тему» и привлечения документальных материалов для написания художественной книги, «столь привычная в наше время, была новой для 1890-х годов» [3], но именно это позволило Крейну проникнуться атмосферой того времени и воссоздать хоть и страшную, но объективную военную реальность. После необыкновенного успеха романа С. Крейну предложили стать военным корреспондентом. В этом качестве он был на Кубе в период национально-освободительного восстания 1896–1898 гг., принял участие в испано-американской войне 1898 г.

Интерес к этому произведению не ослабевает и в наше время. 3 октября 2017 г. была опубликована статья канадской журналистки и культуролога Кэт Эскнер под достаточно красноречивым заголовком: «Самый реалистический роман о Гражданской войне был написан спустя три десятилетия после её окончания» [7]. Автор статьи пишет, что именно в этот день в 1895 году был опубликован отдельной книгой роман Стивена Крейна «Алый знак доблести», который «принёс его автору всемирную известность» [7]. И хотя и по сей

день этот небольшой по объёму роман иногда называют повестью [8], он считается одним из лучших произведений мировой литературы, занимая тридцатую позицию в «Топ–100 лучших англоязычных романов» [3].

«Алый знак доблести» действительно не похож ни на одно из многочисленных ранее созданных романтизированных художественных произведений о Гражданской войне. И хотя в ряде случаев авторам удавалось приблизиться к действительной военной реальности, из их поля зрения полностью ускользал нравственно-психологический аспект войны. Никто из них не задавался вопросом о трагичности существования простого человека в экстремальных условиях военного времени, об антигуманной природе войны как таковой. Но именно этот круг проблем, наряду с использованием Крейном поразительных импрессионистских изобразительных средств, определил уникальность романа «Алый знак доблести». Исследователи творчества писателя до сих пор спорят о литературных источниках романа. По их мнению,

огромное влияние на формирование Крейна как художника оказал Л.Н.Толстой, чьи произведения во многом определили художественную манеру писателя, его приверженность реалистическим принципам отражения действительности, склонность к нравственно-этическим и философским обобщениям. Они сопоставляют «Алый знак доблести» с «Севастопольскими рассказами» Л.Н. Толстого, сравнивают поведение в первом бою Генри Флеминга, героя С. Крейна, и Пети Ростова [9, с. 131–132], находят сюжетные параллели с романом Джозефа Кирклэнда «Капитан роты К» (1891) [10, с. 71], где герой также в панике бежит с поля боя, получив первое боевое крещение. На наш взгляд, все эти допущения стали возможны потому, что писателю удалось абстрагироваться от конкретного исторического материала (кроме подзаголовка «Эпизод из времён Гражданской войны в Америке» в тексте романа нет больше ни одного упоминания о времени и месте действия романа) и придать проблематике произведения вневременное, обобщённо-нравственное звучание. И хотя по историческим аналогиям исследователи достаточно точно определили время и место действия романа, соотнеся его с битвой при Чанселлорсвилле [11], Стивен Крейн ставил себе иные задачи, нежели воссоздание конкретной исторической ситуации. Он никогда не сомневался в мужестве и отваге участников легендарных сражений прошлого (о чём свидетельствуют новеллы «Ветеран» и «Военный эпизод»), но в условиях современной ему Америки считал невозможным героизировать войну как таковую. Б. Смирнов считал, что С. Крейн выступал, прежде всего, против милитаризации Соединённых Штатов, в системе которой большое внимание уделялось героизации войны [12, с. 13]. В этих условиях проблематика «Алого знака доблести» приобретала особую актуальность. Заставив Генри Флеминга пройти через горнило битвы, – словно смоделировав ситуацию трагического существования индивида на любой войне, – С. Крейн пытался постичь проблемы военного бытия, их «обращённость» к простому человеку. Такому восприятию романа в немалой степени способствует избранный С. Крейном приём «неопределённо-личного» обозначения персонажей: «долговязый солдат», «горластый солдат», «толстый солдат». Даже имя протагониста впервые появляется лишь в середине романа, до того он именуется просто «юношей» [13, с. 18]. Таким образом, избранный им жизненный материал позволял затронуть важнейшие аспекты идейно-нравственной и философской проблематики, а также выявить авторскую концепцию гуманизма.

До Стивена Крейна мотив становления характера, возмужания личности, закалённой войной, использовался в произведениях Де Виньи, Стендаля, Золя, Толстого [10, с. 69]. Изобразив военные будни, судьбу рядового войны, С.Крейн, вслед за Де Форестом, Э. Бирсом и Дж. Кирклендом, продолжил реалистическую традицию великих европейских мастеров. Но при этом он пытался сохранить ощущение глубоко индивидуализированного, личностного восприятия войны и через отображение психологических переживаний героя показать ее бессмысленность и трагизм.

В письме к Оливии Бретт Армстронг от 2 апреля 1893 г. Стивен Крейн писал: «…Я не уверен в достоверности исторических фактов; книги не поведали мне того, что я хотел узнать, поэтому я решил проделать всё сам» [14, с. 187]. Писатель однажды произнёс фразу, которая могла бы стать эпиграфом к его роману: «Наверное, интересно быть застреленным» [15, с. 134]. Его постоянно преследовал сакраментальный вопрос: «Что при этом

ощущаешь?» Вот почему роман, лишённый эпической панорамности, является панорамой человеческой души. В нём прослеживается вся гамма переживаний: от смятения, паники и ужаса – до тщеславного самодовольства, вызванного осознанием достигнутой цели. С. Крейну удалось запечатлеть мгновенные, ежесекундные изменения настроения, внутреннего состояния героя, так что отдельные описания приобретают характер импрессионистских зарисовок, но все эти зарисовки и внутренние монологи героя, как справедливо отмечает О.В. Васильевская, подчинены «реалистическому раскрытию образа» [9, с. 133]. Это особенно наглядно проявляется в тех эпизодах, где эмоциональный настрой Генри Флеминга соотносится с состоянием окружающей его природы: *«Он выздоровел от алого недуга войны. Удушливый кошмар рассеялся. Он был измученным животным, выбивавшимся из сил в пекле и ужасе боя. Теперь он вернулся с неистребимой жаждой увидеть тихое небо, свежие луга, прохладные родники – всё то, что исполнено кроткого, вечного мира»* [12, с. 146].

Все душевные переживания героя, отражающие постоянные изменения в его отношении к войне, призваны сорвать с нее романтический флёр и показать бездушный военный механизм, подавляющий личность. Столкнувшись с войной не иллюзорной, а реальной и обескураживающей, Генри бежит с поля боя и, чтобы найти себе оправдание, пытается уловить проявление страха и в своих товарищах. Но, не сумев «*обнаружить в их ощущениях ничего общего со своими, почувствовал себя ещё более несчастным. Казалось, что никого более не мучила эта ужасная личная драма. Он казался духовно отверженным*» [16, с. 146]. Показав «изнанку» геройства Генри Флеминга, запечатлев «подвиги» лжегероя, который любой ценой стремится заполучить свой «алый знак доблести», С. Крейн создал пародию на «героические оды» Дж. И. Кука и его последователей. Весь роман построен на контрастах и противопоставлениях. Мечты Генри о героических деяниях вступают в противоречие с буднично-обыденным настроением его матери и нелепой случайностью, в результате которой ему всё-таки удалось заполучить свой «алый знак доблести» и спастись от бесчестия. Продуманная стратегия командиров оборачивается полнейшим хаосом, приводящим к многочисленным жертвам. Романтическая война оказывается кровавой бойней, жестокой и бессмысленной. И на этом фоне возникает величественный образ безмятежной природы, подчёркивающий противоестественность войны, её враждебность всему живому: «*Стенания смерти были уже далеко. Теперь казалось, что природа просто глуха к ним. Этот пейзаж придал ему уверенности. В гармонии с жизнью полнее ощущалась её полнота. В состоянии мира было что-то сакральное. Казалось, что один только вид крови может нарушить это духовное равновесие. Природа представлялась ему сейчас женщиной, питающей глубокое отвращение к разыгравшейся трагедии*» [16, p. 234].

В романе С. Крейна звучат мелвилловские мотивы. Война предстаёт в нём могучей, необузданной силой, она вторгается в жизнь людей и нарушает естественное равновесие и гармонию мира. И автор, и его герой осуждают её как самое большое зло, несущее человечеству неисчислимые страдания. «Алый знак доблести» – первый антивоенный роман, написанный на материале Гражданской войны. Этим объясняется его особое место в военной прозе США. А художественное новаторство и глубина авторских обобщений, выводящих «Алый знак доблести» за рамки конкретной исторической ситуации, ставят его в один ряд с лучшими произведениями не только американской, но и мировой литературы.

**Список использованных источников**

1. Men at War: The Best War Stories of All Time / Edited with an Introduction by E. Hemingway. – NewYork: CreateSpace Independent Publishing House, 2015. – 542 p.

2. Salerno P. CliffsNotes Crane's «The Red Badge of Courage» / P. Salerno. – Foster City, CA; Chicago, IL; Indianapolis, IN; New York, N.Y: IDG Books Worldwide, Inc., 2000. – 116 p.

3. McCrum, R. The 100 best novels: No 30 – «The Red Badge of Courage» by Stephen Crane / R. McCrum. – The Guardian, 14 April 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/books/2014/apr/14/100-best-novels-red-badge-courage-stephen-crane (дата обращения 6.10.2018).

4. Frederic H. Review / H. Frederic. – New York Times, January 26, 1896, 22. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.xroads.virginia.edu/-hyper/crane/reviews/Frederic.html (дата обращения 6.10.2018).

5. Хемингуэй Э. Зелёные холмы Африки / Э. Хемингуэй [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.hemingway-lib.ru/book/zelemnie-kholmi-afriki-1.htm (дата обращения 6.10.2018).

6. Lentz P. Private Fleming at Chancellorsville: The Red Badge of Courage and the Civil War / P. Lentz. – Columbia: The University of Missouri Press, 2006. – 359 p.

7. Eschner K. «The Most 'Realistic' Civil War Novel Was Written Three Decades After It Ended». By an author who wasn't even alive when it occurred / K. Eschner. – Smithsonian.com. October 3, 2017 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/most-realistic-civil-war-novel-180965077/ (дата обращения 6.10.2018).

8. Шевченко Н.Г. Деякі стилістичні особливості повісті Стивена Крейна «Ясночервона відзнака доблесті» / Н.Г. Шевченко. – 20 квітня 2018 року [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.md-eksperiment.org/post/20180420-deyaki-stilistichni-osoblibosti-povisti-krejna (дата обращения 6.10.2018).

9. Васильевская О.В. Творчество Стивена Крейна (1871–1900) / О.В. Васильевская. – М.: Наука, 1967. – 315 с.

10. Solomon E. Stephen Crane. From parody to realism / E. Solomon. – Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1971. – 301 p.

11. Hungerfort H.R. That was at Chancellorsville: The factual framework of «The Red Badge of Courage» / H.R. Hungerfort // American literature. – 1963. – April. – Vol. XXXIV. – No 4. – P. 520–531.

12. Крейн С. Алый знак доблести. Рассказы / С. Крейн. – М.; Л.: Гослитиздат, 1962. – 291 с.

13. Cazemajou J. Stephen Crane / J. Cazemajou. – Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1969. – 47 p.

14. The portable Stephen Crane / Ed. with an introd. by J. Katz. – Harmondsworth (Midd'x), etc.: Penguin books, 1977. – 550 p.

15. Brooks V.W. The confident years: 1885–1915 / V.W. Brooks. – New York: Dutton & Company, Inc.; London: J.M. Dent & Sons, Ltd., 1955. – 620 p.

16. Crane S. 'The Red Badge of Courage' and Selected stories / S. Crane. – New York etc.: New American Library, 1960. – 224 p.

**PHENOMENON OF STEPHEN CRANE'S NOVEL «THE RED BADGE OF COURAGE»**

*Luidmyla V. Pasko*, Research and Educational Center for Foreign Languages of the National Academy of Sciences (Ukraine). E-mail: l-v-p-2011@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-18

**Key words:** *literary sources, war, plot, realistic principles, battle field, individual, specific historical material, war being, private, emotion, inner state, spiritual outcast.*

The article analyses why a short novel «The Red Badge of Courage» written by Stephen Crane within ten days and nights in June 1893, is still considered to be one of the best American novels and occupies a unique place among the best works of war literature. The way of this novel to the general reader appeared not to be as easy as all that. It was published as a book only on October 3, 1895, but even in a serialization version the novel managed to get such a high appraisal of a wide readership that immediately became the hit of the sale and was reprinted by hundreds of newspapers and periodicals. After that, many literary critics had to admit that the merits of Stephen Cranes's novel exceeded all their expectations. His war battle was depicted with such an unprecedented skillfulness that surpassed even the best battle scenes created by L. Tolstoy, E. Zola, Prosper Merimee and other great writers. Crane's literary work was highly assessed by E. Hemingway, who included it into the anthology «Men at War: The Best War Stories of All Time». All the critics agree that «The Red Badge of Courage» differs greatly from all those romanticized stories about the Civil War written before that. And even in those cases when their authors managed to reflect the real war being, they failed to get closer to reproducing the moral and psychological aspect of war. None of them touched upon the prob-

lem of a tragic existence of an ordinary person in extreme circumstances of a war time, and antihuman nature of war in general. And it is these problems that determined uniqueness of «The Red Badge of Courage». There has always been a fierce debate about the literary sources of «The Red Badge of Courage». Crane as an artist was greatly impressed by Tolstoy whose works influenced the artistic manner of the writer, his adherence to realistic principles of reflecting reality, moral, ethical and philosophical generalizations. But these comparisons were possible only because Crane managed to abstract himself from the specific historical material. And though, by means of historical analogies, investigators determined the scene of action of the novel as the battle at Chancellorsville, Crane aimed at quite a different task than reproducing this specific situation, having attached timeless importance to his work. Contributing to such a perception of the novel is the device of using vaguely-personal names for his characters, such as 'the tall soldier', 'the loud soldier'. Even the name of the protagonist, Henry Fleming, is mentioned first only in the middle of the narration, before that he is just called 'the youth'. Continuing the tradition of great European masters, Crane tries to preserve the feeling of a deeply personal, individual perception of war and through psychological sufferings of the main character to show the tragic nature of war. That's why the novel lacking epoch panorama becomes the panorama of a human soul. Crane managed to depict instantaneous changes of mood and inner state of the main character, that's why separate episodes acquire the character of impressionistic sketches. Especially obvious does it become in those episodes when the emotional state of the character is correlated with the state of the surrounding nature. All his inner emotions, which reflect constant changes in his attitude to war, aim to reveal a soulless nature of war suppressing an individual. Having been faced not with illusory, but real and dismaying war, Henry runs away from the battle field. To justify himself, he tries to perceive the revelations of terror in his companions. But having failed to find anything in common with his emotions, he feels unhappy and perceives it as a personal drama. He appears to be a spiritual outcast. The whole novel is built on contrasts and oppositions. Henry's dreams about heroic deeds get in contrast with the absurd accident as the result of which he finally gets his 'badge of courage' to save him from dishonor. A thoroughly planned strategy of battle leaders turns to be an absolute chaos bringing to endless victims and losses. A romanticized war appears to be a bloody slaughter, cruel and senseless. And on the background of all these, there occurs a majestic image of serene nature, which emphasizes unnatural character of war, its hostility to everything that is still alive. «The Red Badge of Courage» is the first antiwar novel created on the Civil War material. This fact explains its peculiar place in American war prose. And Crane's artistic innovations and the depth of his generalizations rank this novel among the best works of world literature.

## References

1. Hemingway, E. (Ed.) Men at War: The Best War Stories of All Time. (Edited with an Introduction by E. Hemingway). New-York, Create Space Independent Publishing House, 2015, 542 p.

2. Salerno, P. CliffsNotes Crane's «The Red Badge of Courage». Foster City, CA; Chicago, IL; Indianapolis, IN; New York, N.Y, IDG Books Worldwide, Inc., 2000, 116 p.

3. McCrum, R. The 100 best novels: No 30 – «The Red Badge of Courage» by Stephen Crane. The Guardian, 14 April, 2014. Available at: https://www.theguardian.com/books/2014/apr/14/100-best-novels-red-badge-courage-stephen-crane (Accessed 6 October 2018).

4. Frederic, H. Review. New York Times, January 26, 1896, 22. Available at: http://www.xroads.virginia.edu/-hyper/crane/reviews/Frederic.html (Accessed 6 October 2018).

5. Hemingway, E. The Green Hills of Africa. Available at: http://www.hemingway-lib.ru/book/zelemnie-kholmi-afriki-1.htm (Accessed 6 October, 2018).

6. Lentz, P. Private Fleming at Chancellorsville: The Red Badge of Courage and the Civil War. Columbia, The University of Missouri Press, 2006, 359 p.

7. Eschner, K. «The Most 'Realistic' Civil War Novel Was Written Three Decades After It Ended». By an author who wasn't even alive when it occurred. Smithsonian.com. October 3, 2017. Available at: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/most-realistic-civil-war-novel-180965077/ (Accessed 6 October, 2018).

8. Shevchenko, N.G. *Deyaki stilistychni osoblivosti povisti Stivena Krejna «Yasnochervona oznaka doblesti»* [Some stylistic peculiarities of Stephen Crane's novel «The Red Badge of Courage»]. April 20, 2018. Available at: http://www.md-eksperiment.org/post/20180420-deyaki-stilistichni-osoblibosti-povisti-krejna (Accessed 6 October, 2018).

9. Vasil'jevskaja, O.V. *Tvorchestvo Stivena Krejna (1871–1900*) [Creative Activities of Stephen Crane (1871-1900)]. Moscow, Nauka Publ., 1967, 315 p.

10. Solomon, E. Stephen Crane. From parody to realism. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1971, 301 p.

11. Hungerfort, H.R. That was at Chancellorsville: The factual framework of «The Red Badge of Courage». American literature, 1963, April, vol. XXXIV, no 4, pp. 520-531.

12. Crejn, S. *Alyj znak doblesti. Rasskazy* [The Red Badge of Courage. Short Stories]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1962, 291 p.

13. Cazemajou, J. Stephen Crane. Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1969, 47 p.

14. Katz, J. (ed.) The portable Stephen Crane. Harmondsworth (Midd'x), etc., Penguin books, 1977, 550 p.

15. Brooks, V.W. The confident years: 1885-1915. New York, Dutton & Company, Inc., London, J.M. Dent & Sons, Ltd., 1955, 620 p.

16. Crane, S. 'The Red Badge of Courage' and Selected stories. New York etc., New American Library, 1960, 224 p.

*Одержано 5.10.2018.*

УДК 821.161.2-6.09
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-19

**О.М. СВИРИДЕНКО,**
*кандидат філологічних наук, доцент*
*кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання*
*ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний*
*університет імені Григорія Сковороди»*

# РОЛЬ І МІСЦЕ ЛІРИЧНОГО ЕЛЕМЕНТА В ЕПІСТОЛЯРНІЙ ПРОЗІ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Статтю присвячено аналізу епістолярної спадщини П. Куліша. Досліджено роль та місце ліричного елементу в епістолах романтика. Доведено, що лірична складова в листах П.Куліша домінує над епічною, підпорядковує її, а виражальне начало має перевагу над зображальним. Констатується, що цитування народної пісні, як і власної чи невласної поезії ніколи не було самоціллю для П. Куліша як автора листів. Пісні й поетичні фрагменти в листах П. Куліша, як і інших романтиків, виконували характеротворчу роль, були компонентом самохарактеристики адресанта, підкреслювали його настрій, розкривали внутрішній світ.

*Ключові слова: лист, романтизм, ліричний елемент, виражальне начало.*

Статья посвящена анализу эпистолярного наследия П. Кулиша. Исследована роль и место лирического элемента в эпистолах романтика. Доказано, что лирическая составляющая в письмах П. Кулиша доминирует над эпической, подчиняет ее, а выразительное начало имеет преимущество над изобразительным. Констатируется, что цитирование народной песни, как и собственной или несобственной поэзии никогда не было самоцелью для П. Кулиша как автора писем. Песни и поэтические фрагменты в письмах П. Кулиша, как и других романтиков, выполняли характеротворческую роль, были компонентом самохарактеристики адресанта, подчеркивали его настроение, раскрывали внутренний мир.

*Ключевые слова: письмо, романтизм, лирический элемент, выразительное начало.*

Появу романтизму більшість дослідників метафорично ідентифікують як «романтичну революцію» в художній культурі людства. З появою романтизму кардинальних змін зазнає, зокрема, епістолярна проза. У її царині відбувається справжній переворот, пов'язаний, за спостереженнями А. Єлістратової, з особливою роллю ліричного елементу в естетиці та творчості романтиків [1, с. 311]. Звичайно, епістолярій романтиків був багатий на фактаж. У їхніх листах мовилося і про літературні справи, і про суспільно-політичну ситуацію, і про моменти з приватного життя, і про звичайні побутові деталі. Але ліричний елемент у листах романтиків завжди домінує над епічним, підпорядковує його, а виражальне начало має перевагу над зображальним.

Слід вказати на різноплановість наявних на сьогодні в Україні епістолографічних досліджень. Знаковими у галузі епістолографії постають праці М. Коцюбинської («Зафіксоване й нетлінне. Роздуми про епістолярну творчість»), В. Кузьменка («Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ століття»), Г. Мазохи («Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації»), А. Ільків («Інтимний дискурс письменницького епістолярію другої половини XIX – початку ХХ століть»). Утім, листування митців-романтиків фактично лишається поза увагою

© *О.М. Свириденко, 2018*

дослідників. Недослідженим є, зокрема, питання про роль і місце ліричного елементу в епістолярних текстах романтиків, що й зумовило вибір теми пропонованої статті.

Завдання пропонованого дослідження – дослідити роль і місце ліричного елементу в епістолярному доробку П. Куліша.

Романтики ліризують лист. Пишучи лист, адресант-романтик вдається до використання унікального сплаву розповідного начала та лірики, створення їх «конгломерату» (А. Шамрай). Нерідко листи романтиків сприймаються як своєрідні поезії у прозі, адже автор-романтик вплітає у розповідну тканину листа ліричні авторські відступи, ліричні спомини, настроєві пейзажі і навіть музичні мотиви. У доробку романтиків знайдемо й листи, які писані в поетичній формі, як це, наприклад, спостерігаємо у англійського романтика Дж. Кітса. Поезію «Лист Ламартіну» знаходимо в доробку французького романтика А. де Мюссе. Автором численних віршованих послань був український романтик Т. Шевченко («До Основ'яненка», «Гоголю», «Марку Вовчку», «Н. Костомарову» та ін.).

Ліризація епістолярного тексту досягалася й за посередництвом вплітання у прозову тканину листа поетичних віршованих фрагментів. А. Шамрай з цього приводу зазначав «В моді і звичаях тої плідної на вірші пори були неодмінні виписки в листах з нових віршів, як це ми бачимо в листах Розковшенка, і природна потреба услід за укоханими поетами вміщати власні свої спроби, призначені поки що тільки для адресата, як підлева до листовної прози. Розковшенко пише вірші Срезневському, Срезневський – Розковшенкові, брати Євецькі знову таки до Срезневського і т. ін.» [2, с. 27].

Слід зазначити, що, прагнучи ліризувати епістолу, західноєвропейські романтики здебільшого вплітали в її текст ліризовані пейзажі, як це простежуємо, зокрема, на прикладі епістолярної творчості Г. Гейне. Натомість українські романтики з цією ж таки метою зверталися до цитування українських народних (здебільшого ліричних) пісень. Слід зазначити, що це – унікальна риса власне української епістолярної традиції. І зумовлювалася національним характером українського народу, його пісенністю, потребою в музиці, джерела яких слід виводити з українського кордоцентризму.

Цитування народної пісні, як і власної чи невласної поезії – усе це ніколи не було самоціллю для адресанта-романтика. У листі романтика пісня з'являлася у момент крайньої емоційно-психологічної напруги адресанта. Вона відтворювала світ його думок, відтінювала найтонші нюанси почуттів. Цитована пісня посилювала психологічно-емоційну наповненість листа, часом змінюючи регістр його звучання й тональність.

Своєрідним сплавом прози й поезії постають окремі кореспонденції П. Куліша. Наприклад, у листі до М.Д. Білозерського від 17 червня 1845 р. адресант, прагнучи передати свій похмурий настрій, вдається до цитування української народної пісні, рівнозначної за емоційною напругою: «Ой пійду ж я да до моря – синє море грає, Ой рад би я утопиться – море не приймає! Прийми ж мене, синє море, бо й так мені горе...» [3, с. 52]. Ліричні вставки характеризують листи до О. Марковича (лист від 25 січня 1846 р.). Фрагментами поезій «оракула веков Жуковского» багаті поезії П. Куліша до П. Плєтньова (лист від 31 березня 1846 р.). Лист до того ж таки адресата від 11 грудня 1846 р., написаний під враженнями переїзду з Петербурга до Москви, позначений пушкінською поетичною рецепцією Московського поштового тракту і самої Москви (адресант цитував поезію О. Пушкіна «Подъезжая под Ижоры…» та рядки з роману у віршах «Евгений Онегин»).

У листі до П. Плєтньова від 18 грудня 1846 р. свої любовні переживання, пов'язані з образом О. Білозерської, П. Куліш передає за посередництвом цитування поезії В. Жуковського, що має аналогічне емоційне наповнення («Минувших дней очарованье, Зачем опять воскресло ты? Кто разбудил воспоминанье И замолчавшие мечты?...») [3, с. 134]. Переповнений емоціями після церемонії вінчання з О. Білозерською П. Куліш знову ж таки поезію своїх почуттів передає в листі до П. Плєтньова за допомогою рядків з поезії В. Жуковського: «Любовью моя освятилась душа, И жизнь в красоте мне предстала» [3, с. 154].

Лист П. Куліша до О. Куліш від 14 вересня 1847 р. – це взагалі суцільне, повноформатне цитування поезії О. Пушкіна «Для берегов отчизны дальной», картини якої звучали в унісон до картини від'їзду з Тули дружини адресанта. Процитована поезія О. Пушкіна супроводжувалася маленькою приписко: «Дюся, красота моей жизни! Я тебя отпускаю любящую и нежно любимую. Возвратись ко мне ни лучше, ни хуже. Твой П. К.» [3, с. 179].

Інша епістола до дружини (лист з Тули від 30 січня – 1 лютого 1849 р.), що, як і попередня, була породжена почуттями суму від розлуки, сповнена цитуваннями народних ліричних пісень («Тяжко тебе, моє серце, з дому одпускати, А ще тяжче біля себе в знегоді держати!»), суголосного за емоційною тональністю сонету А. Міцкевича «Przypomnienie» («serca porywa słodkie zachwycenie, Usta się spotykają, oko tonie w oku,.... і z westchnieniem miesza się westchnienie»), поеми М. Макаровського «Наталя» («Козарлюга дуже ручый, жвавый, головатый, Позырав, ходыв як туркут, голуб волохатый»), поеми О. Пушкіна «Цыганы» («В шатре и тихо и темно») тощо.

Поема «Цыганы» цитується і в листі П. Куліша до О. Куліш від 24 березня 1855 р. з Москви. Відвідини могили М. Гоголя, звістка про те, що М. Гоголь заповідав похоронити його у Василівці, усе це викликає в пам'яті адресанта рядки з твору російського поета:

«И завещал он, умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости…» [3, с. 253].

У листі до П. Плєтньова від 8 листопада 1847 р. у поезію П. Вяземського «Утешение» П. Куліш обволікає своє власне пізнання самого себе, свої роздуми про засадничі екзистенціали людського буття: «Счастье моё ещё, что я не придаю большой важности тем или другим обстоятельствам, – счастье моё,

Что жизнь мне не блеском и счастьем,
А тайной тоской хороша;
Что в мир и его обаянья
Недолго вдаваться я мог,
Но все его понял страданья
И чувство для них уберёг;
Что дня не проходит и часу,
Чтоб внутренним слухом не внял
Я смерти призывному гласу
И слух от него уклонял» [3, с. 191].

У кореспонденції до М.Д. Білозерського, що, як зазначають коментатори до листів П. Куліша, була написана з приводу смерті близької для адресата людини [4, с. 366], до того ж, людини молодої, бо П. Куліш наводив приклади осіб, які померли передчасно, у розквіті творчих сил, адресант подавав своє переживання цієї екзистенційної ситуації за допомогою цитування чужих текстів, які б допомогли пережити цю ситуацію і адресатові. Він цитував рядки з елегії В. Жуковського «На кончину Её Величества королевы Виртембергской» («Прекрасное погибло в пышном цвете – Таков удел прекрасного на свете!»), рядки поезії Ф. Шиллера «Дівочі нарікання» («Des Madchens Klage»), у яких жаль проголошувався найсолодшим щастям для сумуючого серця [4, с. 8].

У іншому листі до М.Д. Білозерського (від 26 серпня 1853 р.), обмірковуючи свої фольклористичні плани, П. Куліш цитував рядки з поеми А. Міцкевича «Конрад Валенрод», мріючи зустріти на ярмарку барда, який «Śpiewak niestety, śpiewać nie ma komu...» [4, с. 133]. Завершувався лист фрагментом української народної пісні «Ой воли мої та половиї!». У листі до М. Макарова від 8 травня 1854 р. П. Куліш, пояснюючи свій психологічний стан, констатуючи, наскільки «пустеля» корисна для його серця, цитував фрагмент польської народної пісні зі схожим емоційним звучанням: «Chłopek jestem, chłopek, W polu sobie orzę, Wszystko mi się dobrze dzie, Dzięki tobie, Boże» [4, с. 179].

У листах П. Куліша ліричні вставки нерідко супроводжують пейзажні замальовки, що цілком відповідало поетиці романтичного пейзажу, настроєвого й оживотвореного. У листі до П. Плєтньова від 11 вересня 1852 р. з Борзни П. Куліш констатував: «Погода восхитительная. Богатая малороссийская растительность украшена всем разнообразием осенних цветов. Меня везде преследуют стихи Пушкина:

Унылая пора, очей очарованье...» [4, с. 8].

Поетичні асоціації з О. Пушкіна (йдеться про елегію «Брожу ли я вдоль улиц шумных...») у П. Куліша викликає також споглядання тих земель, які він прагнув придбати в М.Максимовича для облаштування свого власного хутора на Михайловій Горі: «В России решительно нет уголка лучше этого. Будущая моя усадьба спускается природною тер-

расою на равнину и, пройдя по равнине несколько сажен богатою дубовою рощею, упирается в дорогу, за которою начинаются луга и мягколиственные рощи. Итак, я обрёл наконец место для постоянного летнего пребывания. Если угодно будет провидению, здесь закипит новым ключом литературная моя деятельность, и здесь же, у моей могилы, будет

... равнодушная природа

Красою вечною сиять» [4, с. 44].

У пізнішому листі П. Куліша до М. Максимовича уявні картини Михайлової Гори викликають у адресанта асоціації з поетичними рядками Т. Шевченка. Мріючи про відвідини М. Максимовича, він цитує рядки з поеми «Гайдамаки» («Ой, Дніпре мій Дніпре, широкий та дужий!..») та з поезії «Думи мої, думи мої…» («Там широко, там весело Од краю до краю!») [4, с. 178]. У листі до В. Тарновського (молодшого) від 20 квітня 1872 р. П. Куліш вдавався до цитування поезії Т. Шевченка «До Основ'яненка», рядками якої ілюстрував свій погляд на національну історію.

Лист П. Куліша до М. Максимовича від 8 січня 1853 р. з Петербурга являє собою суцільне плетиво з прозового тексту, писаного самим адресантом, та поетичних вставок із «Евгения Онегина» і «Бориса Годунова» О. Пушкіна, а також цитування повного тексту на той час ще неопублікованої поезії «Когда б не смутное влеченье...» цього ж таки автора [4, с. 69]. Цитовані поетичні рядки якнайповніше ілюстрували духовну діаграму адресанта-романтика, який перебував далеко від України й потерпав від ностальгії та самотності.

Натомість лист із Варшави до П. Чуйкевича від 31 березня 1847 р. фіксує зовсім інші настрої, які адресант, вдаючись до іронії, передає за посередництвом цитування української народної пісні «Подвиги Сави Чалого». «Уже с месяц живу в Варшаве и цвенкаю з ляхами так, как тот, о котором сказано:

«Ой п'є Сава і гуляє,

ляхом вирубає!» – писав адресант [3, с. 171].

Передчуття неминучої смерті й туга за прожитими літами налаштовують П. Куліша на цитування роману О. Пушкіна «Евгений Онегин» і в листі до В. Тарновського (молодшого) від 13 листопада 1896 р. Настрій адресанта вписувався в рядки російського поета, який писав:

«Покаместь, упивайтесь ею,

Сей легкой жизнию, друзья:

Ее ничтожность разумею

И мало к ней привязан я…» [5, с. 305].

Лист до В. Тарновського (молодшого) від 16 грудня 1896 р. також супроводжувався цитуванням твору О. Пушкіна. Адресант звертався до рядків поезії «Брожу ли я вдоль улиц шумных», що робило лист настроєвим [вибр., с. 309], сприяло розкриттю настрою адресанта, який міркував про годину «гробового входа», вплітаючи в тканину свого листа поетичні рядки з подібною емоційною тональністю.

Розмірковуючи в листі до С. Носа від 13 травня 1888 р. про швидкоплинність людського життя, про вічні родинні цінності, адресант радів з приводу того, що адресат знайшов собі таку дружину, «що, знай, молодшає». Цю ситуацію П. Куліш коментував не лише українським прислів'ям («За хорошим чоловіком жінка молодіє», а й надто чоловік – за хорошою жінкою»), але й аналогічними за звучанням рядками «Одіссеї» в перекладі В.Гнєдича: «Зелена Одиссеева старость» [5, с. 250].

У цілому ж слід зазначити, що в листах П. Куліша 1850–1890-х рр. переважає цитування українських народних пісень. Так, у листі до О. Милорадовичівни від 30 жовтня 1858 р. цитується пісня «Ой з-за гори кам'яної голуби літають», у листі до О. Барвінського від 18 червня 1881 р. – пісня «Козак Нечай», у листі до О. Барвінського від 29 серпня 1881 р. – пісня «Ой летів Пугач та й через могилу», у листі до М. Старицького від 11 серпня 1894 р. – пісня «Устань нене до мене», у листі до М. Павлика від 14 вересня 1895 р. – пісня «Кажуть люди, що я лиха». Українські народні пісні нерідко цитуються і в кореспонденціях П. Куліша до В. Тарновського (молодшого) (листи від 28 листопада 1896 р., від 16 грудня 1896 р., від 8 січня 1897 р.). Усі ці пісні у згадуваних листах є не самоціллю, а складовою листа. Пісні в листах П. Куліша, як і інших романтиків, виконують характеротворчу роль, є компонентом самохарактеристики адресанта, підкреслюють його настрій, розкривають внутрішній світ.

Досить часто у листах П. Куліш цитував власні поетичні твори. Наприклад, у листі до І. Пулюя від 11 березня 1882 р. він цитував «Слов'янську оду». Лист до С. Носа від 29 травня 1891 р. містив фрагмент переспіву «Дон Жуана». Лист до М. Карачевської-Вовківни від 23 вересня 1891 р. містив тексти таких Кулішевих творів, як «До Тараса на небеса», «До рідного народу», «Побоянщина», а також фрагмент «Одіссеї» Гомера у перекладі П. Куліша.

Нерідко в листах П. Куліша поетичними цитатами супроводжуються навіть елементарні прохання на адресу адресантів. Наприклад, прохаючи М. Максимовича, щоб той надіслав йому свою наукову історичну працю «Бубновская сотня», П. Куліш супроводжував своє прохання поетичними рядками з поезії Є. Баратинського «Истина» [4, с. 241].

Таким чином, ліричний елемент у листах П. Куліша домінує над епічним, підпорядковує його, а виражальне начало має перевагу над зображальним. Листи романтика постають унікальним сплавом розповідного начала та лірики. Куліш-адресант вплітає у розповідну тканину листа ліричні авторські відступи, ліричні спомини, віршовані фрагменти і навіть музичні мотиви. Цитування народної пісні, як і власної чи невласної поезії – усе це ніколи не було самоціллю для П. Куліша як автора листів. У листі романтика поезія чи пісня з'являлися у момент крайнього емоційно-психологічного напруження. Вони відтворювала світ його думок, відтінювали найтонші нюанси почуттів, посилювали психологічно-емоційну наповненість листа, часом змінюючи регістр його звучання й тональність. Пісні й поетичні фрагменти в листах П. Куліша, як і інших романтиків, виконували характеротворчу роль, були компонентом самохарактеристики адресанта, підкреслювали його настрій, розкривали внутрішній світ. Цитування народних ліричних пісень – унікальна риса власне української епістолярної традиції, яка суттєво різнилася від традиції західноєвропейської. Їх порівняльне студіювання є перспективним напрямом подальших наукових студій над епістолярною прозою романтиків у цілому.

**Список використаних джерел**

1. Елистратова А.А. Эпистолярная проза романтиков / А.А. Елистратова // Европейский романтизм. – М.: Наука, 1973. – С. 309–351.

2. Шамрай А.П. Харківська школа романтиків: у 3 т. / А.П. Шамрай. – Харків: ДВУ, 1930. – Т. 1. – 224 с.

3. Куліш П.О. Повне зібрання творів. Листи / П.О. Куліш. – К.: Критика, 2005. – Т. І: 1841–1850. – 648 с.

4. Куліш П.О. Повне зібрання творів / П.О. Куліш. – К.: Критика, 2009. – Листи. Т. ІІ: 1850–1856. – 672 с.

5. Куліш П.О. Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані / П.О. Куліш. – Нью-Йорк − Торонто: Українська вільна академія наук у США, 1984. – 326 с.

**THE ROLE AND PLACE OF LYRIC ELEMENT IN PANTELEIMON KULISH'S EPISTOLARY PROSE**

*Oksana M. Svyrydenko*, Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University (Ukraine). E-mail: o.svyrydenko@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-19

**Key words:** *letter, Romanticism, lyric element, expressive nature.*

Most of the researchers figuratively identify the emergence of Romanticism as «a Romantic revolution» in the artistic culture of humanity. After the emergence of Romanticism, epistolary prose in particular experienced revolutionary changes. There was an actual breakthrough in this field and, according to A. Yelistratova, it was connected with a special role of lyric element in romanticists' aesthetics and creative work. Obviously, romanticists' epistolary works were abundant in facts. In their letters, they talked about literature matters, social and political situation, moments from their private lives and ordinary everyday issues. However, lyrical element is always predominant over epic one in romanticists' letters, while their expressive nature has an advantage over descriptive one.

Romanticists enrich a letter in lyrics. While writing a letter, an addresser-romanticist makes use of a unique fusion of a narrative and lyrics, creating "a conglomerate" (A. Shamrai). Frequently romanticists' letters are received as a form of lyrics in prose, since an author-romanticist intertwines descriptive let-

ter parts with lyric digressions, lyric recollections, landscapes coinciding with mood and even musical moments. Among romanticists' works, you can find letters written as poetry, as demonstrated in English romanticist J. Keats' letters. There is a poem "A letter to Lamartin" among French romanticist A. de Musset's works. T. Shevchenko was the author of numerous poetic epistles ("To Osnov'ianenko", "To Hohol", "To Marko Vovchok", "To N. Kostomarov" and others).

