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

# ВІСНИК

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

**ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ**

**СЕРІЯ**

# ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

***Випуск присвячується 75-річчю Михайла Кузьмовича Наєнка, доктора філологічних наук, професора***

## ЗМІСТ

ФІЛОЛОГІЯ ЯК СПОСІБ ЖИТТЯ. До ювілею професора М.К. Наєнка ..... 9

### АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

**Оляндер Л.К.**
Зміст і структура книги І.М. Дзюби «Не окремо взяте життя»: до проблеми новаторства автобіографічного жанру ..... 13

**Нарівська В.Д.**
Мистецтво жити як проблема культурної самоідентичності в епістоляріях Василя Стуса ..... 18

**Удалов В.Л.**
Проблеми та перспективи розвитку сучасної методології науки ..... 29

**Шестакова Э.Г.**
Параметры соотношения оксюморона и нонсенса ..... 43

**Никольский Е.В.**
Семейная хроника: проблемы истории и теории ..... 52

**Рудакова С.В.**
К проблеме изучения романтизма ..... 65

**Полежаєва Т.В.**
Ліричний сюжет у контексті розвитку теорії літератури ..... 70

***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.

Усі права застережені. Повний або частковий передрук і переклади дозволено лише за згодою автора і редакції. При передрукуванні посилання на «***Вісник Дніпропетровського 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.

Журнал затверджено до друку і до поширення через мережу Інтернет за рекомендацією вченої ради Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля (протокол № 4 від 29.10.2013 р.).

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 20202-10002ПР від 18.07.2013 р.*

**2 (6) 2013**

**Городницкий Е.А.**
Ритм как структурообразующий фактор в произведениях белорусской классической поэзии ..... 77

**Раковская Н.М.**
Критическая рефлексия В.В. Розанова (к проблеме миромоделирования) ..... 83

**Sukhenko I.**
Ecocritical challenges of Ukrainian literary studies ..... 89

**Хлыбова Н.А.**
Интерпретационная трансформация Дж.Х. Миллера: стратегия и тактика XX века в литературоведении ..... 94

## ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

**Пахсарьян Н.Т.**
Некоторые аспекты генеалогии английского романа рококо (ранние романы Мариво и «Джозеф Эндрюс» Г. Филдинга) ..... 102

**Горбонос О.В., Ващенко О.Ю.**
Україна як складова авторського світообразу поеми Дж.Г. Байрона «Мазепа»: синхронно-художній аспект ..... 113

**Мацапура Л.В.**
Традиции А. Радклиф в романе Н.И. Греча «Черная женщина» ..... 118

**Наривская В.Д., Степанова А.А.**
Реанимация крымского текста в романе в письмах И.С. Шмелева и О.А. Бредиус-Субботиной ..... 125

**Бежан О.А.**
Документалізм у сучасній прозі про війну: традиційний та новітній підходи до проблеми ..... 135

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

**Потницева Т.Н.**
Д. Дидро и Б. Франклин: граждане республики разума ..... 140

**Колінько О.П.**
Новела і музика: до проблеми художнього синтезу в малій прозі порубіжжя XIX–XX ст. ..... 148

**Храмова С.И.**
О музыкальности композиции литературных произведений ..... 155

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

**Любецкая В.В.**
Два восприятия мира: поэтика и стиль романа И.А. Гончарова «Обыкновенная история» ..... 161

**Малиновский А.Т.**
Идиллическое в романе И.А. Гончарова «Обломов» ..... 171

**Гусев В.А.**
Человек и город в русской литературе второй половины XIX – начала XX веков ..... 177

**Филат Т.В.**
«Рассказ неизвестного человека» А.П. Чехова и Петербургский текст русской литературы: проблема интертекстуальности ..... 186

**ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР –**
**Б.І. ХОЛОД, доктор економічних наук, професор**

**Редакційна рада**

*Заступник головного редактора*
**А.О. Задоя,** доктор економічних наук, професор

**С.Б. Вакарчук,** доктор фізико-математичних наук, професор
**В.В. Зірка,** доктор філологічних наук, професор
**В.А. Павлова,** доктор економічних наук, професор
**О.В. Пушкіна,** доктор юридичних наук
**Ю.К. Тараненко,** доктор технічних наук, професор
**О.Б. Тарнопольський,** доктор педагогічних наук, професор

**Редакційна колегія серії «Філологічні науки»**

*Головний редактор серії*
**В.В. Зірка,** доктор філологічних наук, професор

*Заступник головного редактора серії*
**Г.А. Степанова,** кандидат філологічних наук, доцент

**Н.П. Бідненко,** кандидат філологічних наук, доцент
**Н.П. Волкова,** доктор педагогічних наук, професор
**В.А. Гусєв,** доктор філологічних наук, професор
**Н.В. Зінукова,** кандидат педагогічних наук, доцент
**Н.І. Ільїнська,** доктор філологічних наук, професор
**С.П. Кожушко,** кандидат філологічних наук, доцент
**М.К. Наєнко,** доктор філологічних наук, професор
**В.Д. Нарівська,** доктор філологічних наук, професор
**Г.Л. Нефагіна,** доктор філологічних наук, професор (Польща)
**О.І. Панченко,** доктор філологічних наук, професор
**Н.Т. Пахсарьян,** доктор філологічних наук, професор (Росія)
**О.Б. Тарнопольський,** доктор педагогічних наук, професор
**Т.В. Філат,** доктор філологічних наук, професор
**В.Л. Удалов,** доктор філологічних наук, професор
**К.О. Вєльчева** (відповідальний секретар)

© Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля, 2013
© Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля, оформлення, 2013

**Гусева Е.А.**
Русский портретный очерк рубежа XIX–XX веков ..... 195

**Добробабина О.Ю.**
Повесть Л.Н. Толстого «Отец Сергий»: трансформация житийного жанрового канона ..... 202

**Парамонова Л.Ю.**
«Сапфирность неба» и «Отсвет голубой»: семантика синего цвета
в лирике старших символистов ..... 212

**Турган О.Д.**
Культурно-історична універсалія ярмарку в творчості Ю. Липи ..... 217

**Хороб С.І.**
Один із когорти учнів славетного новеліста (прозова творчість В. Ткачука) ..... 222

**Саєнко В.П.**
Поетика драми «Народний Малахій» Миколи Куліша ..... 229

**Газизова А.А.**
Концепция антигероя в рассказе М. Горького «Карамора» ..... 237

**Черноиваненко Е.М.**
Об одной загадке поздних романов Карела Чапека ..... 242

**Білик Г.М.**
«Циклон» і «Антициклон»: Н. Гончар versus О. Гончар ..... 247

**Ильинская Н.И.**
Тема «Бог и поэт» в творчестве Юрия Кузнецова ..... 253

**Краснобаева О.Д.**
Парадигма необычайного в творчестве А. Кима ..... 259

**Заверталюк Н.І.**
Специфіка жанру твору Павла Загребельного «Кларнети ніжності» ..... 265

**Солдаткина Я.В.**
Категория времени в современной русской прозе (М. Шишкин, М. Петросян, Е. Водолазкин) ..... 271

**Миннуллин О.Р.**
Автор и герой в поэзии Бориса Рыжего (о специфике художественного мира лирики) ..... 281

**Гутрина Л.Д.**
Расслоение образа лирической героини книги стихов Е. Исаевой «Стрелочница» (2007) ..... 287

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

**Колтуцкая И.А.**
Структура языковой личности в современной антропоцентрической парадигме ..... 294

**Турчак О.М.**
Поняття «оказіоналізм» у мовознавчій літературі та його мовленнєва реалізація
в українських періодичних виданнях кінця XX століття ..... 299

**Давыденко Ю.Е.**
Кросскультурная коммуникация как средство формирования языковой картины мира ..... 306

**Головань В.О.**
Синтаксичні засоби модерації висловлювання в дискурсі європейського парламенту ..... 312

**Приймачок О.І.**
Особливості відтворення прикметникових форм у перекладах з близькоспоріднених мов ..... 316

**Чепурна О.В.**
Особливості методичної роботи над англомовними юридичними текстами у процесі перекладу ... 321

**РЕФЕРАТИ** ..... 326

**НАШІ АВТОРИ** ..... 343

**OUR AUTHORS** ..... 346

# CONTENTS

PHILOLOGY AS A LIFEWAY. Dedicated to the jubilee of professor M.K. Naienko ..... 9

## TOPICAL PROBLEMS OF THEORY OF LITERATURE AND LITERARY CRITICISM

**Oliander L.K**.
Content and structure of I.M. Dziuba's book «Ne Okremo Vziate Zhyttia»
(«Not Separately Taken Life»): to the problem of autobiographical genre innovation ..... 13

**Narivska V.D.**
Art to live as a problem of cultural self-definition in Vasyl Stus's epistolaria ..... 18

**Udalov V.L**.
Problems and prospects of development of modern methodology of science ..... 29

**Shestakova E.G.**
Characteristics of oxymoron-nonsense correlation ..... 43

**Nikolskyi Ye.V.**
The Family chronicle: problems of history and theory ..... 52

**Rudakova S.V**.
To the problem of Romanticism study ..... 65

**Polezhaieva T.V**.
Lyrical plot in the context of development of the theory of literature ..... 70

**Horodnitski Ye.A.**
The rhythm as a structure forming factor in the Belarusian classical poetry ..... 77

**Rakovskaya N.M**.
Vasily Rozanov's critical reflection (to the problem of world modeling) ..... 83

**Sukhenko I.N**.
Ecocritical challenges of Ukrainian literary studies ..... 89

**Khlybova N.A**.
J.H. Miller's interpretational transformation: strategies of literary studies in the 20th century ..... 94

## LITERARY TRADITIONS: THE DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

**Pakhsaryan N.T.**
Some aspects of the genealogy of the English Rococo novel
(early Marivaux's works and Henry Fielding's «Joseph Andrews») ..... 102

**Gorbonos O.V., Vaschenko O.Yu**.
Ukraine as component of author's world-image in G.G. Byron's poem «Mazepa»:
synchronously-artistic aspect ..... 113

**Matsapura L.V.**
A. Radcliffe's traditions in N.I. Grech's novel «Black Woman» ..... 118

**Narivskaya V.D., Stepanova A.A.**
Revival of the Crimean text in the novel in letters of Ivan Shmelyov and Olga Bredius-Subbotina ..... 185

**Bezhan O.A**.
Documentalism in modern prose about war: the traditional and modern approach to a problem ..... 135

## INTERMEDIAL PRACTICES OF LITERARY CRITICISM

**Potnitseva T.N.**
Diderot and Franklin: citizens of the Republic of Reason ..... 140

**Kolinko O.P**.
Novella and music: to a problem of art synthesis in short prose at the turn of the XIX–XX century ..... 148

**Khramova S.I.**
About musicality of literary works composition ..... 155

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

**Lubetskaya V.V.**
Two perceptions of the world: poetics and style of novel «A Common Story» by I.A. Goncharov ..... 161

**Malinovsky A.T.**
The idyllic in Ivan Goncharov's «Oblomov» ..... 171

**Gusev V.A.**
Human and city in the Russian literature of the late 19th – early 20th centuries ..... 177

**Filat T.V**.
«The Story of an Unknown Man» by A.P. Chekhov and the Petersburg text of Russian literature:
the problem of intertextuality ..... 186

**Guseva Y.A.**
Russian portrait sketch at the turn of the 19th – 20th centuries ..... 195

**Dobrobabina O.Y.**
**«**Father Sergius» by Leo Tolstoy: a transformation of hagiographical genre canon ..... 202

**Paramonova L.Yu.**
«The Sapphire Skies» and «A Blue Reflection»: the meaning of blue
in «the First Generation» Russian Symbolists' poetry ..... 212

**Turhan O.D.**
Cultural and historical universal of a fair in Yurij Lypa's works ..... 217

**Khorob S.I.**
One of the great novelist's followers (V. Tkachuk's prose works) ..... 222

**Sayenko V.P**.
Poetics of drama «National Malakhij» by Mykola Kulish ..... 229

**Gazizova A.A.**
Antihero concept in Maxim Gorky's short story «Caramora» ..... 237

**Chernoivanenko Ye.M.**
About one mystery of Karel Čapek's late novels ..... 242

**Bilyk H.M**.
«Cyclone» and «Anticyclone»: N. Gonchar versus O. Gonchar ..... 247

**Ilyinskaia N.I.**
«God and Poet» theme in Yury Kuznetsov's works ..... 253

**Krasnobayeva O.D.**
Paradigm of the unusual in Anatoly Kim's works ..... 259

**Zavertaliuk N.I**.
Genre peculiarity of Pavlo Zahrebelnyi's Clarinets of Tenderness ..... 265

**Soldankina Ya.V**.
The category of time in the contemporary Russian prose (M. Shishkin, M. Petrosyan, E. Vodolazkin) ..... 271

**Minnullin O.R.**
Author and character in Boris Ryzhy's poetry (specifying the artistic world of lyric poetry) ..... 281

**Gutrina L.D.**
The stratification of the lyric heroine's image in Y. Isaeva's poetry book «Strelochnitsa» (2007) ..... 287

## TOPICAL PROBLEMS OF LINGUISTICS AND SCIENCE OF TRANSLATION

**Koltutskaya I.A.**
Structure of linguistic personality in the modern anthropocentric paradigm ..... 294

**Turchak O.M.**
The concept of «occasionalism» in the linguistic literature and its linguistic implementation in Ukrainian periodicals of the late 20th century ..... 299

**Davydenko Yu.Ye.**
Cross-cultural communication as the way of language perception of the world ..... 306

**Golovan V.O.**
Syntactic means of moderation of expression in the discourse of the European parliament ..... 312

**Pryimachok O.I.**
Peculiarities of rendering adjective forms in translations from the closely related languages ..... 316

**Chepurna O.V.**
The aspects of English legal texts translation methodic work ..... 321

**SUMMARIES** ..... 326

**OUR AUTHORS** ..... 346

Редактори: *О.О. Шевцова, М.С. Ярмолюк*

Комп'ютерна верстка і дизайн обкладинки – *О.М. Гришкіна*

Підписано до друку 12.11.2013. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 32,20.
Тираж 300 пр. Зам. № .