It should be pointed out that when Western European romanticists wanted to enrich an epistle in lyrics, they mainly intertwined letters with lyric landscapes, which is demonstrated in H. Heine's epistolary works. However, for this purpose Ukrainian romanticists made use of quoting Ukrainian folk songs (mostly lyric ones). It is noteworthy that this is a unique trait of Ukrainian epistolary tradition in general. The cause for this was national peculiarity of Ukrainian nation, our melodiousness and the need for music.

Quoting a folk song, as well as their own or others' poetry was not a goal in itself for an addresser-romanticist. A song appeared in romanticist's letter when emotional and psychological tension was extremely high. A song reflected author's thoughts and emphasized every nuance of his feelings. A cited song amplified psychological and emotional integrity of the letter and occasionally it changed letter's keynotes.

Certain letters of P. Kulish are a special fusion of prose and lyrics. In the letters addressed to M. Bilozerskyi, O. Markovych, P. Plietnov, M. Makarov, O. Kulish, P. Chuikevych, M. Maksymovych, V. Tarnovskyi, S. Nos, O. Barvinskyi, M. Starytskyi, I. Puliui and other people, P. Kulish made use of quoting excerpt of Ukrainian folk songs (mostly lyrical songs) and also he cited the fragments of poetic texts by T. Shevchenko, M. Makarovskyi, A. Mitskevych, Homer, O. Pushkin, Ye. Baratynskyi, P. Viazemskyi, V. Zhukovskyi and others.

The songs and poetic fragments in P. Kulish's letters, similar to other romanticists' letters, have a character-creating role and are components of character reference of the addresser, they emphasize his mood and expose his inner world.

## References

1. Elistratova, A.A. *Jepistoljarnaja proza romantikov* [Romanticists' epistolary prose]. *Evropejskij romantizm* [European romanticism]. Moskva, Nauka Publ., 1973, pp. 309-351.

2. Shamrai, A.P. *Kharkivska shkola romantykiv: u 3 vol.* [Kharkiv school of romanticists: in 3 Vol]. Kharkiv, DVU Publ., 1930, vol. 1, 224 p.

3. Kulish, P.O. *Povne zibrannia tvoriv. Lysty* [Complete set of works. Letters]. Kyiv, Krytyka Publ., 2005, vol. 1: 1841-1850, 648 p.

4. Kulish, P.O. *Povne zibrannia tvoriv. Lysty* [Complete set of works. Letters]. Kyiv, Krytyka Publ., 2009, vol. 2: 1850-1856, 672 p.

5. Kulish, P.O. *Vybrani lysty Panteleimona Kulisha, ukrainskoiu movoiu pysani* [A selection of Panteleimon Kulish's letters written in Ukrainian]. Niu-Iork-Toronto, Ukrainska vilna akademiia nauk u SShA Publ., 1984, 326 p.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 82.02:821.161.2
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-20

**I.M. SUKHENKO,**
*PhD in Philology, Assistant Professor*
*of World Literature Department,*
*Oles Honchar Dnipro National University*

# ON THE "FEMALE" MOTIVE IN THE UKRAINIAN POST-CHORNOBYL «NUCLEAR» FICTION: THE ECOCRITICAL PERSPECTIVE ON THE MYTH

To commemorate the anniversary of the Chornobyl disaster
a memorial service was held at the Ukrainian Catholic
Church in Manchester and an icon of the
"Chornobyl Madonna" was rested on the analoy.

Трагічні події на Чорнобильській атомній електростанції (26 квітня 1986 р.) не тільки позначають нову епоху українського нюклеарного дискурсу, але й уможливлюють переосмислення архетипів української художньої свідомості у аспекті формування нюклеарного наративу. Екокритичний підхід до вивчення трансформацій образу Мадонни (Богородиці) в літературно-критичному осмисленні Чорнобильської катастрофи визначає певної мірою перехід до локальних, навіть провінційних, вимірів екокритичних студій у аспекті дослідження локальних нюклеарних наративів в загальному контексті сучасних викликів екокритичних досліджень.

Образ Богородиці в нюклеарному наративі окреслено тут як один з ключових жіночих образів в українській нюклеарній художній літературі, репрезентований вимірами колективної свідомості українського народу. У постчорнобильському художньому тексті Мадонна (Богородиця) представлена як багатогранний образ слов'янської жінки, що поєднує в собі декілька жіночих реінкарнацій, що дозволяє інтегрувати даний образ в історичній та соціальній перспективах. Звернення до біблійного персонажу Богородиці у контексті українського нюклеарного наративу уможливлює екокритичну рецепцію локальних та глобальних вимірів особливостей художньої імплементації результатів техногенної діяльності людства щодо ініціативи «мирний атом». Такий аспект дослідження апелює до екокритичної візії використання художніх засобів формування «нюклеарної ідентичності» в нюклеарній літературі відповідно до викликів посттравматичного суспільства.

*Ключові слова: Чорнобиль, Мадонна, Богородиця, нюклеарний наратив, постчорнобильська література, екокритичні дослідження.*

Трагические события на Чернобыльской атомной электростанции (26 апреля 1986 г.) не только отметили новую эпоху украинского нюклеарного дискурса, но и способствовали переосмыслению архетипов украинского художественного сознания в аспекте формирования нюклеарного нарратива. Экокритический подход к изучению трансформации образа Мадонны (Богородицы) в литературно-критическом осмыслении Чернобыльской катастрофы определяет в какой-то мере переход к локальным, даже провинциальным, параметрам экокритических студий в аспекте исследования локальных нюклеарных нарративов в общем контексте современных вызовов экокритических исследований.

Образ Богородицы в нюклеарном нарративе представлен здесь как одних из ключевых женских образов в украинской нюклеарной художественной литературе, сформированный в коллективном сознании украинского народа. В постчернобыльском художественном тексте Мадонна (Богородица) представлена как многогранный образ славянской женщины, который объединяет в себе несколько женских реинкарнаций, что позволяет интегрировать данный образ в исторической и соци-

© *I.M. Sukhenko, 2018*

альной перспективах. Обращение к библейскому персонажу Богородицы в контексте украинского нюклеарного нарратива обуславливает экокритическую рецепцию локальных и глобальных измерений особенностей художественной имплементации результатов техногенной деятельности человечества в рамках инициативы «мирный атом». Такой аспект исследования аппелирует к экокритической перспективе использования художественных средств формирования «нюклеарной идентичности» в нюклеарной литературе с соответствии с вызовами посттравматического общества.

*Ключевые слова: Чернобыль, Мадонна, Богородица, нюклеарный нарратив, постчернобыльска художественная литература, экокритические исследования.*

The contemporary multidisciplinary approaches to the ways of studying eco-narratives, as well as nuclear fiction in particular, not only provide the new theories, methods and tools within environmental humanities but also encourage the contemporary academia to reconsider stable myths, motives and even stereotypes. The paper is an attempt to reconsider the well known image of Madonna in the nuclear fiction, devoted to the literary implementation of the Chornobyl nuclear power plant explosion, within the help of ecocritical studies. The initial stage of such reconsideration was previously done by the author in her papers on researching the ecocritical premises in the Ukrainian nuclear literary studies [1]. This ecocritical perspective on reconsidering some aspects of nuclear fiction's functioning in its Ukrainian version is shaped by the works by T. Hundorova [2], Kh. Kramarchuk [3], A. Korzeniowska-Bihun [4], S. Lindsay [5]. The special gratitude for providing ideas and support is expressed to S. Yovenko, the Ukrainian writer [6], sharing her vivid witness's impressions on the issues under study in the paper. These and other works on literary dimensions of the Chornobyl disaster outline the vision of the problem in the paper.

Every nation has its Madonna whose image reflects the world perception and times, when this image was shaped. This image usually represents an amalgamation of dangers to come and measures to protect. Madonna's image has the same connotations in literature, art, music – even in the earlier times as well as nowadays, however every Madonna is a symbol of praying for help and protection from evil which can be represented in a various way. The "Madonna" concept is constructed in stereotypes, using the archetype outlines, crystallized through thousands of centuries. Due to Kh. Kramarchuk, the Madonna as an archetype represents a woman, a mother, pure in thoughts, with biblical features, which is the object of worship and love [3, p. 20].

Madonna is regarded as one of the core images of world literature as well as culture and depicted by poets, writers and artists of various epochs. According to A. Niamtsu, world literature usually appeals to the image of Madonna as a canon in its symbolic context with no space for transformations in interpreting this image. Madonna is not an image that provokes new plots, conflicts and collisions [7, p. 103].

Kh. Kramarchuk says that "the archetype of Madonna appeared in the territory of Ukraine as a figurine in the Trypillian era (5000–3000 BC). This goddess – the Trypillyan Madonna – with her special long hair, tied back – was holding an infant by her left breast". Also this scholar mentions says about the Etruscan Madonna – one more ancient image with relation to Ukrainian-Rusyns, known as Mater Matuta, depicted on the throne with an infant and a sad, lyric, forlorn facial expression. This image comes back to the Italian matutinum meaning of "early dawn" [3, p. 17].

Ancient portrayals of Madonna are characterized with certain symbolism: a full moon corresponds to Madonna as the Mother according to lunar symbolism, and new moon corresponds to Madonna as the Virgin.

In Ukrainian culture traditions the image of Madonna was widespread within the Slavic pagan beliefs, basing on its fundamental love and adoration towards Mother the Earth, who included the components of furtility, birth-giving, the force of natural phenomena as well as the spiritual core of the environment.It was Christianity adoption by the Kyivan Rus (988 AD) that launched so-called "Madonna's cult" as the Mother of the God whose image was laid on the already existing pagan Mother the Earth and became a multilayered one in various contexts. It is a well-known fact that the four Gospels provide the brief information about Madonna herself [8]. However, through the further development of church and apocryphal traditions Madonna's image was enriched with the meaning of "an ideal woman" who is an example of spiritual purity

and moral values [9, p. 235]. In the Renaissance times the word "Madonna" was enriched with connotations "woman-mother", "woman with a baby", while the Catholic traditions considered Madonna to be mainly Christ's mother. Thus, Madonna is an amalgamated image of "Woman-Mother", filled with sacral features of maternity in order to support immortality of humanity in two ways: physically (giving birth) and spiritually (maintaining moral values).

Ukrainian culture tradition appeals to the variety of the Madonna's images – Scythian Madonna, Baturyn Madonna, Oranta-Voyevodine (Old Rus' prince times); "Saint Pokrova" (Cossaks' times), Chumack Madonna, Catherine as the Madonna by T. Shevchenko, Striletska Madonna, Gutsul Madonna, Holodomor Madonna etc [3, p. 17].

Madonna is a kind of archetype of human's recognition appealing to the image of Madonna as the Mother of God, who is the embodiment of embracing love, life-asserting origin, liberation from the sins through light, enlightenment and transformation. In Ukrainian culture tradition this archetype is a milestone of the collective unconsciousness of the Ukrainian people as well as a source of shaping new images and archetype which makes this "female" motive as a central one in Ukrainian literature.

**The Chornobyl Madonna's Emission**

It is already three decades since the explosion at Chornobyl nuclear power plant happened (26 April, 1986) which is one of the most tragic events in humanity and the most tragic event of Ukraine's history. And the whole world saw the power and ruthlessness of "Atom for Peace" initiative which can go out of human's control and destroy not only the mankind but also incinerate the world.

The explosion at Chornobyl nuclear power plant became an impetus to create literary works that profoundly reconsider the scientific discoveries and achievements. "Chornobyl" as a subject of new literary works immediately inspired such poets as B. Oliynyk, Y. Shcherbak, V. Yavorivsky, S. Yovenko, I. Drach, L. Kostenko to devote their works to this disaster.

T. Hundorova in her monograph "*Post-Chornobyl Library. Ukrainian Postmodern*" notes that Chornobyl disaster gave birth to a new era in Ukraine – a new postmodernism cosciousness and postmodernism literature [2, p. 12].

All Ukrainian literary works on Chornobyl – journalistic and literary ones – are obviously united through their common subject matter, though they differ in the form. This diversity of narrative forms in writings about Chornobyl gives critics the opportunity to study their common generic features and define "the Chornobyl genre," which was introduced in Ukrainian literature by Marko Pavlyshyn in his work titled "*Chornobyl Theme and the Problem of Genre"* (1992), which stresses various aspects of the social context of the Chornobyl accident and its aftermath [10, p. 46].

Some of these works are the bright demonstration. For example*, «Maria with Wormwood at the End of the Century» (1987) by Yavorivskiy Volodymyr (Яворівський Володимир «Марія з полином наприкінці століття*») [11, p. 16], depicting the notorious events at the Chornobyl nuclear plant which are represented in the vision of the Myrovych family (Mykola, the eldest brother, one of the engineers who built the plant and was at work in the moment of the nuclear disaster, while his youngest brother was one of the first victims who died in the result of the nuclear explosion). As a prediction his son creates his own wild nature world – he draws apocalyptic open-eyed flowers, crying trees and chimera animals. The story of this family is depicted in the vision of the mother of this family – Maria – she accuses herself in the nuclear catastrophe and makes herself responsible for ruining the Earth and the earth that became the Zone after the nuclear explosion. Like the biblical Maria, she sees her sons die but thinks about rescuing the humanity. Even Mother's love can not help her children survive. With Maria's long inner speech, the author stresses the person's responsibility for every action and step and the collective responsibility of the humanity for the Chornobyl catastrophe.

The brightest representation of the Chornobyl tragedy was implemented in the narrative poem "*The Chornobyl Madonna*" 1988 by Ivan Drach (*Драч Іван. Чорнобильська Мадонна)* [12, p. 43], whose son was among those who participated in the rescue operations after the accident. The awareness of the author's tragedy about his own son's post-Chornobyl medical

condition makes this poem especially poignant. After the Chornobyl accident the works by I. Drach launched the new words about the new content of the Madonna's image, about what the humanity had not known before. It was exactly in June 1986 at the Writers' Congress when he publicly represented the words of truth and anger about the tragedy. His «*Chornobyl Madonna*" – a poem, a tragedy, a sorrowful song – was a response to the terrible event. This «*Chornobyl Madonna*» has enough power to endure pain, suffer, help and distract misfortune from the Earth's children. This «*Chornobyl Madonna*» is the representation of the Ukraine's national will power. The author shows how disaster at the nuclear plant results in «inward mental Chornobyl» – a long-lasting destructive disaster both in everybody's soul and the nation's consciousness.

Drach's previous set of poems, titled *The Breath of the Nuclear Power Plant* (*Подих атомної*) (1978), expressed the author's faith in the "Atom for Peace", a peace-devoted use of nuclear power. Although the author lauds the efforts of scientists, engineers, builders who were involved in the project by casting them in the heroic mode in his works such as *The Ditch* (*Котлован*) and *The Reactor* (*Реактор*), he issues an early warning about the fact of building a nuclear power plant in the most populated part of Europe. The poet represents not only the ecological situation after the explosion when radiation covered everything around – plants, animals, water, air but also he manages to depict how humans' souls are contaminated. The poet stresses primarily the humans' problems, their moral and physical sufferings.

The author emphasizes the specificity of his own position in describing Chornobyl with the help of a specific poetic toolkit: namely, the topos of humility (*"Aren't you afraid to step on the cosmic road having only your sketchbook in your hand?" – "Чи не лячно тобі виходити із етюдником на цю космічну дорогу...?")*, the topos of calling for Muse ( *"She [the Muse] comes and make you a poetic pen" – "Вона приходить і робить з тебе перо"*), the topos of silence ( *"I am out of the words" – "Немає в мене слів"*) [12].

In the title of the poem the author manages to combine these so-called incompatible concepts – the Chornobyl and the Madonna – which forms the lamenting song about the terrible drama of Pripyat, the small town providing the functioning of the nuclear power plant. The poet does not intend to describe the progress of the terrible events after the explosion, but he highlights the human's misery while depicting the crossroads of a human's life and the world history.

"*Chornobyl Madonna*» not only emphasizes the philosophical depth of the sufferings after the explosion, but also stresses the ethical issues which lie beyond the causes and consequences of the Chornobyl catastrophe. This poem is a kind of cry made by the author himself, by the suffering environment, Ukraine, each human, humanity. This poem is a warning for people, this poem calls to be vigilant, humane, true and nature-oriented. The specificity of the poem by Ivan Drach results from the multifaceted image of Madonna, which combines several female characters with the aim of equalizing the Jesus Christ's Mother and the contemporary Chornobyl Madonna. The image of the mother in this poem is not only polyphonic, but has several reincarnations which allows the integrated image of Mother to split into some components.

In his poem "*Chornobyl Madonna*" the poet creates a joint image of Madonna the Mother, whose image combined the Holy Mary, mother and wife of the XX century. The main character – the Mother – is depicted in multi-faced images: the soldier's mother, the old village woman, the God's Mother, the martyress, the Scythian's mother, the Earth Mother, the Mother of the Apocalypse. Each chapter represents the image of the mother, gradually making it the image of Madonna greater but revolves the image of Madonna into the tragic interpretation. In his poem "*Chornobyl Madonna*» I. Drach states that none of the people has the right to destroy the environment, shorten human's life, deprive the people of their future. He emphasizes that we all together should be responsible for this terrible catastrophe to prevent it from happening again, Chornobyl's bells from ringing sadly again, to prevent mothers from getting insane.

«*Chornobyl Madonna*" is a polysemantic narration, where a number of plots are amalgamated which shapes various images of Madonna in order to subordinate the narration to the the main idea of the poem – a human will definitely atone for this sin before their children, mothers, people, environment and the Earth. Appealing to the biblical images the poet reveals the moral issues related to the Chornobyl tragedy.

Within the narrative of "Chornobyl Madonna" the Bible time transforms into the present time: again at the Calvary of the technological chaos a human's son dies for bringing salvation to millions of suffering people.

Tkachenko A., who studies I. Drach's works, emphasizes the mosaic manner of the poem's narration where we trace the multifunctional amalgamation of sensitive, objective reality of the details and metaphorical, symbolic generalization» [13, p. 21].

"*Chornobyl Madonna*» sounds with pain and despair. The poet states that he lacks for words to describe the disaster, his mind is torn into pieces, which is reflected in the composition of the poem – fragmented, mosaic, with verbal pieces – like atom disintegration. "*Chornobyl Madonna*" by Ivan Druch has two layers of representation. The first layer is a realistic one, involving the set of realistic portraits – the old woman wearing a cellophane dress who secretly walks her cellophane-covered cow in the contamination zone. The intergrated image of Chornobyl Madonna by I. Drach is depicted not only as a suffering woman who wants to protect surrounding nature from radiation by covering all living things with cellophane, but also as a naïve but strong mother who intends to protect the whole world – the direct appeal to Saint Pokrova, protecting the Cossaks' army and the Ukrainian nation in the ancient times, which is still the strongest image of Madonna in Ukraine's religious tradition.

This episode inspires both humour and fear by stressing the human vulnerability in the period of ruining the relations between the Earth and the Human. Having affected by her contact with the contaminated zone, she tried to kiss a contaminated flower – even the deadly danger cannot prevent her from trying to keep good connections with the Earth. In spite of being affected through her association with the Zone, she tries to kiss a contaminated flower. Even the awareness of the deadly consequences of her act cannot prevent her from breaking her ties with the Earth. And all of the characters – a soldier, an atomic scientist, an executive director, a builder, an engineer, and others – are depicted separately, without any ties within the plot, but the readers realize that they all are related to the Reactor and the Zone.

The other layer deals with the poet's lyrical style and philosophical reflections. He personally suffers from his speculations about the role of the Chornobyl tragedy in the further development of the world. The poet reconsiders how the biblical, folkloric, and literary traditions might help prevent the seemingly unavoidable calamity facing humanity today. Being considered as the spirits (manitos) of the ancient Slavs usually inconspicuous but appearing under dangerous circumstances to protect the Slavonic people in Ukrainian folklore, the Scythian numens appear and erect from the burial places in order to protect not only the Slavs but the Earth and the Humanity from the nuclear radiation, as the poet shows**.** His poem is a multilayered mosaic structure, combining the tragic, bitter, and confessional points of the narration based on real facts and the poet's moral way of reconsidering the catastrophe.

Thus, Madonna embodies the constants of human's life, she is constant and immutable, while trying to keep people's living on balance, when they tend to break out this balanced life. Her image goes through some transformations over time but never leaves humanity. Madonna is regarded as a keeper of the suffering world. People are spiritually blind – "they know not what they do" which enhances their sufferings. The poet appeals to humanity: "Honor your father and mother" – the eternal commandment to be caved on the heart of every person who is decent to be named as a human.

**Baba the Earth in the Zone**

One of the recent and most widespread fiction works on the contemporary Chornobyl is "At the End and the Beginning of Times", 2013 (*«На початку і наприкінці часів»*) by P. Arie [14], which can be defined as a "modern Ukrainian folk play". This tragic play features a family – grandmother Prisia (baba Prisia), her desperate daughter Slava (her name is a dramatic allusion to the Slavic people, who used to live in the area of the Chornobyl Zone, and to the slogan "Glory to the Communist Party of the Soviet Union!") and her odd grandson Vovchik (a 28-year old mentally different boy, behaving as if he is 8 but sometimes making naïve but though-provoking statements). They illegally live in the Chornobyl Exclusion Zone, where baba Prisia lives all the time but her daughter did not manage to survive in a new place after leaving her home in the re-

sult of the Chornobyl disaster but had to come back to the Exclusion Zone illegally after her husband's death. This family had to survive, they ceaselessly continue to fight for their existence – not with the radiation contaminated environment ("*Oh, I knows how to negotiate with nature*" – said Baba Prisia). The family get accustomed to living in the middle of wildlife, without electricity and other benefits of civilization ("stalkers"), they have to protect their world from the big society which regular interfere into their world – a policeman, making them leave the restricted zone ("*You are not allowed to live here! You are out of law! You do not exist!*"), or Chornobyl tourists, or "hunters" who shoot animals for entertainment (who killed the grandson instead of wandering animals by mistake or not – nobody knows).

It is baba Prisia, a 86-year old ("*very, very, very old*…") woman , who rejected any chance to leave her home after the Chornobyl explosion and chose for the life in the contaminated with radiation but her house deep in the wood. Even more – she eagerly welcomed her daughter and grandson who could not get used to living in the urban place ("*We are always others! Offcast ones! We are from the Zone!*") She has to protect her family from the regular strokes, coming from the extremely aggressive and cruel "Non-Zone".

Baba Prisia is not just a rural grandmother. She is the amalgamation of the Earth's wisdom and the Human's life experience. Her artistic world is a collection of stories about mystical creatures. She is considered to be a witch who speaks with mermaids and unknown inhabitants of other worlds, knows the secrets of herbs and berries, eats contaminated mushrooms ("*Radiation is very useful for grandmothers!*"). Despite the everyday survival, she is full of faith, enthusiasm and indomitable energy [15].

Baba Prisia is an intergenerational link who unites not only the three generations on the stage but also the memory about the mystical traditions of old Slavs (the great number of folklore elements in her speech), the Christianity traditions (praying before the icons we can see her reflection there instead of Madonna), the World War the Second events (she managed to kill 12 enemy soldiers who had broken into her house), the times before the Chornobyl disaster (her specially careful attitude and even talks to the old radio receiver broadcasting Soviet songs) and the times after (her happy survival in the Exclusion Zone).

With presenting baba Prisia as a unique combination of the wise pagan Mother the Earth and the all-forgiving Mother of God, the author finds the way to demonstrate the overwhelming power of a Ukrainian woman who focuses on her family's survival despite the trouble, hunger, radiation and war [4].

The author manages to portray the tragic coalescence – the all-protecting Madonna, caring about the Earth as her suffering and dying child, and Mother the Earth, dying from the wounds but intending to survive, are united into a single character. All these features result in reconsidering the image of Chornobyl Madonna in the contemporary situation.

In the most tragic and horrific moments of Ukraine's history the Ukrainian people call for the Mother of God and appeal to the image of Madonna in various narrative. The image of Chornobyl Madonna is the one of the Apocalypse, an image of the world sorrow. Being depicted in many characters throughout the whole narrative, the Chornobyl Madonna emits, like an atom, into some components, which highlights the tragedy of the situation. Each of these female characters – having pain, worries, impressibility, sufferings in their eyes – represents great mother's love that can overcome all the misfortunes, evils and obstacles for their child – an unborn baby, a dead child, a soldier (who is a rescuer at the explosion site), a physics scientist, an abandoned village. All these mothers have to pay off for their children's mistakes. All these characters are united in the integrated image of suffering Mother, represented by the Chornobyl Madonna.

Chornobyl Madonna embodies the image of Mother the Earth, when people «*tear her braids"* [9, p. 243] while enjoying all the benefits of nature without getting ashamed for their consuming attitude to nature and breaking ties with it again and again.

Stressing the national as well as human tragedy in the light of the Gospel legends and contemporary social and economic problems, such perspective on the image of Mary the Saint in Ukrainian nuclear fiction not only challenges the humanity for checking its power but also encourage the global features of a nuclear disaster in its literary dimensions in the aspect of current ecocritical parameters. The image of Madonna is very symbolic in its connotations of salvation, sacrifice and hope. The image of the Chornobyl Madonna embodies Ukraine as the soul of Ukrainian people, devoted to faith, hope and love, but at the same time this image is related to the global tendencies of depicting a nuclear disaster in the post-Chornobyl fiction, under the influence of ecocritical studies, nuclear criticism and environmental humanities.

The explosion at Chornobyl nuclear plant is not only an awful tragedy of the Ukraine's history but also the factor which defines the ecological identity of the Ukrainian nations. Nowadays – three decades after the largest technological disaster of humanity – the Ukrainian nation as well as people beyond the country remember the nuclear catastrophe. And Ukrainian "nuclear narrative" does its best to keep the memories about the cause and aftermath of the Chornobyl nuclear power plant explosion, represented within nuclear fiction.

**Bibliograhpy**

1. Sukhenko I. Reconsidering the Eco-Imperatives of Ukrainian Consciousness / I. Sukhenko // An Introduction to Ukrainian Environmental Literature Ecoambiguity, Community, and Development: Toward a Politicized Ecocriticism (Ecocritical Theory and Practice). – Lexington Books/ Rowman & Littlefield's new Ecocritical Theory and Practice Series: Lexington Books, 2014. – P. 113–130.

2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – Київ: Критика, 2005. – 263 с.

3. Kramarchuk Kh. Transformation Arrchetype of Madonna in Architectural Subject Environment / Kh. Kramarchuk // Architectural Studies. – 2015. – Vol. 1. – № 1. – С. 15–21.

4. Korzeniowska-Bihun A. Zona Czarnobylska We Współczesnej Dramaturgii Ukraińskiej. Chornobyl Zona in the Contemporary Ukrainian Drama Studies / A. Korzeniowska-Bihun. – 2016. – P. 212–222 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/299043992_Zona_czarnobylska_ we_wspolczesnej_dramaturgii_ukrainskiej (дата звернення 12.09.2018).

5. Lindsay S. Reading Chernobyl: psychoanalysis, deconstruction, literature / S. Lindsay. – The University of Stirling, 2014 [Електронний ресурс]. –Режим доступу: http://citeweb.info/20142322956 (дата звернення 12.09.2018).

6. Йовенко С. Жінка у зоні. Повісті, оповідання, поезії / С. Йовенко. – Київ: Українські пропілеї, 2016. – 489 с.

7. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.

8. Mary of Nazareth, Mother of Jesus / Women in the Bible [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.womeninthebible.net/women-bible-old-new-testaments/mary-jesus-mother/ (дата звернення 12.09.2018).

9. Коваленко М. Образ Божої матері у рецепції Т. Шевченка та І. Драча / М. Коваленко // Літературознавчі студії. – 2015. – Вип. 1. – С. 235–245.

10. Чернобыль: трагедия, подвиг, предупреждение / под ред. В. Яворовского. – М.: Прогресс, 1988. – 124 с.

11. Яворівський В. Марія з полином при кінці століття / В. Яворівський // Вітчизна. – 1987. – № 7. – С. 16–19.

12. Драч І. Чорнобильська Мадонна / І. Драч // Вітчизна. – 1988. – № 1. – С. 43.

13. Ткаченко А. Художній світ І. Драча / А. Ткаченко. – Київ: Либідь, 1992. – 78 с.

14. Ар'є П. На початку та наприкінці часів / П. Ар'є // Баба Пріся та інші герої. – Київ: Дискурсус, 2015. – С. 15–96.

15. Вергелис О. Баба-Земля / О. Вергелис // Зеркало тижня. – 2015. – № 1036 (15 березня) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zn.ua/CULTURE/baba-zemlya-_.html (дата звернення 12.09.2018).

**ON THE "FEMALE" MOTIVE IN THE UKRAINIAN POST-CHORNOBYL «NUCLEAR» FICTION: THE ECOCRITICAL PERSPECTIVE ON THE MYTH**

*Inna M. Sukhenko*, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine). E-mail: inna_suhenko@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-20

**Key words***: Chornobyl, Madonna, nuclear narrative, Chornobyl fiction, ecocritical studies.*

The explosion at Chornobyl nuclear power plant (26 April, 1986) in the literary perspective not only launched a new significant epoch of the Ukrainian nuclear discourse but also reconsidered the archetypes within the Ukrainian nuclear narrative. The transformations of Madonna's image in the Chornobyl literary responses to the disaster are under study here in the "provincializing" ecocritical aspects of researching "nuclear narrative" within nuclear environmental humanities.

In Ukrainian culture tradition this archetype is a milestone of the collective unconsciousness of the Ukrainian people as well as a source of shaping new images which makes this "female" motive as a central one in the Ukrainian literature. In the Chornobyl narrative Madonna, the Mother of God is represented as a multifaceted image of a Slavic woman, which combines several female reincarnations which allows the integrated image of Madonna to split into some components in the historical and social perspectives.

Appealing to the biblical character – Madonna, the Mother of God – within the Ukrainian nuclear narrative allows distinguishing the local/global dimensions of writing practices in the context of studying the correlations between human beings' activity within "Atom for Peace" initiative and the tools of shaping "nuclear identity" within the ecocritical vision to ecological memory and ecological consciousness formation under the global/national/regional social needs in the post-trauma societies.

Stressing the national as well as global nuclear tragedy in the light of reconsidering the Gospel legends and under the contemporary social and economic energy-related issues, such perspective on the image of Mary the Saint in Ukrainian nuclear fiction not only challenges the humanity for checking its power but also encourage the global features of a nuclear disaster in its literary dimensions in the aspect of current ecocritical parameters. The image of Madonna is very symbolic in its connotations of salvation, sacrifice and hope. The image of the Chornobyl Madonna embodies Ukraine as the soul of Ukrainian people, devoted to faith, hope and love, but at the same time this image is related to the global tendencies of depicting a nuclear disaster in the post-Chornobyl fiction, under the influence of ecocritical studies, nuclear criticism and environmental humanities.

## References

1. Sukhenko, I. Reconsidering the Eco-Imperatives of Ukrainian Consciousness: An Introduction to Ukrainian Environmental Literature. In: Ecoambiguity, Community, and Development: Toward a Politicized Ecocriticism (Ecocritical Theory and Practice). Lexington Books/Rowman & Littlefield's new Ecocritical Theory and Practice Series, Lexington Books, 2014, pp. 113-130.

2. Hundorova, T. *Pislyachornobylska biblioteka. Ukrainskiy literaturnyy postmodern* [Post-Chornobyl Library. Ukrainian Literary Postmodern]. Kyiv, Krytyka, 2005, 263 p. (In Ukrainian).

3. Kramarchuk, Kh. Transformation Archetype of Madonna in Architectural Subject Environment. In: Architectural Studies, 2015, vol. 1, no. 1, pp. 15-21.

4. Korzeniowska-Bihun, A. *Zona Czarnobylska We Współczesnej Dramaturgii Ukraińskiej* [Chornobyl Zona in the Contemporary Ukrainian Drama Studies], 2016, pp. 212-222. Available at: https://www.researchgate.net/publication/299043992_Zona_czarnobylska_we_wspoczesnej_dramaturgii_ukrainskiej (Accessed 12 September 2018).

5. Lindsay, S. Reading Chernobyl: Psychoanalysis, Deconstruction, Literature. The University of Stirling, 2014. Available at: http://citeweb.info/20142322956 (Accessed 12 September 2018).

6. Yovenko, S. *Zhinka v Zoni. Povisti, opovidannya, poeziya* [A Woman in the Zone. Novellas, Short Stories, Poetry]. Kyiv, Ukrainian Propileyi Publ., 2016, 489 p. (In Ukrainian).

7. Niamtsy, A. *Mif. Legenda. Literatura (teoreticheskiye aspecty formirovaniya)* [Myth. Legend. Literature (The Theoretical Aspects of Formation)]. Chernovtsy, Ruta Publ., 2007, 520 p. (In Russian).

8. Mary of Nazareth, Mother of Jesus. "Women in the Bible" Project. Available at: http://www.womeninthebible.net/women-bible-old-new-testaments/mary-jesus-mother/ (Accessed 12 September 2018).

9. Kovalenko, M. *Obraz Bozhoyi materi u retsepstiyi T. Shevchenka i I. Dracha* [The image of Madonna in T. Shevchenko's and I. Drach's Receptions]. *Literaturoznavchi Studiyi* [Literary Studies], 2015, vol. 1, pp. 235-245 (In Ukrainian).

10. Yavorovskiy, V. (ed.) *Chernobyl: tragediya, podvig, preduprezgdeniye*. [Chernobyl: Tragedy, Feat, Warning]. Moscow, Progress Publ., 1988, 124 p. (In Russian).

11. Yavorivskiy, V. *Mariya z polynom na prykintsi stolittia* [Maria with Wormwood at the End of the Century]. *Vitchyzna* [Homeland], 1987, no. 7, pp. 16-19 (In Ukrainian).

12. Drach, I. *Chornobylska Madonna* [Chornobyl Madonna]. *Vitchyzna* [Homeland], 1988, Issue1, p. 43 (In Ukrainian).

13. Tkachenko, A. *Khudozhniy svit I. Dracha* [I. Drach's Fictional World]. Kyiv, Lybid Publ., 1992, 78 p. (In Ukrainian).

14. Arie, P. *Na pochatku i naprykinsi chasiv* [At the End and the Beginning of Times]. *Baba Prysia ta inshi heroyi* [Baba Prysia and Other Characters]. Kyiv, Dyskursus Publ., 2015, pp. 15-96 (In Ukrainian).

15. Vergelis, O. *Baba-Zemlya* [Baba the Earth]. *Zerkalo tyzhnya* [The Mirrow of the Week], 2015, no. 1036, March 15. Available at: https://zn.ua/CULTURE/baba-zemlya-_.html (Accessed 12 September 2018) (In Ukrainian).

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 801.82:821.161.2:81’37
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-21

**Т.В. ФІЛАТ,**
*доктор філологічних наук, професор,*
*завідувач кафедри мовної підготовки*
*ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України»*

# СЕМАНТИКА І ФУНКЦІЯ НАДТЕКСТОВИХ КОМПОНЕНТІВ У ПОЕМІ ІВАНА ДРАЧА «ЧОРНОБИЛЬСЬКА МАДОННА»

У статті аналізуються семантика і функція надтекстових і внутрішньотекстових назв, епіграфів поеми Івана Драча «Чорнобильська мадонна» в аспекті проблеми автор – твір – читач. Вони створюють ефект роздробленості ліричного тексту. Наявність внутрішньотекстових назв змушує читача звернути увагу на проблематику і семантику образів того чи іншого фрагменту твору. Розглядається авторська система надтекстових і внутрішньотекстових назв, які представляють собою відцентрову і доцентрову тенденції твору.

*Ключові слова: надтекстові й внутрішньотекстові заголовки, структурно-композиційна організація, епіграф, поема-мозаїка, текстові фрагменти, семантико-ліричний повтор.*

В статье анализируются семантика и функция надтекстовых и внутритекстовых заглавий, эпиграфов поэмы Ивана Драча «Чернобыльская мадонна» в аспекте проблемы автор – произведение – читатель. Они создают эффект раздробленности лирического текста. Наличие внутритекстовых заглавий заставляет читателя обратить внимание на проблематику и семантику образов того или иного фрагмента произведения. Рассматривается авторская система надтекстовых и внутритекстовых названий, которые представляют собой центробежную и центростремительную тенденции произведения.

*Ключевые слова: надтекстовые и внутритекстовые заглавия, структурно-композиционная организация, эпиграф, поэма-мозаика, текстовые фрагменты, семантико-лирический повтор.*

«Чорнобильська мадонна» Івана Драча (1987) – складний, оригінальний, з особливою структурно-композиційною текстовою організацією твір, присвячений трагічним подіям в Україні. Ряд компонентів поеми «безперечного класика української літератури» [1] досліджений і оцінений фахівцями, зокрема проблеми «екодуховної кризи» [2, с. 173–174], «повного руйнування морально-етичних основ, загальнолюдських гуманістичних цінностей» [3, с. 359], «екологічного прозріння», «причинно-наслідкові зв’язки між духовною й екологічною катастрофами у світі» [4, с. 34]. Але далеко не всі компоненти поетики твору вивчені повною мірою. Зокрема, наприклад, малодослідженою є поетика надтекстових і внутрішньотекстових назв поеми «Чорнобильська мадонна», хоча, як відомо, заголовки й система підзаголовків репрезентують «поле» прямого авторського слова і виконують дуже важливу сюжетно-семантичну функцію. А епіграфи – цитація – це використання чужого слова для вираження авторської концепції, де текст – сфера слова ліричного суб’єкта.

Н.І. Бернадська абсолютно справедливо бачить у надтекстовому заголовку поеми і в системі її внутрішньотекстових назв центральну проблему всього твору І. Драча: «У художній системі поеми центральним є образ матері, що підкреслюється назвою твору, конкретною (чорнобильська) й узагальнюючою водночас (мадонна – любляча матір, молода, чиста, ніжна, яку католики називають матір’ю Ісуса Христа). Це підтверджується назвами розділів

© *Т.В. Філат, 2018*

(«Солдатська мадонна», «Варіація на банальний київський сюжет, або ж баба в целофані – наша мати», «Материнська пісня з чоловічої душі», «Банкет в пору СНІДу, або Скіфська мадонна», «Хрещатицька мадонна», «Вічна материнська елегія», «Мати і христопродавці»), а також епіграфами, якими автор підкреслює (і пояснює) свій творчий задум» [5, с.242].

Але при цих влучних спостереженнях Н.І. Бернадська не пов'язує правильно і досить точно проаналізовану нею семантику назв із задумом поета створити складний, багатопроблемний твір, доступний читачам різного рівня, адже й заголовки, і система епіграфів, які Іван Драч використовує в їхній основній семантиці і функціях, що склалися в літературній традиції, мають на меті виділити, підкреслити головне в творі. Поет прагне постійно акцентувати увагу на основній, наскрізній темі й етико-філософських проблемах твору системою внутрішніх назв, які, по-перше, співвідносяться із загальним заголовком твору, і, по-друге, варіативно перегукуються між собою.

А. Ткаченко вважає, що «поема-мозаїка «Чорнобильська мадонна» (1987) постала як спокута й прозріння дорогою ціною» [6, с. 140]. Критик підкреслює: «Взагалі на заголовки тут припадає досить вагоме художнє навантаження. «Материнська пісня з чоловічої душі» – образ мадонни, яка пожертвувала своїм сином задля порятунку людства, знаходить і таке переосмислення. Ще один біблійний мотив постає в новому освітленні-опроміненні, породжуючи «роздуми під час відкритого суду в закритій зоні на стару тему: Ірод і Пілат» [6, с. 141]. Юрій Бондаренко вважає, що «позбавлення людей життя, фізичні й психологічні муки при цьому є тематичними домінантами у творах «Хрещатицька мадонна», «Материнська пісня з чоловічої душі», «Ода молодості», «Фізики і лірики». У вірші «Материнська пісня з чоловічої душі», переосмислюючи біблійну символіку хресного розп'яття, Іван Драч подає чорнобильську трагедію через призму особистісних переживань…» [4, с. 35].

Автори колективної монографії «50 знаменитих українських книг» (2004) вважають, що «профіль Мадонни проступає в кожному жіночому обличчі, на якому відобразилася печатка Чорнобиля. Ціла галерея жіночих образів зливається в уяві письменника з образами Матері – Мадонни – України ... У ній (поемі) поєднуються бурлеск і патетика, сатира і трагізм. Окремі епізоди поеми об'єднані сюжетно, але їх збирає в одне ціле загальна ідея – каяття за гріх перед землею, народом, матерями і дітьми. Саме така форма найбільш підходила для тодішнього зображення людської свідомості, яка була рваною, фрагментарною, дезорієнтованою» [7, с. 44]. Погоджується з цією думкою й І.М. Онікієнко, визначаючи «Чорнобильську мадонну» як «поему-фреску (або поему-мозаїку)» [8, с. 136].

Незважаючи на абсолютно правильні загальні оцінки семантики і функції поетики назв розділів поеми «Чорнобильська мадонна», які пропонують літературознавці і критики, вважаємо за необхідне більш точно й конкретно проаналізувати цей компонент поетики твору. «Чорнобильська мадонна» має як надтекстову, так і систему внутрішньотекстових назв. Вони створюють ефект роздробленості ліричного тексту, наче представляють відцентрову тенденцію твору: наявність внутрішньотекстових назв змушує читача звернути увагу на певний закінчений фрагмент твору, де є своя логіка емоційно-ліричного розвитку теми і проблеми. Але, крім відцентрової тенденції, яка фрагментує текст, акцентуючи увагу читача на окремих текстових фрагментах, у творі є і доцентрові тенденції, що заявлені не тільки загальною надтекстовою назвою твору, але й семантичними зв'язками з внутрішніми заголовками. Художнє співіснування доцентрової і відцентрової тенденцій створює ефект драматично емоційного напруження ліричного тексту, де об'єднана тенденція реалізується в спільності проблемно-тематичного вузла твору, єдиного ліричного суб'єкта і системи наскрізних персонажів.

Іван Драч, називаючи свій твір «Чорнобильська мадонна», ніби реалізує головні особливості семантики і функції компонента заголовка. Як вважає С. Кржижановський, «книга і є – розгорнутий до кінця заголовок, назва ж – стягнута до обсягу двох-трьох слів книга» [9, с. 8]. Усього в поемі 24 фрагменти, з яких 20 мають внутрішні назви. Поет спирається на традицію, що склалася, зокрема, і в українській поезії, коли при відсутності надтекстових назв їхні функції виконує перший рядок твору: таких уривків чотири. Внутрішньотекстові назви твору передують системі фрагментів твору, виділяючи головний зміст, що пов'язано з бажанням автора вести активний діалог з читачем, підкреслювати тему й ідею того чи іншого уривка. Часто поет об'єднує віршований текст з прозовими вставками: «З канадської

листівки «Мадонна атомного віку» Василя Курилика, 1971», «Раптом розчинилися двері у Чигирині ...», «З доповідної скромного агента французької розвідки про поведінку поетів у Парижі».

Загальна назва твору визначає головну героїню, яка названа Мадонною. При цьому не ясно, яка це Мадонна: можливо, йдеться про Богоматір або про персонажа, уподібненого Мадонні. Визначення «чорнобильська» відразу ж вносить додатковий зміст і прояснює опорне слово заголовка – йтиметься саме про «Чорнобильську мадонну». Хоча внутрішньотекстові заголовки і відрізняються один від одного, вони пов'язані: слово «Мадонна» співвідносить внутрішні заголовки з назвою поеми, представляючи своєрідний семантико-ліричний повтор та ідейно-тематичне ядро твору, посилюють значення центрального образу твору – Мадонни. Юрій Бондаренко справедливо вважає, що «образ Чорнобильської Мадонни семантично багатоплановий. Кристалізуючи в ньому цілий ряд значень – «зона», «епоха», «доля», «смерть», «помста», «істина» – і групуючи їх навколо останнього, поет досягає, з одного боку, багатовимірності зображення глобальності катастрофи, а з іншого – відтіняє в художній картині те найважливіше («Істина»), що карає людину за неповагу до себе» [ 4, с. 38].

Використовує поет і важливу сторону поняття «Мадонна» як матері та варіативно називає головну героїню «бабою»: «Варіація на банальний київський сюжет, або ж баба в целофані – наша мати». При цьому деякі слова внутрішньотекстових назв підключені до загального семантичного поля, що центрує слово «Мадонна», яке має більш широкий зміст, ніж Чорнобильська мадонна.

Загальна назва твору «Чорнобильська мадонна» своєрідно повторюється в ряді внутрішніх назв: «Солдатська мадонна (Розповідь солдата з будівельного батальйону)», «Хрещатицька мадонна». Можна припустити, що саме така структура дає можливість автору поеми, з одного боку, представляти різні проблеми, концепції, образи, пов'язані з художнім осмисленням Чорнобильської катастрофи, а з іншого боку, – представити її в єдиному образно-художньому комплексі цих проблем, концепцій, образів.

Поряд з назвами, які своєрідно перегукуються з головним надтекстовим заголовком, є і внутрішньотекстові найменування, які прямо не асоціюються з головною надтекстовою назвою: «Запитання без відповіді», «Соловей-розбійник», «Трактористка», «Примітивний портрет складної людини», «Ода молодості», «Роздуми під час відкритого Чорнобильського суду в закритій зоні на стару тему: Ірод і Пілат», «Сучасна сковородистка («Мисливська бувальщина»), «Чорнобиль по-міланськи», «З доповідної скромного агента французької розвідки про поведінку поетів у Парижі», «Фізики і лірики». Два типи назв ніби відповідають двом означеним тенденціям в організації тексту твору: відцентровій і доцентровій – і тим самим дозволяють розширити проблемно-тематичний вузол «Чорнобильської мадонни» як багатоаспектного твору.

Крім внутрішньотекстових назв, функція яких пов'язана з концентрацією уваги читача на тій чи іншій проблемній ситуації або переживанні ліричного суб'єкта, велику роль відіграють епіграфи. Епіграф, як вважають, – «промовистий афористичний вислів, цитата чи приказка, вжиті автором перед текстом твору чи його частиною, що містять сконденсовану основну думку твору» [10, с. 338].

Поема І. Драча «Чорнобильська мадонна» складається з двох шарів: власне авторського тексту і фольклорно-літературної цитації, представленої в епіграфах. Завдяки цьому створюється своєрідний діалог між етико-художнім осмисленням І. Драчем Чорнобильської катастрофи та її осмисленням сучасниками автора, які теж відгукнулися на цю катастрофу. При цьому діалог представляє не різні точки зору, а ідейно-художню солідарність в осмисленні трагічних подій Чорнобиля.

Дуже часто в епіграфах повторюється лексема, пов'язана з темою Мадонни, матері, жінки. Іван Драч, безсумнівно, спирається на структуру, семантику і функцію поетики епіграфа. При цьому обов'язково посилається на джерело цитування. Так, «Пролог» має подвійний епіграф. Перший епіграф відсилає до народної думи «Бідна вдова і три сини», де змальована ситуація, коли троє синів виганяють матір з дому. Другий епіграф відсилає до поеми Т. Шевченка «Марія», де домінує ідея сподівання на «пресвітлий рай» і на матір – «Свята сило всіх святих, Пренепорочная, благая!» [11, с. 383]. Як вважають автори монографії

«50 знаменитих українських книг», «присутність в поемі Івана Драча відразу декількох епіграфів з текстів різних епох говорить про діалогічність поеми: адже біда назрівала давно, вона є покаранням за злочинне ставлення до найріднішої людини – матері. Присутність в поемі різнопланових текстових вкраплень у вигляді епіграфів, опису листівки тощо, а також глобальна проблематика всього твору дозволяє назвати поему «Чорнобильська мадонна» твором навіть не літератури, а надлітератури» [7, с. 44]. Н.І. Бернадська бачить особливий сенс у тому, що епіграф з народної думи «Бідна вдова і три сини» повторюється двічі в поемі: «як епіграф до всієї поеми І. Драча (в ньому йдеться про момент, коли сини виганяють матір з дому) і її епілогу (тут поет вибирає фрагмент, у якому показана розплата за негідний вчинок дітей)» [5, с. 242]. Дослідниця приходить до висновку, що Драч «орієнтується на традиції, що склалися в зображенні матері – святої і жертовної жінки, зрада і забуття якої вважається найбільшим гріхом, що неминуче призводить до помсти, покарання» [5, с. 242].

Розділ «Варіація на банальний київський сюжет, або ж баба в целофані – наша мати» має три епіграфи, які розкривають внутрішню тему всього уривка. Це і відсилання до «Міфів народів світу», де інтерпретується образ корови. Другий епіграф взято з поеми С. Йовенко «Вибух» про Чорнобиль, головна ідея якої солідаризується з ліричним суб'єктом І. Драча в «Чорнобильській мадонні». Третій епіграф теж відсилає до роману Володимира Яворівського «Марія з полином у кінці століття». Завдяки цим відсиланням виникає ідейно-тематична перекличка з іншими авторами, що розкривають тему Чорнобиля. Звернення до вірша Павла Тичини «Скорбна мати» в епіграфі пов'язане з прагненням Івана Драча виділити образ «безсмертної матері», яку ловлять «учні сина». Син хоче забрати матір до міста, але мати все одно повертається додому, в Зону.

Фрагмент «Мати і христопродавці» передує цитуванню статті А. Михайленко «Коріння і пам'ять Зони», у якому підкреслюється мародерство, пов'язане, перш за все, з викраденням ікон: «Тепер на зміну нехай і поодинокого мародерства, звичайного, прийшло вишукане, інтелектуальне: шукають предмети старовини, найчастіше – ікони ...» [11, с. 393]. Епіграфом до фрагменту «Трактористка» виступає цитата із сучасного фольклору: «На горі горить реактор – / Під горою оре трактор ...» [11, с. 396]. Використовує І. Драч і цитату з вірша В. Симоненка «Лебеді материнства»: «Можна все на світі вибирати, сину ...» [11, с. 397] до фрагменту «Примітивний портрет складної людини». Критики справедливо відзначають, що «Драч спеціально обриває віршований рядок: адже у Симоненка далі називаються два винятки із загального правила. Не можна вибирати матір і Вітчизну. У перегорнутому ж світі й ці дві загальнолюдські цінності піддаються "вибору"» [7, с. 445].

До розділу «Роздуми під час відкритого Чорнобильського суду в закритій зоні на стару тему: Ірод і Пілат» взято два епіграфи. Перший – з повісті Ю. Щербака «Чорнобиль»: «... У зв'язку з аварією в Чорнобилі різко піднялася гіркота і розчарування наукою ... » [11, с. 399]. Другий – зі статті Б. Олійника «Випробування Чорнобилем»: «... І раніше у багатьох виникав сумнів у правильності вибраного для станції місця ...» [11, с. 399]. В епіграфах осмислюється трагічна тема помилкового вибору місця для будівництва ЧАЕС і розчарування наукою.

У завершальній частині поеми «Епілог» взято епіграф з української народної думи «Бідна вдова і три сини», до якої поет уже звертався в «Пролозі». Тут розвивається тема трагічного руйнування і загибелі сімейного будинку, врожаю, природи.

Таким чином, І. Драч в епіграфах використовує три різні цитати з народної думи й сучасного фольклору, цитує «Міфи народів світу», звертається до класиків − Т. Шевченка, П. Тичини, цитує твори ряду своїх сучасників, присвячені темі Чорнобиля. Завдяки поєднанню тексту поеми з системою епіграфів, висхідних до різних джерел, складна, багатопроблемна поема Драча органічно входить до Чорнобильського тексту української літератури. Система епіграфів поеми Івана Драча ніби вводить у твір широкий літературний контекст, не тільки підкреслює ерудицію автора, а і його вміння комбінувати різні літературні асоціації в трактування трагічної події історії України – Чорнобильської катастрофи.

Піклуючись про розуміння складного твору читачем різного рівня, Іван Драч не тільки використовує пояснювальну функцію внутрішніх назв, звертаючи увагу читача на головне, а й широко користується пояснювальною функцією епіграфів, які завжди мають точне поси-

лання, що ще раз підкреслює важливість введення «чужого слова» за допомогою епіграфів, які виступають, власне, цитатами.

Поетика епіграфів, які стоять над фрагментами тексту і найтіснішим чином пов'язані з ними, виявляє розуміння автором головного у своєму творі, яке він хоче донести до читача, і де своєрідний діалог між авторським текстом і цитатою сприяє розумінню найважливішого сенсу уривка.

Драч, використовуючи загальну природу епіграфа, ніби спирається на авторитет чужої думки, яку він поділяє. Поет звертається до загальновідомих композиційних назв твору: «Пролог» (перший фрагмент), «Епілог» (останній фрагмент). Ці позначення важливі для розуміння композиції твору, що потребує спеціального вивчення. Перша внутрішньотекстова назва семантично перегукується із загальною назвою: «Солдатська Мадонна (Розповідь солдата з будівельного батальйону)». В інших назвах слово «Мадонна» ніби трансформується в не зовсім поетичну назву – «баба». Поет не боїться поєднувати і сполучати високу поетику лірики з прозаїзмом і побутовізмом («Варіація на банальний київський сюжет, або ж баба в целофані – наша мати»).

Таким чином, структурна організація тексту поеми «Чорнобильська мадонна» з її поділом на окремі розділи, які мають свої назви та епіграфи, свідчить про актуалізацію ролі читача в сприйнятті твору. І. Драчу вдається поєднувати, як зазначалося, доцентрові і відцентрові тенденції тексту, щоб виділити головні теми, проблеми, соціально-історичні ситуації, образи твору, фіксуючи на них увагу читача, з прагненням створити мозаїчний, складнокомпозиційний, але єдиний текст, присвячений Чорнобильській трагедії. Такий формально-семантичний принцип композиції поеми дозволяє, з одного боку, розширити оповідний початок твору, епічний у своїй основі, ліричною єдністю, художньою інтерпретацією поставлених проблем. Автор вдається до системи повторюваних лейтмотивів, які конкретизують елементи чорнобильського хронотопу, людей, що залишилися в цьому просторі − як жителів, так і рятувальників. Слід також звернути увагу на двошаровість ліричної організації тексту, де конкретні образи мають символічну семантику, яка формує концептуальне, філософсько-етичне звучання поеми.

Текстова фрагментарність, мозаїчність «Чорнобильської мадонни», підтримувана системою внутрішніх назв, які підкреслюють самостійні відрізки твору, разом із тим поєднуються з проблемно-тематичним вузлом твору, що створює своєрідну сукупність чорнобильського хронотопу і концептуально-емоційної єдності авторського світовідчуття з його художньою інтерпретацією. Тому автору вдається сполучати надтекстові компоненти (заголовки, епіграфи) із загальним етико-філософським трагічним звучанням всієї поеми «Чорнобильська мадонна».

**Список використаних джерел**

1. Забужко О. Когда-то мечтала, чтобы Драч почитал мои стихи / О. Забужко. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.obozrevatel.com/show/people/kogda-to-mechtala-chtobyi-drach-pochital-moi-stihi-oksana-zabuzhko.htm (дата обращения: 16.09.2018).

2. Суха О. Проблема екодуховної кризи в поемі І. Драча «Чорнобильська мадонна» / О. Суха // Східнослов'янська філологія: здобутки та перспективи: Збірник матеріалів ІІІ Всеукраїнської студентської наукової конференції. – Кривий Ріг: КДПУ, 2005. – С. 173–174.

3. Суліма В. Біблія і українська література: навч. посібник / В.І. Суліма. – К.: Освіта, 1998. – 399 с.

4. Бондаренко Ю. Поема Івана Драча «Чорнобильська мадонна» у шкільному вивченні / Ю. Бондаренко // Дивослово. – 1999. – № 5 (507). – С. 34–39.

5. Бернадська Н.І. Українська література ХХ століття: навч. посібник / Н.І. Бернадська. – К.: Знання-Прес, 2008. – 272 с.

6. Ткаченко А. Іван Драч / А. Ткаченко // Історія української літератури ХХ ст.: у 2 кн. – К.: Академія, 1998. − Кн. 2. – С. 136−142.

7. Андрусенко В.П. 50 знаменитых украинских книг / В.П. Андрусенко, Л.С. Загребельная, Е.В. Козырь, Л.П. Петрова. – Харьков: Фолио, 2004. – 509 с.

8. Онікієнко І.М. Чорнобильські тексти сучасних українських письменників як художні моделі національного буття в час апокаліпсису / І.М. Онікієнко // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта. Науковий збірник: серія історична та філологічна. − Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2009. − Вип. VI. − С. 134−138.

9. Кржижановский С. Поэтика заглавий. / С. Кржижановский. – М.: Никитинские субботники,1931. − 36 с.

10. Літературознавча енциклопедія: у 2х т. / авт.-укладач Ю.І. Ковалів. – К.: Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.

11. Драч І. Чорнобильська мадонна / І. Драч // Відлуння десятиліть. Українська література другої половини XX ст.: навч. посібник. – К.: Грамота, 2005. – С. 383–411.

## SEMANTICS AND FUNCTION OF OVERTEXT COMPONENTS IN THE POEM BY IVAN DRACH "THE CHORNOBYL MADONNA"

*Tetyana V. Filat*, Dnipropetrovsk State Medical Academy (Ukraine). E-mail: tatanafilat@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-21

**Key words:** *overtext and in-text titles, structural-compositional arrangement, epigraph, poem-mosaic, text fragments, semantic-lyrical repetition.*

In the article the semantics and function of the overtext and in-text titles of the poem by Ivan Drach "The Chernobyl Madonna" in the aspect of the problem the author – the work – the reader is analyzed. They create the effect of fragmentation of the lyrical text. The presence of the in-text titles forces the reader to pay attention to the problematics and semantics of the images of one or another fragment of the work. The author's system of the overtext and in-text titles, which represent the centrifugal and centripetal tendencies of the work, is considered.

The poem consists of 24 fragments and 20 inner titles. Ivan Drach draws on the tradition that has developed in Ukrainian poetry, where the first line of the work performs the function of the overtext title. The in- text titles of the work anticipate a system of fragments of the work, highlighting their main meaning, which is connected with the author's desire to hold an active dialogue with the reader, emphasizing the topic and the idea of a particular fragment.

The general title of the work refers to the image of the main character, who is called Madonna. The definition "Chernobyl" immediately introduces historical specificity and additional meaning, clarifies the key word. The overtext title of the work "The Chernobyl Madonna" is uniquely repeated in a number of the inner titles based on the word "Madonna": "Soldier's Madonna (Story of a soldier from a construction battalion)", "Khreschatytska Madonna". It can be assumed that it is this structure that allows the author of the poem, on the one hand, to illustrate various problems, concepts, characters associated with the artistic understanding of the Chernobyl tragedy, and, on the other hand, to present it in a single figurative- artistic complex.

In addition to the in-text names, the function of which is connected with the concentration of the reader's attention on one or another problem situation or the experience of a lyrical subject, epigraphs play a large role. The poetics of the epigraphs, which stand above the fragments of the text and is closely connected with them, reveals the author's understanding of the main thing in his work, which he wants to convey to the reader. The peculiar dialogue between the authorial text and the quotation contributes to the understanding of the essential meaning of the fragment. Very often in epigraphs the lexeme associated with the theme of the Madonna, mother, woman is repeated, which links the system of epigraphs with the poetics of the overtext and in-text titles, creating a peculiar wholeness of the work, consisting of fragments. Sources of epigraphs are diverse. Ivan Drach uses three different folklore quotes from the folk duma and modern folklore, quotes "Myths of the World's Nations", refers to the classics: T. Shevchenko, P. Tychina, – quotes works by contemporaries devoted to the theme of Chernobyl. Due to the combination of the text of the poem with the system of epigraphs, going back to different sources, the complex, multi-problem poem by Drach organically enters the Chernobyl text of Ukrainian literature.

### References

1. Zabuzhko, O. *Kogda-to mechtala, chtoby Drach pochital moi stihi* [Sometime I dreamt Drach to read my poems]. Available at: https://www.obozrevatel.com/show/people/kogda-to-mechtala-chtobyi-drach-pochital-moi-stihi-oksana-zabuzhko.htm (Accessed 16 September 2018).

2. Suha, O. *Problema ekoduhovnoyi krizi v poemi I. Dracha «Chornobilska madonna»* [Problem of eco-spiritual crisis in the poem by I. Drach "Chornobyl Madonna"]. *Shidnoslov'yanska filologiya: zdobutki ta perspektivi: Zbirnik materialiv III Vseukrayinskoyi studentskoyi naukovoyi konferenciyi* [East-Slavic Philology: achievements and prospects. The collection of materials of 3rd Ukrainian student's scientific conference]. Krivij Rig, KDPU Publ., 2005, pp. 173-174.

3. Sulima, V. *Bibliya i ukrayinska literatura* [The Bible and Ukrainian literature]. Kyiv, Osvita Publ., 1998, 399 p.

4. Bondarenko, Yu. *Poema Ivana Dracha «Chornobilska madonna» u shkilnomu vivchenni* [Poem by Ivan Drach "Chornobyl Madonna" in school learning]. *Divoslovo* [Miracle-word], 1999, no. 5 (507), pp. 34-39.

5. Bernadska, N.I. *Ukrayinska literatura XX stolittya* [Ukrainian literature of the 20th century]. Kyiv, Znannya-Press Publ., 2008, 272 p.

6. Tkachenko, A. *Ivan Drach* [Ivan Drach]. *Istoriya ukrayinskoyi literaturi XX st.: u 2 kn.* [History of Ukrainian Literature of the 20th century: in 2 books]. Kyiv, Academia Publ., 1998, book 2, pp. 136-142.

7. Andrusenko, V.P., Zagrebelnaya, L.S., Kozyr, E.V., Petrova, L.P. *50 znamenityh ukrainskih knig* [50 famous Ukrainian books]. Harkiv, Folio Publ., 2004, 509 p.

8. Onikiyenko, I.M. *Chornobilski teksti suchasnih ukrayinskih pismennikiv yak hudozhni modeli nacionalnogo buttya v chas apokalipsisu* [Chornobyl texts of modern Ukrainian writers as artistic models of national being in the time of apocalypse]. *Ivan Ogiyenko i suchasna nauka ta osvita. Naukovij zbirnik: seriya istorichna ta filologichna* [Ivan Ogiyenko and modern science and education. The scientific collection: a historical and philological series]. Kam'yanec-Podilskij, Kam'yanec-Podilskij nacionalnij universitet imeni Ivana Ogiyenka Publ., 2009, vol. 6, pp. 134-138.

9. Krzhizhanovskij, S. *Poetika zaglavij* [Poetics of titles]. Moscow, Nikitinskie subbotniki Publ., 1931, 36 p.

10. Kovaliv, Yu.I. (ed.) *Literaturoznavcha enciklopediya: u 2 t.* [Encyclopedia of Literature: in 2 vol.]. Kyiv, VC "Akademiya" Publ., 2007, vol.1, 608 p.

11. Drach, I. *Chornobilska madonna* [Chornobyl Madonna]. *Vidlunnya desyatilit. Ukrayinska literatura drugoyi polovini XX st.* [Echoes of decades. The Ukrainian Literature of second half of the 20th centuries]. Kyiv, Gramota Publ., 2005, pp. 383-411.

*Одержано 5.10.2018.*

УДК 82:1, 82:176, 82-3, 82.02/.09
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-22

**Э.Г. ШЕСТАКОВА,**
*доктор филологических наук, г. Донецк*

# ПАМЯТЛИВОСТЬ СОВЕСТИ В МОТИВЕ *РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS* НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛЫ И. БУНИНА «ГАЛЯ ГАНСКАЯ»

Мотив *русский человек на rendez-vous* и его тип героя закрепился в творческой памяти русской словесности и культуры как изначально сложное по своей природе общественно-литературное явление. Трансформации этого мотива в национальном словесно-культурном процессе приводят зачастую к парадоксальным результатам и требуют новых методов исследования. Это обусловливает актуальность и продуктивность экстраполяции и адаптирования философско-этической идеи В. Библера о памятливости совести для изучения мотива *русский человек на rendez-vous*. Анализ новеллы И. Бунина «Галя Ганская» с позиции различения сфер морали и нравственности позволил сделать вывод: бунинские герои продолжают тургеневские традиции.

*Ключевые слова: мотив, «русский человек на rendez-vous», традиция, национальный словесно-культурный процесс, памятливость совести.*

Мотив *руська людина на rendez-vous* та його тип героя закріпилися у творчій пам'яті російської словесності та культури як споконвічно складне за своєю природою суспільно-літературне явище. Трансформації цього мотиву в національному словесно-культурному процесі приводять найчастіше до парадоксальних результатів та потребують нових методів дослідження. Це обумовлює актуальність і продуктивність екстраполяції і адаптування філософсько-етичної ідеї В. Біблера про пам'ятливість совісті для вивчення мотиву *руська людина на rendez-vous*. Аналіз новели І. Буніна «Галя Ганська» з позиції розрізнення сфер моралі та моральності дозволив зробити висновок: бунінські герої продовжують тургенівські традиції.

*Ключові слова: мотив, «руська людина на rendez-vous», традиція, національний словесно-культурний процес, пам'ятливість совісті.*

*Памятливость совести* – это выражение, скорее, точно сформулированная концептуальная идея из статьи В. Библера об основах и ключевых моментах культуры, для понимания которых важна нравственная память личности. В. Библер изначально акцентирует: «…речь пойдёт именно о *нравственности*, а *не о морали*. <…> В предлагаемом сопряжении я понимаю мораль как засохшую в нормы и предписания (как надо себя вести, чтобы жить достойно) форму нравственности. Моральные догматы отцеживаются, уплотняются, обезличиваются в веках, <…> утрачивают историческое напряжение, культурную изначальность, единственность» (курсив автора – Э.Ш.) [1, с. 18]. При таком подходе нравственность и мораль оказываются во многом со-противопоставленными понятиями, дающими возможность уяснить тонкие, глубинные, уникальные и безостановочные процессы создания и существования культурных смыслов. Для В. Библера важно, что различение морали и нравственности – это ещё и то, что «…формирует коренные образцы личности, образцы культуры различных исторических эпох – Прометей и Эдип; Христос; Гамлет, Дон Кихот, Фауст… <…> Именно поэтика и особая трагедийность таких личностей, образцов культуры и есть реальная жизнь нравственных перипетий» [1, с. 18–19]. Внимание сосредоточено на единстве поэтики и трагедийности личностей – образцов культу-

© *Э.Г. Шестакова, 2018*

ры, – через которые возможно приблизиться и понять природу, специфику развития культуры. В. Библер, выстраивая концепцию нравственной идеи, памятливости совести, обращается к художественной литературе: трагедиям Софокла и Шекспира, «Божественной комедии» Данте, «Фаусту» Гёте, лирике Пушкина, Некрасова, Маяковского, Демьяна Бедного, Цветаевой, Пастернака, Мандельштама, романам Сервантеса, Стерна, Дефо, Л. Толстого. Коренные образцы личности, которые рассматриваются в качестве примера культурно-исторических эпох, – это, помимо культурных символов, ещё и знаковые литературные герои. Они представляют долгую мировую словесно-культурную традицию и оказывают существенное влияние на культурные умонастроения, ощущения.

Литературные открытия в сфере нравственности и психологизма – это одновременно достижения и культуры, и словесности как двух взаимосвязанных сфер: *живой жизни* и её специфического отражения, отображения. В связи с этим представляется вполне правомерным экстраполировать идеи В. Библера на словесно-культурный процесс, в частности, применить их для анализа мотива *русский человек на rendez-vous*. Этот мотив изначально и в критике, и в художественной литературе, и в обществе был воспринят в качестве некоего национально-культурного символа и стал репрезентантом двух неразрывно внутренне взаимосвязанных для русской культуры сфер: напряженной общественной жизни и литературы как её своеобразного зеркала и наставника. Мотив *русский человек на rendez-vous* и его тип героя закрепился в творческой памяти русской словесности и культуры как изначально сложное по своей природе общественно-литературное явление. Это обусловливает актуальность и продуктивность трансформации идеи В. Библера о памятливости совести для анализа мотива, который, начиная с XIX в. и до сих пор, воспринимается не только как литературное, но и как национально-культурное явление. Мотив *русский человек на rendez-vous* в полной мере относится к комплексу мотивов, которые «…поддерживают национальную специфику литературы в течение столетий, поскольку, зарождаясь и видоизменяясь в новых обстоятельствах, они сохраняются веками…» [2, с. 7]. При этом из поля зрения исследователей ускользал один существенный момент. И странность поведения на rendez-vous, и мучительная неотвратимость воспоминаний для героев мотива, как правило, сопряжены с коллизией нравственности и морали как коллизией свободы выбора, чувств, своего *я* и давления ответственности, традиции, заданности («извне (кодекс морали) и изнутри (императивы добра)» [1, с. 18]), некоего автоматизма моральных предписаний. Однако, несмотря на важность этого, морально-нравственного, аспекта формирования и, главное, развития мотива, он не был приоритетным в литературоведении, занимающегося проблемами *русского человека на rendez-vous*.

В связи с этим основная задача и цель статьи – охарактеризовать специфику нравственности воспоминаний, природу и сущность *памятливости совести* в мотиве *русский человек на rendez-vous* и проанализировать её реализацию в новелле И. Бунина «Галя Ганская» (1940). Для И. Бунина как никакого другого писателя рубежа прошлых столетий присуще постоянное обращение, тонкое обыгрывание мотива *русский человек на rendez-vous*, погружение в его смысловые толщи и нюансы. Эта новелла входит в цикл «Тёмные аллеи». Её рассмотрение сквозь призму проблем *нравственности памяти* героев мотива позволит увидеть, как вопреки катаклизму 1917 года и последовавшей за ним череде катастрофических событий, продолжает существовать и развиваться естественная целостность русского словесно-культурного процесса. Это тоже обусловливает актуальность исследования, этого *долгого* (С. Бочаров) мотива в единстве русской словесности.

«Галя Ганская» – это филигранная модификация мотива *русский человек на rendez-vous*, когда важно помнить следующее. Во-первых, мотив – это повтор (А. Веселовский, О. Фрейденберг, Б. Томашевский, Е. Мелетинский, Б. Гаспаров, Е. Ромодановская, В. Тюпа, И. Силантьев). Во-вторых, при соотношении плана мотива с планом художественного смысла сюжета «…нужно говорить именно о корреляции мотива и героя, который обнаруживает семантическую причастность к данному мотиву» [2, с. 5]. В-третьих, «…одна и та же фабула может быть «разыграна» несвойственными ей персонажами» [3, с. 6]. В новелле И. Бунина повторяется *микросюжет* (Е. Мелетинский) *русского человека на rendez-vous* в его тургеневском варианте, воплощенном – и это важно – не только в «Асе» (1857), но и в «Дворянском гнезде» (1859), «Вешних водах» (1871), отчасти и в «Первой любви» (1860). В этих

произведениях *памятливость совести* как один из значимых моментов для понимания сущности мотива, его роли в формировании, развитии единства национального словесно-культурного процесса наиболее полно проявляется [см., например, о структуре и сущности мотива 4–7].

На первый взгляд, в «Гале Ганской» мотивные модификации не только очевидны, что естественно для жизни художественного мотива, но и, на первый взгляд, слишком вольно обыгрывают и разыгрывают мотивное ядро. Можно даже предположить, что от тургеневского варианта *русского человека на rendez-vous* остаётся лишь общий абрис, стереотипное представление о нём: это мотив о слабом, неуверенном в своих чувствах человеке, эгоисте, который неспособен поддержать решительным поступком любовь и любимую, любящую женщину. В остальных моментах бунинская новелла, кажется, отличается от устоявшейся и легко воспроизводимой мотивной модели. Так, герои, будучи взрослыми людьми, не встречаются неожиданно, что и даёт толчок к зарождению чувств, наоборот. Бунинский герой наблюдает несколько лет за взрослением дочери старого друга-художника: «Гале было тогда лет тринадцать-четырнадцать, и мы восхищались ею, конечно, только как девочкой: мила, резва, грациозна была она на редкость, личико с русыми локонами вдоль щек, как у ангела, но так кокетливо…» [8, с. 353]. Однажды по возвращении из Парижа герой делает для себя открытие, базирующееся на сугубо эстетических переживаниях красоты женственности, юности. Он подмечает с тонкостью взгляда художника и проницательностью опытного ловеласа, что героиня «…уже не подросток, не ангел, а удивительно хорошенькая тоненькая девушка…» [8, т. 5, с. 354]. Между первым и решающим любовным свиданием проходит более года, в течение которого с перерывами, но развиваются любовные отношения. Герой новеллы – это не юноша, который еще не знал любви, а представитель богемы (художник), жуир, который «как раз в ту пору провёл две весны в Париже, вообразил себя вторым Мопассаном по части любовных дел и, возвращаясь в Одессу, ходил пошлейшим щеголем… <…> и обращение с женщинами совершенно подлое по безответственности» [8, с. 353]. Кроме того, в отличие от тургеневских произведений, для которых важен мотив *русский человек на rendez-vous*, в бунинской новелле и герой, и героиня изначально, с радостью и уже во время первого свидания стремятся к полноте телесно-чувственных отношений: «Целовались ужасно, ну и всё прочее, но тогда меня жалость взяла: вся раскраснелась, как огонь, вся растрепалась, и вижу, что уже не владеет собой совсем по-детски – и страшно и ужасно хочется этого страшного. <…> Стал нежно целовать ручки, успокоилась…» [8, с. 356]. Случайно встретившись через год, герои сразу же, как будто не было временной дистанции, переходят последнюю черту близости и становятся любовниками. Это, безусловно, влияет на роковой поступок девушки, совершенный ею тотчас после решающего, с её точки зрения, свидания: «У Ганского дочь отравилась! Насмерть! Чем-то, черт его знает, редким, молниеносным…» [8, с. 358].

Откровенное любование и наслаждение телесной красотой героини, взаимная, желанная интимная близость героев новеллы может трактоваться как ключевой отличительный момент, демонстрирующий существенное различие между тургеневским и бунинским вариантами мотива. Интимно-чувственными ощущениями определяются воспоминания героя И. Бунина, предпочитающего именно в рассказе, адресованном собеседнику и произнесенном в кафе, упоенно переживать, переощущать давно испытанную телесно-эротическую близость. Чувственно тонкая красота, эмоциональная насыщенность, эротическое упоение интимной близостью – условие полноты и произошедшего много лет назад события, и воспоминания о нём, и рассказа о том событии, выстроенном по всем правилам изящной беседы. В той близости, и в моменте её осуществления, и в воспоминаниях о ней, и в рассказе, в который трансформировались эти воспоминания, превалирует эстетическое, точнее чувственно-эротическое, начало. Неслучайно собеседник художника – старый моряк – в ответ на такие воспоминания-признания произносит на французском языке и с усмешкой: «Vieux satyre» [8, с. 355], что означает «старый сатир». Это эстетически-эротическое начало, погружение в него в воспоминаниях, выстроенных в повествование для другого, чужого по отношению к ним человека, обнаруживает возможность подлинной и предельной откровенности, личностной свободы чувств, мыслей, поступков. Бунинский герой мотива благодаря эстетически принятой и пережитой полноте интимной близости с люби-

мой и любящей женщиной оказывается в ситуации, когда перед ним, казалось бы, нет и не может быть морально-этического выбора, проблемы долга, чести и страсти. Все рубежи в отношениях, которые были значимы для тургеневских героев мотива, бунинскими были перейдены и пережиты.

Этот мотивный момент важен, если помнить, почему и что случилась, какие последствия имела физическая близость для героев «Первой любви» и «Вешних вод» И. Тургенева. Интимная и духовная близости для героев мотива *русский человек на rendez-vous* – это своеобразный и аксиологический маркер, который выявляет, определяет и их зависимость от внешних, внутренних моральных предписаний, и их нравственную сущность во время любовной истории, а затем обусловливает направление, наполнение воспоминаний по прошествии многих лет после решающего свидания. Интимная и духовная близости для героев мотива – это возможность приближения к своим нравственным возможностям и основаниям, которые проявляют подлинную сущность их *я*, мировосприятия. В этом плане показательны не только последние абзацы «Аси», когда г-н N деликатно и утонченно-бережно, но однозначно подчеркивает особую, не телесную, но нравственную и духовно-интимную роль Аси в его жизни. Герой, следуя императивам добра, морально окрашенными сокровенными воспоминаниями выделяет её из общего ряда женщин, которых он всего лишь «знавал» [9, с. 28]. В «Первой любви» этот момент в самом конце рассказа героя, когда история любви его отца и княжны Зинаиды почти закончилась, звучит сильнее и приобретает черты обобщенно философского вывода. Для героя, который переживает и свою, и чужую любовные трагедии, время и жизнь уплотняются, насыщаются переживаниями, заставляя понять через осмысления произошедших событий, что такое *нравственная память*. Это тот ключевой мотивный момент, который, как правило, трактуется в качестве ведущего аргумента в интерпретации основ, причин и последствий слабости *слабого человека* – героя мотива *русский человек на rendez-vous*. Интимно-телесное, точнее эстетически-эротическое, моральное и нравственное сопротивопоставляются, образовывая внутренне единство, неподдающееся моральной оценке. Этот парадокс переживает герой «Первой любви» и во времена событий, и в воспоминаниях о них. Он признается, что после всего случившегося против отца у него «не было никакого дурного чувства» и что он даже после случая с хлыстом «в первый и едва ли не в последний раз увидел, сколько нежности и сожаления могли выразить его [отца] строгие черты» [9, с. 62, 64]. Аналогично и в «Дворянском гнезде» Лаврецкий по прошествии многих лет приходит к скамье, на которой впервые и только один раз поцеловал Лизу, переживая не столько чувственные, сколько моральные ощущения. Это сложное со-противопоставление трёх начал осуществляется у И. Тургенева не на основе неприятия, неодобрения эротически-чувственного начала в платонически-возвышенной любви, а на ином. Герои обнаруживают невозможность обманывать себя в воспоминаниях в отношении случившегося, которое непоправимо в житейском, катастрофично в моральном и сюрпризно в нравственном планах. Эстетически-чувственное, моральное и нравственное начала образуют пространство и границы правды, основу для приближения к подлинному *я* героев, их отношений с героинями, и наполнение воспоминаний.

Пожалуй, можно сделать вывод, что *русский человек на rendez-vous* – это литературно-общественный образец личности, неизменно обреченной переживать в воспоминаниях и моральные страдания, и, главное, нравственные перипетии, через них приближаясь к сущности совершенного ими, казалось бы, странного и опрометчивого поступка. Но именно странность совершенного поступка и обнаруживает коллизию моральности и нравственности, которая проявляется и осуществляется через жизнь думающего, чувствующего, страдающего, ищущего внутреннее равновесие и не находящего его героя. *Памятливость совести* – это своеобразный, мучительный путь героя к этому равновесию, постижению и примирению совершенного поступка и его последствий. В мотиве изначально и постоянно формируется, развивается «поэтика поступка» [1, с. 56] человека, постепенно и неотвратимо обнаружившего практикой своей жизни бездну между моральными предписаниями и нравственностью свободного личностного выбора. Постижение сущности этой бездны – неизбежность, неотступность нравственной памяти, неотвратимое и непреодолимое внутреннее одиночество всей жизни героя после (не)совершенного выбора.