**Адреса редакції та видавця:**
49000, м. Дніпропетровськ,
вул. Набережна В.І. Леніна, 18.
Дніпропетровський університет
імені Альфреда Нобеля
**Тел/факс** (056) 778-58-66.
**e-mail:** rio@duep.edu

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».
49052, м. Дніпропетровськ, вул. В. Ларіонова, 145.
Тел. (056) 794-61-05, 04
Свідоцтво ДК № 4121 від 27.07.2011 р.

# ФІЛОЛОГІЯ ЯК СПОСІБ ЖИТТЯ

***ДО ЮВІЛЕЮ ПРОФЕСОРА М.К. НАЄНКА***

Легендарне покоління, яке своїми полум'яними серцями і високим інтелектом подарувало нам «відлигу» 1960-х, захищаючи суспільство, викликало, немов «вогонь на себе», державницький тиск на Слово і Думку 1970–80-х, утримало українську культуру як гідну і самодостатню серед інших культур світу у «хвацькі 1990-ті», нині ввійшло в пору високих ювілеїв. Вони були і залишаються різними – за уподобаннями, позиціями, пріоритетами, зрештою, за характерами. Доля іноді розводила їх і знову поєднувала. Але для нас вони є поколінням, що розгорнуло перед нами картину українського літературного розвитку – захоплюючу і водночас суперечливу, а тому істинну. Шлях цей був складний, але гідний на повагу.

Михайло Кузьмович Наєнко – знаний і питомий наукознавець-літературознавець – із цього дорогого і значимого для української спільноти покоління. Хоча для нього, як і для більшості яскравих постатей, такі вагомі, солідні дати існують немов на відстані. Говоримо про це з огляду на кількість наукових праць М. Наєнка, що ними так щедро і якісно поповнюється наша літературознавча скарбниця, його виступи на наукових форумах, невпинну творчу працю в студентській аудиторії і на ниві виховання українських науковців, написання історії нашої науки. Безумовно, це – далеко не повний перелік того, чим опікується невтомний і щедрий у своїх творчих замислах і звершеннях М. Наєнко. Але сьогодні очевидним є те, що все це – від характеру, виплеканого батьками, вчителями, великими науковцями часу, серед яких він живе і творить, примноженого природною філологічною обдарованістю, особливим відчуттям художнього і наукового слова і великою творчою працею.

Доля для М. Наєнка була прихильною. Філологічна спрямованість його думки була затребувана часом, тими разючими змінами, що відбувались у суспільстві наприкінці 1950-х років. Багато хто з цього покоління називав себе «дітьми ХХ з'їзду партії», маючи на увазі історичну значимість події – розвінчання культу особи Сталіна. Проте суспільні зміни визрівали і витали у суспільстві задовго до офіційної їх проголошеності, благотворно впливаючи на молодь, її духовні і життєві запити. Про це неодноразово говорила М. Коцюбинська, відомий кінорежисер М. Хуцієв, скульптор Е. Неізвєстний, науковець В'яч. Іванов, письменники Гр. Тютюнник і В. Распутін, багато хто з відомих нині постатей нашого часу і сам ювіляр у наших з ним розмовах.

Те, що М. Наєнко обрав своїм фахом філологію, уже було ознакою міцної укоріненості в думці жити новими відчуттями. Навчання в Київському університеті з його високою інтелектуальною атмосферою тому сприяло. Поступово визначились наукові уподобання, що з часом набули статусу тем/проблем в українському літературознавстві, які ми призвичаїлись називати Наєнковими. З часом потреба почути від нього думку про найбільш суперечливі питання українського літературного буття зростали, бо з ним і з його поколінням однодумців пов'язана та історична ситуація, коли «погляд нашого слуху» розвернувся до власне українського літературного розвитку, до найбільш наболілих його проблем, передусім, до постатей репресованих письменників 1920-х років, штучно вилучених з літератури. Літературознавство 1960-х, як відомо, за короткий час «відлиги» встигло оприявити імена і твори. Але далеко не всі змогли відчути і продемонструвати елітарність і вишуканість української літератури 1920-х, як це зробив М. Наєнко у кандидатській дисертації про новелу, з іменами, які могли бути окрасою будь-якої літератури, а ми, неофіти, чули про них чи не вперше. І все ж були речі, що вражали не менше за повернуті імена і теми. Таким для нас був *аналіз художніх творів*, що витіснив примітивний пафосний їх переказ, на якому трималось т. зв. радянське літературознавство. Це була наукова революція, що продукувала розвиток нової методології. Вміння аналізувати формувалось теж на виду у всіх. Серед тих, хто динамічно

опановував його як фах, був і М. Наєнко. До того ж, це був аналіз, що ніс в собі інформацію про теоретично-естетичні відкриття 1920–1930-х рр. Усвідомлюючи те, наскільки закритими, з відомих причин, були українські наукові і художні здобутки 1920-х, як і те, що влада залишала за собою право дозувати рівень правдивості і відкритості таких матеріалів, науковці вдавались якщо й не до «езопової мови», то до таких літературознавчих прийомів, що активізували читацьку думку, виховуючи «проникливого» читача, привчили бачити смисл написаного поміж рядками. Думки про унікальність літературного розвитку 1920-х рр. М. Наєнко за покликом душі, серця і розуму доніс до чисельної читацької громади, що неабияк цінувала такі видання. Уже в монографічному портреті Григорія Косинки, в аналізі (!) розмаїття і багатства новелістики, романтичного епосу був зроблений наголос не тільки на тому, що *це було* і *повернулось*, а більшою мірою на тому, що відкриття 1920-х не зникали в небуття, а жили й спрямовували альтернативний розвиток літератури.

Це в усій повноті підтвердилось і у воістину ренесансному піднесенні літератури 1960–70-х, ні з чим досі не зрівняним. Романтична піднесеність покоління як образ думки, поведінки, життя яскраво розкрилась у взаємодії літератури і науки, на наших очах руйнуючи стару ідеологію через розкутість – художньо-естетичної думки і моделей власної життєвої поведінки. А все це було оприявлене красивою і мелодійною мовою, що викликало бажання оволодіти багатством – літературним, науковим, мовним. Така інтелектуально насичена атмосфера не повторилась навіть у 1990-ті. Здається, Андре Жид сказав, що свобода втрачає свою привабливість, коли втрачає свої ланцюги. В цьому, на жаль, ми мали можливість переконатись і, мабуть, багато в чому зневірились би, якби не відчували потужну силу слова славетної української наукової когорти – М. Коцюбинської, І. Дзюби, Р. Гром'яка, Д. Затонського, С. Гальченка, В. Дончика і, звичайно, М. Наєнка.

Високий науковий Наєнків стиль відчутно набирав обертів. Його слово-діалог з читачем, до якого він як науковець завжди був схильний, стало його візитівкою, увиразнюючись новими відтінками. Саме у напрацюваннях про 1920-ті ледь помітною була ностальгія за буремним, красивим і водночас драматичним минулим, навіть жаль з приводу того, що таке феноменальне явище, яким є українська неокласика, залишилось неповторним, але минулим. Ностальгічна схвильованість як можливість вистояти під ідеологічним тиском була тим станом, етичний зміст якого зрозуміли з часом. Тоді ж відчутним був наголос на найсуттєвішому, що помітив у зовнішній хаотичності 1920-х науковець – усталеність літературного життя. М. Наєнко виводив свою естетичну формулу із нажитої великої пам'яті про 1920–30-ті у тому значенні, як про неї говорив Ж. Поль: пам'ять – це єдиний рай, із якого нас не можуть вигнати. М. Наєнко почувається там вільно, бо багато надбав, а тому зміг виплекати власну світоглядну позицію – служити науці, з її високими надбаннями звіряти свої помисли і творчість. Від пам'яті про 1920-ті і їх подальше «живе життя» був перекинутий «місток через безодню» до 1960–70-х рр., коли автобіографічна значимість подій і станів визначила особистісно-наукову самоідентичність і обумовила стан тотожності самому собі в єдності з думкою про приналежність до великого часу і великих людей.

Еволюція наукової думки М. Наєнка визрівала на наших очах. Історизм наукового мислення набував чинності, утверджуючись як один з найбільш вагомих в позиціях науковців. Давно назрілою і сміливою була думка інтелектуалів відтворити буття української літератури як історію, особливо ХХ ст., з різким розмежуванням, навіть з оновленим (після ХХ з'їзду) «коротким курсом історії КПРС», з акцентами на художньо-естетичній значимості творів, з поверненням репресованих постатей і введенням нових літературних імен. Це був виклик ще надто потужній системі, бо, власне, йшлося про необхідність вибудувати новий літературний канон, утвердити нову якість розуміння «історії літератури» з акцентом на «антропологічному» аспекті, що не стишувало і не применшувало її традиційних історичних екскурсів, наявності характеристик літературних напрямів і, безумовно, аналізу художніх особливостей творів, нова якість якого тоді формувалась.

На першому плані в цих новітніх «історіях» проглядалась естетична концепція особистості в її літературній (!) еволюції. До того ж цей ракурс був увиразнений її (особистості) національним розвитком, історичною динамікою. І все це відбулось як глибоко вистраждане. Навіть те, що авторам цих історій, науковцям Інституту літератури імені Т. Шевченка, серед яких був і М. Наєнко, чиновництво дорікало за ідеологічні «помилки», «відхилення» і т. ін.,

сприймалось як успіх, бо така «критика» на адресу письменників, режисерів і акторів, художників і музикантів, науковців була абсурдною, але «нормою» радянського життя. Чим гострішою була критика, тим більшу зацікавленість викликали такі твори, фільми, акторські роботи і наукові праці. Сьогодні багато хто сприймає ті «історії» поблажливо, без усвідомлення історичної важливості створеного, що та вічно зелена гілка літературного Древа утримує всіх нас і сьогодні. Ось чому такий шалений супротив і обурення викликала пропозиція Д. Грабовича не витрачати час і сили на утвердження самодостатності української літератури, якої, начебто, не існує, за винятком декількох імен. Тут, як говорив герой п'єси О. Корнійчука, науковець з діаспори щось «не дочитав», а тому й «не помітив» зусиль і спрямувань цілого покоління – тих, хто писав і тих, хто читав і цінував написане. Чим не ситуація, про яку говорив О. Довженко, – хтось бачить в калюжі відблиск зірок, а хтось – лише бруд.

М. Наєнкові в написанні історій української літератури належали найбільш вразливі в ідеологічному плані періоди, його улюблені – 1920-ті і 1960-ті роки. Від видань до перевидань (поглиблених, розширених) очевидне опанування М. Наєнком фаху, що проявилось у стилі історика літератури – поєднанні інформаційної насиченості тексту із захопливістю, наукової проблемності з доступністю викладу, охоплення найважливіших літературних явищ з умінням подати їх у відповідності до вимог часу. За всім цим колосальні зусилля щодо опрацювання величезної кількості матеріалів – нелегальних і напівлегальних на той час – вилучених і призабутих художніх творів, критичних матеріалів, написаних історій літератури, пошуки постатей, чиї сліди назавжди губились в казематах і на Соловках. Яким нестримним було бажання про це розповісти відкрито, але що до пори до часу прочитувалось лише поміж рядків. Наєнків текст завжди був інформаційно насиченим не лише фактами, але й внутрішньою змістовністю, з відчуттям болю, з чого народилось його розуміння письменницької драми 1920–30-х рр. та 1960–70-х років. Як автор таких історій нашої літератури М. Наєнко завжди дотримувався підпорядкованості колективній думці (що теж є зразком високої етичної наукової позиції). Але в книзі «Художня література України. Від міфів до модерної реальності» явлений новий підхід у поєднанні з нажитою власною історико-літературною традицією. М. Наєнко переглянув сам принцип висвітлення літературного процесу, поєднуючи антропологічний аспект з естетичним. Більше того, науковець продемонстрував виважену доцільність вести розмову не про тексти, а про художні твори в широкому культурно-історичному контексті. Привабливим є й інший аспект – зосередженість на найбільш репрезентативних творах і іменах (ситуація, *що вижило*? і *чому*? – уже залишилась позаду) через добротний аналіз відібраного матеріалу. Своєрідності додає чутлива реакція на читацькі запити, знання і розуміння «модних» тенденцій літературного сьогодення.

Від історії літератури до історії науки про літературу – такий нечуваний прорив здійснив М. Наєнко у час, коли надто відчутною була наша методологічна розгубленість. Оптимізм, ейфорія від краху радянської, соціалістичної, марксистсько-ленінської ідеології швидко згасали. Відомий політолог, дисидент Славой Жижек саркастично посміювався з цього приводу, наголошуючи на тому, що безідеологічних суспільств не буває, що зникнення однієї ідеології обов'язково спричинить появу іншої, більш жорсткої, що ми з часом і відчули. Те, з яким завзяттям певні кола науковців заходились здійснювати «зачистки» літературного канону за ідеологічними ознаками, тобто все тими ж радянськими підходами, сіяло розбрат і нетерпимість. Саме тому вихід у світ «Художньої літератури України», з якої М. Наєнко не вилучив жодного імені, дотримуючись думки про історичні закономірності буття суспільства, мала і має такий резонанс серед її читачів/прихильників.