*Катарсис совести*, который у героев мотива происходит почти тотчас после (не)совершенного выбора, – это не только осознание ответственности за непоправимый поступок, но и открывшаяся возможность понимания себя как совершенного свободной от моральных предписаний, давления общественного мнения личности, пережившей встречу с Судьбой. Это свобода не только самопознания, но и свобода от давления изнутри императивов добра (о чём размышлял В. Библер), которые, ни в коем случае, и это главное, не оборачиваются аморализмом, цинизмом или неверием в базисные человеческие ценности. Герои мотива остаются наедине с неотступностью воспоминаний и со своим *я*, обречённым после пережитой любви и (не)совершенного выбора на поиски нравственных оснований и того единственно подлинного события, и своего поступка. Ощущаемая героями коллизия морали и нравственности, обнаружившаяся через их поступок и проявляющаяся в воспоминаниях о нём, одновременно и образует защиту от личностной деградации, разрушения, и обрекает на трагедию ответственности. *Нравственный катарсис* для героев мотива – это неизбежное, длиною в собственную жизнь осмысление того, что «…есть ситуация созидания нравственности и личной ответственности за *этот*, единственный и уникальный поступок» (курсив автора – Э.Ш.) [1, с. 19]. Герой мотива – это герой единственного и поистине уникального поступка, природу и значение которого он будет ощущать, осознавать, вспоминать, переосмысливать, *переперeживать* (Р. Грюбель) постоянно и неотвратимо. *Памятливость совести* даёт героям мотива последнюю возможность предельно честного признания как выбора, подлинного значения единственного подлинного и неповторимого поступка их жизни, когда особую значимость приобретают честность с собою и знание о том, что «…моральные предписания, неукротимо шепчущие мне, в чем состоит единственно правильное поведение, абсолютно необходимы. Но в трагедийные моменты нашей жизни эти нормы отказывают, обнаруживают свою вненравственную закраину», которая реализуется в «*безысходные перипетии свободного личного поступка*» (курсив автора – Э.Ш.) [1, с. 18].

Любовная история в воспоминаниях-рефлексии героя предстаёт как история своеобразной нравственной недоразвитости, в смысле неопытности, неосознанности себя, опрометчивости, эгоистичности, страха молодости или ложно, тривиально воспринимаемых моральных норм, довлеющих над героем и закрывающим от него подлинные смыслы любви, её выбора и поступка как личностной ответственности за них. Вследствие такого подхода вполне правомерно трактовать *русского человека на rendez-vous* как мотив традиционной коллизии долга и личного счастья; любовной страсти и морально-этических предписаний; должного перед обществом, честью, совестью порядочного человека и подлинными желаниями *я*, что долгое время и господствовало в критике и литературоведении. Однако это не совсем так, и анализ «Гали Ганской» показывает, что и для героев первой половины XX ст., переживших всю полноту любовных отношений, присущи те же проблемы, последствия, обречённость жизни после *нравственного катарсиса,* что и тургеневским героям.

Акцентирую внимание ещё раз: вне идеи *памятливости совести* многие существенные моменты в мотиве, особенно в их бунинской интерпретации, так и останутся непонятными, не вписывающимися в общую мотивную модель и линию развития. Ведь в «Гале Ганской» отзвуки парижских настроений, загородной усадьбы отца героини, неотступное ощущение курортной и дачной свобод, атмосфера творчества, вольности богемной жизни, молодости, лёгкости, влюблённости, почти ни к чему не обязывающего флирта являются основополагающими. Вызванные ими настроения, привели и к встречам, и к интимной близости влюблённых. В связи с этим возникает один вопрос: действительно для этой новеллы И. Бунина важен мотив *русский человек на rendez-vous*? Ведь в ней нет для героев необходимости дальнейших серьёзных отношений, нет в традиционном для мотива понимании решающего объяснения и странности поведения на любовном свидании. Ссора любовников вызвана обычным женским капризом, эгоизмом героя, и любовным отношениям, по сути, ничего не мешает, кроме банального, житейски-мужского представления о жизни героя. Впрочем, он честно заявляет по поводу своей поездки в Италию: «Но пойми, что я вернусь через какой-нибудь месяц, много через полтора» [8, с. 360]. Однако в воспоминаниях именно эта любовная история и становится для героя единственным подлинным событием в жизни, которое по прошествии 20 лет обнаруживает подлинную катастрофу и трагедию его *я*. Пробле-

ма здесь не столько в том, что героиня покончила с собою, сколько в ином. Изначально их отношения были странными, обреченными на гибель из-за природы их любви и неизменности поступка героя в ситуации выбора.

Герой новеллы в воспоминаниях с особенным эстетическим упоением и наслаждением сосредотачивается и на общих эротических ощущениях, и на сокровенной телесно-психологической чувственности. Эстетика воспоминаний для героя – это возможность воссоздать и пережить, именно как в акте творчества, событие любви. Пластичность, скульптурность ощущений, сопряженных с любимой и любящей женщиной, состоянием влюблённости, процессом эмоционального и телесного сближения – это то, что позволяет герою в акте воспоминаний обнаружить причины и мотивы его поступка. Здесь эстетическое и нравственное встречаются, позволяя друг другу проявиться и осуществится во всей полноте. Художник помнит и не боится рассказать постороннему человеку в публичном месте о своих интимных, чувственно-эстетических ощущениях: «Сел и посадил ее к себе на колени, – знаешь, эту восхитительную женскую тяжесть даже легоньких?» [8, с. 355]. Он, как подлинный художник, творит и при этом заново переживает в создаваемых им воспоминаниях-картинах давние телесно-эстетические наслаждения. И. Бунин специально подчёркивает через синтаксис важность и *перепереживания* (Р. Грюбель) ощущений, и привлечения к этому внимания собеседника: «…и у меня, понимаешь, просто потемнело в глазах при виде ее розоватого тела с загаром на блестящих плечах и млечности приподнятых корсетом грудей с алыми торчащими сосками, потом от того, как она быстро выдернула из упавших юбок одна за другой стройные ножки в золотистых туфельках, в ажурных кремовых чулках…» [8, с. 357]. В этих воспоминаниях и рассказе нет аморализма, цинизма благодаря взаимному осуществлению предельно личностно-чувственного и нравственного.

Хотя создаётся впечатление, что для бунинского героя мотива, в отличие от тургеневских, в воспоминаниях превалируют эмоционально насыщенные, чувственно-эротические моменты, воплощаемые в стройный, проникновенно-личностный, но всё же рассказ о них. Кажется, что откровенное эстетически-эротическое воспоминание превращается исключительно в эстетически совершенное произведение, поэтому и стоящее по другую сторону совести. Это почти художественное произведение, несмотря на ответ героя на реплику о старом сатире («Не говори глупостей, – сказал художник. – Мне все это очень больно вспоминать» [8, с. 355]), лишено представлений о морали, но знает и чтит законы и ценности эстетического. Ведь даже встречу с героиней через год после первого свидания художник помнит и описывает, как произведение искусства, как картину: «Вышли на обрыв – подуло свежим ветром. Сады уже одеваются, млеют под солнцем, а море точно северное, низкое, ледяное, заворачивает крутой зеленой волной, все в барашках, вдали тонет в сизой мути, одним словом, Понт Эвксинский» [8, с. 356]. Казалось бы, что *памятливость совести* героя всего лишь усложняется, отягощается или дополняется радостью и красотой в их эпоху почти не запретного, тем более, не табуированного и взаимного, желанного чувственно-физического переживания. Неслучайно художник сразу же вводит тот неповторимый, уникальный поступок в двойную систему координат – нравственную и эстетическую, внутреннюю разность которой пытается примирить: «Вероятно, у каждого из нас найдётся какое-нибудь особенно дорогое любовное воспоминание или какой-нибудь особенно тяжкий любовный грех. Так вот, Галя есть, кажется, самое прекрасное моё воспоминание и мой самый тяжкий грех, хотя, видит бог, всё-таки невольный» [8, с. 352–353].

Однако, следуя такой, в принципе традиционной логике рассуждений, важно помнить следующее. Бунинский герой, как и тургеневские, в полной мере переживает последствия безвыходных перипетий свободного личностного поступка, нравственного катарсиса и памятливости совести, как это обозначил В. Библер. Бунинский герой, как и тургеневские, во-первых, пытался защититься морально-этическими представлениями о долге, порядочности от любви и предъявляемых ею требований: он не виделся с героиней целый год – «боялся, что второй раз не пожалею…» [8, с. 356]. Во-вторых, он, скрыв от Гали свой отъезд в Италию, фактически совершил предсказуемое и неизбежное для героев мотива бегство от любви, любимой и ответственности за них. Неслучайно ведь на вполне естественное и недолгое (месяц – полтора) для художника путешествие героиня отвечает: «Я вас поняла – все, все поняла! И если бы вы сейчас стали клясться мне, что вы никуда и никогда вовеки

не поедете, мне теперь все равно. Дело уже не в этом!» [8, с. 358]. Героиня права: герой уже сбежал, малодушно, эгоистично и опрометчиво предав себя, героиню и единственно подлинное чувство. Его тривиальная ложь об отъезде – это поступок, который и заставляет героиню почти мгновенно ощутить, понять его подлинную сущность и принять решение. Обыденная, на первый взгляд, ссора вводит в мир героев проблему нравственных перипетий. Героиня, как почти все героини мотива, решается на радикальный и непоправимый шаг, а герой – обречён на мучения *памятливостью совести*, которая не смогла в начале отношений прорваться сквозь моральные предписания и представления.

С осознания бунинским героем, живущим модными идеями а-ля Мопассан, опасности, невозможности и неправильности их осуществления с героиней, и начинается приход в его жизнь любви и нравственности свободного личностного поступка. Нравственное начало, базирующееся на личностно свободном выборе, ответственности за него, и моральное начало, ориентированное на *моральную ценность вне себя* (В. Библер), противостоят друг другу для бунинского героя так же, как и для тургеневских. Хотя обстоятельства, представляющие моральные ценности разные для тургеневских (зависимость от общественного мнения) и бунинского героя (дань модным идеям), но причина противостояния морали и нравственности неизменна. Это любовь и, главное, (не)совершенный на решающем свидании выбор, в воспоминаниях переживаемый как подлинный трагедийный момент жизни. Это, собственно, и обнаруживает недостаточность, ущербность, обезличивание моральных представлений и необходимость нравственности свободного и осмысленного личного поступка. Ю. Мальцев в книге «Иван Бунин» (1994) эту особенность охарактеризует так: «Бунинская любовь – это <…> ”эрос” доплатоновский, … именно древний неистовый ”пафос”, захватывающий всё существо, а не вялая похоть или убогий разврат…. <…> Катастрофичность любви у Бунина вытекает из самого ее характера. Это разрыв с буднями жизни и выход в совершенно иное измерение. <…> Такое состояние … несовместимо с течением будничной жизни <…> и, следовательно, у любви не может быть счастливого житейского конца. <…> счастье влюблённых будет катастрофически прерываться какими-нибудь внешними обстоятельствами, но катастрофичность такой любви заключена в ней самой…» [10, с. 219]. В этом плане новелла И. Бунина близка тургеневским произведениям, для героев которых тоже значимо, что у любви не бывает завтрашнего дня, а любая нерешительность, сомнение, каприз, дань моральным нормам, житейским стереотипам, морально-этическая неловкость, трусость, эгоизм – это знак уже впущенной в жизнь необратимой катастрофы и предвестники *нравственного катарсиса*.

В «Гале Ганской» есть все условия для дальнейшей обычно-счастливой жизни героев: они уже выбрали друг друга, признались в любви и даже могут пожениться. Однако И. Бунин создал такую ситуацию, которая обнаруживает не моральную, исторически-общественную, социально-политическую (как это трактуется в случае с тургеневскими героями) или же тривиально повседневную, а прежде всего нравственную и экзистенциальную невозможность жизненного осуществления почти сделанного выбора счастья взаимной любви. Непреодолимая, мелочная эгоистичность героя, его банальный каприз и страх, стремление следовать штампам из модной беллетристики и подражать героям Мопассана, на чём И. Бунин сосредоточивает внимание, антитетичны подлинности любви, пережитой и принятой красоте женщины, губительны для них: «Я хотел кинуться за ней, но удержался: нет, пусть придет в себя, вечером отправлюсь в Отраду, скажу, что не хочу огорчать ее, в Италию не еду, и мы помиримся» [8, с. 360]. По прошествии почти всей жизни герой отчётливо помнит этот внутренний аргумент, точнее эскиз сценки примирения, заставивший его совершить «особенно тяжкий любовный грех» [8, с. 352]. Пошлая, быстро, без усилий мысленно построенная героем на галантерейных штампах театрализация примирения после ссоры – это и есть подлинная причина (не)совершенного выбора и отчётливой нравственной памяти о нём. И. Бунин специально делает акцент на сути греха героя, выводя тем самым случившееся за границы пространства обыденных историй любовных романов, подчёркивая, как и почему герой воспринимает и вспоминает произошедшее. Давление модных стереотипов, этически-моральных представлений не исчезают и не нивелируются подлинностью принятого и пережитого во всей полноте чувственно-эстетического начала, но, как и для героев И. Тургенева, оказываются одним из решающих факторов (не)совершен-

ного выбора. Всё это, впрочем, как и всегда в мотиве *русский человек на rendez-vous*, выявляет и невозможность дальнейшей счастливой будничной жизни для героев, и неизбежность катастрофы героя. *Памятливость совести*, обнаружение силы нравственности обрекает его на непреодолимое одиночество.

*Памятливость совести* героя будет постоянно и неизбежно возвращать его в то единственное и уникальное событие, но одновременно будет всё отчётливее и неизбежнее проявлять и неизменную неспособность героя на поступок. Неслучайно художник в «Гале Ганской» начинает свой рассказ о (не)совершенном выборе и любви с эстетических переживаний, обращенных на одно исключительное событие: «…как прекрасен Париж весной и как очаровательны парижанки в первых весенних костюмах. <…> Только я всегда вспоминаю как-то нераздельно парижские весны и одесские, они у меня чередовались, ты ведь знаешь, как часто ездил я в те времена в Париж весной… Помнишь Галю Ганскую?» [8, с. 352]. Как неслучайно, что это воспоминание о «деле столь давнем» [8, с. 353] заканчивается признанием неспособности героя ни на открывающий *безысходные перипетии свободный личный поступок* (В. Библер), ни на сильный душевный порыв, слом: «Я хотел застрелиться, – тихо сказал художник, помолчав и набивая трубку. – Чуть с ума не сошел…» [8, с. 360]. Выход через воспоминания героя из потаенности памяти привёл его, как, впрочем, почти всех героев мотива *русский человек на rendez-vous*, к катастрофе собственной, обреченной не только на одиночество, но и на постоянную, предельно честную *памятливость своей совести*. В этом плане бунинские герои продолжают тургеневские традиции.

**Список использованных источников**

1. Библер В.С. Нравственность. Культура. Современность. (Философские раздумья о жизненных проблемах) / В.С. Библер // Этическая мысль: Науч.-публицист. чтения. – М.: Изд-во полит. литературы, 1990. – С. 16–57.

2. Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы / отв. ред. чл.-кор РАН Е.К. Ромодановская. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2012. – 311 с.

3. Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы» / Отв. ред. В.И. Тюпа. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. – 192 с.

4. Шестакова Э.Г. Развитие мотива *русский человек на rendez-vous* в малой прозе Серебряного века / Э.Г. Шестакова // Серебряный век: диалог культур. Сборник научных статей по материалам III Международной конференции, посвященной памяти профессора С.П. Ильёва. – Одесса: Астропринт, 2012. – С. 428–446.

5. Шестакова Э.Г. О принципах и основах трансформации мотива *русский человек на render-vous* в русской словесности XIX – первой трети XX вв. / Э.Г. Шестакова // Антропологические сдвиги переломных эпох их отражение в литературе. – Гродно: ГрГУ, 2014. – Ч. 1. – С. 278–288.

6. Шестакова Э.Г. Феноменология бездомности героев мотива *русский человек на rendez-vous* в русской словесности XIX – первой трети XX вв. / Э.Г. Шестакова // W kręgu problemów antropologii literatury. Topos domu. Doświadczanie zamieszkiwania i bezdomności, pod. red. W. Supy, I. Zdanowicz. – Białystok: Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, 2016. – T. 1. – С. 41–63.

7. Шестакова Э.Г. Инварианты и трансформация мотива *русский человек на rendez-vous:* от Тургенева-новеллиста к новеллистике Бунина / Э.Г. Шестакова // Уральский филологический вестник. Серия Русская литература XX – XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург: УРГПУ, 2017. – № 3. – С. 40–68.

8. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. / И.А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1988. – Т 5. – 428 с.

9. Тургенев И.С. Вешние воды: Повести. Стихотворения в прозе. – К.: Радянська школа, 1988. – 207 с.

10. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. / Ю. Мальцев. – Франкфурт-на-Майне – Москва: Посев, 1994. – 432 с.

## THE MEMORY OF CONSCIENCE IN "A-RUSSIAN-AT-A-RENDEZ-VOUS" MOTIF ON THE MATERIAL OF THE IVAN BUNIN`S NOVEL "GALYA GANSKAYA"

*Eleonora G. Shestakova*, Donetsk (Ukraine). E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-22

**Key words:** *motive, "a-Russian-at-a-rendez-vous", tradition, the national verbal and cultural process, the memory of conscience.*

The motive of "a-Russian-at-a-rendez-vous" and his type of hero is entrenched in the creative memory of Russian literature and culture as an initially complicated socially and literary phenomenon by its very nature. Transformations of this motive in the national literature and cultural process often lead to paradoxical results and require new research methods. This determines the relevance and productivity of the extrapolation and adaptation of the philosophical and ethical idea of V. Bibler about the memory of conscience to study the motive "a-Russian-at-a-rendez-vous". Analysis of I. Bunin's novel "Galya Ganskaya" from the standpoint of distinguishing spheres of ethic and morality led to the conclusion: the Bunin heroes continue Turgenev traditions. The novella of I. Bunin's is texts close Turgenev. For their heroes is significantly what the love haven't tomorrow day and the any indecision, doubt, caprice, tribute to moral norms, everyday stereotypes, moral and ethical awkwardness, cowardice, selfishness is sign catastrophe had been admitted to the life and forerunners of moral catharsis. Aesthetic-sensual, moral principles form the space and boundaries of truth, the basis for approaching the heroes to their true self, their relationship with the heroines, and the filling of memories. It can be concluded that the "a-Russian-at-a-rendez-vous" is a literary and social specimen of a person who is always doomed to experience in his memories both moral sufferings and, most importantly, moral peripetias, approaching the essence of the seemingly weird and reckless act committed by them. But the strangeness of the committed act is discover collision ethic and morally. This collision is manifested and carried out through the life of the hero. This hero is a person thinking, feeling, suffering, seeking inner balance. But he was not finding him. The *memory of conscience* is peculiar, painful way of the hero to this balance, comprehension and reconciliation of the committed act and its consequences. In the motive initially and constantly formed, developed the *poetics of the act* (V. Bibler) of individuality. This individuality gradually and inevitably discovered through his practical life the abyss between ethic prescriptions and the morality of free personal choice. The collision of ethic and morality perceived by the heroes is discovered through their deed and manifested in the memories of him. This collision at the same time provides protection against personal degradation, destruction, and sentences to the tragedy of responsibility. Hero of the motive is the hero of the only and truly and unique action. Hero constantly and inevitably will be feel, recognize, recollect, rethink nature and sense this unique action. The *memory of conscience* gives the heroes of the motive the last opportunity for extremely honest recognition, as a choice, of the true meaning of the only genuine and unique act of their life.

### References

1. Bibler, V.S. *Nravstvennost'. Kul'tura. Sovremennost'. (Filosofskie razdum'ja o zhiznennyh problemah)* [Moral. Culture Modernity. (Philosophical thoughts about life problems)]. *Jeticheskaja mysl': Nauch.-publicist. Chtenija* [Ethical Thought: Scientific Publicism Readings]. Moscow: Izd-vo polit. Literatury Publ., 1990, pp.16-57.

2. Romodanovskaya, Ye.K. (ed.) *Sjuzhetno-motivnye kompleksy russkoj literatury* [Subject-motivational complexes of Russian literature]. Novosibirsk, Institut filologii SO RAN Publ., 2012, 311 p.

3. Tiupa, V.I. (ed.) *Materialy k "Slovarju sjuzhetov i motivov russkoj literatury"* [Materials to the "Dictionary of plots and motives of Russian literature"]. Novosibirsk, Institut filologii SO RAN Publ., 1996, 192 p.

4. Shestakova, E.G. *Razvitie motiva russkij chelovek na rendez-vous v maloj proze Serebrjanogo veka* [The development of the motive of the Russian people on rendez-vous in the short prose of the Silver Age]. *Serebrjanyj vek: dialog kul'tur. Sbornik nauchnyh statej po materialam III Mezhdunarodnoj konferencii, posvjashhennoj pamjati professora S.P. Il'jova* [Silver Age: the dialogue of cultures. Collection of scientific articles based on the materials of the III International Conference dedicated to the memory of Professor S.P. Ilyev]. Odessa, Astroprint Publ., 2012, pp.428-446.

5. Shestakova, E.G. *O principah i osnovah transformacii motiva russkij chelovek na render-vous v russkoj slovesnosti XIX – pervoj treti XX vv.* [On the principles and foundations of the transformation of the motive of the Russian people to render-vous in Russian literature of the 19th – first third of the 20th centuries]. *Antropologicheskie sdvigi perelomnyh jepoh ih otrazhenie v literature sb. nauch. st. v 2-h ch.* [The anthropological shifts of the turning epochs are reflected in the literature]. Grodno, GrGU Publ., 2014, issue 1, pp. 278-288.

6. Shestakova, E.G. *Fenomenologija bezdomnosti geroev motiva russkij chelovek na rendez-vous v russkoj slovesnosti XIX – pervoj treti XX vv.* [The phenomenology of the homelessness of the motives of the motives of the Russian people on rendez-vous in Russian literature of the 19th – first third of the

20th centuries]. *W kręgu problemów antropologii literatury. Topos domu. Doświadczanie zamieszkiwania i bezdomności* [Among the problems of literature anthropology. Topos of the house. Experiencing residence and homelessness]. Białystok, Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku Publ., vol. 1, 2016, pp. 41-63.

7. Shestakova, E.G. (2017). *Invarianty i transformacija motiva russkij chelovek na rendez-vous: ot Turgeneva-novellista k novellistike Bunina* [Invariants and transformation of the motive of the Russian people on rendez-vous: from Turgenev-novelist to the Bunin storytelling]. *Ural'skij filologicheskij vestnik. Serija Russkaja literatura XX – XXI vekov: napravlenija i techenija* [Ural philological bulletin. Series of Russian Literature of the 20th – 21st centuries: Directions and Trends]. Ekaterinburg, URGPU Publ., 2017, no. 3, pp. 40-68.

8. Bunin, I.A. *Sobranie sochinenij: V 6 t.* [Collected Works: in 6 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1988, vol. 5, 428 p.

9. Turgenev, I.S. *Veshnie vody: Povesti. Stihotvorenija v proze* [Spring waters: Stories. Poems in prose]. Kiev, Radyanska shkola Publ., 1988, 207 p.

10. Mal'cev, Ju. *Ivan Bunin. 1870–1953* [Ivan Bunin. 1870-1953]. Frankfurt-na-Majne; Moscow, Posev Publ., 1994, 432 p.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 8(09)883
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-23

**Н.Л. ЮГАН,**
*доктор філологічних наук,*
*доцент підготовчого відділення*
*Київського національного університету імені Тараса Шевченка,*
*професор кафедри української мови та слов'янської філології*
*Приазовського державного технічного університету*

# МЕЛОДРАМАТИЧНІ ЗАСОБИ ТА ПРИЙОМИ У П'ЄСАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ

У статті проаналізовано мелодраматичні засоби та прийоми, які використовуються у п'єсах українських драматургів 10–20-х рр. XXI ст. Мелодрами, які б витримувати жанровий канон, сьогодні рідкісні. У сучасній драматургії відбувається взаємозбагачення і взаємовплив мелодрами та комедії, трагікомедії, фарсу. Оскільки сучасна комедіографія активно вбирає в себе такі ознаки фарсу, як неправдоподібні парадоксальні ситуації, численні перебільшення, фізичний гумор, зумисне використання абсурду та перебільшена стилізація, це свідчить про те, що, з одного боку, мелодрама «розчиняється» у споріднених жанрах – комедії та фарсі, а з іншого – намагається зберегти себе, модифікуючи жанрову структуру.

*Ключові слова: сучасна українська драматургія, мелодрама, комедія, трагікомедія, фарс.*

В статье проанализированы мелодраматические средства и приёмы, используемые в пьесах украинских драматургов 10–20-х гг. XXI в. Мелодрамы, которые выдерживают жанровый канон, сегодня редки. В современной драматургии происходит взаимообогащение и взаимовлияние мелодрамы и комедии, трагикомедии, фарса. Поскольку современная комедиография активно впитывает в себя такие признаки фарса, как неправдоподобные парадоксальные ситуации, многочисленные преувеличения, физический юмор, нарочитое использование абсурда и преувеличенная стилизация, это свидетельствует о том, что, с одной стороны, мелодрама «растворяется» в родственных ей жанрах – комедии и фарсе, а с другой – пытается сохранить себя, модифицируя жанровую структуру.

*Ключевые слова: современная украинская драматургия, мелодрама, комедия, трагикомедия, фарс.*

Жанрова палітра української драматургії початку XXI ст. надзвичайно різноманітна. Жанровий пошук на сучасному етапі її розвитку, на думку літературознавців, значно активізувався: українська драма зараз стає «плідною жанровою лакуною та поглиблює різні жанрово-стильові модуси» [1, с. 279]. Як зазначає відомий український теоретик О.А. Галич, «у театральному мистецтві XX ст. мелодрама у чистому вигляді майже не зустрічається, проте мелодраматичні засоби та прийоми можна помітити в інших драматургічних жанрах» [2, с. 323]. Постає питання про звернення до жанру мелодрами українських драматургів початку XXI ст., а також про особливості використання мелодраматичної поетики у творах різних жанрів драматургії на сучасному етапі розвитку української літератури.

Об'єктом нашого аналізу стали твори Н. Максимчук «У всьому винен гороскоп» (2014), О. Марданя «Ніч Святого Валентина» (2013), «Аншлаг (Історія одного замаху). Сумна комедія» (2013), А. Наумова «Надто ранений звір» (2014), «Пацієнтка найкращого хірурга» (2014), «Допит з легкою пристрастю» (2014), «Ліки від Майї» (2015), «Позаштатний син» (2015), О. Погребінської (Хребтової) «Осінні квіти» (2009), О. Щирби, В. Сердюка «Танго

© *Н.Л. Юган, 2018*

втрьох» (2017) [3–12]. Усі ці п'єси єднає любовна тематика та проблематика, гостра інтрига, перебільшена емоційність у прояві почуттів головних героїв. Їм притаманні яскрава видовищність та складні сценічні ефекти. Гострі ситуації у цих п'єсах виникають здебільшого внаслідок складних обставин минулого героїв, вони пов'язані з раптовим узнаванням або розвінчуванням когось або чогось. У творах вчинки персонажів не є достатньо мотивованими, логічно зумовленими чи виправданими. Саме такі риси притаманні мелодрамі як літературному жанру [2, с. 323–324; 13, с. 315; 14, с. 54].

Треба зазначити, що мелодраматична основа названих п'єс раніше не вивчалася. Більш того, крім твору О. Погребінської «Осінні квіти», інші драматургічні тексти не були предметом наукового аналізу У статті Н.В. Веселовської було досліджено психологічний стан головної дійової особи п'єси О. Погребінської Вілени крізь призму її думок, дій та вчинків, які засвідчують деструктивну поведінку та соціальну дезадаптацію з тенденцією до психологічної смерті. У роботі також розглянуто особливості сюжетобудови цієї п'єси [15].

Мета нашої роботи – проаналізувати мелодраматичні засоби та прийоми, які використовуються у п'єсах українських драматургів 10–20-х рр. XXI ст.

У сучасній теорії літератури під жанром **«мелодрама»** розуміється драматичний твір, якому притаманна гостра інтрига, духовний та чуттєвий світ героїв розкривається в яскравих емоційних обставинах на основі контрастів (добро і зло, любов і ненависть), дія супроводжується трагічними сценами та закінчується «щасливим кінцем». В. Волькенштейн визначає мелодраму як «драму раптових гострих сценічних ситуацій, що позбавлена побутової та психологічної деталізації» [16, с. 155].

Саме такою виявляється п'єса А. Наумова «Пацієнтка найкращого хірурга**»** (2014). Автор називає твір «комедією-мелодрамою».

Комедійний сюжет починається з трагічної події: на пішохідному переході журналістку Вікторію збиває водій напідпитку. Вона потрапляє до столичної лікарні з численними травмами, а водій зникає з місця події. Про все це ми дізнаємося з розмов Вікторії зі старшою медсестрою Лідією Миронівною, її другом Владом Матвійчуком та подругою Свєткою, а згодом і зі слідчим Борисом Борисовичем Боржком. Прекрасна Вікторія опиняється у віп-палаті, яка для неї безкоштовна. Місце події відіграє функцію побудови сюжету: *«Сцена представляє собою шикарно обладнану лікарняну палату на одного пацієнта. Телевізор, ноутбук, холодильник, автомат для приготування кави. Кондиціонер. Два зручні м'які крісла. Стіл і стільці. Картини на стінах. Свіжі троянди у вазі. Біля ліжка для хворого – різноманітні прилади для повноцінного лікування»* [9]. Старша медсестра та інший медперсонал здивований поведінкою кращого хірурга клініки Ігоря Олексійовича Білозіра: тим, що він розміщує незнайомку в найкращій палаті та особисто опікується нею. Так зав'язується нехитра інтрига. З таємних розмов Білозіра з рідним братом Ромою ми здогадуємося, що саме брат «найкращого хірурга» напідпитку збив нову пацієнтку лікарні. Докори сумління через злочин брата, намагання врятувати рідну людину, яка має двох малолітніх дітей, приводять до того, що Білозір приділяє Вікторії більше уваги, ніж іншим своїм пацієнтам, та невдовзі закохується у красиву білявку. Серце жінки виявляється порожнім, бо її друг Влад живе зі своєю дружиною і не поспішає розлучатися заради «кохання» з Вікторією.

Паралельно цій любовній сюжетній лінії у п'єсі розвивається ще одна історія справжнього кохання: старша медсестра Лідія Миронівна виказала свою прихильність слідчому, який веде розслідування злочину. Інтерес виявився взаємним. Слідчий Божко вміло розслідує наїзд на Вікторію: він дізнається марку та колір машини, а невдовзі – ім'я та прізвище злочинця. У відчаї Ігор Олексійович зізнається у всьому Вікторії. Розуміючи переживання хірурга, який врятував їй життя та здоров'я, кохаючи його, жінка забирає заяву з поліції. Фінал – характерний для мелодрами «хепі енд».

У творі присутні й інші риси жанру мелодрами: нескладна інтрига, перебільшена емоційність у діях та висловлюваннях персонажів, протиставлення позитивних та негативних героїв, усі дії пропускаються через призму почуттів, пристрасті. Другорядні герої цієї п'єси не поглиблюють головний конфлікт. Характери тут однобічні та неглибокі: кожен герой наділяється одним чи двома рисами: Вікторія красива та чуттєва жінка, Білозір – нежонатий чоловік та найкращий хірург клініки, Лідія Миронівна – гарний спеціаліст у своїй справі, то-

вариська та уважна до пацієнтів людина. Комедія-мелодрама А. Наумова позбавлена психологічної деталізації.

Мелодрамою також можна вважати п'єсу сучасних українських драматургів Оксани Щирби та Володимира Сердюка «Танго втрьох» (2017). Треба одразу зауважити, що цей драматургічний твір створений на основі однойменної повісті О. Щирби. Така творча переробка позначилася на тому, що у п'єсі з'явився позасценічний персонаж – «Голос». Цей персонаж має 27 реплік. Він розповідає про минуле героїні та сьогодення, про думки, почуття та мрії, про те, що відбувається довкола та в душі героїні. Іноді за допомогою цього героя описується місце події. При цьому дія уповільнюється, інформація подається не через монологи та діалоги героїв, як це притаманне драмі.

Сюжет п'єси схожий на типовий сюжет «жіночого роману». Тут наявна гостра інтрига, яка ґрунтується на минулому, на трагічній помилці героїні, а потім на таємниці впізнавання правди.

Дія п'єси відбувається у Львові. Діючих персонажів у творі небагато: Марина (самотня літня жінка, за 60), Ігор (кохання усього життя Марини), Наталка (племінниця Марини), Сашко (дорослий син Ігоря) та дід Максим. Із монологів Марини, її діалогів з Наталкою та за допомогою інформації від Голосу читач та глядач довідується про сумну історію особистого життя героїні: молода викладачка університету Марина була дуже приваблива, мала у свій час багато залицяльників, але не змогла розгледіти справжнє кохання. Її студент Ігор був яскравою особистістю, він палко кохав Марину, пропонував їй руку та серце, але, не отримавши чіткої відповіді, був змушений поїхати працювати за кордон. Марина відмовилася їхати з ним: вона не хотіла змінювати своє звичне життя заради когось. Минав час, але справжнього кохання вона так і не змогла зустріти. Самотня літня жінка тішила себе лише спогадами про Ігоря, про його палке шалене кохання, про втрачені можливості побудувати справжні відносини та створити родину.

Нашу героїню відвідує лише племінниця Наталка, яка іноді ходить з тіткою на танці на той танцмайданчик, де колись зустрічалися й танцювали Марина з Ігорем. Танцюючи, героїня занурюється у свої спогади. Одного разу вона начебто бачить коло майданчика Ігоря. Від потрясіння героїня втрачає свідомість та потрапляє до лікарні. Тут Марина остаточно розуміє, що їй ніхто, крім Ігоря, не потрібен.

Одного разу Наталка принесла тітці книгу, яка привернула її увагу: сюжет роману, у якому були наведені особисті листи двох коханців, нагадав їй про історії, які розповідала тітка Марина про Ігоря. Марину поглинув сюжет роману. В ньому Ігор розповідав про їхні стосунки, публікував її листи, але чомусь у творі були й такі листи, які вона не писала.

Марина з Наталкою починають розслідування. У Києві вони знаходять автора книги, ним виявляється син Ігоря Сашко. Молода людина розповідає про особисте та родинне життя свого батька: про нещасливе кохання з його матір'ю, про її смерть, про намагання Ігоря знайти свою кохану, про жахливу аварію, яка відібрала здоров'я та пам'ять. Марина поспішає до лікарні на зустріч з Ігорем: але той не впізнає жінку. Марина розчарована. З часом нічого не відбувається: пам'ять до чоловіка не повертається. Жінка приїздить до Львова. А з Сашком залишається Наталка: вона знайшла своє справжнє кохання. Одного разу на танцмайданчику Марина раптом бачить свого Ігоря. Саме тут під звуки танго до Ігоря повертається пам'ять та любов до Марини. П'єса має щасливий фінал, такий характерний для жанру мелодрами.

Сюжет цього твору мелодраматичний, а вид пафосу – пафос сентименталізму. Не всі дії головних персонажів достатньо мотивовані та глибоко психологічно обґрунтовані. Як у класичній мелодрамі, у найбільш почуттєвих епізодах твору лунає музика (танго, блюз), головні герої танцюють, на танцмайданчику відбуваються важливі для розвитку дії події, з ним пов'язані кульмінація та фінал трагікомедії.

Любовний конфлікт покладений в основу комедій Н. Максимчук «У всьому винен гороскоп», А. Наумова «Позаштатний син» та «Допит з легкою пристрастю».

Написана у 2014 р. п'єса «У всьому винен гороскоп» Наталії Максимчук входить до другої збірки її драматургічних творів під назвою «Сон».

У цій веселій комедії чотири подруги намагаються розібратися у своїх любовних та сімейних стосунках. Вони доходять висновку, що для того, щоб створити міцну родину та не

втратити з часом почуття, чоловік та дружина повинні підходити один одному за гороскопом. При цьому дівчата, які стикнулися зі зрадами, відсутністю поваги з боку своїх других половинок та психологічним тиском, не враховують впливу на міжособистісні стосунки побутових проблем, психологічних особливостей поведінки різних людей, виховання на становлення характеру кожної особистості.

Віра не може бути щасливою з Костею, бо чоловік не розуміє, що повинен одружитися на жінці, яка народила йому дочку Оленку. До того ж молода родина мешкає разом з мамою дружини, яка втручається у їх особисті стосунки. У результаті Костя починає любовний зв'язок з Аллусіком та залишає Віру. Наталка не знаходить щастя у родинних стосунках з Миколою, який не розуміє психологічний стан дружини, що перебуває у декретній відпустці з двома дочками. Він дозволяє собі жбурнути чашку в кохану жінку, контролює всі її витрати, не допомагає у домашніх справах та вимагає обслуговувати себе у побуті. Вероніка не може створити родину, вона має за своїми плечима вже кілька розлучень. А Олександра (Шура) не хоче серйозно замислюватися над стосунками з чоловіками та й не збирається виходити заміж.

Згідно з поетикою мелодрами комедія закінчується «хепі ендом»: Костя зізнається у коханні Вірі та пропонує їй руку та серце; Микола починає розуміти потреби своєї дружини Наталки; Вероніка та Шура знаходять своє справжнє кохання. У фіналі всі розуміють: гороскоп не дуже впливає на стосунки між люблячими людьми.

П'єсі притаманні такі особливості, як перебільшена емоційність у проявах почуттів, однобічні, неглибокі характери, у розв'язці та фіналі твору лунає музика, герої танцюють. Комедійні риси у творі органічно поєднуються з мелодраматичними.

П'єсу А. Наумова «Позаштатний син» (2015) можна вважати комедією положень. З арсеналу художніх засобів та прийомів мелодрами Наумов використав такі, як щасливий фінал, розвиток сюжету за рахунок винахідливості героїв протидіючих таборів, однобічні та неглибокі характери (вподобання героїв один одному немотивовані).

Головними героями комедії стають Бориславa – актриса місцевого театру та її племінниця Оленка; Маракута – металургійний магнат, та його син Френді; аспірант Олег та донька багатого стоматолога Віта. Усі герої перебувають у пошуках любові та родинного щастя. Але кожен з них не впевнений у тому, що партнер йому підходить та що він має чесні та щирі наміри. Для перевірки почуттів своїх других половинок герої вдаються до обману: Бориславa видає себе за сестру-близнючку актриси, яка приїхала з Канади зі своєю дочкою Елен (це племінниця Борислави Оленка). Олег міняється ролями з Френді. Коли герої впевнюються у правильності свого вибору, вони розповідають правду. Утворюються три щасливі пари: Маракута – Бориславa, Олег – Оленка, Френді – Віта.