Повертаючись до думки про методологічну прірву 1990-х, зауважимо, що це був час, коли ми пережили і термінологічний хаос від зарубіжного засилля, часто-густо мало зрозумілого. Єдино можливий вихід у цій справді загрозливій для науки ситуації запропонував М. Наєнко, коли за надзвичайно короткий час написав історію українського літературознавства. Багато це, чи мало? Чи існують у нас критерії, щоб в усій повноті оцінити зроблене? Здається, ми поки що за своїми суєтними справами не до кінця усвідомили, чим збагатилося наше літературознавство, яке методологічне оновлення ним пережилось у зв'язку з появою цієї праці М. Наєнка. Є в ній щось бергсонівське, пов'язане з відкриттям французьким філософом такого явища, як «інтуїція подовженості», що, на його думку, «вимагає від духу

величезних зусиль, руйнації численних меж, чогось на кшталт нового методу мислення (бо безпосереднє зовсім не є тим, що легше за все помічається)». Цікавим є те, як Бергсон розгорнув цю свою думку: «…Якщо бодай один раз пережив це уявлення і опанував в його *простій* формі (яку не слід змішувати з понятійною реконструкцією), відчуваєш необхідність зміни свого погляду на реальність»[1]. Пережите враження від відкритого сузір'я імен і концепцій М. Наєнко втілив у традиційну історичну форму, з розумінням того, на чому наголошував Бергсон – необхідності очищення ідей часу від просторових напластувань. Для цього науковець так послідовно і глибоко розкривав для нас «факти» – теоретико-естетичні надбання минулого. Це й було не що інше, як повернення нас всіх до власної філологічної свідомості.

Зауважимо, далеко не всі національні літератури світу мають історію своєї науки, а ті, що мають, є результатом величезної праці іноді декількох поколінь науковців. В Україні все відбулось напрочуд швидко, бо людина-кафедра в особі М. Наєнка з колосальним обсягом знань відповіла на запит наукової громади – через *своє* побачити літературознавчі відкриття світу. Тому і ведемо мову про почуття гордості за українських науковців, що від давнини й до сучасності торували нелегкий шлях нашого літературознавства. М. Наєнко продемонстрував нам його як славну і суперечливу історію, як канон з особливо шанованими ним іменами В. Перетца, Д. Чижевського, О. Білецького, Л. Новиченка, розкрив перед нами естетичну красу напрацьованого ними українського…

Бачимо і його в середовищі славетних з його поколінням знаних і творчих постатей.

Такого Майстра наукового слова подарували нам час і доля. Будемо їм вдячні за це…

У цьому непоказному, на перший погляд, збірнику вміщено праці науковців України, Росії, Білорусі, хто виявив бажання привітати шановного ювіляра. Бажаючих було значно більше, але ми у своєму доборі імен і напрацювань (на жаль, обмежені обсягом) керувались наміром продемонструвати, передусім, праці молодих науковців. Редколегія була приємно вражена тим, скільки молодих теоретиків, компаративістів, зарубіжників, русистів вважали за честь бути серед авторів цього збірника. І тут виявилось, що ім'я Михайла Наєнка і його праці значимі не лише для нас, хто чимало років/десятиліть був поруч, кому допоміг ввійти у наукове життя, навчаючи, підтримуючи, заохочуючи, щедро даруючи ідеї, але й для молодих, іноді надто примхливих у своїх наукових пріоритетах. І все ж саме Михайло Наєнко зі своїм творчим надбанням міцно укорінений у середовищі нової української літературознавчої генерації. Який ностальгічно красивий віраж нашої філологічної історії!

З ювілеєм, шановний Михайле Кузьмовичу! Довгих і щедрих Вам літ і життя!

*В.Д. Нарівська, редколегія журналу,*
*автори і численні шанувальники.*

[1]Bergson H. Ecrits et paroles. VII. Paris, 1959. P. 456.

# АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 821.161.2

**Л.К. ОЛЯНДЕР,**
*доктор філологічних наук, професор,*
*завідувач кафедри слов'янської філології*
*Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)*

## ЗМІСТ І СТРУКТУРА КНИГИ І.М. ДЗЮБИ «НЕ ОКРЕМО ВЗЯТЕ ЖИТТЯ»: ДО ПРОБЛЕМИ НОВАТОРСТВА АВТОБІОГРАФІЧНОГО ЖАНРУ

Розглянуто через наративну організацію тексту та структуру образної системи, сучасний літературний контекст новаторство автобіографічної книги І. Дзюби «Не окремо взяте життя»; розкрито позицію письменника, особливості вияву історизму. Значна увага приділяється дзюбівському демократизму, авторській методології в реалізації відносин адресант/адресат і свій/чужий. Охарактеризовано погляди І. Дзюби на проблему шістдесятництва та теоретичні роздуми автора.

*Ключові слова: адресат, адресант, демократизм, жанр, історизм, контекст, новаторство, структура, свій/чужий, текст, образна система.*

> Безперечно, Іван Дзюба є моральним авторитетом нації. <…> Він є справді духовним мобілізатором нації, одним із найавторитетніших представників українського інтелектуального відродження на межі століть.
>
> Микола Жулинський

Актуальність порушеної в статті проблеми полягає в потребі осмислення тих новаторських зрушень у мемуарному та біографічному жанрах, які відбуваються в сучасній українській літературі з появою творів І. Дзюби [2], І. Жиленко [3], М. Слабошпицького [6], А. Кондратюка [5], певною мірою Є. Філіпчука [7] та ін. У стислій формі зміст тих зрушень знайшов свій вираз в таких назвах, як «Не окремо взяте життя» та «Що записано в книгу життя. Михайло Коцюбинський та інші».

Мета полягає в тому, щоб через поетику, взяту в широкому її розумінні, наративну організацію тексту, структуру образної системи розглянути новаторство письменника І.М. Дзюби, що знайшло своє виявлення в автобіографічній книзі «Не окреме взяте життя».

Спогади І.М. Дзюби «Не окремо взяте життя» (2013), взяті в контекст із романом М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» (2012), романом «Хутір» (2005) та оповіданнями А. Кондратюка, твором Є. Філіпчука «Забужани» (2013), засновує нове спрямування авторського вибору головного об'єкта художнього зображення. Зокрема І. Дзюбу та М. Слабошпицького об'єднує вже те, що обидва в назву своїх творів не тільки умістили слово «життя» у значенні життєпису долі окремої людини, а й закцентували на тому, що це життя буде розкриватися разом із життям оточуючих головного героя оповіді. Треба зауважити, що з появою цих творів в українській мемуарній і біо-

© *Л.К. Оляндер, 2013*

графічній літературі позначився новий світоглядний підхід до бачення окремої історично-вагомої особистості у бік поглибленої демократизації красного письменства на початку XXI ст.

Як відомо, текст книги розпочинається з її назви, невипадково Роман Інгарден у праці «Про літературний твір» («Das literatische Kunstwerk») присвятив цій проблемі окремий підрозділ – «Значення назви» («Znaczenie nazwy»). І хоча в Р. Інгардена йдеться про назви предметного світу [8, с. 100–117], підхід польського філософа можна певною мірою поширити і на назву мемуарів І. Дзюби – тобто на енсіпіт (incipit), стратегічний пункт його тексту (Y. Reuter) [1, с. 68]. Назва «Не окремо взяте життя» є закодованим змістом, котрий поступово розгортається в подальший оповіді.

При розгляді цієї назви доцільно, йдучи шляхом Р. Інгардена, враховувати логічно-синтаксичні функції всіх її складників, тому що за таких умов розкривається багаторівневість смислу цього виразу, який спонукає до інтенцій філософського порядку. Функції слова «окремо», яке підсилене заперечною часткою «не», в цьому реченні ширші, ніж це може здатися на перший погляд, вони не обмежуються лише вказівкою на принцип підходу до зображення життя, а характеризують його:

– не окремо взяте життя головного героя, тобто життя самого автора;

– не окремо взяте життя – життя кожного з оточення головного героя;

– не окремо взяте життя – життя народу, нації;

– не окремо взяте життя – життя всіх і кожного в певних умовах: історичних, економічних, соціальних, політичних, побутових, родинних тощо.

Заголовок книги спогадів І. Дзюби слугує і стильовим прийомом, що спонукає до поглибленого осмислення тексту і водночас викликає в реципієнта очікування відповідей від автора на питання: а чим воно є – це не окремо взяте життя? Крім того, вже апріорі адресат, ще не починаючи читати, мимоволі замислюється над власною уявою самого феномену життя, що призводить до виникнення в подальшому діалогічних відносин між ним і адресантом, коли полемічний імпульс почне давати свої плоди [2, с. 9].

Але в І. Дзюби заголовок передбачає ще й такий спосіб організації мемуарного тексту, який призводить до певних структурних змін у самому жанрі. І насамперед це відбивається на розтушуванні головного героя в текстовій структурі, який в автобіографічному жанрі є водночас і автором/наратором, і об’єктом зображення/вираження, про що йдеться вже у пролозі.

У пролозі І. Дзюба від загальних розмислів про мотиви, що спонукають людину до спогадів, раптово, але невимушено переходить до одного з вагомих чинників автофікційності – своєрідної сповіді екстраверта: «… Розповідатиму я – читач у цьому пересвідчиться – не так про себе, як про людей, з якими зводила мене доля. Причому не так про великих і знаних (про них і без мене написано багато), як про невідомих і “безіменних”. У цьому, мабуть, особливість моїх спогадів. Але це не якась теоретично усаджена “принципова позиція”, а природний наслідок мого способу життя, особливості моїх життєвих контактів: я почувався чужаком серед іменитих і не відчував до них потягу (хіба що коли виявлялася якась внутрішня близькість), зате мене завжди дуже цікавили і приваблювали світ, думка, слово людей, серед яких я жив, – родичів, сусідів, студентських друзів, селян, робітників, просто випадкових знайомих або попутників у поїзді тощо; мені здавалося значущим випадково почуті уривки розмов на вулиці, чиїсь репліки – за цим я реконструював чийсь образ, чиєсь життя» [2, с. 9–10].

Цей фрагмент тексту є й одним із найважливіших моментів саморозкриття Я-автора, і виразником обраної І. Дзюбою наративної стратегії, завдяки якій структура тексту – як смислотворчий елемент – виконує найголовнішу функцію в розкодуванні заголовка книги – «Не окремо взяте життя».

Зі слів «мене завжди дуже цікавили і приваблювали світ, думка, слово людей, серед яких я жив», Я-автора переміщується час від часу з центру зображення дещо в бік, стаючи таким автором/наратором, котрий в образній системі твору посідає місце небайдужого до всього спостерігача і свідка. У цьому відношенні характерні розділи – «Уривки з почутого – скалки життя будівників шахти», «З почутого», «Мама», «З дитинства», «Оленівські кар’єри», «Дім. Сад. Город», «Комишуваха». «Школа (1939–1941)», «“Загадкові” студентки», «З маминої мови», «Розповідь бабусі про смерть діда» та ін. Ці об’єктивні замальовки

епізодів із дійсності, які відбувалися незалежно від авторського Я, опосередковано все ж таки його характеризували, бо були тим середовищем, в якому формувався характер і світогляд І. Дзюби, середовищем, котре підштовхувало його на перші вчинки протесту («Парадокси визволення»).

Особливість стратегії оповіді полягає й у тому, що автор/наратор водночас ставить поряд із собою і реципієнта – нашого сучасника, акцентуючи його увагу на суттєвих моментах життя, що складається з тодішньої повсякденності у долю окремої людині, а із суми цих доль – у долю всього народу, на його – в тому числі і психологічний – стан та вияв характеру в певні історичні часи. Історія, людина в історії подаються не лише через розповідь автора/наратора, а й голосами тих, кого відносять, так би мовити, до пересічних людей, тобто через їхній досвід та їхнє бачення історичних процесів, що трагічно позначилися на їхньому особистому житті, або на житті знайомих. Так, у структуру твору ввійшли розділи «Знову Микола С.», «Мамина розповідь про свята й забави», «Ще з маминих спогадів про часи громадянської війни та колективізації», «Про колективізацію», «Розповідь про тих, кого “забрали” 37 року», «Мама: розповідь про Гнідків і Дзюбів у 20-ті роки» та ін. Через багатоголосся розкривається історія родів. І. Дзюба – як автор – начебто зникає, його голос залишається десь за текстом. У цих розділах герої, перебираючи на деякій час на себе функції наратора, складають певною мірою й автопортрет, і портрети інших людей, і образ епохи.

Однак, вміщуючи в текст голоси інших без будь-яких обмежень, І. Дзюба уже тільки вибором їх, тобто опосередковано характеризує й самого себе. Все це свідчить про те, що структура його книги споминів тільки здається надзвичайно простою, насправді вона є дуже складною і навіть вишуканою, а її фрагментарність – позірною. Насправді всі її частини органічно і нерозривно пов’язані одна з одною, жодну з них не можна переставити, не порушивши цілісності. Складність ця позначається на різноманітності способів автофікційності. Особисте не окремо взяте життя І. Дзюби зображено ним у груповому портреті з багатьма героями, котрі, мимоволі розповідаючи свою суб’єктивно-об’єктивну правду пережитого, правду про те, що вони винесли на власних плечах, змальовували свій образ і відтінювали образ самого автора відбором фактів із дійсності, специфікою свого мовлення, внутрішніми і зовнішніми жестами, типом мислення. Не можна не погодитися з думкою М. Жулинського, який пише: «У цій на перший погляд хаотично викладеній мозаїці вражень, спостережень, згадок, замальовок, висловів тощо все ж таки проглядається на панорамній палітрі часу образ Івана Дзюби. Образ інтелектуала-мислителя, митця, заглибленого в широкий культурний і соціогуманітарний контекст, у складну драматичну колізію взаємозалежності культури і політики» [4, с. 9–745].