Комедії з елементами сатири **А. Наумова «Допит з легкою пристрастю» (2014)** притаманні повчальність, дидактичність, яскрава видовищність, надзвичайно гостра інтрига, поділ персонажів на негативних та позитивних. Читачу здається, що такого гострого родинного конфлікту не може бути у дійсності, що він надуманий, але у фіналі стає зрозуміло, що все було зроблено задля коханої дівчини. Таким чином, наприкінці п'єси читач та глядач вистави переконується, що перед ним не сатирична драма: конфлікт твору має мелодраматичні ознаки.

На родинному святі Солодьків (потомствених прокурорів) близькі та гості поминають загиблого голову родини Павла Терентійовича Солодька і відзначають призначення на керівну посаду до прокуратури його сина Андрія. За столом збирається сім'я: мати молодого прокурора – Клавдія Михайлівна, Петро Михайлович – його дядько, воєнний прокурор, Ада – дружина Петра Михайловича, та впливові посадовці: проректор юридичного університету Іван Опанасович, «важна персона із прокурорських» Олександр Олександрович, людина з адміністрації Волобуєнко. Мати Андрія та поважні гості розповідають, як вони «допомогли» молодій людині отримати «червоний» диплом та влаштуватися на «тепле» місце у прокуратурі. Усі вимагають від Андрія публічної красномовної подяки за їхню працю.

Молода людина разом з друзями – колегами з прокуратури Ліною та Бодіком – влаштовують допит присутнім та вимагають від них правди: визнання наявних у Андрія здібностей та здобутих чесним шляхом знань. П'єса стає сатиричною. І хоча Олександр Олександро-

вич дає високу оцінку цим провокаційним діям молодого прокурора *(«продовжимо розмову на тижні <…> Не виключено, що я тебе заберу своїм першим помічником. В будь-якому випадку на тебе чекає блискуча кар'єра»* [6]), герою зрозуміло, що з прокуратурою йому доведеться попрощатися.

У кінці твору головний герой зізнається Ліні: він хотів довести саме їй, що не має нічого спільного з корупційною системою та родинними зв'язками, які намагалися перетворити чесні наміри юного прокурора на злочин і перед суспільством, і перед законами моралі та порядності. Андрій дізнався, що саме зрада його матері з проректором призвела до смерті батька: і мова йде не про вбивство, як говорить офіційна преса, а про самогубство через втрату честі. І тут виникають паралелі з трагедією В. Шекспіра «Гамлет».

«Любовні трикутники» покладені в основу деяких трагікомедій сучасних українських драматургів (О. Марданя «Ніч Святого Валентина», «Аншлаг», А. Наумова «Надто ранений звір» та «Ліки від Майї»). Попри те що у всіх цих творах немає щасливого фіналу, притаманного для жанру мелодрами, автори при створенні п'єс використовують мелодраматичні засоби та прийоми.

О. Мардань, заслужений діяч мистецтв України, автор понад 20 оригінальних п'єс та сценаріїв, у 2013 р. написав п'єсу «**Ніч Святого Валентина».** Постановки п'єси у 2014 р. здійснили Харківський академічний російський драматичний театр імені О.С. Пушкіна (реж.-постановник А. Лебедь), Дніпропетровський державний телевізійний театр (реж.-постановник В. Денисенко), Одеський ТЮЗ імені М. Островського (реж.-постановник А. Маслов). Така увага до романтичної п'єси О. Марданя говорить про те, що тема любові та самотності та показ внутрішніх конфліктів жінки турбують наших сучасників більше, ніж будь-які фантастичні та історичні перипетії.

Як зазначив у своїй рецензії на антрепризу в Дніпропетровському державному телевізійному театрі критик А. Тулянцев, перед нами типова мелодрама [17]. Але треба додати, що цей мелодраматичний сюжет не має щасливого фіналу – мелодрама перетворюється на трагедію.

Хронотоп твору – День святого Валентина – передбачає, що заради кохання чоловіка та жінки може здійснитися будь-яке бажання. Але справа в тому, що в багатому заміському будинку кохання давно вже не живе. Він і Вона – чоловік і дружина, разом 20 років, у них є дочка, яка навчається в Америці. Раніше дружина виховувала дочку, а тепер почувається нікому не потрібною. Тому Вона запропонувала Йому в День святого Валентина гру в «знайомство». Але ця гра ні до чого не призводить: дружина образилася на те, що чоловік купив лілії, які вона не любить, а взагалі він не звертає на неї увагу і навіть не ревнує. Сварка закінчується тим, що чоловік їде шукати бабусь, які продають проліски, щоб догодити коханій та зняти напругу, яка виникла між ними.

Жінка хоче викликати ревнощі: телефонує до агентства, що пропонує «хлопчиків за викликом», і просить прислати стриптизера. Незабаром приходить чоловік років сорока з букетом пролісків. Жінка запрошує його в будинок і пояснює: потрібно просто посидіти, випити кави, щоб чоловік застав її з ним та приревнував. Але скоро з'ясовується, що це не «хлопчик за викликом». Налякана жінка бере ніж, але чоловік заспокоює її: *«Саша, ти мене не впізнаєш? Це ж я, Валя Горецький! У паралельному класі вчився»* [4]. Жінка смутно пригадує його. Валентин каже, що дізнався адресу від однокласниці, з якою Саша спілкується в Інтернеті. Він їде у справах і зійшов з поїзда в її місті. *«Валя, чому? Адже ми зі школи не бачилися». – «Тому і заїхав, що не бачилися. Так життя пройде – і не поговоримо»* [4].

Розмова господині та гостя стає надалі відвертішою. Саша розповідає про своє життя: *«Зі мною щось останнім часом ... Все так, і все не так. Якщо мене не буде – нічого не зміниться»* [4]. Вона читає вірші, які сама написала: *«Загубилася собака на ім'я Саша»* [4]. Валентин пропонує їй сюжет роману – про хлопчика, який любив однокласницю, але боявся про це зізнатися. Одного разу він підкинув їй на балкон проліски, а вона не зрозуміла, хто це зробив. Закінчили школу – він поїхав в інше місто, вона вийшла заміж. *«А далі було життя. У кожного своє. Тільки вона про нього не пам'ятала, а він не міг її забути»* [4]. Саша критикує сюжет за відсутність яскравого фіналу. І чує у відповідь різке: *«Роздягайся!» – «Навіщо?» – «Для яскравого фіналу!»* [4]. Валентин зізнається, що любов до Саші зла-

мала йому все життя. Він кличе її із собою, але жінка не може змінити своє життя так різко. Валентин покидає будинок (говорить, що поїде в аеропорт, щоб сісти на літак).

Саша залишається одна. Вона шукає сережки, які просила привезти дочка, і не знаходить їх. Олександрі здається, що їх обікрали. Чоловік допитується, хто був у будинку, і вона розповідає йому про Валентина. Виявляється, крадіжки не було (чоловік прибрав сережки в сейф), але він вирішує, що в будинок приходив кілер. Саша телефонує подрузі, яка нібито дала її адресу, і та говорить, що Валентин Горецький загинув два роки тому.

Спочатку Він вирішує, що невідомий назвався ім'ям загиблого, а потім підозрює, що дружина заснула – і нічний гість їй просто наснився. Саша намагається довести, що Валентин був насправді. Вона згадує про принесені їм проліски, але не знаходить їх і звинувачує чоловіка в тому, що він викинув їх, помстившись таким чином за лілії. Вона намагається знайти хоч якесь підтвердження реальності Валентина, кричить: *«Він був, був!»* [4]. Чоловік йде спати, а жінка бігає в істериці по кімнаті, випиває вино (келих, куди чоловік підсипав із самого початку святкового вечора порошок), бере ключі від машини і виходить з дому. Лунає голос автора: *«На під'їзді до аеропорту машина, злетівши з обмерзлої дороги, врізалася в дерево. Експертиза встановила, що жінка заснула за кермом»* [4].

Типова мелодраматична ситуація (поява нареченого з минулого, який намагається змінити життя Саші та надати йому нового сенсу) у п'єсі Марданя не знайшла типового щасливого фіналу. Виявилося, що чоловік Олександри насправді їздив до коханки та ще й підсипав дружині снодійне, що за роковим збігом призвело до загибелі дружини. Сентиментальні реакції жінки на сюжетні ситуації та на ставлення до неї чоловіка, її перебільшена емоційність насправді виявляється правдивою та реалістичною. Як у класичній мелодрамі, у п'єсі головні епізоди супроводжує музика: вона вмикається героями на романтичному побаченні та лунає у найбільш чуттєвих епізодах.

**О. Мардань** дає п'єсі **«Аншлаг (Історія одного замаху)» (2013)** підзаголовок «Сумна комедія». У квітні 2013 р. за цією п'єсою відбулися дві прем'єри: у Київському театрі «Слон» та в Одеському ТЮГ.

Дія п'єси відбувається у театрі. До художнього керівника столичного театру приходить відомий у місті, успішний, заможний бізнесмен. Він розповідає, як випадково, через поломку машини, опинився в театрі і, подивившись спектакль, зрозумів, що хотів би зануритися у світ театру, жити на сцені. Він пропонує художньому керівникові зробити постановку за своїм сюжетом для двох дійових осіб, з ним самим у головній ролі. Не будучи професійним актором та хоча б великим театралом, він хотів би грати в парі з найкращою драматичною актрисою кожного дня протягом року і готовий оплатити всі витрати по проекту та добудувати малу сцену для театру.

Художній керівник радий пропозиції, він запрошує для відбору трьох актрис, кожна з яких повинна показати імпровізацію про любов з першого погляду. Ми бачимо гру двох актрис, бізнесмен вибирає третю – ту, що навіть не грала, але яку він нещодавно бачив у виставі. Не випадково, що п'єса, у якій грала дівчина, – «Чайка» А. Чехова. Сюжет «Чайки» про нещасливе кохання та самогубство Треплева надалі починає проектуватися на дії, які відбуваються на сцені та поза нею.

Здавалося б – це просто примха, каприз багатої людини, що має в житті все: бізнес, будинок, сім'ю, яхту, літак і навіть власний острів. Але з розмови бізнесмена з художнім керівником, з діалогів з актрисами ми розуміємо, як самотньо на душі у цієї зовні успішної людини, як порожньо і сумно. Діалоги Костянтина Георгійовича з Надею на сцені дезавулюють деякі вчинки бізнесмена, розповідають про травми дитинства, показують його самотність та важкий психологічний стан.

Задум вдається, антреприза стає популярною, збирає повні зали. Аншлаг – усі квитки продано на місяць вперед. Кожен день зустрічаючись на сцені і граючи варіації на тему кохання, бізнесмен неминуче закохується у свою талановиту партнерку, цікаву жінку з непростим характером і складною долею. Він пропонує їй стати ближче, разом полетіти на його острів, але вона дякує та відмовляється. Це стає для нього ударом. Чергова вистава скасовується через відсутність головного героя. Він не прийшов, але передав героїні записку, яку вона читає в тиші перед порожнім залом. Як ми розуміємо, це прощальний передсмертний лист.

П'єса «Аншлаг» не має щасливого кінця, але сюжет її мелодраматичний, пафос близький до сентиментального. Гостра інтрига, перебільшена емоційність героя, поверхнева психологічність твору нагадує нам класичні мелодраматичні твори. Самогубство бізнесмена недостатньо мотивоване: персонаж не боровся за своє кохання, із самого початку не вимагав від актриси прихильності до себе, трагічний вчинок не обумовлений характером героя.

П'єса **А. Наумова «Надто ранений звір»** (2014) увійшла до збірки «Парадиз у родинному пеклі». Сімейне щастя опинилося під загрозою з появою людини з минулого. Почуття хазяйки дому мають витримати несподіване випробування.

У дім до родини Ольги та Михайла приїздить друг їх дитинства Костя (якого усі звикли звати Кісточкою) з дорослою дочкою Заєю. Родина не багата, як ми бачимо з опису будинку та розмов чоловіка та дружини: *«Простора вітальня у приватному будинку, обставлена переважно старими меблями, знайшлося місце навіть дубовій скрині ручної роботи. На стінах – півтора десятка ікон, що надає вітальні якоїсь патріархальної застиглості у часі»* [8]. Разом з ними мешкає мати Ольги Марія Василівна та їхня дочка – студентка престижного економічного університету.

Костя – дуже впливовий бізнесмен, а Зая – талановита художниця. Цей приїзд спричиняє справжній переполох у житті та душах героїв. Ми дізнаємося родинну таємницю: Ольга та Костя палко кохали один одного, на заваді їх щастю стала мати дівчини та невеликий зріст жениха. Родина Ольги вважала Костю поганою парою для дочки, і перш з все через його зовнішність.

Кохання юності спалахує знову. Але герої намагаються стримати себе. Кульмінаційною у творі стає сцена, коли Ольга та Костя обговорюють портрет Ольги, який намалювала Зая:

*«Костя. Я тобі вже зізнавався – ти мене все ще кохаєш.*

*Ольга. А я тобі у відповідь зауважувала, що твоя впевненість занадто бізнесова.*

*Костя. Життя навчило навіть до почуттів ставитися обачливо. А перший урок надала саме ти.*

*Ольга. Так вийшло, на жаль. Нелогічно, але що вдієш?*

*Костя. Найбільш небезпечні рани завжди завдаються нелогічно. <…>*

*Ольга. А я сама собі вибрала поразку. Завглибшки з ціле життя, здається.*

*Костя. Співчуваю.*

*Ольга. І все?*

*Костя. Можу реквієм замовити.*

*Ольга. А ти жорстокий.*

*Костя. Як будь-який надто ранений звір.*

*Ольга. Ти приїхав помститися?*

*Костя. Не знаю. Але я не міг не приїхати.*

*Ольга. Я одразу здогадалась. Хоча й розраховувала на дещо інше.*

*Костя. Я теж.*

*Ольга. Мабуть, час не всі рани заживлює.*

*Костя. Інколи навіть розпалює, як бачимо.*

*Ольга. Хочеш обійняти мене?*

*Костя (після паузи). Ти гарно вийдеш на портреті у Заї.*

*Ольга (дещо відсторонено). На портреті?*

*Костя. На портреті»* [8].

Фінал п'єси несподіваний та трагічний: замість своєї колишньої коханої Ольги Костя забирає із собою її дочку Лесю, яка, з одного боку, дуже схожа на мати, а з іншого – до нестями закохалася в нього. Ольга раптово помирає. У Михайла та Марії Василівни залишився тільки портрет Ольги, намальований Заєю. Ціна помилки молодості та зради самої себе стала непомірно високою.

У цьому творі спостерігаються такі мелодраматичні особливості, як зв'язок гострого конфлікту теперішнього з таємницею минулого, сценічні ситуації позбавлені побутової та психологічної деталізації.

Необхідно зазначити, що ця робота А. Наумова викликала неабияку зацікавленість у творчих колах. 28 листопада 2016 р. в рамках проекту Академії творчості «АМПЛУА»,

Нового театру на Печерську і Києво-Могилянського театрального центру «Пасіка» була здійснена постановка твору в Новому драматичному театрі на Печерську (режисер – А. Гуннішев).

У трагікомедії **А. Наумова «Ліки від Майї»** (2015) Антон шукає розраду від нещасливого кохання з Майєю та від втечі її як колишньої дружини до свого найкращого друга Еріка. Антон – талановита людина, він має гострий розум, почуття гумору та невелику зарплату. Ерік – бізнесмен з великими статками. Він вміє догоджати коханій жінці, стати для неї надійним фінансовим тилом.

Антона не може зацікавити симпатична подружка Майї – Лялечка, він штовхає дівчину в обійми сусіда Петровича. Лялечка намагається допомогти Антону: вона вигадує страшний діагноз для молодої людини та переповідає його колишній дружині Майї. Хоча Майя і почуває провину перед Антоном, вона не збирається повертатися у родину. Ерік намагається відкупитися від друга дитинства грошима. Антон не витримує напруження і чинить спробу самогубства: намагається перерізати собі вени за допомогою армійської бритви Петровича. Фінал залишається відкритим: читач не може однозначно сказати, чи залишився Антон живий.

Любовна тематика та проблематика розкривається у таких жанрах сучасної української драматургії, як фарс та фарс-фантасмагорія.

**«Осінні квіти (комічна драма)» О. Погребінської** у перекладі з російської мови Я. Верещака (2009) була опублікована в журналі «Дніпро» [18]. За жанровими особливостями ця драми – фарс.

Сюжет «комічної драми» спочатку розвивається як класична мелодрама. Перед нами любовний трикутник: корінна киянка Вілена 37 років, її громадянський чоловік Костя, чиновник високого рангу, 47 років та молода людина Сашко, 20 років, який приїхав з Дніпропетровська вчитися у медичному університеті на лікаря-психіатра. Вілена, за її словами, до нестями кохає Костю, але при цьому бажає отруїти його ціаністим калієм. Вілені життєво необхідний Сашко як людина, яка буде опікуватися нею, доглядати та годувати до старості. За цю послугу жінка ладна переписати на Сашка свою квартиру.

Герої познайомилися дивним способом: Сашко дав оголошення до газети про те, що бажає доглядати літню людину за спадщину, на цей запит відреагувала зовсім не стара Вілена. Незабаром Сашко оселився у квартирі з Віленою та її громадянським чоловіком Костею. Вони утворюють шведську родину. Читач чекає на розвиток любовної лінії – конфлікт у класичному любовному трикутнику. І його сподівання виправдовуються лише частково. Вілена говорить, що без Сашка вона не може жити, але цю заяву потрібно розуміти буквально: Сашко повинен забезпечувати родину їжею та продовольчими продуктами, бо з його появою Костя перестає працювати, і вони з Міленою більше не виходять з кімнати назовні.

У Новорічну ніч Сашко намагається перевести стосунки з жінкою у любовну площину. Після фізичної близькості молода людина спонукає жінку вийти з квартири та почати нове життя. Але вона відмовляється. Сашко вирішує покинути цю божевільну парочку, але перед виходом випиває каву з чашки Кості– вона виявляється отруєною. Сашко помирає. Костя та Мілена зізнаються один одному в коханні та залишаються у замкненому просторі квартири.

Мелодраматичний сюжет розвивається у фарсову кульмінацію та розв’язку. По ходу п’єси однолінійні та неглибокі характери набувають психологічної неоднозначності. Їхні дії стають усе більше і більше внутрішньо мотивовані. Герої виявляються носіями акцентованих характерів, бо в них є таємниці народження та життя, їхні долі та внутрішній світ зламані соціальними катаклізмами 1990-х років, герої не можуть знайти себе у сучасному суспільстві.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що в українському театральному мистецтві 10–20-х рр. XXI ст. експеримент з жанрами йде без глобального відриву від класичної традиції української драматургії. Сучасні драматурги звертаються до популярного з XIX ст. жанру мелодрами, а мелодраматичні засоби та прийоми у поєднанні з різними жанровими домінантами утворюють нові гібридні жанрові форми.

Мелодрами, які б витримувати жанровий канон, сьогодні рідкісні. В сучасній драматургії відбувається взаємозбагачення і взаємовплив мелодрами та комедії, трагікомедії, фарсу. Оскільки сучасна комедіографія активно вбирає в себе такі ознаки фарсу, як неправдоподібні парадоксальні ситуації, численні перебільшення, фізичний гумор, зумисне використання абсурду та перебільшена стилізація, це свідчить про те, що, з одного боку, мелодрама «розчиняється» у споріднених їй жанрах – комедії, фарсі, а з іншого – намагається зберегти себе, модифікуючи жанрову структуру.

Перспективою подальших досліджень у цьому напрямі є вивчення інших жанрових модифікацій у сучасній українській драматургії.

**Список використаних джерел**

1. Бондарева О. Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи / О. Бондарева // Питання літературознавства. – 2008. – Вип. 75. – С. 271–279.

2. Галич О.А. Теорія літератури: підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл. / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – Вид. 4-те, стер. – К.: Либідь, 2008. – 488 с.

3. Максимчук Н. У всьому винен гороскоп [Електронний ресурс] / Н. Максимчук // Драматург. – Режим доступу: http://dramaturg.org.ua (дата звернення 28.09.2018).

4. Мардань О. Ніч Святого Валентина [Електронний ресурс] / О. Мардань // Драматург. – Режим доступу: http://dramaturg.org.ua (дата звернення 28.09.2018).

5. Мардань О. Аншлаг [Електронний ресурс] / О. Мардань // Драматург. – Режим доступу: http://dramaturg.org.ua (дата звернення 28.09.2018).

6. Наумов А. Допит з легкою пристрастю [Електронний ресурс] / А. Наумов // Драматург. – Режим доступу: http://dramaturg.org.ua (дата звернення 28.09.2018).

7. Наумов А. Ліки від Майї [Електронний ресурс] / А. Наумов // Українська драматургія. – Режим доступу: http://ukrdrama.at.ua/load/anatolij_naumov_liki_vid_majji/3-1-0-45 (дата звернення 28.09.2018).

8. Наумов А. Надто ранений звір [Електронний ресурс] / А. Наумов // Українська драматургія. – Режим доступу: http://ukrdrama.at.ua/load/anatolij_naumov_nadto_ranenij_zvir/4-1-0-36 (дата звернення 28.09.2018).

9. Наумов А. Пацієнтка найкращого хірурга [Електронний ресурс] / А. Наумов // Українська драматургія. – Режим доступу: http://ukrdrama.at.ua/load/anatolij_naumov_pacientka_najkrashhogo_khirurga/5-1-0-41 (дата звернення 28.09.2018).

10. Наумов А. Позаштатний син [Електронний ресурс] / А. Наумов // Українська драматургія. – Режим доступу: http://ukrdrama.at.ua/load/anatolij_naumov_pozashtatnij_sin/3-1-0-43 (дата звернення 28.09.2018).

11. Погребінська О. Осінні квіти [Електронний ресурс] / О. Погребінська // Центр Леся Курбаса. – Режим доступу: http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/pogrebinska_osinni.html (дата звернення 28.09.2018).

12. Щирба О. Танго втрьох [Електронний ресурс] / О. Щирба, В. Сердюк // Драматург. – Режим доступу: http://dramaturg.org.ua (дата звернення 28.09.2018).

13. Білоус П.В. Теорія літератури: навч. посіб. / П.В. Білоус. – К.: Академвидав, 2013. – 325 с.

14. Ніколова О.О. Теорія літератури: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / О.О. Ніколова, К.М. Василина. – Запоріжжя: Запоріз. нац. ун-т, 2012. – 229 с.

15. Веселовська Н.В. Тяжіння до психологічної смерті як наслідку постколоніальної травми (на матеріалі п'єси Олександри Погребінської «Осінні квіти») / Н.В. Веселовська // Studia metodologica. – 2014. – Вип. 39. – С. 219–223.

16. Волькенштейн В.М. Драматургия / В.М. Волькенштейн. – М.: Советский писатель, 1960. – 340 с.

17. Тулянцев А. Драма трёх сердец [Електронний ресурс] / А. Тулянцев // Эксперимент: Международный культурный портал. – Режим доступу: http://mdeksperiment.org/etv_page.php?page_id=4157&album_id=20&category=STATJI (дата звернення 28.09.2018).

18. Погребінська О. Осінні квіти: комічна драма на три дії / О. Погребінська // Дніпро. – 2009. – № 9. – С. 109–137.

## MELODRAMATIC MEANS AND METODS IN MODERN UKRAINIAN DRAMATURGS' PLAY

*Nataliya L. Yuhan*, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). E-mail: ugannl2@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-23

**Key words:** *modern Ukrainian drama, melodrama, comedy, tragicomedy, farce.*

The article analyzes the melodramatic means and techniques used in the plays of Ukrainian playwrights of the 10–20s. of the 21st century.

"Comedy-melodrama" is a play by A. Naumov "Patient of the Best Surgeon". She has a typical melodrama "happy end". Other features of the melodrama genre are present in the work: simple intrigue, exaggerated emotionality in the actions and statements of characters, the opposition of positive and negative heroes, all actions are passed through the prism of feelings, passions. Secondary characters of this play do not deepen the main conflict. The characters are one-sided and shallow. Comedy-melodrama of A. Naumov is deprived of psychological detail.

Melodrama can also be considered a play by contemporary Ukrainian playwrights O. Shirby and V. Serdyuk "Tango the Three". The plot of this work is melodramatic, and the kind of pathos is the pathos of sentimentalism. Not all actions of the main characters are sufficiently motivated and deeply psychologically grounded. As in the classical melodrama, in the most sensual episodes the music is played (tango, blues), the main characters dance, on the dance floor there are important events for the development of the event, with it the climax and the final of tragicomedies.

Melodramatic development of love conflict is characteristic of comedians N. Maksymchuk "Horoscope is blamed for all", A. Naumov "Freelance son" and "Interview with easy passion". "Love triangles" are the basis of some tragicomedies of contemporary Ukrainian playwrights (O. Mardan "Night of St. Valentine", "Anchleg", A. Naumov "Overly wounded beast" and "Medicines from Maya"). Despite the fact that in all these works there is no happy finale, characteristic for the genre of melodrama, the authors use melodramatics and techniques to create plays.

Melodramatic plot in the work of O. Pogrebinskaya "Autumn Flowers" develops in a farcical culmination and a solution. In the course of the play, one-line and shallow characters become psychologically ambiguous. Their actions are becoming more and more internally motivated. Heroes are the bearers of accentuated characters, because they contain the secrets of birth and life, their fate and the inner world are broken by social cataclysms of the 90s, heroes can not find themselves in modern society.

Melodramas that stand the genre canon, are rare today. In modern drama, mutual enrichment and interplay of melodrama and comedy, tragicomedy, farce. Since modern comedy is actively absorbing such signs of farce as improbable paradoxical situations, numerous exaggerations, physical humor, deliberate use of absurdity and very stylized productions, this indicates that, on the one hand, the melodrama "dissolves" in its related genres – comedy and farce, on the other hand, trying to preserve itself by modifying the genre structure.

### References

1. Bondareva, O. *Novitnia ukrains'ka drama: dynamichni tendentsii rozvytku na tli retseptyvnoi kryzy* [Newest Ukrainian Drama: Dynamic Development Trends Against the Receptive Crisis]. *Pytannia literaturoznavstva* [Questions of Literary criticism], 2008, issue 75, pp. 271-279.

2. Halych, O., Nazareth, V., Vasiliev, E. *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Kyiv, Lybid Publ., 2008, 488 p.

3. Maksymchuk, N. *U vs'omu vynen horoskop* [Horoscope is Blamed for All]. Available at: http://dramaturg.org.ua (Accessed 29 September 2018).

4. Mardan', O. *Nich Sviatoho Valentyna* [Night of St. Valentine]. Available at: http://dramaturg.org.ua (Accessed 29 September 2018).

5. Mardan', O. *Anshlah* [Anchleg] Available at: http://dramaturg.org.ua (Accessed 29 September 2018).

6. Naumov, A. *Dopyt z lehkoiu prystrastiu* [Interview with Easy Passion]. Available at: http://dramaturg.org.ua (Accessed 29 September 2018).

7. Naumov, A. *Liky vid Maji* [Medicine from Maya]. Available at: http://ukrdrama.at.ua/load/anatolij_naumov_liki_vid_majji/3-1-0-45 (Accessed 29 September 2018).

8. Naumov, A. *Nadto ranenyj zvir* [Overly Wounded Beast]. Available at: http://ukrdrama.at.ua/load/anatolij_naumov_nadto_ranenij_zvir/4-1-0-36 (Accessed 29 September 2018).

9. Naumov, A. *Patsiientka najkraschoho khirurha* [The Patient of the Best Surgeon]. Available at: http://ukrdrama.at.ua/load/anatolij_naumov_pacientka_najkrashhogo_khirurga/5-1-0-41 (Accessed 29 September 2018).

10. Naumov, A. *Pozashtatnyj syn* [Freelance Son]. Available at: http://ukrdrama.at.ua/load/anatolij_naumov_pozashtatnij_sin/3-1-0-43 (Accessed 29 September 2018).

11. Pohrebins'ka, O. *Osinni kvity* [Autumn Flowers]. Available at: http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/pogrebinska_osinni.html (Accessed 29 September 2018).

12. Schyrba, O., Serdiuk, V. *Tanho vtr'okh* [Tango the Three]. Available at: http://dramaturg.org.ua (Accessed 29 September 2018).

13. Bilous, P.V. *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Kyiv, Academic Edition Publ., 2013, 325 p.

14. Nikolova, O.O., Vasilina, K.M. *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Zaporozhye, ZNU Publ., 2012, 229 p.

15. Veselovskaya, N.V. *Tiazhinnia do psykholohichnoi smerti iak naslidku postkolonial'noi travmy (na materiali p'iesy Oleksandry Pohrebins'koi «Osinni kvity»)* [Exposure to psychological death as a consequence of postcolonial trauma (based on the play by Alexandra Pogrebinskaya «Autumn Flowers»)]. Studia metodologica [Metodology Studia], 2014, issue 39, pp. 219-223.

16. Vol'kenshtein, V.M. (1960). *Dramaturgija* [Dramaturgy]. Moscow, Soviet writer Publ., 340 p.

17. Tuljancev, A. *Drama trjoh serdec* [Drama of Three Hearts]. Available at: http://mdeksperiment.org/etv_page.php?page_id=4157&album_id=20&category=STATJI. (Accessed 29 September 2018).

18. Pogrebinskaya, O. *Osinni kvity: komichna drama na try dii* [Autumn Flowers: Comic Drama for Three Actions]. *Dnepr* [Dnepr], 2009, no. 9, pp. 109-137.

*Одержано 5.10.2018.*

# АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 811.161.2
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-24

**І.Б. МЕНТИНСЬКА,**
*старший викладач кафедри української мови*
*Національного університету «Львівська політехніка»*

**Г.В. НАКОНЕЧНА,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри української мови*
*Національного університету «Львівська політехніка»*

## СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КОМП'ЮТЕРНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ: ЛЕКСИКОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті проаналізовано лексикографічну спадщину в галузі комп'ютерної термінології; здійснено порівняльний аналіз головних енциклопедичних словників, комп'ютерної термінології, що вийшли в Україні та діаспорі.

*Ключові слова: комп'ютерна термінологія, лексикографія, лексико-семантичні групи, словники.*

В статье проанализировано лексикографическое наследие в области компьютерной терминологии, осуществлен сравнительный анализ главных энциклопедических словарей, компьютерной терминологии, вышедших в Украине и диаспоре.

*Ключевые слова: компьютерная терминология, лексикография, лексико-семантические группы, словари.*

Інтелектуалізація сучасного суспільства, початок якої сягає третьої чверті XX ст., поставила виклики перед національними мовами і, зокрема, перед їхніми терміносистемами. Ті мови, що розвивалися природно, могли номінувати нові поняття відповідно до своїх внутрішніх законів і ресурсів, ті ж, що зазнавали інтерференційних впливів, опинилися в складному становищі. Українська мова впродовж XX ст. розвивалася більш-менш природно лише в період українізації (1920–30-ті рр.), а в наступні десятиліття лише ентузіасти підтримували її функціонування у сфері науки.

Актуальність дослідження полягає в тому, що лексикографічна спадщина в галузі української комп'ютерної термінології ще не виступала об'єктом окремого термінознавчого дослідження.

Метою цієї розвідки є простежити підґрунтя виникнення сучасної української комп'ютерної термінології в складних екстралінгвальних умовах XX ст.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань: 1) проаналізувати лексикографічну спадщину початку XX ст.; 2) здійснити порівняльний аналіз головних українських комп'ютерних словників, виданих в Україні та в діаспорі в другій половині XX ст.; 3) виокремити лексико-тематичні групи терміноодиниць, що їх фіксують зазначені видання.

© *І.Б. Ментинська, Г.В. Наконечна , 2018*

Незважаючи на те, що становлення інформаційних технологій в Україні бере свій початок від 1914 р., формування термінологічної лексики комп'ютерної галузі відбувалося складно й неоднозначно.

«20-ті роки ХХ століття, – стверджує І. Кочан, – називають роками термінологічного вибуху. Однією із причин цього був бурхливий розвиток науки і техніки у світі, з іншого боку, дух національного відродження сприяв утвердженню української мови в освіті й науці загалом, і в термінографії зокрема» [1]. Дослідниця далі зазначає, що, за бібліографічними джерелами, від 1918 р. й упродовж 20-х та початку 30-х рр. з'явилося більше ніж 60 термінографічних словників, виданих як в Україні, так за її межами.

Уважаємо, першими лексикографічними працями у становленні комп'ютерної термінології були словники-проекти: О. Курило «Словник української фізичної термінології. (Проект)» (1918); Є. Чикаленко «Систематичний словник української математичної термінології» (Берлін, 1924 р.); «Словничок математичної термінології (проект)». Ч. 1: Термінологія чистої математики (укл. Ф. Калинович. – К., 1925); Т. Секунда «Німецько-український словник термінів з обсягу механіки з українським та російським покажчиками» (1925); І Шелудько, Т. Садовський «Словник технічної термінології: Загальний (проект)» (К., 1925); В. Дубровський. «Російсько-український технічний словник» (вид, 2-ге, Київ, 1926 р); Т. Туркало і В. Фаворський «Словник технічної термінології» (т. І, 1928 р.); І. Трихвилів та І. Зубков «Словник технічної термінології» (Київ, 1930 р.); Словник фізичної термінології (Укр. Ак. наук, Київ, 1931). У статті «Українські термінологічні словники 20-х років ХХ століття з позиції сьогодення» І. Кочан зазначає, що лексикографічним працям вказаного періоду властиві два напрями: суто національний, де перевагу надано українським відповідникам, та європейський, коли не відмовлялися від чужомовних лексем, а інколи творили за допомогою греко-латинських коренів [1]. Отож, українські термінологічні словники 20–30-х рр. ХХ ст. є вагомим підґрунтям формування й становлення науково-технічної лексики, зокрема фахової лексики комп'ютерної галузі, у них закладено методологію та принципи укладання термінологічних словників, якими користуються до сьогодні, а також взято моделі та зразки українських фахових термінів, що є актуальними й запотребованими на сучасному етапі становлення та розвитку терміносистеми.

Однак сумнозвісні події, що розпочалися з 1933 р., сильно вплинули на подальший розвиток української термінології, після репресивних «Термінологічних бюлетенів» 1933–1935 рр. власне українська наукова термінологія стала недоступною для загалу. З офіційних словників та підручників її було вилучено, а заборонені словники потрапили до спеціальних сховищ бібліотек, їх видавали лише за спеціальним дозволом. Відомо, що словники 1920–30-х рр. збереглися в поодиноких примірниках, а то й не дійшли до нас зовсім – їх загублено або знищено. Навіть про саме існування багатьох термінологічних словників тепер знає лише певне коло фахівців. Нині стало очевидно, що основний масив української науково-технічної термінології 20–30-х рр., так званий «золотий фонд», має повернутися до активного наукового вжитку, слід широко використовувати «реабілітовані» терміни не лише в комп'ютерних, але й в інших галузях науки і техніки.

Варто зауважити, що через політику русифікації колишнього СРСР українська комп'ютерна термінологія практично не розвивалася. Фахівці цієї галузі послуговувалися виняткова російською мовою, оскільки вона була державною, хоч її евфемістично називали мовою міжнаціонального спілкування.

На початку 50-х рр. ХХ ст., коли з'явилися перші обчислювальні машини та фахова комп'ютерна термінологія в країнах Заходу, Україна була в складі СРСР, і зрозуміло, що українська термінологія цієї галузі не могла бути об'єктом вивчення.

У праці «Українська термінографія (1948–2002): бібліографічний покажчик» дослідниці М. Комової [4], а також у матеріалах із Вікісловника [3] згадано про «Російсько-український технічний словник 80 000 термінів» укладачів: М.М. Матійко, О.М. Матійко, Н.С. Родаєвич, Г.М. Гнатюк, А.М. Матвієнко, виданий в Державному видавництві технічної літератури УРСР у Києві 1961 р., який, очевидно, став основою для потужної на той час лексикографічної праці з кібернетики. Отож, чи не першою спробою кодифікувати українську комп'ютерну термінологію в Радянській Україні була «Енциклопедія кібернетики», яку видано в Києві у видавництві «Українська радянська енциклопедія» – передусім українською

мовою (1973), згадує М. Кратко [2], а потім російською (1974). Вона фактично відображала стан російської термінології 1960-х рр. Ті автори, які мешкали в Україні та знали українську мову, писали російською, покликаючись на те, що вони не знають української термінології. Переклали матеріали до кожної статті з російської на українську мову редактори літературного контролю УРЕ [4]. Згодом працю було перекладено й німецькою мовою в тодішній Німецькій Демократичній Республіці.

Енциклопедію укладено в Інституті кібернетики АН УРСР за участю фахівців із понад 100 різних науково-дослідних і навчальних установ колишнього СРСР. Це була робота не тільки перекладацька, а й термінологічна, адже українських кібернетичних термінів на той час було дуже мало [2]. Енциклопедія містить близько 1800 статей з інформатики, кібернетики (теоретичної, економічної і технічної) та обчислювальної техніки. До більшості статей подано бібліографію. Статті енциклопедії ілюстровано середтекстовими схемами, кресленнями, малюнками та кольоровими вклейками, що унаочнюють висвітлення найважливіших питань чи сфер застосування кібернетики. У ній подано відомості з теоретичної кібернетики: математичного апарату, теорії систем, теорії інформації, методів програмування тощо. Чільне місце займають статті з технічної кібернетики, що охоплюють питання управління складними технічними системами та комплексами, автоматизації наукового експерименту, створення оптимальних систем керування технологічними процесами, оптимізації взаємодії людини та машини, організації відповідних інтерфейсів. Наведено також інформацію про принципи та методи побудови основних технічних засобів кібернетики – електронних обчислювальних машин та пристроїв моделювання. Наприклад, другий том містить статтю:

*ШТУЧНИЙ РОЗУМ* – штучно створена система довільної природи, призначена розв'язувати складні задачі широкого класу тощо [5]. Далі автори згадують термін *штучний інтелект* і розглядають його як напрям штучного розуму, призначений використовувати евристичні прийоми – правдоподібні міркування, висновки за аналогією та інтуїтивні припущення [5].

Отож, створення енциклопедії кібернетики сприяло суттєвому поповненню комп'ютерної термінології, хоч це загалом не задовольняло повністю потреби фахової комунікації, проте викликало неабиякий інтерес до цієї галузі знань.

У дослідженні «Українська термінографія (1948–2002): бібліографічний покажчик» [4] вказано також на «Українсько-англійський словник комп'ютерних термінів» [5], укладений у Канадському інституті українських студій у 1982 р. в Едмонтоні. Згодом, 1990 р., в Канаді видано «Українсько-англійський словник комп'ютерної термінології і англо-українські ауді-овізуальні терміни» (укладачі П. Фединський, Т. Городиська, Т. Кінен, Р. Робін) [6].

Зі зміцненням української присутності в Канаді виникла потреба заснувати науково-освітні установи при престижних університетах. За громадської підтримки поставали українські кафедри й центри, найбільші з яких – Український науковий інститут (1973) та Канадський інститут українських студій (КІУС, 1976) при Альбертському університеті. Отож, українська діаспора, прагнучи зберегти національну й культурну ідентичність, долучилася до термінологічних досліджень у галузі комп'ютерних технологій. У передмові до словника написано, «що праця має на меті сприяти створенню кращої української технічної термінології, надавши їй потужности, співзвучної могутності української літературної мови» [6]. Як зазначає М. Сорока, «здобуття політичного впливу й фінансового зростання наклалося на надзвичайну громадську активність третьої повоєнної хвилі еміґрації, що відрізнялася високим освітнім рівнем» [7, с. 68]. Становлення КІУСу в складі Альбертського університету здійснювалося під гаслами політики мультикультуралізму в Канаді. Утвердження українських студій у західному академічному середовищі протистояло радянській національній політиці в Україні. В. Кравченко зауважує: «Це була, можливо, найбільш ентузіастична доба історії інституту, коли українська громада тісно співпрацювала з професійними науковцями й змушувала прислухатися до себе провінційний уряд. Саме в 1970–80-ті рр. ХХ ст. було закладено інституційні підвалини та сформульовано основні напрямки наукової та освітньої діяльності інституту» [8, с. 144–154].