Зображена письменником у такий спосіб епоха складає уявлення про закономірність виникнення особливих форм протесту, незгоди з тими умовами буття народу і окремої людини, якими визначалося шістдесятництво. Сконцентрувавшись на думках і долях Інших, І. Дзюба таким шляхом пояснює, чому і як він став шістдесятником.

Послідовність реалізації методу, завдяки якому у відношеннях свій/чужий увага зосереджується на чужому, тобто на Іншому, – зберігається навіть тоді, коли автор, давши волю своєму голосу і тим повернувши Я у центр оповіді, експресивно виражає свою незгоду, він все ж таки думає про Іншого. Ось один з яскравих моментів у тексті, що доводить справедливість сказаного: «Коли я читаю сучасних літературних коновалів трахкачизму, гурманів сперми і нюхачів піхви (один талановитий автор нещодавно порядком тривалого епатажу виписав натхненний монолог про запахи різних піхв, до яких був допущений), – мені жалко цих, молодих за паспортом, людей. Так проминути свою юність! Так старечо спохабитися! Піти навперейми життю, обдуривши долю, і відразу вибігти на нудний фінал, обійшовши дистанцію, та велику часову відстань) не за астрономічним, а за психологічним часом, відстань від першого несміливого погляду, першого поцілунку до повного взаємопривласнення двох душ і тіл, – відстань, на який народжуються найсвітліші й найпам’ятніші хвилини твоєї долі, на якій народжуються найвищі поривання духу і без якої не було б ні великих творів мистецтва, ні людської культури взагалі…» [2, с. 97].

Уже тільки сама структура мовного рисунку в наведеному ліричному монолозі свідчить, що головним для автора залишається турбота – без будь-якого натяку на моралізаторство – про духовне здоров’я наступних поколінь. Його серце не може бути байдужим, коли він бачить, як дехто з молоді збивається на манівці. Слово «жалко» посідає ключову пози-

цію в цьому висловлюванні, де немає навіть натяку на осудження, а є тільки біль, викликаний раннім старінням «молодих за паспортом людей» і усвідомленням їхніх непоправних утрат: «Так проминути свою юність! Так старечо спохабитися!».

Теж саме відбувається, коли І. Дзюба вдається до філософських роздумів/запитань і пошуків відповіді на них, турбуючись уже про долю всього людства: «Відійшовши від фатальності природного добору, забезпечуючи право і слабкої особистості на існування, абсолютизувавши цінність людського життя, – пише він, – людство відмовилося з закону природи, створило собі свій великий закон. Чи людство утвердить свій закон? Чи не виявиться трагічним це дерзання?» [2, с. 326].

Однак ці та всі інші роздуми із щоденникових записів спрямовані й на реципієнта. Так, звертаючи його увагу на «суперечку з Іваном Драчем про книжку В. Турбіна», яка точилася раніше, І. Дзюба начебто продовжує бесіду зі своїм віртуальним співрозмовником. У результаті запис нагадує уривок з драми: «Надто вже Драч захоплюється Турбіним, а там стільки поверхової риторики, стільки глиняних парадоксів. І ще: коли Турбін говорить про приреченість “психологізму” тощо, він забуває, що в мистецтві, як і в житті, немає простого забуття, відкидання, подолання: нові форми, навіть заперечивши старі, виростають збагачені ними, мимоволі вбираючи їх у себе. Хіба може безслідно (для майбутніх форм мистецтва) зникнути те величезне явище і завоювання людської “естетичної душі”, яке В. Турбін зневажливо зве “психологізмом у лапках”? Хіба воно не поклало невитравну печать на всю духовну історію людства, не створило новий рівень розуміння людини і хіба не озиватиметься в майбутньому?» [2, с. 126].

Риторичні питання І. Дзюби з двократним повтором риторичних фігур – «Хіба може зникнути …Хіба воно не поклало…» – не лише надають емоціональну силу виразу його переконань у своїй правоті, не лише слугують способом аргументації, а й дивним чином зберігають функції питання, яке вимагає відповіді від Іншого, змушуючи його замислитись над сутністю суперечки й, пурнувши в глибоку пучину історії, побачити перетворені часом риси минулого у нашому сьогоденні. А теза «не має простого забуття, відкидання, подолання: нові форми, навіть заперечивши старі, виростають збагачені ними» не лише вказує на глибоке розуміння автором такого явища, як традиція, а й слугує методологічним дороговказом для подальшого теоретичного осмислення взаємовідношень між традиційним і новаторським.

Дзюбівський інтерес до Іншого не носить ознак пасивності: закликаючи до діалогу, він сприяє розвиткові всеохоплюючого пізнання сутності Життя у всіх його проявах – від побутового до онтологічного.

Конструктивний характер такої зацікавленості очевидний. Найбільш масштабно він проявляється тоді, коли мова заходить про інші літератури і культури. Про це добре сказано М. Жулинським: «…Іван Дзюба, – пише вчений, – аргументовано обстоює ідею взаємопізнання і дружби народів, взаємозбагачення культур. <…> … Для нього не існує “малих” народів і “малих” культур. Пише він ґрунтовні дослідження з вірменської, литовської, білоруської, кабардинської, інгуської, якутської, даргинської, мансі, нанайської літератур, намагаючись висвітлити історичну долю кожного народу і кожної літератури» [4, с. 753].

І далі, цитуючи слова/мрії письменника: «Це все народи зі своїм світом, своїми духовними цінностями… І ось якби ми знали один одного, якби обмінювалися цими цінностями…», – М. Жулинський додає: «…Нещодавно говорив Іван Дзюба» [4, с. 753]. Тут треба зосередитися на вагомості слова «нещодавно» з двох причин: одна з них полягає в тому, що це слово вказує на несхибну і послідовну демократичну позицію І. Дзюби, на притаманні йому людяність і гуманізм, на його відчуття себе українцем і людиною світу водночас; друга – надзвичайно важлива – полягає в тому, що наведені М. Жулинським слова І. Дзюби свідчать про те, як невтомно він – письменник, учений і громадський діяч – йде дорогою Тараса Шевченка, не зраджуючи заповіту Великого Кобзаря своїм нащадкам, навчаючись чужому, не забувати свого. Але, на нашу думку, якщо слідувати І. Дзюбі, то шевченківський заповіт означає не лише повагу до Чужого/Іншого і самоповагу, шанування Свого, він вимагає творчого підходу, тобто, навчаючись Чужому, удосконалюй Своє, і, удосконаливши Своє, збагати цим й Іншого, внеси свою лепту у загальнолюдську культуру і життя. Саме тим і визначається значущість книги спогадів І. Дзюби «Не окремо взяте життя».

Підсумовуючи сказане, треба зазначити, що обраний І. Дзюбою підхід до минулого – не окремо взяте життя – визначивши наративну стратегію твору, дав можливість письменнику всебічно розкрити історичну епоху і людину в ній у багатьох вимірах. Керуючись щирим інтересом до Іншого, І. Дзюбі вдалося майстерно виконати численні портрети окремих людей, звернувши увагу на їхній внутрішній світ, на характер життєвої поведінки, на долі, на мовні особливості кожного з них.

Книга І. Дзюби є невичерпною, як саме життя, вона породжує безліч інтенцій. Будь-який розділ (наприклад, «Не дуже солодка каторга в міністерстві культури» або запис від 26.12.1986 р. про річ Софії Майданської «Чурльоніс», зокрема думка: «Захоплює стихія поєднання побуту і космосу (не як простору, а як субстанції)» [2, с. 606]) наштовхує реципієнта на власні роздуми, а то й настроює на діалогічні відносини з думками автора. Обраний письменником метод і позірна мозаїчна структура твору відзначаються надзвичайною продуктивністю. Не менш значущими є й пробіли/паузи між записами, так би мовити, моменти мовчання, що надають змогу уявити і пережити те, що криється у підтексті і за текстом. Все це говорить про те, що твір І. Дзюби чекає своїх дослідників. Такі теми, як «Художня своєрідність зображення України і українця в книзі І. Дзюби «Не окремо взяте життя», «І. Дзюба в діалозі про шістдесятництво», «І. Дзюба – портретист» та багато інших, потребують спеціального глибокого вивчення.

## Список використаних джерел

1. Бэлнеп Р. Структура «Братьев Карамазовых» / Р. Бэлнеп. – СПб.: Академический проект, 1997. – 144 с.

2. Дзюба І.М. Не окремо взяте життя / І. М. Дзюба; післямова Миколи Жулинського. – К.: Либідь, 2013. – 760 с.

3. Жиленко І. «Homo feriens»: Спогади / Ірина Жиленко; передм. Михайлини Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.

4. Жулинський М. Навздогін за творчо невтомним марафонцем // Дзюба І.М. Не окремо взяте життя / М. Жулинський. – К.: Либідь, 2013. – С. 744 –758.

5. Кондратюк А. Хутір. / А. Кондратюк. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – 852 с.

6. Слабошпицький М. Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші / М. Слабошпицький. – К.: Ярославів Вал, 2012. – 352 с.

7. Філіпчук Є. Забужани. Історія Отчого краю у дослідженнях, роздумах, спогадах, описах / Є. Філіпчук. – Луцьк: СПД Гадяк Жанна Володимірівна, друкарня «Волиньполіграф™», 2013. – 400 с.

8. Ingarden R. O dziełe literackim / R. Ingarden. – Warszawa: Pan̓stwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, 1988. – 491 s.

Рассматривается через нарративную организацию текста и структуру образной системы, современный литературный контекст новаторство автобиографической книги И.М. Дзюбы «Не отдельно взятая жизнь», раскрывается позиция писателя, особенности выявления историзма. Значительное внимание уделяется дзюбовскому демократизму, авторской методологии в реализации отношений адресант/адресат и свой/чужой. Характеризуются взгляды И.М. Дзюбы на проблему шестидесятничества и теоретические раздумья автора.

*Ключевые слова: адресант, адресат, демократизм, жанр, историзм, контекст, новаторство, структура, свой/чужой, текст, образная система.*

Innovation of I. Dziuba's autobiographical book "Ne Okremo Vziate Zhyttia" is examined through the text narrative organization and the structure of images system, modern literature context; the author's position and special expression of history are analyzed. Great attention is paid to the writer's democracy, author's methodology in realizing relations between addresser/addressee and native/strange. I. Dziuba's views at the problem of the sixtieth and his theoretical thoughts are characterized.

*Key words: addresser, addressee, democracy, genre, history, context, innovation, structure, native / strange, text, images system.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.2

**В.Д. НАРІВСЬКА,**
*доктор філологічних наук, професор*
*кафедри зарубіжної літератури*
*Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара*

# МИСТЕЦТВО ЖИТИ ЯК ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИЧНОСТІ В ЕПІСТОЛЯРІЯХ ВАСИЛЯ СТУСА

Розглядається питання формування і обґрунтування чинників культурної самоідентичності Поета у його епістоляріях. Виокремлюється і акцентується значимість феномену «мистецтво жити», сприйнятність його В. Стусом зі смислами, сформульованими О. Пушкіним.

*Ключові слова: культурна самоідентифікація, мистецтво жити, романтична епоха, поет-дисидент, епістолярії, біографія, життєтворчість.*

«Історія Стуса» – класика української літератури ХХ ст., поета-дисидента – викликала чимало суджень, роздумів про мінливість долі творчої особистості в умовах «заблокованої культури». Орієнтація дослідників на найбільш екстремальні сторінки біографії Поета обумовила створення і утвердження в масовій свідомості його образу як борця, мученика і страдника, що передбачало необхідність саме цьому замислу підпорядкувати аналіз творчої спадщини. Класична історико-культурна ситуація, в якій Поет «більше ніж поет», була вельми актуальною для українського суспільства кінця 1980-х – 1990-х рр., на чому неодноразово наголошувалось, як і на тому, що вагомо і вражаюче це проявилось у долі В. Стуса. Літературознавство у цій ситуації не випереджало події, а лише вдовольнялось констатацією новацій, пов’язаних з наявністю нового типу творчої особистості, сформованої часом, причетної до загостреного суспільно-політичного руху, що охопив Україну у другій половині ХХ ст. зі всіма трагічними для суспільства наслідками – політичними переслідуваннями, арештами, судами, таборами, заборонами на творчу і громадську діяльність. Граничне загострення проблеми «художник і влада» тривало десятиліттями, залишаючи свої позначки в історії культури як виклик можновладцям в різних формах – в мовній поведінці, в діях і вчинках, що викликали схвалення і захоплення, в стрімкій їх міфологізації уже не в радянському дусі, а всупереч йому, і в такому вигляді обжитих масовою свідомістю.

А втім відомий в минулому «внутрішній дисидент», нині академік, Іван Дзюба таку пріоритетність розглядає не тільки як досягнення української літератури і науки про неї, але і як надто суперечливе явище. У своїй передмові до книги М. Павлишина науковець загострив до рівня проблеми «складність інтерпретації творчості В. Стуса», висловлюючи суголосність з позицією дослідника із української австралійської діаспори щодо «необхідності долання» притаманних українському літературознавству оцінок, що «перетворюють поетів на символи ідеологічних постулатів» [1, с. 661]. І. Дзюба, в цілому поділяючи критичні судження австралійського науковця з приводу ідеологічної ситуації, наголосив: «Випадок Стуса особливо складний і відповідальний, оскільки ніхто, і Марко Павлишин в тому числі, не може абстрагуватися від політичної долі подвигу життя Василя Стуса, і від незмінності факту його канонізації» [1, с. 661]. З цим можна тільки погодитись. Політична доля Поета завжди буде тим фоном, на якому його художньо-естетичні відкриття набувають особли-

© *В.Д. Нарівська, 2013*

вої виразності і значимості. Що ж до процесу канонізації, то, на наш погляд, все відбувалось традиційно, з виразним підтекстом радянської поетичної фрази – «гвозди бы делать из этих людей», передусім підпорядкованої саморуйнації з 1960-х років, але водночас і живучої зі збереженою здатністю до модифікації і пристосовництва. В цьому ми мали можливість переконатись у 1990-ті, коли «новими українськими» літературознавцями вживались неодноразові спроби до кардинальних змін літературного канону. Методика пострадянської канонізації, як виявилось, мало чим відрізнялась від радянської «зіркової». Не увінчалась успіхом і спроба пов'язати В. Стуса і Т. Шевченка ідеєю родової свідомості як «сина» і «батька» нації. Такі підходи лише посилювали розгубленість серед стусознавців.

Час з його динамічним розвитком наукової думки привніс нові акценти в «проблему Стуса», здавалось би, найменш очікувані – в оновлюваності біографічного методу з посиленням його емоційно-чуттєвої специфіки, в більш органічному поєднанні «публічного» і «професійного» [2]. Все це миттєво заломилось у стусівському дискурсі – політична діяльність, що залишалась фоном на всі часи, розглядалась у нерозривній цілісності зі Словом, з новою співвіднесеністю літератури і біографії. Те, що відбувалось, було близьким за змістом до роздумів М. Мамардашвілі про «феноменальну матерію мови», що, на думку філософа, «передбачає мою включеність до мови і мою нездатність відокремити мої мовні уявлення від мого буття» [3, с. 88].

Ця ситуація з акцентом на матерії Стусового слова увиразнювалась, поглиблювалась, набувала нових смислів. Тому сприяла і публікація літературно-критичної і епістолярної спадщини Поета, що розкрила перед нами новий лик творчої особистості з незвичайним типом філософствування. В ньому не було прагнення теоретично обґрунтувати нову методологію чи зосередитись над вирішенням вічних проблем – про природу мистецтва, художньої думки, а то й запропонувати новий філософсько-естетичний посил. Все відбувалось через художнє слово. Більше того, відчувався рішучий розворот до вирішення смисловажливих індивідуальних проблем. Це були очевидні прояви екзистенційної свідомості, що народжувалась зримо, на тлі відомих подій 70-х років, «прогресу застою», майже за Сартром, «ніби захоплена свідомість на місці злочину». Це була, здавалось би, на перший погляд, «глуха робота слів» (за виразом М. Фуко), але потужна, особливо зрозуміла на відстані часу, через яку своєрідність його екзистенційності полягала в обстоюванні позиції, спрямованої на боротьбу з державницьким і будь-чиїм тиском за свободу творчості і власного буття. Чи не найбільш важливим у здійсненні власної місії було питання культурної самовизначеності.

В одному із своїх інтерв'ю Дмитро Стус – син класика, нині відомий літературознавець, до якого були звернені численні епістолярії, вкотре збентежив наукову и широку читацьку аудиторію питанням явно проблемного характеру – «чому в своїй творчості він перегукується з Гете, з Рільке, з Пастернаком…, а от з українською класичною поезією – ні на грам. Так, завжди присутня велика повага до неї, але на рівні інтелектуального, глибинного співзвуччя – нічого, пустота…» [4, с. F6]. Як не менш загадкове явище розглядають сучасники і появу в робітничій сім'ї із міста Сталіно (нині Донецьк) дитини, чия ерудиція, інтелект, рівень знань з часом «перевищили» всі можливі межі, для якої імена Борхеса, Рільке, Гете, Достоєвського були зразками «життєдіяльності» (термін Стуса) [4, с. F6]. А втім якоїсь загадковості саме в цьому питанні і немає. Історія світової культури знає чимало прикладів зовнішньої невідповідності між походженням і творчою долею, в якій реалізувались видатні здібності, незвичайна обдарованість – від Сократа до Т. Шевченка, І. Франка, М. Горького, Д. Лондона і багатьох інших «мужицьких синів», робітничо-селянських підлітків, що стали у 1960–70-ті окрасою нашої літератури. «Історія життя» В. Стуса є теж підтвердженням як закономірності подібної ситуації, так і виплеканого ним екзистенційно-романтичного почуття життєтворчого стану, що сприяв формуванню його полілітературності. Окрім всього, в цьому проглядалась невдоволеність розвитком української літератури, болючі відгуки на сучасний йому літературний процес, а отже, укоріненість в необхідності культурної самоідентифікації як складника життєдіяльності, про що свідчать листи до рідних і друзів, передусім, до М. Коцюбинської.

Своїм прагненням до самоідентичності Стус про-рису-вав для себе унікальний навіть для дисидентства стан, явлений в його стосунках з владою і тою літературою, що її обслу-

говувала, а також зі своїми сучасниками, які претендували на лідерство за однією ознакою – віковою приналежністю до епохи 1960–70-х, до того ж, намагаючись скористатись примусовою ізольованістю його від літературного процесу. З відстані часу вбачаємо в цьому очевидне зростання «критичної культури» (за термінологією В'яч. Іванова), ознаками якої є «все більша відчуженість, якомога менше взаєморозуміння спеціалізованих груп… невідворотність змагань однобічних правд і відносних цінностей» [5, с. 366]. Повторюються не лише літературні епохи, а навіть умови долання таких ситуацій, в даному випадку в стусівському варіанті як пошуки високих орієнтирів. Як особистість із загостреними етико-естетичними поглядами Стус не вписувався в «богемні» стосунки за радянським зразком, навіть дещо облагороджені недавньою «відлигою». Він дуже рано, ще в аспірантські роки, усвідомив свою інаковість, виражаючи її в романтично-бунтарських за своїм змістом літературно-критичних напрацюваннях. В статті-передмові до видань творів Поета М. Коцюбинська акцентувала чи не найважливішу особливість «внутрішнього Стуса» – стрімке зростання в ньому самотворчого начала [6, с. 7]. Багато що з відкритого у літературі й філософії цього періоду було зроблене для себе і залишилось таким як унікальний досвід духовного опанування дійсності, різко відмінного від наявного, надто суб'єктивного в поглядах, настроях, емоціях, екзистенційно обмеженого щодо передачі і обживання. Багато що було витіснено, можливо, навіть нав'язаним образом Стуса-політика з ідеалами і мовною поведінкою, несумісними з радянською ідеологією, але в якій вгадувалась світова літературна традиція щодо поєднання суспільно-політичної і художньої діяльності творчої особистості. Це була явно не французька чи російська революційність з риторикою ролі «низів в історії», а нова інтелектуальна риторика і нова поведінка інтелігента 1970-х не стільки з вимогами припинити політичні репресії чи підпорядкувати свій емоційний вибух процесам оновлення затьмареної радянськістю свідомості, скільки колосальна робота над собою, спрямована на те, щоб явити суспільству самого себе в статусі якісно нової творчої особистості. Але це заповітне було озвучене з часом в образній формі. При цьому очевидні для нього переваги розвитку світової літератури не як об'ємної цілісності, а як «інтелектуального інтернаціоналу», згідно з концепцією Валері Ларбо, думку якого поділяє і Паскаль Казанова, наголошуючи на необхідності, наприклад, «усунути категорію "національний", що сприяє породженню ілюзії однини, особливості і унікальності окремого, відособленого літературного простору» [7, с. 10].

Вражає те, наскільки потужною була заявлена в епістоляріях Стуса альтернативна літературознавча думка щодо розуміння світової літератури як синтезу національних літератур. Він позначив в собі якості транснаціональні, хоча і не надав їм теоретичної обґрунтованості. Для нього світова література уявлялась тим «інтелектуальним простором», членованість якого залежала від вільної позиції художника, з неприйнятністю будь-якої національної обмеженості. Епістолярії демонструють колосальну напругу думки Стуса в осмисленні російської і західноєвропейської класики – імена, твори, критична творчість різних літературних епох, бездоганне знання німецької мови, що дозволяло здійснювати переклади найбільш вишуканої класики – Гете і Рільке. В такій позиції дійсно не було відмови від власної приналежності до української літератури і культури, це була форма життєдіяльності, яка, за виразом відомого філософа Е. Сайко, «структурувала новий простір-час … соціального руху, Світу Культури, вписаних в ритми Всесвіту, але зі своїми характеристиками, невластивими природному світові, виступаючи реальним сотворінням нового світу і водночас об'єктом його творення» [8, с. 9]. Чи була це глобалізація стосовно літератури і літературознавства в стусівській модифікації? Скоріше, ні, оскільки поет-науковець віддавав перевагу інтелектуальному поділу культурного простору, виділяючи для себе як орієнтир життєтворчості найбільш співзвучні інонаціональні творчі особистості[1]. Таким був сюжетний контекст буття Стуса. При цьому він ніколи не робив спроб приміряти на себе певну модель життя,

[1]Інонаціональні явища в руслі загальної історико-культурної тенденції епох, опанування розмаїтого характеру українських інокультурних чинників залишаються питанням поки що малодослідженим, тоді як в інших літературах це питання набирає все більшої актуальності. Див., наприклад, Сарбаш Л.Н. Инонациональное в русской литературе и публицистике XIX века: проблематика и поэтика: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2013.

навіть найбільш привабливу, що відповідала його запитам. Це були пошуки відповіді на запитання «А яким би в цій ситуації був я?». Стус тим самим позначив шлях культурної самоідентифікації. В ній проглядається декілька, здавалось би, хаотичних ліній, в яких не завжди збережена хронологічна послідовність – відхід від «свого», прорив до «чужого», осмислення «чужого» як «свого» тощо. Самоідентифікація навіть у дрібницях проявлялась у кожному з листів, в яких поєднувалось політичне і художнє. На цьому тлі розкривався тип креативної особистості з надзвичайно потужною здатністю до можливостей кардинальних змін літературного універсаму на ґрунті індивідуального досвіду. В одному з листів до дружини писалось: «… Листи пишу без чернеток, як і жив – без чернеток. Може, через те і листуємося сьогодні, що чернеток не було. А тому й тяжко згадувати окремі прикрі западини, в які попадала нога» [9, с. 44].

Поет знаходився в безперервному внутрішньому пошуку передусім «ґрунту», найбільш вразливого аспекту української літературної історії. У «Феномені доби» він писав: «Художника будь-якого народу виносила на собі історична реальність. Специфіка українського художника в тому, що в кращому випадку він змушений цю реальність нести на своїх плечах – такий тягар людині явно не під силу, отже, саму реальність доводилось адаптувати до тих пір, поки вона не набувала форми скрині з історичними реліквіями. Замість материка наш поет має під ногами прірву. Отже, половина його зусиль йде на те, щоб заповнити прірву, щоб утворити материк під ногами» [10, с. 262]. Розгортаючи цю проблему як в поезіях, так і в епістоляріях, В. Стус обживає щільне і потужне слово «ґрунт», наповнюючи його екзистенційним смислом. Типологічний ряд, укладений із «материка», «ґрунту» реізує (від слова «res» – річ) пошуки індивіда, що на мові філософів означає перехід від споглядально-чуттєвого образу буття до «самого себе», єдиного і неповторного, але водночас як плоть від плоті цього ґрунту. Це були і пошуки ідеалів, що дозволили б на практиці реалізувати своє розуміння творчої свободи, нерозривно пов’язаної з його життєдіяльністю, з боротьбою проти всіляких форм тиску на особистість, витісняючи на другий план навіть утиски політичного деспотизму. Приналежність до політичного протистояння владі не затьмарила того, що він найбільш в собі цінував – творче начало, прагнучи до синтезу поезії і політики, мабуть, з оглядкою на традиції багатьох літератур, наприклад, російської 1820–1830-х, французької і української 1930-х років, коли саме суспільно-політична їх значимість мала пріоритети і свою особливу художню форму.

Те, що хвилювало В. Стуса в 1970-ті роки, в розпал «прогресу застою», набуло належної оцінки з часом у працях відомого дисидента, одного з найбільш сміливих і послідовних дослідників сучасних ідеологій С. Жижека. В роздумах про феномен насильства Жижек категорично заперечує проти того, щоб «звертатися до насильства прямо», оскільки такий погляд «спричиняє відволікаючу дію, заважаючи нам мислити». Вихід Жижек бачить в тому, щоб відійти від «реалістичного очікування розв’язання ситуації» [11, с. 7], натомість утверджуючи «опис без місця», притаманний мистецтву. Такий художній опис, на думку Жижека, видобуває із заплутаної реальності свою власну внутрішню форму [11, с. 10]. Яка суголосність думок професійного політика і поета-політика щодо сили художнього слова у вибуховій атмосфері 1970-х! Адже пошуками «власної внутрішньої форми», хоча дещо й приховано, опікувався і Стус. У своєму листуванні він лише зрідка прямим текстом говорив про свої проблеми, про фізичне і духовне насильство над собою. В одному з листів до батька писав: «Я вини своєї не чую і засуджувати мене не було за що. Те, *що якісь мої запити використали інші – то не моя вина*. Так само і з віршами. Я писав *до уряду не з тим, щоб агітувати його проти влади*… Утішайся тим, що мене люди згадуватимуть добрим словом, а винних у ваших сльозах – то навряд… Скажи мамі, хай Тебе не сварить, а хай пишається таким сином…» (тут виділено автором листа. – *В.Н.*). Більш сприйнятним для поета був «опис без місця» – «умови спонукають мене естетизуватися далі і не реалізуватися (одним словом!)» [9, с. 21].