Цікавим, на нашу думку, є порівняльний аналіз лексикографічних праць «Енциклопедія кібернетики» (1973, Київ) та «Українсько-англійський словник комп'ютерних термінів» (1982, Едмонтон). Варто зауважити, що це радянський період, холодна війна, протистояння. Чи був вплив радянського видання на діаспорне?

| «Енциклопедія кібернетики» (1973, Київ) | «Українсько-англійський словник комп'ютерних термінів» (1982, Едмонтон) |
|---|---|
| Асемблер | Асемблер |
| | Атрибут |
| | База даних |
| | Байт |
| | Буфер |
| Біт | Біт |
| | Вінчестер-диск |
| | Ґльобальний розшук |
| | Діялоговий режим |
| | Драйвер |
| Дескриптор | |
| | Інтерфейс |
| | Клявіятура |
| | Лазерний принтер |
| | Локальна мережа |
| | Модем |
| Машинний переклад | Машинний переклад |
| Нагромаджувач | Накопичувач |
| | Паскаль |
| Табулятор | Табулятор |
| | Утиліта |
| | Файл |
| | Форматування |
| | Фортран |
| | Чип |

Як бачимо, «Українсько-англійський словник комп'ютерних термінів» (1982, Едмонтон) суттєво поповнився комп'ютерною, термінологічною лексикою, що свідчить про стрімкий розвиток терміносистеми. Безперечно, укладачі едмонтонського словника брали до уваги терміносистему радянської «Енциклопедії кібернетики», але з огляду на пізніший час видання й на власні підходи не обмежувалися нею. Спостерігаємо також невелику кількість похідних прикметників (*програмувальний*, *діялоговий*) і деякі дієслова (*стирати*, *копіювати*). Це переважно терміни, які стосуються комп'ютерних технологій та інформаційних мереж. Зафіксовані лексеми переважно однозначні, хоча є й багатозначні, які вживають в інших галузях. Виокремлюємо тематичні групи:

1. Назви одиниць вимірювання інформації: *біт, байт.*

2. Назви програми: *драйвер*.

3. Найменування частин комп'ютера та інших пристроїв: *вінчестер*, *клявіятура*, *лазерний пристрій*,

4. Назви процесів: *форматування*, *інсталювання*.

5. Мова програмування: *Бейсик*, *Паскаль*, *Фортран.*

Аналіз цих двох праць із погляду подання термінів як систематизованої сукупності лексичних одиниць на позначення спеціальних понять науково-теоретичної та професійно-практичної діяльності людини дає змогу побудувати модель мовної картини розвитку й збагачення української термінології.

Попередниками лексикографічних праць, присвячених власне комп'ютерній термінології, були словники математичної, фізичної, технічної термінології, що вийшли в період українізації (20-ті рр. ХХ ст.). «Енциклопедія кібернетики» (Київ, 1973) є свідченням складних умов розвитку української наукової мови в радянський період. Діаспорні словники комп'ютерної термінології базувалися на першій україномовній енциклопедії, виданій в УРСР.

Основними напрямами подальших досліджень лексикографічної спадщини в галузі комп'ютерної термінології є: 1) лексико-семантична характеристика терміноодиниць різних видань; 2) виявлення продуктивних словотвірних моделей; 3) структурно-морфологічний аналіз комп'ютерних термінів у цих виданнях

**Список використаних джерел**

1. Кочан І.М. Українські термінологічні словники 20-х років XX століття з позицій сьогодення / І.М. Кочан // Термінологічний вісник. – 2011. – Вип. 1. – С. 156–162.

2. Кратко М. Як створювалася україномовна «Енциклопедія кібернетики» [Електронний ресурс] / М. Кратко. – Режим доступу: http://www.istpravda.com.ua/digest/2011/02/7/22204/ (дата звернення 03.10.2018).

3. Додаток: Список словників [Електронний ресурс] / Фахові та галузеві. Термінологічні. Наукової мови. – Режим доступу: https://uk.wiktionary.org/wiki/% (дата звернення 03.10.2018).

4. Комова М.В. Українська термінографія (1948–2002): Бібліографічний покажчик / М.В. Комова. – Л.: Ліга-Прес, 2003. – 112 с.

5. Енциклопедія кібернетики: у 2 т. / Відпов. ред. В.М. Глушков. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії, 1973. – Т. 2 (М–Я). – 576 с.

6. Українсько-англійський словник комп'ютерної термінології і англо-українські аудіовізуальні терміни / укл. П. Фединський, Т. Городиська, Т. Кінен, Р. Робін. – Едмонтон, Альберта, 1990. – 30 с.

7. Сорока М.І. Культура меценатства в українській громаді Канади / М.І. Сорока // Західньоканадський збірник. – Едмонтон; Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. – Т. XLVII, ч. 7. – 300 с.

8. Кравченко В. Канадський інститут українських студій: У пошуках відповідей на нові виклики / В. Кравченко // Західньоканадський збірник. – Едмонтон; Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. – Т. XLVII, ч. 7. – С. 144–154.

**FORMATION OF UKRAINIAN COMPUTER TERMINOLOGY: LEXICOGRAPHICAL ASPECT**

*Iryna B. Mentynska, Halyna V. Nakonechna*, Lviv Polytechnic National University (Ukraine). E-mail: imentynska31@ukr.net; hnakon62@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-24

**Key words:** *computer terminology, lexicography, lexical-semantic groups, dictionaries.*

The relevance of the study stems from the fact that the lexicographic legacy in the field of Ukrainian computer terminology has not yet been the object of a specific terminological research.

This survey is aimed to trace the grounds for the emergence of modern Ukrainian computer terminology in the complex extralingual conditions of the 20th century.

The aim is to solve the following tasks: 1) to analyse the lexicographic legacy of the beginning of the 20th century; 2) to carry out a comparative analysis of the main Ukrainian computer dictionaries published both in Ukraine and diaspora in the second half of the 20th century; 3) to identify the lexical-thematic groups of terminological units fixed in the indicated publications.

Despite the fact that the emergence of information technologies in Ukraine dates back to the 1914, the formation of terminological vocabulary of the computer branch has been rather difficult and ambiguous.

Ukrainian terminological dictionaries of the 20-s – 30-s of the 20th century are significant grounds for the formation and development of scientific and technical vocabulary, in particular, the vocational vocabulary of the computer branch; they incorporated the methodology and principles of terminological dictionaries that are still being used today; besides, the models and samples of Ukrainian vocabulary terms that are relevant and in demand at the present stage of the formation and development of the terminological system have been taken from these dictionaries.

It should be noted that due to the policy of Russification in the former USSR, Ukrainian computer terminology practically was not developing. The specialists in this realm used exclusively Russian, since it was the state language, though euphemistically called "the language of international communication", i.e. lingua franca.

In our opinion, a comparative analysis of the lexicographical works "Encyclopaedia of Cybernetics" (Kyiv, 1973) and "Ukrainian-English Dictionary of Computer Terms" (Edmonton, 1982) seems to be quite interesting. This is the Soviet period, the Cold War, and the confrontation. Was the diasporic edition influenced by the Soviet one?

The compilers of the Edmonton dictionary, undoubtedly, took into account the terminological system of the Soviet "Encyclopaedia of Cybernetics", but given the later time of the publication and their own approaches, they were not limited to it.

Conclusions. The dictionaries of mathematical, physical, technical terminology published during the period of Ukrainization (20-s of the 20th century) were the forerunners of lexicographic works devoted to the actual computer terminology. "The Encyclopaedia of Cybernetics" (Kyiv, 1973) is an evidence of the difficult conditions for the development of the Ukrainian scientific language during the Soviet era. The diasporic dictionaries of computer terminology were based on the first Ukrainian-language encyclopaedia published in the Ukrainian SSR.

The main areas of further research of lexicographic heritage in the field of computer terminology are as follows: 1) lexical-semantic characteristic of terminological units of various publications; 2) the identification of productive word-building models; 3) structural and morphological analysis of computer terms in those publications.

## References

1. Kochan, I.M. *Ukrayinski terminologichni slovnyky 20-x rokiv XX stolittya z pozycij sogodennya* [Ukrainian terminology dictionaries of the 19820s of the 20th century from the point of view of the present]. *Terminologichnyj visnyk: Zbirnyk naukovykh prats* [Terminological Bulletin: Collection of scientific works], 2011, no. 1, pp. 156-162.

2. Kratko, M. *Yak stvoryuvalasya ukrayinomovna "Encyklopediya kibernetyky"* [How was the Ukrainian-language "Encyclopedia of Cybernetics"]. Available at: http://www.istpravda.com.ua/digest/22204/ (Accessed 3 October 2018).

3. *Dodatok: Spysok slovnykiv. Faxovi ta galuzevi. Terminologichni. Naukovoyi movy. Politekhnichni* [Appendix: Dictionary of Occupations and Industry. Terminological. Scientific language Polytechnic]. Available at: https://uk.wiktionary.org/wiki/% (Останнє звернення 03.10.2018).

4. Komova, M.V. *Ukrayinska terminografiya (1948–2002): Bibliografichnyj pokazhchyk* [Ukrainian Terminography (1948-2002): Bibliographic Index]. Lviv, Liga-Pres Publ., 2003, 112 p.

5. *Encyklopediya kibernetyky: u 2 t.* [Encyclopedia of cybernetics: in 2 vol.]. Kyiv, Golovna redakciya ukrayinskoyi radyanskoyi encyklopediyi Publ., 1973, vol. 2 (M-Ya), 576 p.

6. Fedynsky, P., Horodyska, T., Kiken, T., Robin, R. (ed.) *Ukrayins`ko-anglijs`ky`j slovnyk komp'yuternoyi terminologiyi i anglo-ukrayins`ki audiovizual`ni terminy* [English-Ukrainian Computer Glossary and Short Glossary of Audio-Visual Technology]. Edmonton, Alberta Publ., 1990, 30 p.

7. Soroka, M.I. *Kultura mecenatstva v ukrayinskij gromadi Kanady* [Culture of patronage in the Ukrainian community of Canada]. *Zaxidnokanadskyj zbirnyk* [West-Canadian Collection]. Edmonton-Ostrog, Nacionalnyj universytet "Ostrozka akademiya" Publ., 2014, vol. 47, part 7, 300 p.

8. Kravchenko, V. Kanadskyj instytut ukrayinskykh studij: U poshukax vidpovidej na novi vyklyky [Canadian Institute of Ukrainian Studies: In search of answers to new challenges]. *Zaxidnokanadskyj zbirnyk* [West-Canadian Collection]. Edmonton-Ostrog, Nacionalnyj universytet "Ostrozka akademiya" Publ., 2014, vol. 47, part 7, pp. 144-154.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 809.1
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-25

**В.Б. ПРИХОДЬКО,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри української та іноземної лінгвістики*
*Луцького національного технічного університету*

# РЕЦЕПЦІЯ КОЛЬОРУ В ІНШОМОВНОМУ ДИСКУРСІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті йдеться про різні теоретичні аспекти дослідження кольоропозначень в іншомовному дискурсі. Зокрема розглядається етномаркованість кольороназв, їх належність до мовної картини світу. Досліджується проблема рецепції кольору в порівняльному аспекті.

*Ключові слова: рецепція, колір, дискурс, ментальність, переклад.*

В статье речь идет о различных теоретических аспектах исследования цветонаименований в иноязычном дискурсе. В частности рассматривается этномаркированность цветообозначений, их принадлежность к языковой картине мира. Исследуется проблема рецепции цвета в сравнительном аспекте.

*Ключевые слова: рецепция, цвет, дискурс, ментальность, перевод.*

Кольоропозначення займають вагоме місце в міжкультурній комунікації. Система кольоропозначень будь-якої мови є етномаркованою. Вона є як похідною культури, так і культуроутворюючим фактором. Дослідження етнічної колористики є неподільною частиною досліджень мовної картини світу, яка пов'язана з художнім мисленням, що в будь-якому мовному дискурсі має свою специфіку, в тому числі і колористичну. У численних працях, присвячених кольоросемантиці, мовна картина світу розглядається як результат лінгвокогнітивної діяльності певного етносоціуму. Вчені стверджують, що когнітивні процеси, в яких беруть участь кольороназви, базуються на соціально, етнічно і ментально усвідомленій кольоросимволіці, на її безпосередньому зв'язку з історією і культурою народу [9]. Актуальність вивчення термінів кольору полягає саме в їх усвідомленні як початкових носіїв та інструментів національних культур і мов.

Колір, сприйняття кольорів, колірний символізм давно привертають увагу вчених. Однак досі не вироблено єдиного підходу до різних аспектів кольору, зокрема до його рецепції в іншомовному дискурсі.

**Мета** цієї розвідки – розглянути теоретичний аспект проблеми іншомовної рецепції кольору.

Насамперед слід зауважити, що кожен дослідник дає своє індивідуальне визначення самому поняттю «колір», що може розглядатися як цілком самодостатнє семантичне явище. Як зазначає А. Лосєв, ті реальні кольори, на які посилаються в різних сферах науки, вельми далекі від живого сприйняття [4, с. 432]. Відомо, що в кожній культурі значення одних і тих самих кольоропозначень – різні. Наприклад, у мові корінного населення Нової Зеландії – маорі існує понад сто відтінків кольору, який ми визначаємо як «червоний». Інший приклад – англійському *blue* в українській мові відповідає «синій» і «блакитний», тобто носії англійської та української мов у цьому випадку говорять про різні кольори, що, однак, не порушує процесу комунікації при перекладі.

© *В.Б. Приходько, 2018*

Вчених цікавить, яким чином колірні категорії відображені в людській свідомості. Як відзначав К. Юнг, колір належить до такого виду реальності, який найменше піддається усвідомленню, хоча наскрізь пронизує людську істоту і дає знати про себе щомиті [7].

Кольори виступають у функції знаків, що відображають певні сторони об'єктивної реальності, в яких вона розкривається носіям певної культури крізь призму реальних життєвих відносин. Цей факт ілюструється класичним прикладом «теорії лінгвістичної відносності» Сепіра-Уорфа, де підкреслюється, що, наприклад, у мові ескімосів існує більше слів для позначення снігу (*білого*), ніж в будь-якій іншій мові. В англійській та українській мовах (як і в європейській традиції загалом) поширений поділ спектра на сім частин, яким відповідають сім назв основних кольорів.

Австралійський лінгвіст А. Вежбицька висуває гіпотезу про те, що прототипами семи основних кольорів є реально існуючі референти, які відіграють певну роль у концептуалізації кольору. Автор вказує, що сучасний носій мови на свідомому рівні іноді може і не відчувати наявність будь-яких зв'язків між кольоропозначенням та його референтом (наприклад, *жовтий* – сонце). Однак на несвідомому рівні він активізує ці зв'язки, що знаходить наочне підтвердження в мові, а також в літературі (наприклад, в метафорах, фразеологізмах) [3, с. 231]. А. Вежбицька спробувала дослідити універсалії людського спілкування, пов'язані із зоровим сприйняттям. Кольорові концепти пов'язані з певними «універсальними елементами людського досвіду» (наприклад, день і ніч, вогонь, рослинність, небо, земля) [3, с. 283]. Колірні відчуття виникають у мозку, а не в навколишньому світі, і їхня природа, значною мірою, визначається людською біологією. Колірне сприйняття не можна виразити словами, однак ми можемо про нього говорити тому, що пов'язуємо наші зорові відчуття з певними універсальними зразками (моделями).

У сприйнятті кольору завжди присутній оцінювальний момент, і аксіологічність кольоропозначення існує у широкому етнолінгвістичному просторі. Насамперед, це відбувається тому, що кольоропозначення етноцентричні.

Інтерес сучасних дослідників зміщується в бік ментальної сфери екзистенції кольороназв. Природно, що в порівняльному аналізі кольоропозначень в англійській та українській мовах вагоме місце займає і аспект вивчення фразеологічного матеріалу як такого, що найповніше відображає національний колорит.

Виявленню національно-специфічних особливостей кольоропозначень, їх естетичної ролі в національній фольклорній і поетичній традиції присвячена стаття А. Бєлова [1, с. 49]. Серед проблем кольороназв А. Бєлов вказує на невивченість колірних переваг у представників різних етнічних і соціальних груп. Автор слушно підкреслює зв'язок кольоропозначень з певними національно характерними емоційними станами та ситуаціями.

Варто погодитись із думкою багатьох дослідників, що емоції відіграють важливу роль як в семантичному кодуванні кольорів, так і в їх відтворенні. Зв'язок «колір → емоція» очевидний. Однак існує й інша точка зору щодо зв'язку кольору і емоцій – «емоція → колір». Емоційна і колірна системи взаємовідображаються та взаємозамінні в процесах сприйняття. За рецептивним кольором стоїть колір «психічний», тобто такий, що відповідає за переживання. Розкривається цей колір в емоціях, почуттях, настроях, ідеях: тепла, холоду, наближення, руху, спокою і т. д. Наприклад, для того, щоб відповісти на запитання, чому одні народи символізують смерть *чорним*, а інші *білим* кольором, необхідний фахівець, який займається проблемою семантики смерті в тих чи інших культурах. Однак можна стверджувати, що кольори символізують не смерть, а ставлення до неї – негативне (*чорний*) і позитивне (*білий*).

С. Тер-Мінасова зазначає, що в колірній гамі культурної і мовної картини світу, створеної і створюваної англійською та російською мовами, *чорний* і *білий* кольори відіграють дуже важливу роль. У них відображена і реальна, і культурна картина світу. Для обох мов, що демонструють культуру та суспільну свідомість носіїв мови, взагалі характерне традиційне співвіднесення чорного кольору з чимось поганим, а білого – з хорошим. Наприклад, *black sheep, black market, blackmail, Black Gehenna, black soul – черная душа, черная весть, черный день, черный глаз*. І навпаки, *white* – колір миру (*white dove*), колір білої сукні нареченої, колір всього хорошого і чистого. Поєднуючись із будь-яким іменником, що означає щось погане, *white* може пом'якшувати, облагороджувати негативне значення

останнього: *white lie* – брехня задля порятунку, або, для порівняння, – *біла заздрість* і *чорна заздрість* [6, с. 76].

Про яскраву національну своєрідність колірної символіки, про її герметичність і недоступність для людей з іншого мовного ареалу йдеться в статті Ю. Сорокіна і І. Марковіної «Типи китайської символіки в мові і культурі» [5]. Автори наводять приклади китайських символів кольору: про характер персонажа (амплуа актора) може свідчити колір костюма і гриму виконавця; червоний колір символізує відданість і чесність, чорний – прямоту, синій – упертість і жорстокість, жовтий – замасковану хитрість або підступність [5, с. 64].

Фабер Біррен у своєму екстралінгвістичному дослідженні значень кольору [8] виділяє чотири типи його рецепцій-асоціацій: 1) загальне враження; 2) розумові асоціації (mental associations); 3) об'єктивні асоціації (objective); 4) суб'єктивні асоціації (subjective). Під «розумовими асоціаціями» розглядаються асоціації у формі іменників. Під «об'єктивними» і «суб'єктивними» передбачаються ситуації, коли співвідносяться кольори із зовнішнім об'єктом або внутрішнім душевним станом. Наприклад: *жовтий колір*: **загальне уявлення**: сонячний, променистий, яскравий; **розумові асоціації**: сонячне світло; **об'єктивні асоціації**: привітний, надихаючий, життєвий, небесний; **суб'єктивні асоціації**: висока духовність, здоров'я, щастя.

Отже, пошук асоціацій або «сенсу» тієї чи іншої кольороназви (і не тільки) виправданий, оскільки він відображає живу літературно-розмовну мову і, в кінцевому підсумку, – ментальний портрет нашого сучасника, його тезаурус.

Кольороназви в різних мовах мають великий інформаційний потенціал, що являє собою складну багаторівневу колірну символіку. Протягом усієї своєї історії людина вивчала різні символи, які допомагали їй розпізнавати, розуміти будь-яке явище. Вони попереджали, направляли та інформували людину в тій чи іншій сфері пізнання. Проблема існування і функціонування кольропозначень у мові і свідомості не може обмежуватися тільки вузьколінгвістичним дослідженням. Визначення природи кольору розглядається і в психології, і у філософії, і в інших суміжних з ними наукових галузях. Не залишилась осторонь і компаративістика.

Звертаючись до компаративістських досліджень, визначимо, насамперед, їхню мету. Так, польська дослідниця К. Вашакова порівняльними цілями вважає отримання інформації про бачення, асоціацію та інтерпретацію світу в окремих мовах, про концептуалізацію фізичного колірного спектра в окремих мовах, а також виявлення культурних зразків, які є основними у сприйнятті і концептуалізації світу [10, с. 88]. До способів реалізації цілей вивчення кольору К. Вашакова відносить формування єдиних критеріїв виявлення основних кольорів у всіх порівнюваних мовах і називає, зокрема, критерії широкої сполучуваності, психологічної виразності, належності до основного словникового фонду. На думку К. Вашакової, щоб встановити значимість кольоропозначень, необхідно визначити семантичний обсяг кожного з них, тобто виявити фокусну значимість кольору через встановлення ментальних прототипів кольороназв, виявити спектр колористичних метафор, властивих кожній мові, культурних конотацій кольору і його символіки.

Книга А. Василевича «Дослідження лексики в психолінгвістичному експерименті» [2] присвячена аналізу кольоропозначень в 14 мовах. Автор пропонує вивчати характер категоризації кольоропозначень шляхом виявлення всіх можливих «смислів», які розрізняються в уяві носіїв мови [2, с. 55]. Звертаючись до проблем рецепції кольору носіями різних мов, А. Василевич робить висновок про її залежність від національного колориту. Дослідник звертає увагу на те, що кольоропозначення вживаються в певних ситуаціях, наприклад, в художній літературі – це ситуації опису зовнішності героя, його одягу, предметів побутової обстановки, природи [2, с. 13].

Сприйняття кольору в художньому творі є своєрідним способом його інтерпретації. У художньому тексті за допомогою кольору створюються не лише портретні та характеристичні описи персонажів і пейзажу, зображується внутрішній світ героїв та психологічна мотивація їхніх вчинків, але й акумулюється національна ідентичність, актуалізується семантична напруга та авторська гра з читачем. Кольорова гама художнього твору обумовлена тематикою, особистими колірними смаками автора і, звичайно, основною ідеєю твору. Кольоропозначення в літературному тексті дозволяють розширити асоціативний фон оповіді та за-

безпечують виконання авторських стратегій створення та організації тексту. Кольоропозначення-символи стають у тексті основою множинності його смислів і збагачують його образну та інформативну структури. Використання в художньому творі кольоропозначень (особливо різних відтінків кольору) додає більшої емоційності у сприйнятті твору читачем.

Такі семантичні нюанси кольоропозначень в тій чи іншій мові вимагають постановки проблеми адекватності рецепції та інтерпретації кольору при перекладі з мови на мову. Ця проблема може інтерпретуватися в плані адекватного перенесення кольороназв однієї мови в іншу систему координат, тобто в систему кольоропозначень іншої мови. Особливі труднощі виникають через ідіоматичність. Ідіоми є знаками культури кольороназв, тому їх тлумачення просто колірними відповідниками неможливе, бо вони – знаки культури.

Отже, як бачимо, колірна рецепція не є одинаковою в різних культурах. Кольоропозначення служать певним полюсом формування національного менталітету. У кольорі передається особливе, авторське сприйняття дійсності, тому колірні позначення несуть важливу етнокультурну інформацію, адекватне відтворення якої в іншомовному дискурсі є актуальною компаративістською та перекладознавчою проблемою.

**Список використаних джерел**

1. Белов А. Цветовые этноэйдемы как объект этнопсихолингвистики / А. Белов // Этнопсихолингвистика. – М.: Наука, 1988. – С. 49–58.

2. Василевич А. Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте / А. Василевич. – М.: Наука, 1987. – 141 с.

3. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1997. – 416 с.

4. Лосев А. Диалектика мифа / А. Лосев. – М.: Правда, 1990. – 558 с.

5. Сорокин Ю. Типы китайской символики в языке и культуре / Ю. Сорокин, И. Марковина // Этнопсихолингвистика. – М.: Наука, 1988. – С. 64–71.

6. Тер-Минасова С. Межкультурная коммуникация / С. Тер-Минасова. – М.: Слово/ Slovo, 2000. – 624 с.

7. Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления / К. Юнг. – К.: Airland, 1994. – 405 с.

8. Birren F. Color psychology and color therapy: A factual study of the influence of color on human life / F. Birren. – N.-Y.: University Books, 1961. – 302 p.

9. Grzegorczykowa R. Pojecie jezykowego obrazu swiata / R. Grzegorczykowa // Jezykowy obraz Swiata. – Lublin: Uniwersytet Marli Curie-Sklodowskiej, 1990. – S. 41–48.

10. Waszakowa K. Dotychczasowe badania w zakresie nazw barw w poszczególnych jazykach a perspektywa ich calosciowego opisu porównawczego. Nazwy barw i wymiarów / K. Waszakowa // Colour and measure terms. – Stockholm: Stockholms universitet. Slaviska Institutionen, 1997. – S. 87–96.

**RECEPTION COLOUR IN FOREIGN DISCOURSE: THEORETICAL ASPECTS**

*Viktoriia B. Prykhodko*, Lutsk National Technical University (Ukraine). E-mail: prykhodko_vika@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-25

**Key words:** *reception, color, a discourse, mentality, translation.*

The article deals with various theoretical aspects of studing colour names in foreign language discourse. In particular, ethnic coloration of colour names and their belonging to the linguistic picture of the world are considered. The problem of colour reception in the comparative aspect is investigated.

Coloured names play a significant role in intercultural communication. The colour names system of any language is ethnically marked. It is both a derivative of culture and a culture forming factor. The study of ethnic coloristics is an integral part of the study of the world's linguistic picture.

Scientists are interested in how colour categories are reflected in human mind. In the reception of colour, there is always an estimation moment, and the axiological colour definition exists in a wide ethnolinguistic space. First of all, this is due to the fact that colour name is ethnocentric.

Colour symbols in the text become the basis of the plurality of its meanings and enrich its imaginative and informative structure. The use of colour names (especially the various shades of colour) in the text adds more emotionality to the reader's perception of this work.

It is worth agreeing with the opinion of many researchers that emotions play an important role both in the semantic coding of colours and in their reproduction. The connection "colour → emotion" is obvious. However, there is another point of view regarding the connection of color and emotions – "emotion → colour" The emotional and colour systems are mutually perceptible and interchangeable in the process of reception. "Mental" colour is the receptive colour, that is the one that is responsible for experiencing.

The reception of colour in a literary text is a unique way of interpreting it. In the text with the help of colour, not only portrait and characteristic descriptions of characters and landscape are created, the inner world of the characters and the psychological motivation of their actions are depicted, but also national identity is accumulated.

The interest of modern researchers shifts towards the mental sphere of the existence of colour names. Naturally, that in the comparative analysis of colour meaning in English and Ukrainian languages, the aspect of studying the phraseological material is very important, as one that most fully reflects the national colour.

Special author's reception of reality is transmitted in colour, therefore colour names carry important ethnic and cultural information, the adequate reproduction of which in foreign language discourse is a relevant comparative and translation problem. Particular difficulties in translation are due to the idiomatic nature of colours like the signs of culture, the interpretation of which is simply impossible with matching colours, because they are signs of culture.

## References

1. Belov, A. *Tsvetovyye etnoeydemy kak obyekt etnopsikholingvistiki* [Colour ethno-eidems as an object of ethnopsycholinguistics]. *Etnopsikholingvistika* [Ethnopsycholinguistics]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 49-58.

2. Vasilevich, A. *Issledovaniye leksiki v psikholingvisticheskom eksperimente* [Study of vocabulary in a psycholinguistic experiment]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 141 p.

3. Vezhbitskaya, A. *Yazyk. Kultura. Poznaniye* [Language. Culture. Cognition]. Moscow, Russkiye slovari Publ., 1997, 416 p.

4. Losev, A. *Dialektika mifa* [Dialectic of Myth]. Moscow, Pravda Publ.,1990, pp. 422-431.

5. Sorokin, Yu., Markovina, I. *Tipy kitayskoy simvoliki v yazyke i kulture* [Types of Chinese Symbolism in Language and Culture]. *Etnopsikholingvistika* [Ethnopsycholinguistics]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 64-71.

6. Ter-Minasova, S. *Mezhkulturnaya kommunikatsiya* [Intercultural Communication]. Moscow, Slovo Publ., 2000, 624 p.

7. Yung, K. *Vospominaniya, snovideniya, razmyshleniya* [Memoirs, dreams, reflections]. Kyiv, Airland Publ., 1994, 405 p.

8. Birren, F. Colour psychology and colour therapy: A factual study of the influence of color on human life. New-York, University Books Publ., 1961, 302 p.

9. Grzegorczykowa, R. *Pojecie jezykowego obrazu swiata* [Concept of world language image]. *Jezykowy obraz Swiata* [Linguistic image of the World]. Lublin, Uniwersytet Marli Curie-Sklodowskiej Publ., 1990, pp. 41-48.

10. Waszakowa, K. *Dotychczasowe badania w zakresie nazw barw w poszczególnych jazykach a perspektywa ich calosciowego opisu porównawczego. Nazwy barw i wymiarów* [Previous research on the names of colours in particular languages and the prospect of their comprehensive comparative description]. Colour and measure terms. Stockholm, Stockholms universitet. Slaviska Institutionen Publ., 1997, pp. 87-96.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 81´42
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-26

**И.А. ПУШКАРЕВА,**
*доктор филологических наук,*
*профессор кафедры русского языка и литературы*
*Новокузнецкого института (филиала) Кемеровского госуниверситета*
*(Российская Федерация)*

# О ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА НА ОСНОВЕ СМЫСЛОВЫХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ПАРАДИГМ

**(на материале стихотворения М.И. Цветаевой 1918 г. «Не самозванка – я пришла домой…»)**

В статье рассматривается лингво-смысловой аспект лексической структуры поэтического текста. В качестве опоры для интерпретации стихотворения охарактеризованы смысловые лексические парадигмы – ассоциативные ряды слов и сверхсловных элементов, основанные на контекстуальной семантической связи. Анализ стихотворения М.И. Цветаевой «Не самозванка – я пришла домой…» (1918) подтверждает важную роль смысловых лексических парадигм в процессе смыслоформирования и позволяет выявить ключевые в творчестве поэта смыслы, связанные с противопоставлением «вертикали» (духовного) и «горизонтали» (материального), с темой экзистенциального поиска.

*Ключевые слова: коммуникативная стилистика текста, смысловая лексическая парадигма, идиостиль М. Цветаевой, интерпретация текста.*

У статті розглянуто лінгво-значеннєвий аспект лексичної структури поетичного тексту. Як опору для інтерпретації вірша охарактеризовано значеннєві лексичні парадигми – асоціативні ряди слів та надслівних елементів, які базуються на контекстуальному семантичному зв'язку. Аналіз вірша М.І. Цвєтаєвої «Не самозванка – я пришла домой…» (1918) підтверджує важливу роль значеннєвих лексичних парадигм у процесі смислоформування та дозволяє виявити ключові у творчості поета смисли, які пов'язані з протиставленням «вертикалі» (духовного) і горизонталі (матеріального), з темою екзистенціального пошуку.

*Ключові слова: комунікативна стилістика тексту, значеннєва лексична парадигма, ідіостиль М. Цвєтаєвої, інтерпретація тексту.*

1918 год в жизни Марины Цветаевой – первый год разлуки с С.Я. Эфроном и в то же время год плодотворного поэтического творчества. «Ещё в январе Сергей Эфрон, не внявший её просьбам повременить с приездом из Коктебеля, тайно появился на несколько дней в Москве. 18 января она видела его последний раз перед более чем четырёхлетней с лишним разлукой. Из Москвы он уехал в Ростов, где формировалась добровольческая армия Корнилова» [1, с. 131]. А.А. Саакянц отмечает парадоксальное сосуществование «одинокого духа» Цветаевой с её интенсивным общением (знакомство со многими поэтами, посещение литературных вечеров, участие в поэтических сборниках) [1, с. 132]. Так, весной 1918 г. «она дала пять стихотворений в альманах "Весенний салон поэтов" (вышел весной восемнадцатого)» [1, с. 132]. «Пороховой» 1918 год был для поэта годом плодотворной работы: «написала больше ста тридцати стихотворений (в то время как в «благополучном» шестнадцатом – чуть больше ста десяти) и две пьесы» [1, с. 132]. На фоне истори-

© *И.А. Пушкарева, 2018*

ческих катаклизмов и драматических поворотов судьбы в творчестве Цветаевой обретает особую значимость тема внутреннего мира, истинного пути души. Рассмотрим особенности её семантико-стилистического воплощения в стихотворении, написанном в апреле 1918 г., – «Не самозванка – я пришла домой…» (апрель 1918) [2, с. 394].

Примем за основу интерпретации методику реконструкции ассоциативно-смыслового поля текста, разработанную в рамках коммуникативной стилистики текста [3, с. 58–61]. Данная методика возникла на границе системно-структурной и функционально-прагматической парадигм в лингвистике. Связь методики реконструкции ассоциативно-смыслового поля текста с системно-структурной парадигмой знания проявляется в осмыслении речевой системности текста как ассоциативно-вербальной сети, основанной на законах текстовой парадигматики и текстовой синтагматики. Характеристика текстовой синтагматики и текстовой парадигматики учитывает выразительность языковых средств, представляющих разные уровни (хотя признаётся роль лексического уровня как основного). Связь методики реконструкции ассоциативного-смыслового поля текста с функционально-прагматической парадигмой лингвистики проявляется в том, что ассоциативно-вербальная сеть текста рассматривается в соотнесённости с авторским замыслом и закономерностями читательского восприятия.

Основа для реконструкции ассоциативно-смыслового поля текста – выявление смысловых лексических парадигм (далее СЛП). Теория СЛП возникает как проекция идей структурализма Ф. де Соссюра на текст. Как известно, в соответствии с концепцией Ф. де Соссюра системность языка проявляется в двух типах отношений – ассоциативных (парадигматических) и синтагматических; понятие ассоциативных рядов было введено учёным при характеристике ассоциативных отношений, которые, наряду с синтагматическими, составляют основу системной организации языка [4, с. 155–158]. Члены ассоциативного ряда (группы) в языковой системе связывает «либо общность как по смыслу, так и по форме, или только по форме, или только по смыслу», причём «любой член группы можно рассматривать как своего рода центр созвездия, как точку, где сходятся другие, координируемые с ним члены группы, число которых безгранично» [4, с. 158]; ассоциативные отношения «локализуются в мозгу», слова объединяются в «виртуальные», «мнемотические» ряды [4, с. 156].

Текстовая системность так же, как и языковая, проявляется в синтагматических и парадигматических отношениях, особенно значимых на лексическом уровне текста. Причем слова и сверхсловные элементы как часть лексической структуры текста и знаки его смысловой структуры вступают в парадигматические отношения не только с «любым элементом или множеством элементов, находящихся вне данного текста» [5] и соотнесенных с текстом в сознании читателя, но и во внутритекстовые отношения. Таким образом, СЛП представляют собой входящие в лексическую систему текста ассоциативные пары и фрагменты ассоциативных рядов слов и сверхсловных элементов, как уже существующие в языковом сознании читателя, так и сформированные текстом. «Общность», которая связывает члены ассоциативного ряда слов и сверхсловных элементов в тексте, проявляется в таком феномене текстовой организации, как повтор. Ю.М. Лотман связывает существование и значимость повтора с «признаками упорядоченности» текста, отмечая при этом «повышенные признаки упорядоченности» художественного текста [6, с. 50].

Обращение не только к языковым, но и к текстовым парадигмам связано с текстоцентризмом современной лингвистики, с лингвистическим анализом художественного текста [7–10 и др.]. Согласно определению Н.С. Болотновой, текстовая парадигма – это «совокупность лексических единиц (словных и сверхсловных элементов), объединённых концептуально на основе какого-либо общего элемента: внешнего (экстралингвистического) и/или внутреннего (лингвистического)» [11, с. 40]. Семантическая основа соотнесённости компонентов лексической парадигмы на основе повтора и контраста соответствует характеристике таких типов связи в лексических полевых структурах, как связь-вхождение и связь-расхождение [12]. В работах по коммуникативной стилистике текста представлено исследование смысловых лексических парадигм, основанных на связи-вхождении и связи-расхождении, в лирике М.И. Цветаевой [13]. «На идентичности сем основано несколько видов связи, обозначаемых нами общим термином “вхождение”»: гиперо-гипонимическая, пересечение, синонимическая, градуальная, партитивная [12, с. 34–35]. В основе смысловых

лексических парадигм, реализующих связь-вхождение, лежит явление изотопии, впервые в лингвистике текста описанное А. Греймасом (1966). «Согласно А. Греймасу, изотопия присутствует там, где имеется "семная рекурренция", т.е. семный повтор. Другими словами, в разных частях текста (фрагмента текста) повторяются лексемы, несущие в себе одинаковые семы, в результате возникают изотопические цепочки, пронизывающие всю структуру текста (фрагмента текста)» – «изотопическая сеть» (Isotopienetz)» [14, с. 260]. В процессе анализа стихотворения М. Цветаевой выявлялись текстовые СЛП, основанные на семной рекурренции, – изотопические цепочки, актуализированные благодаря такому типу выдвижения, как повтор, – и СЛП, основанные на семантическом контрасте, на связи-расхождении [12, с. 38–39].

В стихотворении «Не самозванка – я пришла домой…», как и в творчестве М. Цветаевой в целом, ярко проявляется поэтика контрастов. Ю.К. Лекомцев обосновывает подход к тексту как к «совокупности напряжений и разрядок, создаваемых многими парами антонимов в их многократных вхождениях» и подчёркивает, что «такой подход к тексту вряд ли связан полностью с раскрытием текстового содержания <…>, но скорее – с архитектоникой его перцептивного, эмоционального и интеллектуального драматизма» [15, с. 197]. В смысловой организации стихотворения «Не самозванка – я пришла домой…» важны несколько антонимических пар, каждый компонент которых, в свою очередь, входит в изотопическую цепочку, актуализирующую интегральный смысл лексической парадигмы, «растягивающую» его по тексту и усиливающую эмоционально-эстетическое воздействие на читателя.

Стихотворение начинается с самохарактеристики лирической героини:

*Не самозванка – я пришла домой <…>*

«Статус» лирической героини обозначает СЛП с семантическим контрастом *«самозванка – дом»*: дом – это то, чем владеют по праву, самозванец же – «тот, кто выдает себя за другого человека, незаконно присваивает себе чужое имя, звание» [16, с. 19]. Экспрессивное начало текста создаётся с помощью акротезы, в которой лирическая героиня проявляется в своей протестующей ипостаси (М. Цветаева неоднократно использует построение сильной позиции начала текста с частицей *не*: в семитомное собрание сочинений входит 55 таких стихотворений). Акротеза позволяет понять утверждение, скрытое за экспрессивным отрицанием: лирическая героиня находится здесь по праву, она обрела свой дом. В народной культуре дом – «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода (включая не только живых, но и предков)» [17, с. 168]. Именно дом является тем местом, где законы простирания гармонично соответствуют внутренним особенностям человека, дом – родное пространство, позволяющее человеку быть самим собой, защищающее его право на это. Тема обретения дома звучит уже в первой строке, за которой скрыта и тема пути к дому, эксплицированная перфективом *пришла*. В семантике глагола обретение цели сочетается с указанием на предшествующий этому путь. Однако на этапе восприятия первой строки для читателя остаётся неразрешённым вопрос о том, где *дом* лирической героини.