Вчитуючись в епістолярії Стуса, осмислюючи його літературно-критичну спадщину, переклади, що вражають своєю вишуканістю амплітуди – від Гете, Рільке до Пастернака, – прагнення завжди, за будь-яких умов вдосконалювати свої знання, читати якомога більше творів зарубіжних майстрів, бо давно вже відчував невдоволення від «витворів» українських «побратимів» (за поодинокими винятками), що було переконливим для життєво не-

обхідної запрограмованості Поета – визначитися зі своєю приналежністю до певної культурної традиції. Проте транснаціональна складова як домінантна в «історії Стуса» залишається поки що найменш дослідженим питанням. Але все ж штучно утримувати Стуса в межах тих реалій, від яких він так стрімко відходив, уже недоцільно, оскільки такі наміри спотворюють картину істинного його буття, а саме: прагнення його як людини творчої, більша і плідна частина життя якої проходила у фізичній ізоляції від суспільства, що знаходилось, до того ж, за «залізною завісою», здійснити вільний вибір культурної самовизначеності. Фахівці вважають його «основним симптомом нашого часу», в якому сутнісно значимим є те, що «питання ідентичності із питання про приналежність людини, ким є, перетворюється, трансформується в питання про свою відмінність і порівняно з ким» [12, с. 150]. Долі Т. Еліота, Д. Джойса є яскравим прикладом цього, оскільки вони обрали для себе середовищем повноцінного буття серцевину Європи через можливість ідентифікувати себе з цінностями тисячолітньої європейської культури.

Шлях Стуса до культурної самоідентифікації був далеко не простим. В ньому була потужна геокультурна складова з глибоко усвідомленим з дитинства і юнацтва станом, первісно обумовленим вимушеною зміною місць проживання, а тому співвіднесеністю себе з культурою декількох українських регіонів. Уже на цьому ранньому етапі життєдіяльності Стус зробив крок до визначення своєї людської самості, різко, не без виклику, – у підкресленому спілкуванні лише українською в регіоні переважно російськомовному. Це була межа, за якою для нього – Інші.

Прагнення до культурної самоідентичності увиразнювалось з часом, з опануванням «лісів культур» на рівні світовідчуття/життєчуттєвості. Роки короткочасної «відлиги», як і не менш значимі «застійні», відкрили для Стуса, як і багатьох інтелектуалів, можливість ознайомитись зі «світовою бібліотекою» – літературою, філософією, мистецтвом, – іноді ціною неймовірних зусиль, а то й винахідливості. Побачити світ – такої можливості у Стуса не було і не могло бути. Але він міг здійснювати «подорожі» силою своєї уяви, тим самим сотворяючи себе як особливий творчий тип, в якому автор не тільки не «помер», а поповнився медіумним змістом, провідника до інших культурних епох, особливо відчутний в своєму листуванні-описі пушкінського буття.

У листі до дружини і сина, філософсько-лаконічному (улюблений, викарбуваний стиль), Стус визначив смисл свого буття: «Про мене, дорога, не хвилюйся. Головне – я в дорозі. І – на своїй дорозі. А решта – то не так важливо» [9, с. 431]. Скоріше, інтуїтивно/натхненно він передбачав/передчував можливість свого оновлення. Серед його «Палімпсестів» є поезія, до якої звертаються не так часто, як вона на те заслуговує. Але саме вона розкриває стан особистості, що переживає самоідентифікацію:

*Оце твоє народження нове –*
*в онові тіла і в онові духу.*
*І запізнавши погляду і слуху*
*нового, я відчув, що хтось живе*
*в моєму тілі. Нишком вижидає*
*мене із мене*… [13, с. 48].

В цьому вірші-передбаченні про народження «мене із мене» чітко про-рисо-вується джерело натхнення для палімпсестизування. Це міг бути лише Гете, до якого у Стуса була особлива пристрасть:

И родится поэт? разве только
Поэт-философ не менее…

Чи звертався Стус-перекладач до цієї поезії, можливо, дізнаємося з часом. Але як шанувальник творчості класика, безумовно, знав. А втім більш вагомим свідченням в цій ситуації могло бути саме палімпсестизування, що дозволяло думці, з одного боку, здійнятися до рівня інтелектуальної гри, з іншого – відкривало шлях до культурної самоідентифікації як *пошуку свого*, «в лабіринтних надрах борхесівської вавилонської (чи точніше – світової) бібліотеки» [14, с. 214]. Особливість самоідентифікації у Стуса, серед іншого, полягала в тому, що єдиною формою її повноцінної реалізації могли бути лише епістолярії до дру-

жини, сина. Стус тяжко переживав втрату своїх зошитів з перекладами, нотатками, що вилучались і безслідно зникали. Тому листи залишились чи не єдиним свідченням його роздумів і пошуків.

*Той*, на чию появу в собі він очікував, уже мав наукову плоть і визначення – «людина Традиції». Її стусівська модифікація, на диво, збігалася з тим, що було уже озвучене в європейських сферах у вигляді концепції італійського історика і філософа Ю. Еволи, про «той тип людини, який, незважаючи на свою повну залученість в світ, включаючи навіть ті його сфери, де сучасне життя досягає найвищого рівня проблематичності і гостроти, внутрішньо не є приналежністю цього світу… Батьківщиною такої людини, тою землею, де вона не відчувала б себе чужеземцем, є світ Традиції» [15, с. 5–6]. Але, пам'ятаємо, цю землю Стусові теж треба було сформувати самотужки. Що ж до ідей Еволи, то вони вільно витали в європейських гуманітарних сферах, але явно були недоступні для інтелігента, що перебував за подвійною «залізною завісою». Отже, мова може вестись лише про одностадіальність певних типів філософствування в різних культурах. На відміну від європейців, Стус відчув цю проблему на ґрунті власного досвіду «мене із мене», а тому заявив її опосередковано, в листуванні, поступово наповнюючи естетичним смислом ще й через самопізнання власних художніх пріоритетів і уподобань. Ймовірно, Стус далеко не з усіма викладками Еволи міг бути суголосним, якби їх знав. Але беззаперечно сприйнятним для нього міг бути висновок зарубіжного філософа про роль «людей Традиції» в будь-якому суспільстві, а саме: «Сама їх присутність дозволяє зберегти *дистанцію*, свідчить про наявність інших вимірів, інших смислів життя і слугує дороговказом тому, хто здатний на те, щоб відсторонитися від близького і наявного, хто вміє бачити перспективу і глибину» [15, с. 8–9]. За цим немов вгадується лик Стуса, життєдіяльність якого і явила собою «інший вимір», матеріалізацію того знання, яке «в минулому не було надбанням мас, а мало характер "внутрішнього вчення"» [15, с. 14–15]. Але для того, щоб це відбулось, необхідна була маргіналізація щодо української літератури, віддаленість від нереалізованості повною мірою власного художньо-естетичного потенціалу, залежності від проблем «вічно ембріональної України»: «Ой, та українська проза – вся схожа на бабусіну розповідь, як вона дівкою була!»; «Майже вся ця проза нудна, нецікава, бідна змістом – але читати її треба для мови – більше, мабуть, користі й не найти од цих авторів, що бідним духом жили, бідним духом писали» [9, с. 376–377]. В цьому була не відмова від «свого», а біль за нього і притаманна «людині Традиції» потреба ідентифікувати себе з високими зразками немов «чужого», бо поділ на «своє/чуже» в його свідомості відбувався на рівні не національного, а нетлінного і скороминущого. Неприйнятними для нього були щонайменші спроби радянського літературознавства створення «забронзовілого» образу видатних українців. Як О. Довженко у фільмі «Арсенал» «задув свічку» перед портретом Шевченка в золоченій рамі, таку ж спробу робив і В. Стус щодо радянських поетів. Ще в ранній своїй роботі він висловив гостро критичні судження про позицію П. Тичини, канонізованого ще за життя, що, як відомо, спричинило у нього (Тичини) почуття двоїстості, яке позбавляло можливості жити на власний розсуд. Не без іронії В. Стус сприймав і позицію М. Рильського з його вимушеною прихованістю неокласичного єства (хоча, як відомо, А. Малишко зміг і встиг сказати слово про Стуса як надзвичайно обдарованого поета). Наміри М. Коцюбинської дещо стишити його критичний максималізм призвели до зворотного результату – самоідентифікації з постатями зарубіжної та російської літератур[2]. Проте і Пушкіну він не міг «вибачити» надмірну «занародність» і емоційність стилю. Це було повернення до класичної традиції, не стільки для вдосконалення своєї поетичної чи перекладацької творчості, скільки для того, щоб увиразнити свою інаковість, надати їй певної форми. Навіть сновидіння Стуса пронизані самоідентифікуванням: «Був мені сон – і я збагнув – у сні – чому я, слава Богу, не такий, як усі. Там, де світ існує при t°, даймо, 24°, я зберігаю автономну ауру з t° або 20° або 30°. Цей поріг – *обов'язковий* для того, щоб мати фізичну здатність на погляд ізбоку, з другого середовища,

[2]Як відомо, новаторська праця й самої М. Коцюбинської про поетику Т. Шевченка на методологічних засадах, до того незнаних для нашого шевченкознавства, була тривалий час заборонена. Актуальність її, як і праць С. Гальченка, сьогодні особлива, бо спроби створення «забронзовілого» образу Кобзаря, облитого популістською сльозою політиків, зростають.

щоб не розчинити свій дух у загальноприйнятній фізичній законоданості, щоб бути медіатором двох різних світів. Це вже другий чи третій віщий сон, у якому я прозріваю те, чого не міг збагнути при світлі розуму. О, які прекрасні прозові сюжети мені сняться! Які добрі вірші (як літні дощі) мені спадають на голову – на самоті, без запису, без корекцій, а так, як віщий дар (überlieferung, кажуть німці), як сяєво жар-птиці» [9, с. 479]. Наміри, укорінені навіть на рівні підсвідомості, мимоволі повертають до думки про глибоку співвіднесеність віщих снів Стуса з новелою Х.Л. Борхеса «Сон Колріджа», письменника, якого він високо цінував і рекомендував в одному з листів синові для прочитання. В новелі йдеться про дивну відповідність між поемою, що наснилась поету, і сновидінням монгольського імператора XIII ст. Кубла Хана, який побачив уві сні план палацу, що він його потім збудував. На хвилі такого збігу Борхес переходить до містичної версії про переселення душі Хана в душу Колріджа з єдиною метою – відбудови зруйнованого палацу в словах, оскільки вони міцніші за метал і камінь, з чим завжди був суголосний і Стус, як і з думкою Борхеса про переселення душ – певний культурний стан, притаманний творчій особистості. Водночас це була своєрідна «сновидницька філософія» буття як альтернатива реальності, естетично ним описана, наближення до розуміння культури як «континууму снів, що цитують один одного в історичному просторі» [16, с. 527].

Стусівська модифікація екзистенціальної сентенції «життя як рух до смерті» передбачала ігрове переживання близької за духом людської долі. Незадовго до трагічної смерті, у стані тяжких передчуттів, Стус розкрився чи не в найбільш заповітному своєму поклонінні – перед Пушкіним і Стендалем. Це ракурс дещо неочікуваний і все ж характерний для 1970-х не лише в спробах вирішення проблеми «художник і влада», але й в розумінні понять «канон» і «класика». Це був час, коли художня і наукова думки об'єднались в пориві бачити своїм ідеалом саме Пушкіна. Звідси прагнення зняти з нього блиск радянської забронзовілості, обтяжливої академічності, зруйнувати штучність і умовність дистанції між Поетом і поколінням читачів, що відкривало можливість для «прямого» діалогу з «самим» Пушкіним. Це було обумовлене зневірою в політиці та в її лідерах, а тому рішучим розворотом до романтичного світобачення як з його культом творчості, пріоритетністю індивідуального перед абстрактно-суспільним. Тому таким нестримним було бажання «вжитися» в цю епоху. Передусім, як і подобає, цим скористались барди, наблизивши до себе Поета на відстань «доступного» контакту; а Бела Ахмадуліна в захопленні «бачила», як «Пушкин пил вино…, смеялся…, озорничал». Відомий київський дисидент Гелій Снєгірьов написав роман «Донос», звернувшись до традицій пушкінського «Евгения Онегина», з його домінантною думкою про «даль свободного романа», з яким читач познайомився лише у 2000 р., після того, як рукопис його був знайдений як «вещдок» у справі В. Некрасова[3].

Вибуховим навіть серед цих дуже сміливих контактів з Генієм було дослідження Абрама Терца (Андрія Синявського) «Прогулки с Пушкиным», що кардинально змінило уявлення про форму подачі наукової думки про Пушкіна, принципово відмінної від радянської академічності, з такою легкою у сприйнятті розмовною риторикою, через яку проглядався лик Пушкіна – неочікуваний, непередбачуваний, розкритий поза офіційними ситуаціями, а тому зрозумілий і близький в своїй людській явленості звичайного Генія: «Взять того же Пушкина. Декабристов подбадривал? Царя-батюшку вразумлял? Глаголом сердца жег?» [17, т. 1, с. 431]. Одні й ті ж речі, але сказані різними словами і інтонаціями, – без пихи, як своєрідні знахідки серед культурних маршрутів. Передчуваючи те, що перебування «с Пушкиным на дружеской ноге» викличе не лише нарікання, але й протести, особливо серед тих, хто виплекав глянцевий образ Поета, Синявський пояснював необхідність нововведення свого підходу/«прогулянки»: «С именем Пушкина, и этим он – всем на удивление – нов, свеж, современен и интересен, всегда связано чувство физического присутствия, не-

[3]Докладніше про творчість Г. Снєгірьова та пушкінські традиції у романі «Донос» див.: Наривская В.Д. Диссидент поневоле: «Роман-донос» Гелия Снегирева // Powrócić do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji (Вернуться в Россию стихами и прозой. Литература русского зарубежья) / под ред. Г. Нефагиной, Akademia Pomorska w Slupsku. – Slupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2012. – S. 186–197; Наривская В.Д. Диссидентская история Гелия Снегирева («Роман-донос») в интермедиальном измерении // Polilog. Studia neofilologiczne. – Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2013. – № 3. – S. 101–114.

посредственной близости, каковое он производит под маркой доброго знакомого, нашего с вами круга и сорта, всем доступного, с каждым встречавшегося» [17, т. 1, с. 398]. Заслуга Синявського в тому і полягала, що він відчув цю історичну для масової (а не лише наукової) свідомості мить, коли поява Генія необхідна була «в виде частного лица», тобто для кожного із маси як свого. Образ, створений Синявським, був, дійсно, громом серед ясного неба, бо постав як «первый поэт со своей биографией, а не послужным списком» [17, т. 1, с. 398]. Такий не бачений раніше ніким із дослідників результат розуміння і подання прогулянки не лише як заняття, що надає задоволення, почуття радості, приємних відчуттів, переживань, але водночас і задоволення як одного із складових процесу свідомості, що має лише образну характеристику. У прогулянковій «забарвленості», за Синявським, відчувались потужні імпульси характерної для часу екзистенціально-романтичної свідомості. В цьому контексті наша свідомість виходила на пушкінську вільнодумну хвилю.

Не менш значимими і оригінальними були і напрацювання представниці Тартуської школи Л. Вольперт. У дослідженнях «Пушкинская Франция» и «Пушкин в роли Пушкина» її відмова від стилю академічної пієтетності, що, як правило, відлякувала читача не лише масового, а, часом, і професійного, продукувала форму відвертої бесіди, щирої розмови. Тим самим нівелювалась портретна *його* віддаленість, а «легкий рух руки» перетворював Пушкіна на звичайного генія і водночас «Пушкіна-людину» і «Пушкіна-письменника», «закоханого у Францію», «читача і творця», який здатний був засвоїти «в формі гри обраний зразок, щоб надати йому друге життя». Дослідниця заявила дуже важливу наукову проблему – життя Пушкіна-людини і творчої особистості за ігровими літературними французькими моделями [18]. В її полі зору – ігрова поведінка, що формується на засадах особливостей літературного побуту часу, того, що передує творчості. У віртуозному виконанні Л. Вольперт, за влучною характеристикою Ю. Лотмана, це гра за «французьким романом», в якій акцентується і «епістолярна гра» [19, с. 7].

Познайомитись з науковими працями А. Синявського і Л. Вольперт у В. Стуса, ймовірніше, можливості не було, навіть з його табірним, але інформаційно насиченим життям. Чи міг Стус прочитати «Прогулки с Пушкиным»? Гіпотетично це було можливо, але про це не згадується в жодному із листів. Тому питання залишається відкритим. Не будемо забувати й про те, що відомості про розробки науковців Тартусько-Московської школи були не менш закритою інформацією навіть для фахівців.

І все ж пильний і чутливий погляд Стуса не міг не помітити оновлений поетичний образ Пушкіна, що його облюбував масовий читач як ідеал на всі часи саме за людську красу Генія. Проте українське літературознавство міцно позиціонувало себе з радянською традицією, по-святенницькому намагаючись утримати Тараса Шевченка лише в образі Великого Кобзаря, Івана Франка – в монолітності «вічного революціонера», Павла Тичину – з гаслом «партія веде», тоді як навіть масовий читач волів відчути «живе життя» класиків. Стус уже тоді бачив це як проблему, що може з часом гірко відгукнутись. У такій ситуації Пушкін для Стуса в статусі моделі життєтворчої поведінки формувався в результаті унікальної діяльності його творчої інтуїції, передчуттів і передбачень на основі знань історико-літературного розвитку і «світової бібліотеки». Більше того, Стус долучається до такої вишуканої «інтелектуальної авантюри», як сказав би С. Аверінцев, в ході якої «ніщо не могло залишитись у своєму колишньому стані» [20, с. 9].

Про переваги, важливість і значимість для себе ігрової концепції творчої особистості Стус писав у своїх епістоляріях. Визначення листування як жанру в цій ситуації уже умовне, бо все набуває змісту наукової рефлексії про поведінкову модель Пушкіна (з акцентом на *reflexio* у первісному значенні – оглядання на себе). З нею багато в чому пов'язувалось уособлення інаковості, канону і класики, осмислення яких дозволяло йому самоідентифікуватися і філософськи, і художньо. При цьому Стус не міг вдовольнитись чистим філософствуванням, до того ж не погоджуючись з багатьма думками екзистенціалізму – ні східними, ні західними. І все ж це була «матеріальна о-книженість», «книжна традиція духу як такого» [14, с. 219]. Це міг бути і був Камю, в творчій долі якого Стус відчув так багато співзвучного і пережив французького філософа-письменника через призму його феноменів, доповнюючи, поглиблюючи і ускладнюючи їх українськими смислами. Щоб оцінити ситуацію застою в суспільстві у стані розшарування адекватної йому літератури (для одних життя в мут-

ній воді було найбільш сприйнятним – від верхів до низів, для інших – випробуванням, безвихіддям), він став *чужим* і *стороннім*, чиновники від науки боялись його як людину «небезпечних» і «вибухових» поглядів і ідей; відкидаючи як радянські, так і буржуазні цінності, він з риторикою екзистенціаліста-романтика ратує за утворення цінностей універсальних і робить спроби їх утвердити в образі «людини бунтівної».

Проте Стус жив не лише прагненнями бунтувати. В його свідомості були лакуни «від Камю» – ніякої боязні перед абсурдом, а для цього він його матеріалізує, щоб створити ситуацію видимого протистояння. Натомість – бажання сповідувати принцип «творити – це жити двічі», з відчуттям щастя, реалізуючи цей стан у листуванні з дружиною, сином, друзями. Осягнення знаковості видатних творчих особистостей було для нього своєрідним продовженням життя і свого, і об'єкта ідентифікації. Таким він підійшов до Пушкіна з виразним почуттям культурної ностальгії за епохою романтизму[4].

Пушкін як об'єкт ідентифікації відрефлектований у листах до рідних та за дружнім листуванням Поета. Стус означив це як «враження від прочитаних листів Пушкіна». Умовно в стусівському прочитанні/враженні можна виділити декілька вельми актуальних для нього і для літературознавства проблем, пов'язаних між собою, – осмислення ознак інаковості, канону і класики, втілених в життєтворчості Генія. Їх рефлектування різко відмінне від стилю «Феномену доби». Воно постмодерністське за змістом – з радістю узнавання, пріоритетністю ексцентричності, інтелектуальних ефектів, компліментарності, що витіснила на другий план агресивність. Його синтаксис нескладний, скоріше, віртуозний і більш гнучкий як для Стуса. Над усім цим панує відчуття епохи і особистості в ній, співмірного з власним досвідом. Все зроблено з eclat (з блиском), як сказав би Перрі Андерсон. На першому плані – модель поведінки Поета з поєднанням публічності і приватності, що викликала особливий інтерес і подив: «Молодий, він хуліганувати і лається, навіть нецензурно…» [9, с. 386], і далі: «гарячий, як барс, дуелянт і нервово запальний, як сірник» [9, с. 389]. Раніше у листах-рефлексіях Стус зазначав: «Подобався мені Рембо-хуліган, подобалось, як Бодлер епатує читача» [9, с. 379]. Власне, йшлося про те, що Стус віддавав перевагу девіантним поведінковим моделям з давніми сміховими традиціями. Акцентуючи це, він розглядає їх як можливість, з одного боку, «сколихнути» сонне царство, а з іншого – наблизитись до творчої особистості в стані розкутості думки, почуття, вчинку, разом з нею пережити такий стан. Як і у А. Синявського, у такому зближенні немає місця фривольності як виклику, але є душевна необхідність споглядати, переживати пушкінську мовну поведінку і традирувати її як форму захисту від обструкції і тиску з тим, щоб відійти від форми прямого їм протистояння.

«Людина Традиції», Стус, не стримуючи свого захоплення, відзначив: «У нього своя стилістика – одна російська… і друга – французька – витримана в доброму тоні бомонду, багата інтонаціями і вироблена в розгалужені думки. Цікаво це мені: на той час, звичайно, такої стильової довершеності, як у французів, у Росії не було. Отож Пушкін був двомовний, дво-стильовий, дво-думний», що виділено як необхідність форми буття класика і класичності. Ось тут прийшло розуміння тої глибини свободи як вивільнення від диктату власної позиції щодо мови, з якої розпочиналась його самоідентичність. Цей процес для Стуса все ж був спонтанним, хоча і мав зовнішню обумовленість. Але народницький компонент у високо класичного Пушкіна для Стуса неприйнятний, як і залежність від «книгопродавця». Видається, тут Стус, розвиваючи смисл класичності, привніс у нього й українські смисли боротьби з народністю, а також не оминув можливості утвердити своє «чистоплюйство», за його виразом, у стосунках з «книгопродавцями» свого часу.

Серед найбільш значимих, на його думку, складових класичності Стус у Пушкіна виділяє співзвучні йому феномени, до яких відносить творчу уяву, фантазію, що сприяли створенню поетичних шедеврів. Викликає захоплення найбільш значима якість пушкінської класичності – «краса духу поета, що зве поезію "доброй, умной старушкой"» [9, с. 387]. Узагальнюючи свої споглядання і, тим самим, про-рисо-вуючи Пушкінські класичні риси, що обумовили його канонізацію, Стус вбачає в ньому «геополітичну пасію» з умінням «прочування себе-майбутнього в таїні обрисованого світу» [9, с. 387]. Привертає увагу особливість

[4]Пригадаємо у В. Маяковського його глибоко вистражданий внутрішній посил до Пушкіна: «Может, я один действительно жалею, что сегодня нету Вас в живых…».

частого вживання Стусом слів «обрисованість», «обрисований», взятого із словника Памви Беринди. «Опис» Пушкіна за його дружнім листуванням є нічим іншим, на наш погляд, як екфрасисною інтенцією. Це вербальний портрет Пушкіна, що полемізує з відомим живописним зображенням О. Кіпренського. Мета такого співіснування, за Стусом, полягає в тому, щоб розірвати будь-який зв'язок між ними, продемонструвати їх нерівність і примусити кожного з них грати за своїми правилами – академічності чи постмодерності і водночас від них віддаляючись, чи, як писав М. Фуко, «живопис "Того ж самого", вивільненого від "такого"» [21, с. 55–56]. У такий спосіб Стус у процесі пушкінського опису укорінює його образ в свідомості як протистояння наявного і можливого Пушкіна. А де з них хто, є предметом постмодерністських роздумів. І все ж Стус поповнює і риси *його* класичності – яскраво виражене «молодече жуїрство-бонвіванство, геніальні вірші, писані самотою творця-Бога – то все Пушкін: чим складніший і суперечніший за натурою, тим багатший на творчі потенції» [9, с. 387].

У тому, як Стус утворює плетиво із пушкінських рис, відчувається його включеність в цей процес, який він зробив зримим, не залишаючи осторонь і найбільш проблемне для себе питання – про стосунки Пушкіна з декабристами і його революційність, намагаючись прояснити її смисл – почуття, причетність до певних подій, підтримку друзів. Із об'ємної цитати про перебування Пушкіна в Кам'янці «с аристократическими обедами и демагогическими спорами», де «много шампанского, много озорных слов», Стус спантеличує і себе, і адресатів листів (навіть цензорів) питанням: «Чи не цікавий пасаж? Чи не смішні всі потягування його (пасажу) до свідчення аж – революційності поета?». І сам же відповідає: «Усе людське поет приймав, а сприймав як поет. Тобто ширився простір думки, і нічого більше, жодних думок про закорінення в реальність» [9, с. 388]. Такі висновки сповнені м'яким почуттям стусівської іронії, через *tradere*, підхопленої від німецьких романтиків. Стус з властивим йому іронічним світовідчуттям, що романтиками оцінювалось як найвищий ступінь свободи з його можливостями створювати відповідний навколишній світ, підвів до думки про дуель «як останню сторінку пушкінського життєбудівного сюжету» (Л. Вольперт) і водночас трагічне передбачення завершення власного шляху як дуель із мракобіссям і жорстокістю.

Епістолярії Стуса з узагальненням критеріїв самоідентичності мають особливу естетичну, культурну і літературну цінність (ні до нього, ні після ніхто не взявся за таку титанічну працю). Тим більше, що і сам Стус у своїх ідентифікаційних «контактах» з Пушкіним постає як Медіум між поетом-класиком XIX ст. і літературою кінця XX ст. Ця стусівська позиція сьогодні затребувана як ніколи, можливо, навіть більше, ніж за його життя, а тому передбачає необхідність подальшого осмислення.

## Список використаних джерел

1. Дзюба І. Крізь «постмодерністські окуляри» і без них… / І. Дзюба // Дзюба І. З криниці літ. – К.: Києво-Могилянська Академія, 2006. – Т. 2. – 976 с.

2. Репина Л.П. Личность и общество, или история в биографиях / Л.П. Репина // История через личность: Историческая биография сегодня. – М.: Квадрига, 2010. – С. 5–15.

3. Мамардашвили М. Закон инаконемыслия / М. Мамардашвили // Здесь и теперь. – 1992. – № 1. – С. 85–93.

4. Стус Д. «Не дай своим глазам превратиться в щели бойниц…» / Д. Стус // Еженедельник «2000». – 03 вересня 2010. – С. F6.

5. Иванов Вяч. Полное и вселенское / Вяч. Иванов. – М.: Республика, 1994. – 428 с.