Вторая строка благодаря синтаксическому параллелизму усиливает протестующе-утверждающее звучание первой:

*И не служанка – мне не надо хлеба.*

Изотопическая СЛП *«не самозванка – не служанка»* актуализируют образ хозяйки, госпожи, подчёркивают достоинство лирической героини. Отказ от *хлеба*, категоричность которого выражена экспрессивным использованием тире и безличной конструкции, соотносится как с изотопической СЛП *«служанка – хлеб»* (семантика низкого, зависимого статуса, работы за плату), так и – на основе метонимии – со смыслом отказа от материального, бренного (лейтмотив в творчестве М. Цветаевой).

Третья и четвёртая строки актуализируют градуальную СЛП *«страсть твоя – воскресный отдых твой – твой день седьмой – твоё седьмое небо»*:

*Я – страсть твоя, воскресный отдых твой,*

*Твой день седьмой, твоё седьмое небо.*

Поток самохарактеристик составляет основу стихотворения: на явлении повторной номинации основана СЛП, которая растягивается на обе строфы: *«не самозванка – не служанка – страсть твоя – воскресный отдых твой – твой день седьмой – твоё седьмое*

*небо – ласточка твоя – Психея»*. Приём повторной номинации связан с обозначением сложного и многогранного явления, с путём речевого субъекта к истинному имени. Г.И. Богин рассматривает способность, готовность языковой личности к «перевыражению» как «лингвистический коррелят рефлексивной способности человека» [18, с. 10]. В том, что язык предпочитает не точную номинацию, а приблизительную, исследователи видят «проявление особой диалектики именования вообще, заключающегося в постоянной неудовлетворённости говорящего номинацией» [19, с. 94]. Эта естественная неудовлетворённость – стимул для номинативного освоения действительности, при анализе которого важна мотивировка появления каждой новой номинации.

Именно с самохарактеристики начинается текст, причём каждый компонент ключевой СЛП благодаря синтаксической позиции наделён предикативностью. Все самохарактеристики приближают к ответу на вопрос «Кто я есть?», который постепенно перерастает в вопрос «Кто я есть для тебя?». Корректировка вопроса происходит при восприятии градуальной СЛП, которая экспрессивно оформлена с помощью асиндетона и репризы притяжательного местоимения. Повтор притяжательного местоимения, представленный в третьей и четвёртой строках в различных позиционных разновидностях, актуализирует в смысловой организации текста образ «ты»-субъекта, позволяет интерпретировать весь текст как обращение-объяснение и вызывает вопрос о лирическом адресате. Повторы притяжательного местоимения актуализируют смыслы неразрывной связи лирической героини с лирическим адресатом и несомненной значимости героини для него (позиция лирической героини).

Итак, какие ипостаси лирической героини представлены в градуальной СЛП и что позволяет интерпретировать смысловую соотнесённость компонентов данной СЛП как восходящую градацию? *«Страсть твоя»* –ипостась земной любви, сильное и иррациональное чувство. Компоненты *«воскресный отдых твой»* и *«твой день седьмой»* создают образ возвышенного чувства, соотносят его с сакральной семантикой и только на первый взгляд могут показаться абсолютными синонимами. Второй компонент градуального ряда связан с культурным кодом Нового Завета, поскольку именно в нём значима культурная память слова *воскресенье* как семантика преодоления смерти, обретения права на вертикаль (духовное, божественное, небесное) в горизонтальном (материальном, земном) измерении. Это право человечество обрело через жертву Иисуса Христа, искупившего своим страданием людские грехи. *Воскресный отдых твой* – возвышенное состояние человека, устремлённого к духовному миру. В третьем компоненте градуального ряда состояние обретает ещё большую высоту, ибо образ седьмого дня восходит к Ветхому Завету, к истории сотворения мира в течение шести дней. *Твой день седьмой* – состояние творческой радости от гармоничного воплощения замысла. На первый взгляд, достигнута максимальная смысловая и пространственная высота. Но, задав вертикаль в организации художественного пространства, М. Цветаева доводит смысловую «лестницу» до вершинной точки – *твоё седьмое небо*. Вместе с компонентами градационного ряда мы вслед за лирической героиней покидали землю, уходили в праисторию всё глубже – от Нового Завета к Ветхому Завету – и вот достигли дохристианских времён, культурная память о которых запечатлена во фразеологизме *быть на седьмом небе*: *твоё седьмое небо* – наивысшее блаженство, которым является героиня для лирического адресата, согласно её эмоциональной самохарактеристике.

И с этой высоты читатель падает на землю – в момент восприятия СЛП антонимов *«небо – земля»*, соотносящей две строфы на основе контраста:

*Там на земле мне подавали грош*
*И жерновов навешали на шею.*

Прагматический эффект усиливается резким контрастом на границе двух строф. Читатель возвращается к вопросу о том, где же *дом* лирической героини. Ведь *земля* представлена с помощью местоименного наречия *там*, семантика которого указывает на дистанцию по отношению к «здесь» (*домой*). Образ земли сопряжён с негативными коннотациями, с мотивами боли, разрушения и тяжести. Виновники страданий лирической героини представлены в собирательном образе, создаваемом неопределённо-личными конструкциями.

Изотопическая СЛП, связанная с образом земли, – *«земля – грош – жернова»*. Безусловно, она противопоставлена в смысловой организации «небесному» ряду самохарактеристик лирической героини. Компоненты «земной» изотопической цепочки передают смыслы унижения и непризнания; характерно, что наименование мелкой монеты представлено формой единственного числа имени существительного. Изотопическая СЛП *«грош – хлеб»* контрастно оттеняет чувство достоинства лирической героини и в то же время передаёт её обиду из-за непризнания, непонимания, унижения. Экспрессивный образ *жерновов на шее* сопряжён со смыслом разрушительной тяжести. Особенности вербализации данного метафорического образа (лексическое значение, форма множественного числа имени существительного, семантика интенсивности, переданная префиксом *на-*) экспрессивно актуализируют деструктивную семантику, связанную с темой земной жизни в труде и страданиях. «Земная» СЛП связана также с использованием аллитерации шипящих, ассоциативно сопряжённой с образом душащего, губящего, «бесполётного» земного состояния. Земля для лирической героини – пространство пыток, мук, это не её дом. Её дом обретается через преодоление земного измерения, в духовной вертикали. Не случайно в последней строке представлены компоненты ключевого ряда самохарактеристик, актуализирующие мотив «крылатой» природы лирической героини:

*– Возлюбленный! – Ужель не узнаёшь?*
*Я ласточка твоя – Психея!*

Изотопическая СЛП *«ласточка – Психея»* актуализирует тему «крылатости» лирической героини – лейтмотив творчества М. Цветаевой. *Ласточка* – не только ласковое именование женщины. Ласточка в народном сознании является «любимой Богом», «чистой, святой птицей» [17, с. 242]. «В христианской символике обращающиеся с молитвенной просьбой к богу уподобляются ласточкам, которые всегда голодны и страждут; молодая ласточка – символ жажды духовной пищи» [20, с. 39]. «Греческое слово *Психея* означает “душа” и “бабочка” <…>. Психея представлялась и как летящая птица» [20, с. 344]. Кроме того, Психея – героиня «поэтической сказки о странствиях человеческой души, жаждущей слиться с любовью» [20, с. 345].

В предпоследней строке читатель встречает номинацию «ты»-субъекта – *Возлюбленный*. Это субстантивированное причастие диахронически связано с семантикой высокой, чистой любви. Благодаря включённости в контекст темы поисков небесного дома и старославянскому происхождению это обращение позволяет наделить образ возлюбленного лирической героини божественной сущностью. Данное направление смыслоформирования поддерживает и культурная информация, связанная с историей Психеи и Амура. За вопросом, адресованным возлюбленному, скрыта мысль о невозможности быть неузнанной. Однако эмоциональная напряжённость создаётся именно образом героини, стоящей у входа в свой дом, знающей, что её место здесь, но пока не получившей ответа. Средоточие текстового напряжения – образ Психеи, помнящей о земных муках, преодолевшей земное измерение и находящейся на пороге своего истинного дома, рядом с Возлюбленным.

Итак, в написанном в «пороховом» 1918 г. стихотворении «Не самозванка – я пришла домой…» М. Цветаева раскрывает «крылатую» природу своей лирической героини, её порыв обрести свой дом, своё родное пространство. И этот дом – не в материальном мире. Дом лирической героини М. Цветаевой – пространство духа, божественной высоты, свободы. Она ощущает себя богоравной, знающей своё призвание – преодолеть земную горизонталь тяжести и тленности, воспарить в чертоги души, высокой любви.

Подводя итоги, отметим, что выявление СЛП начинается на этапе восприятия текста, когда между словами и сверхсловными элементами возникает «смысловое эхо» (Б.А. Ларин), имеющее лингвистическую и экстралингвистическую основу. На этапе понимания текста состав каждой СЛП и характер семантической связи компонентов уточняются: читатель видит смысловые связи, погружаясь в текст, и в то же время актуализация смысловых связей между словами стимулирует это погружение. На этапе интерпретации адресат готов объяснить своеобразие ассоциативно-вербальной сети СЛП в тексте, роль ассоциативных рядов слов и сверхсловных элементов в создании направлений смыслоформирования и их взаимодействия в тексте. Компоненты СЛП превращаются из «лингвистических слов» в слова поэтические, наполненные текстовыми коннотациями.

**Список использованных источников**

1. Саакянц А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А.А. Саакянц. – М.: Эллис Лак, 1997. – 816 с.
2. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. / М.И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 1. – 640 с.
3. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус / Н.С. Болотнова. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. – 384 с.
4. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр // Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – С. 31–273.
5. Лесскис Г.А. Синтагматика и парадигматика художественного текста / Г.А. Лесскис // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1982. – Т. 41, № 5. – С. 430–442.
6. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство–СПБ, 1996. – 848 с.
7. Купина Н.А. Смысл художественного текста и аспекты дингвосмыслового анализа / Н.А. Купина. – Красноярск: Изд-во КрасГУ, 1983. – 160 с.
8. Купина Н.А. Модель целостного лингвистического анализа художественного текста / Н.А. Купина // Структура и семантика текста. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1988. – С. 5–13.
9. Ховаев В.И. Иерархия ассоциативных рядов слов в художественном тексте малого жанра / В.И. Ховаев // Структура и семантика текста. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1988. – С. 37–46.
10. Толстых Л.И. Смысловые парадигмы в художественном тексте и их лексическое выражение: автореф. дис. … канд. филол. наук / Л.И. Толстых. – Л.: Изд-во ЛГПИ, 1988. – 16 с.
11. Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте / Н.С. Болотнова. – Томск: Изд-во ТГПИ, 1994. – 212 с.
12. Попова З.Д. Полевые структуры в системе языка / З.Д. Попова, И.А. Стернин [и др.]. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. – 198 с.
13. Пушкарева И.А. Смысловые лексические парадигмы в лирике М.И. Цветаевой: автореф. дис. … канд. филол. наук / И.А. Пушкарева. – Томск, 1999. – 22 с.
14. Филиппов К.В. Лингвистика текста: курс лекций / К.В. Филиппов. – СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 2003. – 336 с.
15. Лекомцев Ю.К. Антонимический текст / Ю.К. Лекомцев // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 197–206.
16. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1982–1988. – Т. 4. – 800 с.
17. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / под ред. С.М. Толстой. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.
18. Богин Г.И. Типология пониамния текста / Г.И. Богин. – Калинин: Изд-во КГУ, 1986. – 86 с.
19. Сахно С.Л. Акты номинации в речевом произведении / С.Л. Сахно, М.П. Семенюк // Организация речевого произведения и его составляющих. – Челябинск: Изд-во ЧГПИ, 1988. – С. 86–94.
20. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / под ред. С.А. Токарева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – Т. 2. – 720 с.

**ABOUT LINGUISTIC ANALYSIS OF THE LITERARY TEXT ON THE BASIS OF SEMANTIC LEXICAL PARADIGMS (on the material of the poem by M. Tsvetaeva “I’m neither an impostor nor a guest!”, 1918)**

*Irina A. Pushkareva*, Kemerovo State University (Russian Federation). E-mail: Iina_Pushkareva2016@mail.ru

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-26

**Key words:** *communicative stylistics of the text, semantic lexical paradigm, idiostyle of M. Tsvetaeva, text interpretation.*

Against the background of historical cataclysms and dramatic twists of fate, the topic of the inner world and of the true way of the soul becomes particularly important in the creativity of M.I. Tsvetaeva.

The article examines features of semantic and stylistic realization of this topic in the poem written in April 1918, "I'm neither an impostor nor a guest!"

The interpretation of the poem is based on the method of reconstruction of the associative semantic field of a text developed in the communicative stylistics of the text. The analysis includes semantic lexical paradigms: associative pairs of words as well as fragments of associative chains of words and superlexical elements in the lexical system of the text. These paradigms already exist in the language consciousness of the reader or appear in the text, due to the contextual semantic connection. The analysis of the poem by M. Tsvetaeva revealed, firstly, semantic lexical paradigms based on the seme recurrence – isotopic chains actualized due to the repetition; secondly, semantic lexical paradigms based on the semantic contrast, on the connection-discrepancy.

The poem "I'm neither an impostor nor a guest!", as well as the whole creativity of M. Tsvetaeva, demonstrates the poetics of contrasts clearly. Several pairs of antonyms are important in the semantic organization of the poem "I'm neither an impostor nor a guest!" Each component of these pairs, in its turn, is a part of an isotopic chain actualizing the integral meaning of the lexical paradigm, "stretching" it in the text and intensifying the emotional and aesthetic influence on the reader.

The analysis of semantic lexical paradigms shows that in the poem "I'm neither an impostor nor a guest!" written in the "gunpowder year", 1918, M. Tsvetaeva reveals the "winged" nature of her lyrical heroine, the heroine's desire to find her own home, native space. This home is not in the material world. The home of M. Tsvetaeva's lyrical heroine is the space of spirit, divine height, and freedom. She feels equal to God and knowing her destiny: to overcome the heavy and perishable earthly horizontal, to fly to the habitation of soul and high love.

Detection of semantic lexical paradigms begins at the stage of the perception of the text when the "semantic echo" (B.A. Larin) between words and superlexical elements appears. This "echo" has a linguistic and extralinguistic foundation. At the stage of the comprehension of the text, the composition of each semantic lexical paradigm and character of the semantic connection between components become more precise: the reader sees semantic connections while sinking into the text and, at the same time, the actualization of semantic connections between words stimulates this sinking. At the stage of interpretation, the addressee is ready to explain the specificity of the associative and verbal network of semantic lexical paradigms in the text, the role of associative chains of words and superlexical elements creating directions of the forming of meaning and their interaction in the text. Components of semantic lexical paradigms turn from "linguistic words" into poetic words full of textual connotations.

## References

1. Saakiants, A.A. *Marina Tsvetaeva. Zhizn' i tvorchestvo* [Marina Tsvetaeva. Life and creativity]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1997, 816 p.

2. Tsvetaeva, M.I. *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected works: in 7 volumes]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1994, vol. 1, 640 p.

3. Bolotnova, N.S. *Kommunikativnaia stilistika teksta: Slovar'-tezaurus* [Communicative stylistics of the text: Thesaurus]. Tomsk, TSPU Publ., 2008, 384 p.

4. Saussure, F. *Kurs obshchey lingvistiki* [Course in general linguistics]. *Trudy po iazykoznaniiu* [Works on linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1977, pp. 31-273.

5. Lesskis, G.A. *Sintagmatika i paradigmatika khudozhestvennogo teksta* [Syntagmatics and paradigmatics of the literary text]. *Izv. AN SSSR. Ser. lit. i iaz.* [The Proceedings of the USSR Academy of Sciences. Literature and Language Series.]. Moscow, 1982, vol. 41, no. 5, pp. 430-442.

6. Lotman, Yu.M. *O poetakh i poezii* [On poets and poetry]. St. Petersburg, Iskusstvo–SPB Publ., 1996, 848 p.

7. Kupina, N.A. *Smysl khudozhestvennogo teksta i aspekty lingvosmyslovogo analiza* [Sense of the literary text and aspects of the linguistic and semantic analysis]. Krasnoiarsk, KrasSU Publ., 1983, 160 p.

8. Kupina, N.A. *Model' tselostnogo lingvisticheskogo analiza khudozhestvennogo teksta* [Model of the comprehensive linguistic analysis of the literary text]. *Struktura i semantika teksta* [Structure and semantics of the text]. Voronezh, VSU Publ., 1988, pp. 5-13.

9. Khovaev, V.I. *Ierarkhiia assotsiativnykh riadov slov v khudozhestvennom tekste malogo zhanra* [Hierarchy of the associative chains of words in the literary text of a small genre]. *Struktura i semantika teksta* [Structure and semantics of the text]. Voronezh, VSU Publ., 1988, pp. 37-46.

10. Tolstykh, L.I. *Smyslovye paradigmy v khudozhestvennom tekste i ikh leksicheskoe vyrazhenie.* Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Semantic paradigms in the literary text and their lexical expression. Extended abstract of cand. philol. sci.diss.]. Leningrad, LSPI Publ., 1988, 16 p.

11. Bolotnova, N.S. *Leksicheskaia struktura khudozhestvennogo teksta v assotsiativnom aspekte* [Lexical structure of the literary text in the associative aspect]. Tomsk, TSPI Publ., 1994, 212 p.

12. Popova, Z.D. *Polevye struktury v sisteme iazyka* [Field structures in the system of language]. Voronezh, VSU Publ., 1990, 198 p.

13. Pushkareva, I.A. *Smyslovye leksicheskie paradigmy v lirike M.I. Tsvetaevoy.* Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Semantic lexical paradigms in the lyrics by M.I. Tsvetaeva. Extended abstract of cand. philol. sci. diss.]. Tomsk, 1999, 22 p.

14. Filippov, K.V. *Lingvistika teksta: kurs lektsiy* [Linguistics of the text: lecture course]. St. Petersburg, SPbU Publ., 2003, 336 p.

15. Lekomtsev, Iu.K. *Antonimicheskiy tekst* [Antonymic text]. *Tekst: semantika i struktura* [Text: semantics and structure]. Moscow, Nauka Publ., 1983, p. 197-206.

16. Evgen'eva, A.P. (ed.) *Slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Russian dictionary: In 4 volumes]. Moscow, Russkiy iazyk Publ., 1982-1988, vol. 4, 800 p.

17. Tolstaya S.M. (ed.) *Slavianskaia mifologiia. Entsiklopedicheskiy slovar'* [Slavic mythology. Encyclopedic dictionary]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995, 416 p.

18. Bogin, G.I. *Tipologiia ponimaniia teksta* [Typology of comprehension of the text]. Kalinin, KSU Publ., 1986, 86 p.

19. Sakhno, S.L. *Akty nominatsii v rechevom proizvedenii* [Acts of nomination in the piece of speech]. Sakhno, S.L. & Semeniuk, M.P. *Organizatsiia rechevogo proizvedeniia i ego sostavliaiushchikh* [Organization of the piece of speech and its components]. Cheliabinsk, ChSPI Publ., 1988, pp. 86-94.

20. Tokarev S.A. (ed.) *Mify narodov mira. Entsiklopediia: v 2 t.* [Myths of the peoples of the world: in 2 volumes]. Moscow, Bol'shaia Rossiyskaia entsiklopediia Publ., 1998, vol. 2, 720 p.

*Одержано 5.10.2018.*

УДК 81'367.5: 81'367.623
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-27

**В.А. ТИМКОВА,**
*кандидат філологічних наук, доцент,*
*завідувач кафедри української та іноземних мов*
*Вінницького національного аграрного університету*

# СПІВВІДНОШЕННЯ СЕМАНТИЧНОЇ І ФОРМАЛЬНО-ГРАМАТИЧНОЇ СТРУКТУРИ РЕЧЕННЯ З ПРЕДИКАТАМИ ЯКОСТІ

У статті розглядається співвідношення семантичної і формально-граматичної структури речення з предикатами якості. Зазначено, що для опису семантичної і формально-граматичної структури речення використовувалася різна кількість ярусів. Тому двоскладне речення трактується як одиниця з багатоярусною організацією: власне-семантичною, семантико-синтаксичною та формально-граматичною. Однак базовим є власне-семантичний ярус, бо з нього починається формування семантичної структури речення. В основі семантико-синтаксичної структури елементарного двоскладного речення лежить семантично елементарне речення, сформоване семантичною валентністю предиката якості. Семантико-синтаксичний ярус займає проміжне, центральне, місце між власне-семантичним та формально-граматичним ярусами.

*Ключові слова: елементарне просте речення, двоскладне речення, структура речення, предикати якості, валентність, семантика прикметників.*

В статье рассматривается соотношение семантической и формально-грамматической структуры предложения с предикатами качества. Указано, что для описания семантической и формально-грамматической структуры предложения использовалось различное количество ярусов. Поэтому следует трактовать двусоставное предложение как единицу с многоярусной организацией: собственно-семантической, семантико-синтаксической и формально-грамматической. Однако главным является собственно-семантический ярус, так как с него начинается формирование семантической структуры предложения. В основе семантико-синтаксической структуры элементарного двусоставного предложения лежит семантически элементарное предложение, которое сформировано семантической валентностью предиката качества. Семантико-синтаксический ярус занимает промежуточное, центральное, место между собственно-семантическим и формально-грамматическим ярусами.

*Ключевые слова: элементарное простое предложение, двухсоставное предложение, структура предложения, предикаты качества, валентность, семантика прилагательных.*

Тривалий час лінгвісти розвивали різні ідеї теорії формально-граматичної структури речення. Про це свідчать праці В.Г. Адмоні, В.В. Бабайцевої, В.А. Бєлошапкової, В.А. Виноградова, І.Р. Вихованця, А.П. Грищенка, П.С. Дудика, В.І. Кононенка, П.О. Леканта, Т.П. Ломтєва, О.С. Мельничука, І.І. Мєщанінова, А.М. Мухіна, Г.Г. Почепцова, І.П. Распопова, А.Г. Руднєва та ін. Крім того, основну увагу було зосереджено на реченнях дієслівного типу.

Сучасна українська лінгвістика також долучилася до дослідження проблеми предиката якості. У статті Н.В. Кавери [1] визначено місце предикатів якісного стану в їх значеннєвих класифікаціях, з'ясовано сутність семантики якісного стану, проаналізовано семантико-синтаксичну структуру речень із цими предикатами, охарактеризовано їхню морфологічну експлікацію. Олександр Межов [2] здійснив системне дослідження предикатів якості в семантично елементарних та неелементарних простих реченнях сучасної української літературної мови, виділивши семантичні різновиди предикатів якості та описавши їх морфологічні

© *В.А. Тимкова, 2018*

засоби вираження. Наукова розвідка М.Я. Плющ [3] присвячена дослідженню відмінкових форм прикметника у предикативній функції, дослідницею з'ясовано особливості вживання форм називного й орудного відмінків у позиції предиката якості зі зв'язкою *бути* та іншими зв'язками, які деталізують модальні відтінки та часові параметри приписуваних предметам ознак і властивостей.

Мета статті – проблема співвідношення двох ярусів формально-граматичної та семантико-синтаксичної структури речення, що набула в сучасному синтаксисі особливої актуальності.

Першою спробою дослідити формально-граматичну структуру простого двоскладного речення у взаємозв'язку з його семантико-синтаксичною структурою в українському мовознавстві стала монографія Н.Л. Іваницької «Двоскладне речення в українській мові» [4]. Слід зауважити, що об'єктом дослідження в цій праці є граматично просте двоскладне речення безвідносно до того, чи виражає воно з погляду семантики одну пропозицію чи кілька. Це означає, що формально-граматичний ярус структури двоскладного речення пов'язується лише з одним ярусом їх семантичної структури – семантико-синтаксичним і зовсім не співвідноситься з глибинним, власне-семантичним ярусом. Структуру двоскладного речення Н.Л. Іваницька кваліфікує як двоаспектне явище, що являє собою ієрархізовану систему формально-граматичних компонентів з властивим їм власне-граматичним і семантико-синтаксичним змістом [4, с. 5]. Граматична структура двоскладного речення представлена як система компонентів, що виступають у відповідних субпозиціях і виділені на основі синтаксичних зв'язків у реченні. Семантичний компонент виявився у вивченні відношень між компонентами речення, загальної граматичної семантики основних моделей двоскладних речень, зумовлених категоріальними і субкатегоріальними властивостями частин мови в головних та центральній приприсудковій субпозиціях, а також часткових семантико-синтаксичних значень моделей, зумовлених лексико-семантичними властивостями слів, що типізують семантику компонентів і впливають на утворення семантико-синтаксичних варіантів моделей [4, с. 4–5]. У двох варіантах – формально-граматичному і семантико-синтаксичному – здійснено моделювання синтаксичної структури двоскладних речень дієслівного й недієслівного типів. У центрі опису їх структури і моделей перебуває мінімальна реченнєва структура (модель речення), обсяг і межі якої встановлюються у процесі виділення в реченні його формально-граматичного центру (головних компонентів, обов'язкових компонентів припідметової і приприсудкової залежності) і їх ланцюгових рядів (обов'язкових вторинних компонентів) [4, с. 6].

Характерно, що для опису семантичної і формально-граматичної структури речення використовувалася різна кількість ярусів. Відомі мінімальні двоярусні концепції, в яких виділяється позначуваний різними термінами ярус значення (змісту) і ярус синтаксичного оформлення [5–8], і максимальні чотириярусні концепції [9; 10]. У пропонованій студії двоскладне речення вважається одиницею з багатоярусною організацією. До аналізу залучено три яруси: власне-семантичний, семантико-синтаксичний та формально-граматичний. Базовим є власне-семантичний ярус, бо з нього починається формування семантичної структури речення. В основі семантико-синтаксичної структури елементарного двоскладного речення лежить семантично елементарне речення, сформоване семантичною валентністю предиката якості. Семантико-синтаксичний ярус займає проміжне, центральне, місце між власне-семантичним та формально-граматичним ярусами. Він показує, як логічна структура трансформується в семантичному плані в українській мові та як використовуються її можливості в реалізації семантичних функцій. Водночас його компоненти спрямовані у формально-граматичний ярус речення, в якому вони співвідносяться з відповідними формально-синтаксичними функціями членів речення. Саме в єдності цих трьох ярусів, компоненти яких перебувають у певних функціональних зв'язках і співвідношеннях, двоскладне речення постає як багатовимірна одиниця.

Для більшості речень з одновалентними предикатами якості характерний збіг їх власне-семантичної, семантико-синтаксичної та формально-граматичної структури, тобто симетричні відношення між трьома ярусами їх структури – власне-семантичним, семантико-синтаксичним та формально-граматичним. Такі речення є знаком однієї ситуації, відображуваної одним предикатом якості і семантично пов'язаним з ним аргументом із значенням носія якісного стану. Цим семантемам у семантико-синтаксичному ярусі речень

відповідають предикатна синтаксема на позначення якісного стану і субстанціальна синтаксема з функцією суб'єкта якісної ознаки. У свою чергу, семантико-синтаксичні функції цих компонентів збігаються із формально-синтаксичними функціями членів речення, а саме: предикатна синтаксема із значенням якісної ознаки виконує функцію іменного складеного присудка, а субстанціальна синтаксема із значенням суб'єкта якісної ознаки – функцію підмета. Отже, семантично елементарне речення, утворене одновалентним предикатом якості, реалізує елементарне просте речення, формально-граматичну структуру якого формують тільки головні члени речення.

Проте не в усіх речень з одновалентними предикатами якості збігається семантична функція предикатного компонента з формально-синтаксичною функцією присудка. Їх співвідношення залежить від типу зв'язкового компонента. Семантичне і синтаксичне членування збігається в тих реченнях, в яких роль зв'язкового компонента іменного складеного присудка виконує дієслівна власне-зв'язка *бути*. Її семантичним корелятом є сема предикативності, яка синтаксичними модально-часовими категоріями переводить будь-який якісний прикметник із формально-граматичного класу прикметника до формально-граматичного класу дієслів. При цьому не змінюється семантична, предикатна, природа вихідного якісного прикметника. Змін зазнає лише його формально-синтаксична позиція в реченні, бо власне-зв'язка *бути* надає йому граматичних ознак дієслова (часу, способу тощо) [10, с. 54]. Пор.: Оксана *красива*; Оксана *була красива*; Оксана *буде красива*. Деякі дослідники в таких реченнях виділяють, крім зв'язкової і суто синтаксичної функції, ще й семантичну функцію власне-зв'язки *бути*, вважаючи її показником тотожності [11, с. 62].

Семантичне і синтаксичне членування не збігається в тих реченнях, в яких роль зв'язкового компонента іменного складеного присудка виконують дієслівні невласне-зв'язки *ставати (стати), робитися (зробитися), залишатися (залишитися), лишатися (лишитися), зоставатися (зостатися), видаватися (видатися), вважатися, бувати* та ін. Це зумовлено тим, що вони, пов'язуючи предикативний прикметник з підметом і виражаючи відповідні модально-часові значення, виконують семантичну функцію, суть якої полягає в модифікації ознаки, вираженої предикативним прикметником в основній частині іменного складеного присудка. Одні невласне-зв'язки (*ставати – стати, робитися – зробитися*) вказують на становлення якісної ознаки (пор.: Небо *стає голубим*; Листя *стало жовтим*; Хліб *робиться черствим*; Вода *зробилася холодною*), інші (*залишатися – залишитися, лишатися – лишитися, зоставатися – зостатися*) – на збереження ознаки її носієм (пор.: Жінка *залишилася доброю*; Дитина *лишилася жива*; Молоко *зосталося цілим*), треті – на певне сприйняття якісної ознаки (пор.: Тканина *видається легкою*), четверті – на загальновизнану оцінку (пор.: Школа *вважається хорошою*; Будинок *вважається зразковим*), п'яті – на непостійний чи нехарактерний вияв ознаки її носієм (пор.: Жінки *бувають високими*; Цукерки *бувають твердими*). Цілком очевидно, що в семантичній структурі цих речень зв'язкова функція дієслівних невласне-зв'язок невіддільна від предикатної, проте остання є додатковою, а не основною, бо семантичний центр формує предикат якості. Саме ця додаткова предикатна функція відрізняє семантичну двокомпонентність від синтаксичної двокомпонентності речень з такими синкретичними зв'язковими елементами, тобто породжує часткову відмінність між їх семантичним і синтаксичним членуванням.

Речення з двовалентними предикатами якості на відміну від речень з одновалентними предикатами якості характеризуються асиметрією співвідношень їх семантичної і формально-граматичної структури. Симетричні відношення між цими ярусами властиві порівняно невеликій частині таких речень. Вони мають місце тоді, коли збігається кількісний і якісний склад компонентів трьох ярусів структури речень, тобто коли трьом компонентам власне-семантичної структури відповідають три компоненти семантико-синтаксичної та формально-граматичної структури і між цими компонентами наявний однозначний функціональний зв'язок. Встановлення симетричних відношень між компонентами трьох ярусів структури речень залежить від типу зв'язків іменного складеного присудка та семантичного різновиду двовалентних предикативних прикметників, що виконують роль його основної частини. Вони реальні тільки в тих реченнях, в яких роль зв'язкового компонента іменного складеного присудка виконує дієслівна власне-зв'язка *бути*, а в позиції його

основної частини виступають предикативні прикметники із значенням схожості, подібності або несхожості, відмінності. У позиції підмета таких речень вживається іменник або займенник, що представляє субстанціальну синтаксему із значенням суб'єкта якісної ознаки, яка співвідноситься із семантемою носія якісної ознаки. У позиції приприсудкового другорядного члена (додатка) з об'єктним значенням виступає іменник або займенник, що реалізує субстанціальну об'єктну синтаксему, яка вказує на об'єкт порівняння і, у свою чергу, відповідає семантемі з функцією об'єкта, пор.: *Дочка схожа на батька; Квітка подібна до дзвіночка; Він не схожий на нас; Дівчинка однакова з хлопчиком; Ми не однакові з тобою; Овес відмінний від ячменю*.

Асиметрія співвідношень семантичної і формально-граматичної структури речень з двовалентними предикатами якості виявляється не в кількісному складі компонентів цих ярусів, а у відсутності однозначного зв'язку між семантичними функціями тих чи інших компонентів власне-семантичної структури, семантико-синтаксичними функціями співвідносних з ними синтаксем та формально-синтаксичними функціями цих компонентів. Характерно, що семантичній трикомпонентності відповідає синтаксична трикомпонентність, а розбіжності у функціональному зв'язку мають як предикатні, так і непредикатні компоненти. Характер цих розбіжностей залежить від різних чинників, але основними є семантика предикативних прикметників і тип дієслівної зв'язки іменного складеного присудка. На рівні предикатного компонента спостерігається два види розбіжностей. Перший має місце в реченнях з дієслівними невласне-зв'язками, що пов'язують предмет з двовалентними предикативними прикметниками безвідносної міри якості, які вживаються із залежними іменниками на позначення об'єкта порівняння. Суть його полягає в нашаруванні на зв'язкову функцію невласне-зв'язок додаткової предикатної функції, що спричиняється до часткових відмінностей між компонентом із семантичною функцією предиката якості і головним членом речення із формально-граматичною функцією іменного складеного присудка, пор.: *Дочка стає схожою на батька; Шкіра робиться подібною до серветки; Волосся видається подібним до шовку; Син здається однаковим з батьком; Він лишився відмінним від ровесників; Робітники стали гідними свого наставника*. Другий вид розбіжностей демонструють речення з двовалентними предикатами якості, вираженими прикметниками вищого і найвищого ступенів порівняння, що поєднуються у складі іменного складеного присудка з дієслівною власне-зв'язкою *бути*. Їх предикатна синтаксема із значенням якісної ознаки не збігається повністю з відповідною предикатною семантемою, бо остання має у власне-семантичній структурі речення предикатно-предикатну основу, тобто становить поєднання основного предиката із значенням якості й супровідного кількісного предиката, пор.: *Крохмаль біліший за цукор; Дуб товщий за березу; Явір струнківший за березу; Пісок світліший від глини; Марійка найвеселіша серед дівчат; Богдан наймолодший з-поміж них; Тарас найвищий між ними; Карпенко найдужчий з усіх*.

Обидва види розбіжностей можуть виявлятися одночасно. Це буває в тих реченнях, іменний складений присудок яких виражений дієслівною невласне-зв'язкою і прикметником вищого або найвищого ступеня порівняння, пор.: *Брат став чорнішим за сестру; Вода зробилася холоднішою за пісок; Небо здавалося ситнішим за воду; Жінка видавалася молодшою від чоловіка; Дідусь лишився бадьорішим від бабусі*.

Відмінності в кореляціях функцій непредикатних компонентів так само залежать від семантики двовалентних предикатів якості. Вони мають місце в реченнях, предикативний прикметник яких своєю семантикою зумовлює об'єкт обмеження, виражений іменником на позначення особи, напр.: *Петро любий Наталці; Діти милі батькам; Син дорогий батькові; П'яниця осоружний жінці; Ледар ненависний трудареві; Текст зрозумілий студентові; Гроші потрібні людині; Дорога знайома пасажирам; Артист відомий глядачам; Роман доступний школяреві*. У таких реченнях порушення кореляцій властиве обом непредикатним компонентам. Так, субстанціальна синтаксема із значенням об'єкта обмеження у власне-семантичній структурі речення співвідноситься з аргументною семантемою експерієнсива, тобто із непредикатним іменником, який визначає носія певного психічного або фізіологічного стану, а у формально-граматичній структурі речення її реалізує іменник у формі давального відмінка чи родового з прийменником *для*, що виконує формально-

синтаксичну функцію приприсудкового другорядного члена (додатка). Як відомо, первинною формою вираження діяча та носія психічного, фізіологічного і фізичного стану в українській мові є називний відмінок іменників, інші відмінкові форми з цими семантичними функціями ґрунтуються на формі називного відмінка і є переважно результатом трансформації вихідної конструкції з називним відмінком [Гак, 1969: 43], пор.: Петро любий *Наталці* ← *Наталка* любить Петра; Син дорогий *батькові* ← *Батько* дорожить сином; Ледар ненависний *трудареві* ← *Трудар* ненавидить ледаря; Текст зрозумілий *студентові* ← *Студент* розуміє текст; Гроші потрібні для *людини* ← *Людина* потребує грошей.

Друга субстанціальна синтаксема таких речень виконує семантико-синтаксичну функцію суб'єкта якості, але у власне-семантичній структурі речення їй відповідає непредикатний аргумент із семантичною функцією об'єкта. До цього спричинилося те, що у функції суб'єкта якісної ознаки можуть вживатися назви істот і неістот. У формально-граматичній структурі речення субстанціальна синтаксема із значенням суб'єкта якісної ознаки виступає в позиції підмета, бо називний відмінок іменників (займенників) є єдиним морфологічним засобом вираження цієї синтаксеми.

Окремий різновид порушень кореляції між функціями непредикатних компонентів становлять ті, що спостерігаються в реченнях, двовалентний предикат якості яких виражений прикметниками *вірний, вдячний, відданий*. Залежна від цих предикативних прикметників субстанціальна синтаксема із семантико-синтаксичною функцією об'єкта обмеження ґрунтується не на одній, а одночасно на двох семантичних функціях непредикатних аргументів власне-семантичної структури речення – на семантичних функціях об'єкта й адресата, що свідчить про синкретичний характер базової аргументної семантеми. У формально-граматичній структурі речення ця синтаксема виконує функцію приприсудкового другорядного члена (додатка), що виражає об'єктне значення, пор.: *Юнак вірний дівчині; Син вдячний батькові; Підлеглі віддані директорові*.

Двоскладні речення, сформовані одно- та двовалентними предикатами якості, розрізняються співвідношеннями їх семантичної і формально-граматичної структури. Для більшості речень з одновалентними предикатами якості характерний збіг їх власне-семантичної, семантико-синтаксичної та формально-граматичної структури, тобто симетричні відношення між трьома ярусами їх структури. Вони позначають спільну ситуацію, відображувану одним предикатом якості і семантично пов'язаним з ним аргументом із значенням носія якісного стану, яким у семантико-синтаксичному ярусі речення відповідають предикатна синтаксема на позначення якісного стану і субстанціальна синтаксема з функцією суб'єкта якісної ознаки. У формально-граматичному ярусі речення предикатна синтаксема із значенням якісного стану виконує функцію іменного складеного присудка, а субстанціальна синтаксема із значенням суб'єкта якісної ознаки – функцію підмета.

Речення з двовалентними предикатами якості характеризуються здебільшого асиметрією співвідношень їх семантичної і формально-граматичної структури, яка виявляється не в кількісному складі компонентів цих ярусів, а у відсутності однозначного зв'язку між семантичними функціями непредикативних іменників власне-семантичної структури, семантико-синтаксичними функціями співвідносних з ними синтаксем та формально-синтаксичними функціями цих компонентів.

**Список використаних джерел**

1. Кавера Н.В. Особливості реалізації семантики якості предикатами *в* сучасній українській мові / Н.В. Кавера // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 10: Проблеми граматики і лексикології української мови. – Київ, 2014. – Вип. 11. – С. 94–98.

2. Межов О.Г. Предикати якості в семантико-синтаксичній структурі простого речення / О.Г. Межов // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Симферополь, 2011. – Т. 24 (63), № 4, ч. 2. – С. 56–60.

3. Плющ М.Я. Синтаксична транспозиція відмінкових форм прикметника у предикативній позиції / М.Я. Плющ // Науковий часопис Національного педагогічного університету

імені М.П. Драгоманова. Сер. 10: Проблеми граматики і лексикології української мови. – К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2011. – Вип. 7. – С. 86–90.

4. Іваницька Н.Л. Двоскладне речення в українській мові / Н.Л. Іваницька. – К.: Вища школа, 1986. – 168 с.

5. Чейф У.Л. Значение и структура язика / У.Л. Чейф. – М.: Прогресс, 1975. – 482 с.

6. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1976. – 383 с.

7. Богданов В.В. Семантико-синтаксическая оганизация предложения / В.В. Богданов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1977. – 204 с.

8. Гак В.Г. К проблеме синтаксической семантики: Семантическая интерпретация «глубинных» и «поверхностных» структур / В.Г. Гак // Инвариантные синтаксические значения и структура предложению. – М.: Наука, 1969. – С. 77–85.

9. Сусов И.П. Семантическая структура предложения / И.П. Сусов. – Тула: Тульский госпединститут им. Л.Н. Толстого, 1973. – 141 с.

10. Вихованець І.Р. Семантико-синтаксична структура речення / І.Р. Вихованець, Л.Г. Городенська, В.М. Русанівський. – К.: Наукова думка, 1983. – 219 с.

11. Іваницька Н.Л. Складений присудок як синтаксична структура / Н.Л. Іваницька // Синтаксис словосполучення і простого речення. – К.: Наукова думка, 1975. – С. 59–84.

## CORRELATION OF THE SEMANTIC AND FORMAL-GRAMATICAL STRUCTURE OF A SENTENCE WITH QUALITY PREDICATES

*Valentyna A. Tymkova*, Vinnytsia National Agrarian University (Ukraine). E-mail: tymkova_v@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-27

**Key words:** *elementary simple sentence, two-component sentence, sentence structure, predicates of quality, valency, semantics of adjectives.*

The article deals with the correlation of the semantic and formal-grammatical structure of the sentence with the quality predicates. It has been noted that the description of the semantic and formal-grammatical structure of the sentence has been used at a different number of levels. Therefore, a two-tense sentence is treated as a unit with a multi-tiered organization: actually-semantic, semantic-syntactic, and formal-grammatical. However, the basic is the actual semantic tier, since it begins with forming the semantic structure of the sentence. In the basis of the semantic-syntactic structure of the elementary two-component sentence lies the semantically elementary sentence formed by the semantic valency of the predicate of quality. The semantic-syntactic tier occupies an intermediate, central place between the actual semantic and the formal-grammatical tiers. Achievements of modern semantic syntax make it possible to get deeper into the nature of two-tense sentences with predicates of quality. Semantically elementary sentence, formed by a one-valued predicate of quality, implements an elementary simple sentence, whose formal-grammatical structure is formed only by the main parts of the sentence.

Sentences with divalent predicates of quality in contrast to sentences with monovalent predicates of quality are characterized by asymmetry of the correlation of their semantic and formal-grammatical structure. The symmetrical correlation between these tiers is inherent in a relatively small part of such sentences. The asymmetry of the correlations of the semantic and formal-grammatical structure of sentences with the divalent predicates of quality manifests itself not in the quantitative composition of the components of these tiers, but in the absence of an unambiguous connection between the semantic functions of one or another component of the actual semantic structure, the semantic-syntactic functions of syntaxes correlated with them, and formally-syntactic functions of these components.

The nature of these differences depends on various factors, but the main ones are the semantics of predicative adjectives and the type of verb conjugation of an original compound sentence. At the level of the predicate component there are two types of discrepancies. The first occurs in sentences with verbal non-proper bonds associated with the object and two-valued predicate adjectives of any degree of quality, which are used with dependent nouns to denote the object of comparison. The second type of discrepancy is represented by sentences with divalent predicates of quality, expressed by adjectives of the highest and the highest stages of comparison, which are combined in the composition of a nominal condensed predicate with the verbal conjunction.

## References

1. Arutiunova, N.D. *Predlozhenye y eho smysl* [Sentence and its meaning]. Moscow, Nauka Publ., 1976, 383 p.

2. Bohdanov, V.V. *Semantyko-syntaksycheskaia ohanyzatsyia predlozhenyia* [Semantic-syntactic organization of the sentence]. Leningrad, Yzdatelstvo LHU Publ., 1977, 204 p.

3. Cheif, U.L. *Znachenye y struktura yazyka* [Meaning and structure of the language]. Moscow, Prohress Publ., 1975, 482 p.

4. Hak, V.H. *K probleme syntaksycheskoi semantyky: Semantycheskaia ynterpretatsyia „hlubynnыkh" y „poverkhnostnыkh" struktur* [To the problem of syntactic semantics: Semantic interpretation of "deep" and "superficial" structures]. *Ynvaryantnye syntaksycheskye znachenyia y struktura predlozhenyiu* [Invariant Syntactic Meanings and Sentence Structure]. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 77-85.

5. Ivanytska, N.L. *Skladenyi prysudok yak syntaksychna struktura* [Composed predicate as a syntactic structure]. *Syntaksys slovospoluchennia i prostoho rechennia* [Syntax of phrase and simple sentence]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1975, pp. 59-84.

6. Ivanytska, N.L. *Dvoskladne rechennia v ukrainskii movi* [Two-fold sentences in the Ukrainian language]. Kyiv, Vyshcha shkola Publ., 1986, 168 p.

7. Kavera, N.V. *Osoblyvosti realizatsii semantyky yakosti predykatamy v suchasnii ukrainskii movi* [Features of the implementation of semantics of quality by predicates in modern Ukrainian language]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova. Seriia 10: Problemy hramatyky i leksykolohii ukrainskoi movy* [Scientific journal of NPU named after Drahomanov. Series 10: Problems of grammar and lexicology of the Ukrainian language], 2014, Issue 1, pp. 94-98.

8. Mezhov, O.H. *Predykaty yakosti v semantyko-syntaksychnii strukturi prostoho rechennia* [Predicates of quality in the semantic-syntactic structure of a simple sentence]. *Uchenye zapysky Tavrycheskoho natsyonalnoho unyversyteta ym. V.Y. Vernadskoho. Seryia "Fylolohyia. Sotsyalnыe kommunykatsyy"* [Scientific notes of V.I. Vernadsky Taurida National University Series "Philology. Social communications"], 2011, vol. 24 (63), no. 4, part 2, pp. 56-60.

9. Pliushch, M.Y. (2011) *Syntaksychna transpozytsiia vidminkovykh form prykmetnyka u predykatyvnii pozytsii* [Syntactic transposition of case forms of the adjective in a predictive position]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova. Ser. 10: Problemy hrammatyky i leksykolohii ukrainskoi movy* [Scientific journal of the National Pedagogical Dragomanov University. Series 10: Problems of Grammar and Lexicology of the Ukrainian language], 2011, vol. 7, pp. 86-90.

10. Susov, Y.P. *Semantycheskaia struktura predlozhenyiu* [Semantic structure of the sentence]. Tula, Tulsky Gospedinstitut im. L.N. Tolstogo Publ., 1973, 141 p.

11. Vykhovanets, I.R., Horodenska, K.H., Rusanivskyi, V.M. *Semantyko-syntaksychna struktura rechennia* [Semantic-syntactic structure of the sentence]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1983, 219 p.

*Одержано 21.09.2018.*

УДК 811.161
DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-28

**Ю.І. ФЕРНОС,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри української та іноземних мов*
*Уманського національного університету садівництва*

# ВПЛИВ ПРОЦЕСІВ ДЕКОМУНІЗАЦІЇ НА СИСТЕМУ УРБАНОНІМІВ м. УМАНІ

У статті розглянуто годоніми м. Умані у зв'язку з процесами декомунізації. Проаналізовано нові найменування вулиць і провулків за мотиваційною ознакою, структурними та словотвірними особливостями. З'ясовано, що основними ознаками, за якими іменуються уманські вулиці, є меморіальність, асоціативність, квалітативність та локативність.

*Ключові слова: урбаноніми, годоніми, антропоніми, апелятивна лексика, мотив номінації.*

В статье рассмотрены годонимы г. Умани в связи с процессами декоммунизации. Проанализированы новые наименования улиц и переулков по мотивационному признаку, структурным и словообразовательным особенностям. Установлено, что основными признаками, по которым именуются уманские улицы, являются мемориальность, ассоциативность, квалитативность и локативность.

*Ключевые слова: урбаноним, годоним, антропоним, апелятивная лексика, мотив номинации.*

Урбаноніми як складова частина онімного простору заслуговують на ґрунтовне дослідження, адже, як зазначають дослідники, їх виникнення та формування тісно пов'язане із загальними соціокультурними тенденціями розвитку суспільства, державною ідеологією, а також залежить від проявів національної ментальності мешканців певного регіону [1].

У сучасній політичній ситуації в країні гостро постає питання перейменування внутрішньоміських об'єктів, зокрема назв вулиць, площ, проспектів, що наразі набуває важливого значення – через перейменування відбувається впровадження політики пам'яті, комеморації, налагоджується зв'язок між поколіннями українців, формується україноцентрична модель історичної пам'яті, очищена від імперської та особливо радянської історичної спадщини.

Україна ніколи не збудує заможного та спокійного майбутнього без подолання спадщини тоталітарного минулого, адже тоталітаризм і добробут – несумісні. Тож перейменування назв вулиць, пов'язаних з комуністичним режимом, – обов'язкова умова того, щоб у нашій державі відбулися позитивні суспільні перетворення. Подібний шлях декомунізації пройшла більшість посткомуністичних країн Центральної і Східної Європи.

Вулиці та інші об'єкти стають «безтілесними пам'ятниками» тим особам та подіям, які в актуальному символічному контексті визначені як видатні. Отже, тепер урбаноніми набувають нового значення та функції – закріплення певних ідей, фактів, у ширшому контексті – інтересів соціальних груп, інституцій та суспільства в цілому [2].

У лінгвістиці сьогодні спостерігається зростання інтересу до вивчення цього класу онімної лексики, що засвічують дослідження А. Беспалої, О. Галай, Г. Гримашевич, А. Ємельянової, Ю. Журавель, Н. Іванової, О. Карпенко, С. Казакової, Р. Козлової, Т. Крупеньової, Н. Кутузи, Т. Можарової, Н. Подольської, А. Титаренко, М. Торчинського, Я. Янчишиної, Р. Яцків та ін.

© *Ю.І. Фернос, 2018*

Актуальність нашого дослідження зумовлена тим, що урбаноніми м. Умань досі не були об'єктом системного лінгвістичного дослідження загалом і в умовах декомунізації зокрема. Їх вивчення уможливить здійснення компаративних ономастичних досліджень.

Мета нашої статті – проаналізувати урбаноніми, зокрема годоніми (назви лінійних об'єктів, насамперед вулиць і провулків), м. Умані у контексті декомунізації, виявити загальні тенденції перейменування та мотиви номінації, з'ясувати їхні структурні та словотвірні особливості.

Джерелами дослідження слугували матеріали засідань Уманської міської ради щодо перейменування вулиць і провулків м. Умані, наукова література з проблем ономастики, зокрема урбанонімії.

Оскільки топоніміка є важливим інструментом впливу на історичну пам'ять, у 2015 р. в Україні були ухвалені «декомунізаційні» закони, в яких зазначена необхідність вилучення з публічного простору символів комуністичного минулого [3, с. 219]. Адже такі назви мали на меті зафіксувати зв'язок міст із загальноросійською історією. Найбільш нестабільною частиною урбанонімного простору є годоніми, адже вони найчутливіше реагують на історико-соціальні зміни в житті міста, пов'язані з політичними подіями, які накладають відбиток і на процеси номінації. Згідно із Розпорядженням Уманської міської ради від 19 лютого 2016 р. № 16-р «Про перейменування вулиць та провулків міста Умані» 103 годоніми отримали нові імена.

Перейменуванню підлягали назви, що:

– безпосередньо пов'язані з комуністичним тоталітарним режимом: *вулиця Колгоспна, Комуністична, Комсомольська, Ленінської Іскри, Піонерська, Радянська, Червоноармійська, Червоногвардійська;*

– містили назви його органів влади й імена діячів: *вулиця Бабушкіна* (Бабушкін Іван Васильович, більшовицький діяч, один з учнів і соратників В. Леніна), *Косіора* (Косіор Станіслав Вікентійович, радянський партійний діяч, генеральний секретар та перший секретар ЦК КП(б)У; визнаний винним за фактом вчинення геноциду в Україні в 1932–1933 рр.), *Леніна, Постишева* (Постишев Павло Петрович, радянський партійний і державний діяч; головний організатор голодомору 1932–1933 рр. в Україні), *Чубаря* (Чубар Влас Якович, радянський державний і партійний діяч, довголітній голова Ради Народних Комісарів УСРР; визнаний винним за фактом вчинення геноциду в Україні в 1932–1933 рр.) тощо.

– уславлювали події і пам'ятні дати, пов'язані із тоталітарним культом: *вулиця Героїв Сталінграда, Жовтневої революції, Паризької Комуни, XXIV Партз'їзду КПРС, 50-річчя ВКСМ, провулок Жовтневий.*

Остання хвиля перейменувань назв вулиць викликає чималі суперечки. Зокрема, точаться дискусії щодо доцільності заміняти назви вулиць на такі, що пов'язані з іменами суперечливих історичних постатей. Наприклад, вулиця Ленінградське шосе була перейменована на честь Степана Бендери, українського політичного діяча, одного з чільних ідеологів і теоретиків українського націоналістичного руху, голови Проводу ОУН-Б. ОУН досі має серед чималої частини населення небездоганну репутацію.

Дослідження мотивів номінації урбаністичних об'єктів, годонімів зокрема, допомагає визначити основні механізми найменування, що, у свою чергу, дає картину культурного розвитку населення, демонструє його основні цінності на певному історичному етапі.

Мотивація – це вибір мовного матеріалу для позначення ознаки предмета з уже наявного в мові складу морфем, відчуття носіями мови формально-семантичного асоціативного зв'язку певного слова з іншими членами словника, вибір ознаки предмета, яка стає представником предмета в цілому [4, с. 155].

Знаючи період утворення тієї чи іншої назви і враховуючи особливості цього періоду в історії краю, можна припускати причину і мету вибору конкретної назви. Адже «мотивація – феномен не тільки мовної системи, але й людської свідомості» [4, с. 157].

Аналіз мотиваційної бази новоутворених назв вулиць та провулків м. Умань указує на те, що основними ознаками, за якими вони іменуються, є меморіальність, або вшанування; асоціативність; кваліфікативність; локативність.

З-поміж 103 перейменованих годонімів вагому частину (44 %) становлять назви вулиць і провулків, мотивовані антропонімами. Дослідники виділяють гуманістичний підтип,

що знайшов відображення в уславленні осіб, які зробили внесок у духовний та культурний розвиток людства, та національно-патріотичний підтип – уславлення борців за волю, становлення та незалежність України [5].

До відантропонімних меморіальних назв м. Умані належать такі годоніми:

– гуманістичні: *вулиця Костомарова* (укр. історик, етнограф), *Довженка, Березовського* (укр. композитор), *Грінченка, Демуцького* (укр. фольклорист), *Івасюка* (співак), *Тютюнника, Хоткевича* (музикант, письменник), *Івана Багряного, Білецького* (український математик, політолог, один із 139 «підписантів» листа із засудженням політичних репресій в Україні у 1965–1967 роках), *Терещенків* (українські промисловці-цукроварники, меценати культури); *провулок Аркаса* (укр. Культурний діяч), *Бойчука* (художник);

– національно-патріотичні: *вулиця Мазепи, Виговського* (укр. гетьман), *Бандери Степана*, *Шухевича* (член ОУН), *Скоропадського, Володимира Мономаха, Грушевського, Калнишевського* (отаман).

Зафіксовано відантропонімні годоніми названі на честь особистостей, життя й діяльність яких безпосередньо пов'язані з Уманню чи Уманщиною, діячів, які прославили зазначену територію, вплинули на культурне, соціально-політичне чи економічне життя краю: *вулиця Суровцової* (українська громадська діячка, журналістка, автора мемуарів, проживала у м. Умань і похована тут)*, вулиця Потоцького* (Станіслав Щенсний Потоцький заклав один з найбільших в Європі, знаменитий садово-ландшафтний парк «Софіївка» у м. Умань), *вулиця Ганжі* (уманський полковник, у червні 1648 року в ході боїв з польськими військами його загін визволив Умань і Тульчин), *вулиця Щербаківського* (етнограф, ініціатор створення історичного товариства, що діяло в Умані на початку ХХ століття), *провулок Їжакевича* (художник, народився на Уманщині), *вулиця Крамаренка* (визначний лікар і громадський діяч Уманщини), *вулиця Комарницького* (уманський історик, краєзнавець, досліджував історичне минуле Уманщини), *провулок Стефановича* (археолог, краєзнавець, музейний діяч, завідувач фондів Уманського краєзнавчого музею). 6 вулиць/провулків міста перейменовано на честь учасників АТО, які полягли смертю хоробрих під час бойових дій на сході України: *вулиця Шлямара Ігоря, Кумановського Віктора, Слонського Анатолія; провулок Пожарського Дмитра, Миронюка Андрія, Алексейчука Владислава*.

Структурно більшість зазначених урбанонімів є однокомпонентними (одночленними) (69%): *вулиця Вернадського, вулиця Піддубного, вулиця Стуса, вулиця Маланюка, вулиця Симоненка*; рідше двокомпонентними (двочленними) (31%): *вулиця Косинки Григорія, вулиця Теліги Олени*, *вулиця Ярослава Мудрого, вулиця Миколи Хвильового, вулиця Сковороди Григорія.* Тобто збереглася радянська традиція найменувань вулиць, які складалися у більшості лише з назви прізвища (наприклад, *вулиця Артема, Бєлінського, Калініна, Котовського*, *Щорса* тощо), хоча кількість двокомпонентних назв новоутворених урбанонімів збільшилась; серед відантропонімних назв, що зазнали змін, лише 11% годонімів були двокомпонентними: *вулиця Карла Лібнехта, Клари Цеткін, Рафаїла Чорного, Рози Люксембург, Сергія Лазо.*

До меморіальних також відносимо назви, пов'язані не з конкретними історичними особами, а такі, що охоплюють ширші поняття чи реалії історичної дійсності: *Козацька, Незалежності, Небесної сотні, Гайдамацька, Волонтерів, Героїв Крут.* Загалом меморіальні назви, або назви-вшанування, складають 50% від усіх досліджуваних годонімів.

16% годонімів м. Умані належать до асоціативних (характеристичних). Це урбаноніми, які характеризують об'єкт за іншим об'єктом, який знаходиться на вулиці або поблизу: *вулиця Михайлівська* (Свято-Михайлівська церква), *Теплична* (Уманський тепличний комбінат), *Оранжерейна* (Оранжерея Уманського НУС), *Базарна, Успенська* (Православний храм Успіння Пресвятої Богородиці), *Костельна* (Костьол Успіння Пресвятої Богородиці).

До асоціативних назв зараховуємо і власне асоціативні номінації, які дуже опосередковано вказують на певні об'єкти, однак аналогії з якими можна простежити: *провулок Курінного, Літературний, Штабний, Православний, вулиця Юнацька*.

Локативні назви, тобто ті номінації, які дають просторову характеристику

денотату, не є продуктивними (8%): *вулиця Васильківська, Батуринська, Європейська.*

Окрім ойконімів, джерельною базою для творення нових годонімів стали також міські хороніми: *вулиця Слобідська* (передмістя Слобідка), *Новоуманська* (передмістя Нова

Умань), *провулок Лисогорський* (передмістя Лиса гора); дрімонім: *вулиця Білогрудівська* (Білогрудівський ліс), дендронім: *вулиця Новософіївська* (дендрологічний парк «Софіївка»). У межах цієї групи розглядаємо і годоніми *вулиця Озерна, провулок Далекий,* адже вважаємо, що такі назви орієнтують на місцезнаходження об'єкта.

Кваліативні назви (26%) характеризують об'єкт за різними ознаками (розмір, вік, форма тощо*): вулиця Велика фонтанна, Вишивана, Злагоди, Зоряна, Добросусідська, Мала садова, Оксамитова, Стара прорізна; провулок Весняний, Вітряний, Гранітний, Короткий, Літній, Любові, Медовий, Тихий, Тінистий, Ясний.*

До цієї ж групи відносимо годоніми, які вказують на назви рослин: *вулиця Горіхова, провулок Березовий, Бузковий, Волошковий, Калиновий, Квітковий, Кленовий;* та такі, які мають зоологічне походження: *провулок Солов'їний.*

Такі назви мають переважно прикметникову форму. Погоджуємося з думкою Я. Янчишиної, що мотиваційними відношеннями такі назви досить подібні до асоціативних. Іноді такі мотиваційні типи теж варто кваліфікувати як кваліативно-асоціативні, оскільки немає достовірних даних, наприклад, про те, чи насправді на цій вулиці росли дерева, основи яких закріплені у годонімі (Вишнева, Яблунева) [6, с. 284].

П'ятьом вулицям міста повернули історичні назви (дані 1911 р.): *вулиця Велика фонтанна, Володимирівська, Костельна, Мала садова, Олександрівська.*

Відповідно до структури, досліджувані годоніми можна поділити на 2 групи:

1) однокомпонентні (одночленні) назви, що у своїй структурі містять лише одне слово (82 % від загальної кількості). До цієї групи входять як відонімні утворення, так і відапелятивні: *провулок Волошковий, Ясний, вулиця Симоненка, Батуринська, Оранжерейна тощо;*

2) двокомпонентні (двочленні) назви складаються з двох слів (18%). Це переважно годоніми відантропонімного походження з повним ім'ям та прізвищем чи псевдонімом відомої постаті: *вулиця Косинки Григорія, Миколи Хвильового, провулок Пожарського Дмитра.* Серед перейменованих назв не зафіксовано жодної двокомпонетної назви з ініціалами біля прізвища, як от *вулиця С. Перовської (тепер вулиця Володимира Мономаха),* та назви з нумеративами для розрізнення ідентичних лексичних основ: *провулок 1-й Сергія Лазо (тепер провулок Лисогорський), вулиця XXIV Партз'їзду КПРС (тепер вулиця Білогрудівська).* До цієї групи належать також складні двокомпонентні годоніми, що містять у своїй структурі особливі універсальні слова-вказівки на вік та розмір: *вулиця Стара прорізна, Велика фонтанна, Мала садова.*

Щодо визначення словотвірних характеристик топонімів у сучасній ономастиці немає єдиного підходу, перш за все через те, що вони є вторинними утвореннями, у базових одиницях яких засвідчені різноманітні за структурою лексеми.

Перейменовані назви вулиць та провулків м. Умані утворені переважно шляхом трансонімізації та онімізації апелятивів. Поділяємо думку Н. Подольської, що онімізація й трансонімізація в слов'янських мовах може бути семантичною (абсолютною) і граматичною (змішаною). Семантична онімізація й трансонімізація реалізується зі збереженням структури загальної чи власної назви та представлена лексико-семантичним і морфолого-синтаксичним (субстантивація) способами. Під час граматичної онімізації й трансонімізації (морфологічний і лексико-синтаксичний способи творення) на базі апелятивних або пропріальних одиниць формується нова назва шляхом поєднання кореневих морфем, додавання відповідних назвотворчих афіксів, а також синтаксичними засобами (лексикалізація й онімізація словосполук) [7, с. 9–11].

Серед новоутворених годонімів м. Умань виокремлюємо назви: а) лексико-семантичного; б) морфологічного; в) морфолого-синтаксичного способів творення та г) основоскладання.

*Лексико-семантичний* спосіб означає утворення нової лексичної одиниці внаслідок переосмислення її семантичного наповнення без граматичних і фонетичних змін у їхній структурі.

У результаті *трансонімізації* відбувається перехід з одного розряду власних назв до іншого (такі урбаноніми здебільшого пов'язані з увіковіченням пам'яті про когось): *вулиця Миколи Хвильового, Суровцової, Тютюнника*. Зазначена словотворча модель є найпродуктивнішою в найменуванні вулиць м. Умань (49%).

*Онімізація* – це такий різновид лексико-семантичного способу словотвору, за якого відбувається перехід загальної назви у власну назву: *вулиця Волонтерів, Злагоди,*

*Курінного, Любові, Незалежності*. Такий спосіб творення є малопродуктивним порівняно з попереднім (5 %).

Серед досліджуваних годонімів диференціюємо найменування *морфологічної деривації*, зокрема суфіксальні назви (35%). Твірними основами таких назв виступають здебільшого апелятиви та ойконіми: *вулиця Батуринська, Козацька, Теплична, провулок Березовий, Літній, Озерний, Січневий.*

Малопродуктивним виступає *морфолого-синтаксичний спосіб* деривації (4%). Він представлений назвами, які виникли внаслідок субстантивації ад'єктивів: *провулок Далекий, Короткий, Тихий, Ясний.*

Шляхом *словоскладання* з-поміж перейменованих назв утворено 4 годоніми: *вулиця Добросусідська, Лисогорська, Новоуманська, Новософіївська.*

Отже, на систему урбанонімів Умані вплинули загальні процеси перейменування, що мають на меті відновити історичні джерела, національне відродження й державну самостійності. Здійснений аналіз дозволяє стверджувати, що годоніми м. Умань не виходять за межі алгоритму назвотворення, що склався у державі останніми роками, маючи, однак, певні особливості. Результати дослідження можуть бути використані з метою порівняння з годонімією інших міст України, а також творчо продовжене у вигляді дослідження інших шарів місцевої ономастики.

**Список використаних джерел**

1. Титаренко А.А. Місце урбанонімів у загальній класифікації онімів / А.А. Титаренко // Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. – 2013. – Вип. 9 (2). – С. 171–180.

2. Поднос В. Назва має значення: чому і як в Україні перейменовують вулиці [Електронний ресурс] / В. Поднос. – Mistosite: Культура, Партисипація, Урядування. Українська урбаністична платформа з аналітичним журналом про місто. – 24 березня 2016. – Режим доступу: https://mistosite.org.ua/ru/articles/nazva-maye-znachennya-chomu-%D1%96-yak-v-ukrayin%D1%96-perejmenovuyut-vulycz%D1%96 (дата звернення 07.10.2018).

3. Закон України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» // Відомості Верховної Ради. – 2015. – № 26.

4. Селиванова Е.А. Когнитивная ономасиология / Е.А. Селиванова. – К.: Фитосоциоцентр, 2000. – 247 с.

5. Яцків Р. До питання про урбаноніми Дрогобича / Р. Яцків // Рідне слово в етнокультурному вимірі: зб. наук. праць. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – 560 с.

6. Янчишина Я.В. Лексико-семантичні та структурно-словотвірні особливості урбанонімії міста Хмельницького / Я.В. Янчишина // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. – Хмельницький: ХмЦНІІ, 2013. – Вип. 6, ч. 2. – С. 281–287.

7. Подольская Н.В. Ономастическое словообразование (сопоставительный анализ на материале восточнославянской онимии): автореф. дис. … д-ра филол. наук / Н.В. Подольская. – М., 1990. – 48 с.

**THE INFLUENCE OF DE-COMMUNIZATION PROCESSES ON THE SYSTEM OF UMAN URBANONYMS**

*Yuliia I. Fernos*, Uman National University of Gardening (Ukraine). E-mail: fernosyulia@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2018-2-16-28

**Key words:** *urbanonym, hodonym, anthroponym, appellative vocabulary, motive of nomination.*

The article deals with the hodonyms of the town of Uman in connection with the processes of decommunization. New names of streets and lanes are analyzed on motivational grounds, structural features, specificity of the nomination nad word formation. It is established that the main signs on which the Uman streets are called are memoriality, associativity, qualitativeness and locality.

In the current political situation, the issue of renaming the intercity objects, in particular the names of streets, squares, avenues, is becoming increasingly important, because it leads to the implementation

of the policy of memory, establishing of the relationship between the generations of Ukrainians, formation of a Ukrainian-centric model of historical memory.

The urgency of our study is due to the fact that urbanonyms of the town of Uman have not been the subject of a systematic linguistic research in general and in the conditions of decommunization in particular. Their study will enable the implementation of comparative onomastic studies.

The analysis of the motivational base for the names of streets and lanes in the town of Uman points out that the main features on which they are named are memoriality or honor; associativity; qualitativeness; and locality.

Among the 103 renamed hodonyms, a significant part (44%) is the names of streets and lanes, motivated by anthroponyms: *Piddubnoho, Pototskoho, Hrushevskoho, Hanzhi, Skoropadskoho, Stefanovycha Street.* Such names belong to the memorial hodohyms. The names, which are not related to a specific historical person, but embrace broad concepts of historical reality are also classified as memorial hodonyms: *Kozatska, Nezalezhnosti, Nebesnoi sotni, Haidamatska, Volonteriv, Heroiv Krut Street.* In general, memorial names account for 50% of all investigated hodonyms.

16% of the hodonyms in Uman are associative (characteristic). This is an urbanonym characterizing an object with another object that is on the street or nearby: *Mykhailivska, Teplychna, Oranzhereina, Bazarna, Kostelna Street.*

Lokative names, those giving a spatial description, are not productive (8%): *Vasilkivska, Baturinska, Yevropeiska Street.*

Qualitative names (26%) characterize the object according to various characteristics (size, age, shape, etc.): *Vyshyvana, Zlahody, Zoriana, Dobrosusidska Street.* Hodonyms indicating the names of plants (*Horikhova Street, Berezovyi, Voloshkovyi, Kalynovyi, Kvitkovyi, Klenovyi Lane*); and those that have a zoological origin (*Solovinyi Lane*) also belong to this group of hodonyms.

The analysis allows us to state that Uman hodonyms do not go beyond the algorithm of urban names formation, which has developed in the state in recent years, but has some peculiarities. The results of the study can be used for comparison with the hodonyms of other cities of Ukraine, and also creatively continued as a study of other layers of local onomastics.

## References

1. Tytarenko, A.A. *Mistse urbanonimiv u zahalnii klasyfikatsii onimiv* [The place of urbanonyms in the general classification of onyms]. *Fililohichni studii. Naukovyi visnyk Kryvorizkoho Derzhavnoho Pedahohichnoho Universytetu* [Philological studios. Scientific Bulletin of the Kryvyi Rih State Pedagogical University], 2013, vol. 9 (2), pp. 171-180.

2. Podnos, V. *Nazva maye znachennia: chomu i yak v Ukraini pereimenovuiut vulytsi* [The name matters: why and how Ukrainian streets are renamed]. Available at: https://mistosite.org.ua/ru/articles/nazva-maye-znachennya-chomu-%D1%96-yak-v-ukrayin%D1%96-perejmenovuyut-vulycz%D1%96 (Accessed 7 October 2018).

3. *Zakon Ukrayiny` pro zasudzhennya komunisty`chnogo ta nacional-socialisty`chnogo (nacy`sts`kogo) totalitarny`x rezhy`miv v Ukrayini ta zaboronu propagandy` yixn`oyi sy`mvoliky* [The Law of Ukraine "On the condemnation of the communist and national-socialist (nazi) totalitarian regimes in Ukraine and the prohibition of propaganda of their symbols"]. *Vidomosti Verkhovnoi Rady* [Parliamentary Sheets], 2015, vol. 26, p. 219.

4. Selivanova, E.A. *Kognitivnaya onomasiologiya* [Cognitive onomasiology]. Kiev, Fitosotsiotsentr Publ., 2000, 247 p.

5. Yatskiv, R. *Do pytannia pro urbanonimy Drohobycha* [To the question of Drohobych urbanonyms]. *Ridne slovo v etnokulturnomu vymiri. Drohobytskyi Derzhavnyi Pedahohichnyi universytet* [Native word in the ethno-cultural dimension. Drohobych State Pedagogical University]. Drohobych, Posvit Publ., 2013, 560 p.

6. Yanchyshyna, V. *Leksyko-semantychni ta strukturno-slovotvirni osoblyvosti urbanomii mista Khmelnytskoho* [Lexico-semantic and structural-word-building features of the urbanonyms of the city of Khmelnitsky]. *Aktualni problem filolohii ta perekladoznavstva* [Current Problems of Philology and Translation]. Khmelnytskyi, KHmNP Publ., 2013, vol. 6, part 2, pp. 281-287.

7. Podolskaya, N.V. *Onomasticheskoye slovoobrazovaniye (sopostavitelnyy analiz na materiale vostochnoslavyanskoy onimii).* Avtoref. diss. dokt. filol. nauk [Onomastic word formation (comparative analysis on the material of East Slavic onyms). Extended abstract of Doctor philol. sci. diss.]. Moscow, 1990, 48 p.

*Одержано 21.09.2018.*

# НАШІ АВТОРИ

**Анненкова Олена Сергіївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (м. Київ).

**Богданова Ольга Володимирівна** – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту філологічних досліджень Санкт-Петербурзького державного університету (Російська Федерація).

**Богуславська Лариса Георгіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Придніпровської державної академії будівництва та архітектури (м. Дніпро).

**Гон Олександр Мойсейович** – доктор філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Зінченко Ольга Зиновіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Київського міжнародного університету.

**Каліберда Наталія Володимирівна** – викладач кафедри іноземних мов для інженерно-технічних та природничих спеціальностей Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Корнієнко Оксана Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (м. Київ).

**Кузнєцов Ілля Володимирович** – доктор філологічних наук, професор кафедри історії театру, літератури й музики Новосибірського державного театрального інституту (Російська Федерація).

**Ліврі Анатоль** – доктор філологічних наук, професор Університету Софія Антіполіс в Ніцце (Франція).

**Литвиненко Нінель Анісімівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри історії зарубіжних літератур Московського державного обласного університету (Російська Федерація).

**Ментинська Ірина Богданівна** – старший викладач кафедри української мови Національного університету «Львівська політехніка».

**Наконечна Галина Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Національного університету «Львівська політехніка».

**Нікольський Євген Володимирович** – доктор філологічних наук, доктор богословських наук, професор, член-кор. Російської академії природознавства, член-кор. Міжнародної академії богословських наук, Карпатський Університет імені Августина Волошина (м. Ужгород).

**Нумано Кьоко** – магістр філології, професор аспірантури Інституту глобалістики Токійського державного університету міжнародних досліджень (Японія).

**Оляндер Луїза Костянтинівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

**Пасько Людмила Валентинівна** – кандидат філологічних наук, доцент Центру наукових досліджень та викладання іноземних мов Національної академії наук України (м. Київ).

**Патлань Юлія Валеріївна** – провідний науковець відділу архівів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ).

**Пахсарьян Наталія Тигранівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри історії зарубіжної літератури Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (Російська Федерація).

**Приходько Вікторія Богданівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземної лінгвістики Луцького національного технічного університету.

**Прушковська Ірина Віталіївна** – доктор філологічних наук, доцент кафедри тюркології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Пушкарьова Ірина Олексіївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської мови та літератури Новокузнецького інституту Кемеровського державного університету (Російська Федерація).

**Свириденко Оксана Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди».

**Синило Галина Веніамінівна** – кандидат філологічних наук, професор кафедри культурології, доцент кафедри зарубіжної літератури Білоруського державного університету (м. Мінськ, Білорусь).

**Сухенко Інна Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Тимкова Валентина Андріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української та іноземних мов Вінницького національного аграрного університету.

**Фернос Юлія Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов Уманського національного університету садівництва.

**Філат Тетяна Віталіївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовної підготовки Дніпропетровської державної медичної академії.

**Шестакова Елеонора Георгіївна** – доктор філологічних наук, м. Донецьк.

**Юган Наталія Леонідівна** – доктор філологічних наук, доцент підготовчого відділення Київського національного університету імені Тараса Шевченка, професор кафедри української мови та слов'янської філології Приазовського державного технічного університету.

# OUR AUTHORS

**Elena S. Annenkova** – Doctor of Philology, Full Professor, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine).

**Olga V. Bogdanova** – Doctor of Philology, Full Professor, Saint Petersburg State University (Russian Federation).

**Larysa G. Boguslavskaya** – PhD in Philology, Associate Professor, Prydniprovsk State Academy of Civil Engineering and Architecture (Ukraine).

**Oleksandr M. Gon** – Doctor of Philology, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

**Olga Z. Zinchenko** – PhD in Philology, Associate Professor, Kyiv International University (Ukraine).

**Nataliya V. Kaliberda** – Lecturer, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine).

**Oksana A. Korniyenko** – Doctor of Philology, Full Professor, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine).

**Ilya V. Kuznetsov** – Doctor of Philology, Full Professor, Novosibirsk State Theatre Institute (Russian Federation).

**Anatoliy V. Livry** – Doctor of Philology, Full Professor, Université de Nice Sophia-Antipolis (France).

**Ninel A. Litvinenko** – Doctor of Philology, Full Professor, Moscow Region State University (Russian Federation).

**Iryna B. Mentynska** – Senior Lecturer, Lviv Polytechnic National University (Ukraine).

**Halyna V. Nakonechna** – PhD in Philology, Associate Professor, Lviv Polytechnic National University (Ukraine).

**Yevgeny V. Nikolsky** – Doctor of Philology, Full Professor, Avgustin Voloshin Carpathian University (Ukraine).

**Kyoko Numano** – Master of Philology, Full Professor, Tokyo State University of Foreign Studies (Japan).

**Luiza K. Oliander** – Doctor of Philology, Full Professor, Lesya Ukrainka Eastern European National University (Ukraine).

**Luidmyla V. Pasko** – PhD in Philology, Associate Professor, Research and Educational Center for Foreign Languages of the National Academy of Sciences (Ukraine).

**Julia V. Patlan** – Leading Scientific Associate, National Center of Folk Culture “Ivan Honchar Museum” (Ukraine).

**Natalia T. Pakhsaryan** – Doctor of Philology, Full Professor, Lomonosov Moscow State University (Russian Federation).

**Viktoriia B. Prykhodko** – PhD in Philology, Associate Professor, Lutsk National Technical University (Ukraine).

**Iryna V. Prushkovska** – Doctor of Philology, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

**Irina A. Pushkareva** – Doctor of Philology, Full Professor, Kemerovo State University (Russia).

**Oksana M. Svyrydenko** – PhD in Philology, Associate Professor, Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University (Ukraine).

**Galina V. Sinilo** – PhD in Philology, Full Professor, Belarusian State University (Belarus).

**Inna M. Sukhenko** – PhD in Philology, Associate Professor, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine).

**Valentyna A. Tymkova** – PhD in Philology, Associate Professor, Vinnytsia National Agrarian University (Ukraine).

**Yuliia I. Fernos** – PhD in Philology, Associate Professor, Uman National University of Gardening (Ukraine).

**Tetyana V. Filat** – Doctor of Philology, Full Professor, Dnipropetrovsk State Medical Academy (Ukraine).

**Eleonora G. Shestakova** – Doctor of Philology, Donetsk (Ukraine).

**Nataliya L. Yuhan** – Doctor of Philology, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).