6. Коцюбинська М. Поет / М. Коцюбинська // Стус В. Твори: у 6 т., 9 кн. – Львів: Літопис, 1994. – Т. 1. – С. 7–38.

7. Казанова П. Мировая республика литературы / П. Казанова. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 416 с.

8. Сайко Э. Феномен времени в человеческом измерении / Э. Сайко // Субъект во времени социального бытия: сборник статей. – М.: Институт всеобщей истории РАН, 2006. – С. 5–14.

9. Стус В. Твори: у 6 т., 9 кн. / В. Стус. – Львів: Літопис, 1994. – Т. 6. – Кн. 1. – 496 с.

10. Стус В. Феномен доби / В. Стус // Твори: у 6 т., 9 кн. – Львів: Літопис, 1994. – Т. 4. – С. 259–345.

11. Жижек С. О насилии / С. Жижек. – М.: Европа, 2010. – 184 с.

12. Шаманов А. Самоидентификация человека и культура / А. Шаманов. – М.: Академический проект, 2007. – 479 с.

13. Стус В. Палімпсести / В. Стус // Твори: у 6 т., 9 кн. – Львів: Літопис, 1994. – Т. 3. – Кн. 1. – 486 с.

14. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» / С. Кусков // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 2–3. – С. 213–225.

15. Эвола Ю. Оседлать тигра / Ю. Эвола. – СПб.: Владимир Даль, 2005. – 512 с.

16. Исупов К. Сон / К. Исупов // Культурология. Энциклопедия: в 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – С. 527–528.

17. Терц А. Прогулки с Пушкиным / А. Терц (Андрей Синявский) // Собрание сочинений: в 2 т. – М.: СП «Старт», 1992. – Т. 1. – 668 с.

18. Вольперт Л. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль / Л. Вольперт. – М.: Языки славянской культуры, 1998. – 329 с.

19. Лотман Ю. Пушкин в роли Пушкина / Ю. Лотман // Вольперт Л. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. – М.: Языки славянской культуры, 1998. – С. 7.

20. Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448 с.

21. Фуко М. Это не трубка / М. Фуко. – М.: Художественный журнал, 1999. – 143 с.

Рассматривается вопрос формирования и обоснования принципов культурной самоидентичности Поэта в его эпистоляриях. Акцентируется значимость феномена «искусство жить», восприятие его В. Стусом со смыслами, сформулированными А. Пушкиным.

*Ключевые слова: культурная самоидентификация, искусство жить, романтическая эпоха, поэт-диссидент, эпистолярии, биография, жизнетворчество.*

The article is devoted to research of process of cultural self-identification of V.Stus creative person on a material of its epistolary heritage. Interpretation of Stuses work in domestic literary criticism is analyzed. Position of Stus in relation to sociocultural context of 1960-th is comprehended. Meaning of Stuses cultural self-identification in a context of concept «the person of Tradition», assisting formation of his polyliterary thought is defined. The specific character of judgement of concepts differently minded, a canon, classics by Stus in a foreshortening of perception by the poet of creative model of behaviour of Pushkin is defined.

*Key words: cultural self-identification, the person of Tradition, model of creative behaviour, vital-activity, differently minded, a canon, classics.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 80.1

**В.Л. УДАЛОВ,**
*доктор філологічних наук, академік АН ВО України,*
*професор кафедри слов'янської філології*
*Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)*

# ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ НАУКИ

Йдеться про те, що в період сучасного науково-методологічного *плюралізму* важливим є критичне ставлення до *суб'єктивістських* і *частково*-системних наукових методів. Детальна мова про позитивні й негативні риси методу Рене Декарта у зв'язку з новою хвилею уваги до нього. Ракурс критики – об'єктивний прогресивний розвиток сучасної наукової методології, її поступовий вихід на вищий, *цілісно*-системний рівень.

*Ключові слова: літературознавство, методологія, картезіанство, теорія літератури, монадно-бінарно-квадріадний метод, цілісність, системність, цілісно-системний рівень.*

Для з'ясування суттєвих потреб сучасної методології науки спочатку звернемось до недавнього минулого.

У 1930-ті рр. XX ст. внаслідок бурхливих методологічних дебатів і боротьби з буржуазними методологіями радянська наука дійшла висновку – звичайно, під впливом класової боротьби, суспільно-політичних зрушень, диктаторства, культу особи в усіх сферах життя, в духовній і практичній діяльності, – що найвищою, найглибшою, всезагальною є методологія марксизму-ленінізму.

Пізніше, в 1960-ті рр. XX ст., стало, однак, помітно, що марксистсько-ленінська методологія як найглибша, «всезагальна» знаходиться у досить своєрідних відношеннях з конкретними науками. І хоча ці відношення виправдовувались цілковито, все ж залишалося фактом, що вона лише «так чи інакше *орієнтує* дослідника», тобто лише здалеку керує, надаючи найбільш загальні настанови, які кожен з представників конкретних наук мав виконувати, конкретизуючи відповідно до свого фактичного матеріалу. Як тепер видно, у цьому містилися непомітні підстави для різних методологічних тлумачень, поверхових, вузьких, однобічних наслідків.

Деякі методологи тих часів вважали: «Слово методологія може використовуватись лише тоді, коли мова йде про дослідження *всезагальних* законів буття і мислення, про матеріалістичну діалектику». Що стосується конкретних, спеціальних наук, «стосовно них треба говорити не про методологію, а лише про методику або *часткові* методи, в яких *всезагальні* методи перетворюються, диференціюються, конкретизуються відповідно до специфіки об'єкта пізнання». З цього робився висновок, що «конкретно-наукової методології немає. Методологія одна: вона є філософсько-логічна, тому що тільки філософія і логіка досліджують *всезагальні* закони буття і мислення» [1, с. 322]. Остаточний висновок з міркувань такого напряму був і логічний, і одночасно несподіваний: «Ми вважаємо методологічні питання конкретних наук філософськими питаннями. Ними повинні займатися філософи». Далі йде зверхня думка як поблажливий дозвіл: «Але як філософ і логік може виступати й абиякий представник окремої науки, якщо він ознайомиться з логікою наукового дослідження і знання і займеться висвітленням філософсько-логічних проблем своєї науки. Такий спеціаліст буде мати успіх в методології своєї науки» [1, с. 333].

© *В.Л. Удалов, 2013*

У 1960-ті рр. з такими поглядами погодились далеко не всі філософи й представники конкретних наук. Особливо останні звертали увагу, що таким чином «методологія конкретних наук залишалася без своєї самостійності, розчинялась, зникала у філософській всезагальній методології і зводилась лише до конкретизації останньої, а творчий підхід, нові відкриття в методології вважалися справою тільки філософів. Це породжувало індиферентизм, сковувало ініціативу представників конкретних наук у галузі самостійних методологічних пошуків». Наступним висновком став той, що «назріла потреба в конкретно-наукових методологіях, які розроблялися б так, аби спеціалісти різних галузей… знань (гуманітарних та інших – *В.У.*) почували б себе представниками єдиної марксистсько-ленінської науки» [2, с. 13], яку часто сприймали, однак, тільки як «науку про суспільство і людину» [2, с. 13], не помічаючи в такому визначенні звуження дійсного об'єкта науки.

Такі погляди науковців конкретних наукових галузей були підтримані тоді деякими філософами: «Теоретичні й методологічні основи конкретних наук виробляються не лише філософією, але й ними самими. Конкретні науки, виступаючи відносно філософії спеціальними, у свою чергу можуть виступати як методологічні увідношенні до більш вузьких розділів певної галузі знань» [3, с. 421].

На перший погляд, здається, що в наведених міркуваннях 1960-х рр. ХХ ст. усе гаразд. Але з висоти ХХІ ст. вже видно, що позитивною тут є лише прохідна думка про саму спільну працю будь-яких учених над *науково-методологічними* питаннями і проблемами. З цього приводу варто й сьогодні погодитись, що «з методологією має справу абиякий учений у своїх конкретних дослідженнях, і тому для кожного є благотворним підвищувати власну філософську культуру... До чого ревнива вимога, аби цим "займалися" тільки філософи? Від складання сил буде прибуток і в результатах» [2, с. 16].

Коли ж, однак, глянути глибше, поряд із зазначеним стає помітним загальний недостатній рівень методологічних міркувань того часу. По-перше, стосовно того, про яку *спільну методологію* йшлося: про всезагальну, загальну, особливу чи специфічну (їх постійно підміняли одне одним). По-друге – як розумілися взаємозв'язки між ними. По-третє – як розумілося «*всезагальне*».

Стосовно останнього у минулих міркуваннях видно не інакше, як джерельні й тому визначальні суперечності. Якщо, скажімо, «*всезагальна* марксистсько-ленінська методологія» є дійсно *всезагальною*, чому тоді її *все*загальність обмежується лише віддаленою орієнтацією на адресу дослідників, а не володіє *все*пронизуючою функцією, визначальним впливом на будь-яких ступенях, кроках практичного дослідження? Адже без цього вона перестає бути *в*сезагальною, такою, яка має місце і позначається всюди і на всьому (інакше буде зв'язок в один бік)… А може, справа в іншому, протилежному – в тім, що її «*все*загальність» була надуманою, міфічною, і насправді «марксистсько-ленінська методологія» *все*загальною не була через якісь причини?.. Якраз про це останнє багато що й каже. Зокрема – диктат в один бік, виникнення думки щодо *механістичного* «посередництва», яке віддали конкретно-науковим методологіям. Логічна й така розмежовуюча думка: марксистсько-ленінську філософську методологію мають досліджувати лише філософи, а «посередницьку», конкретнонаукову – спеціалісти конкретних наук. Є й інші докази, що свідчать про поверхове розуміння багатьох категорій і понять, онтологічних і гносеологічних (див. далі). Мали місце й «суттєві недоліки» марксистсько-ленінської методології, на які звернено увагу у статті академіка АН ВО України Миколи Попова «Наукова методологія: історичний досвід та сучасні проблеми»: «1. Догматичність її змісту… Зведення методології до спрощеної діалектики… 2. Надмірна заідеологізованість та заполітизованість змісту методології… 3. Сцієнтистсько-технократична заангажованість… яка служила не інтеграції різних галузей наукового, технічного та гуманітарного знання, а їх штучному розмежуванню, відриву одного від одного і протиприродного протиставлення… фронтальна недооцінка соціогуманітарного знання… 4. Обмежена (звужена) гносеологічна основа, яка обмежувалася здебільшого пізнавальним полем людської діяльності… Виходило, що методологія необхідна лише заради пізнання: у сфері практичної діяльності їй немає місця… проблеми віддавалися на поталу "вождізму", суб'єктивізму, волюнтаризму, технократизму, іншим проявам методологічного нігілізму» з його «нехтуванням логікою правильного мислення і дії» [4, с. 36–39].

До чого це звелося у подальших дослідженнях «всезагальної» і багатьох конкретнонаукових методологій – свідчить сама історія (70–80-ті рр. ХХ ст.).

З одного боку, численні дослідження марксистсько-ленінської методології все одно в ті роки велись не лише, так би мовити, в межах «чистої філософії» і «чистими філософами» (хоча останні, по суті, нонсенс), але й філософами-природознавцями й суспільствознавцями. Тоді – чому тільки ними? Знову протиріччя – всезагальна, як її вважали, методологія безпосередньо і всепроникливо допомагає, діє в межах природознавчих і суспільствознавчих об'єктів і нездатна діяти, безпосередньо допомагати в межах об'єктів гуманітарних, на матеріалі гуманітарних наук і, разом з тим, мистецтвознавства? Коли це дійсно так (скажімо, через суб'єктивний характер об'єктів цих наук), то знову всезагальна методологія зі своїми немовби всезагальними законами перестає бути *всезагальною*, всеохоплюючою, такою, що безкінечно лежить в основі, діє й об'єднує і *загальне*, і *особливе*, і *одиничне*, тобто, звісно, «все, що є, існує, рухається, розвивається». А потім, тоді *всезагальні*, тобто безмежно *узагальнені*, закони буття перестають бути одночасно законами *конкретних* проявів буття, з чим, зрозуміло, також ніхто не погодиться, і погодитись неможливо через нелогічність таких міркувань і висновків.

Отже, під час подальших досліджень – на базі обраного ще принаймні з початку XX ст. оманливого рівня розуміння «*всезагального*» – протиріччя у філософії, філософській методології здатні були лише накопичуватися, віддаляючи наслідки від початкових задумів і від дійсності.

Так само дещо оманливими виявились зусилля науковців у пошуках суто своїх, автономних, *конкретно-наукових методологій*, окремих, відмінних від методології *всезагальної*. Аби це побачити, варто придивитись до характеру досліджень хоча б у таких методологічних працях 1960–90-х рр. XX ст.: «Методологические вопросы исторической науки» (див.: Вестник Академии наук СССР, 1964. № 4. С. 129–148), «Методологические проблемы литературоведения» (Фридлендер Г.М. Методологические проблемы литературоведения, 1984), «Очерки методологии биологического исследования» (1965), «Методологические вопросы общественных наук» (1968), «Методологические проблемы науки» (1964), «Астрономия. Методология. Мировоззрение» (1979), а також праці під назвою «Диалектика и логика научного познания» (1966), «Философия и современная космология» [5], "Философия биологии» [6], «Философские вопросы химии» [7], «Философская антропология» [8] і т. д.

У названих та інших подібних працях науковці різних спеціальностей замість очікуваної розробки якихось автономних методологій так чи інакше, спеціально чи побіжно досліджували, виявляли, визначались чи у *всезагальних* філософських принципах і законах мислення, пізнання (гносеологічних), разом і буття (онтологічних), або ж у проміжних, методологічно-методичних законах, або в різних загально-теоретичних питаннях своєї конкретної науки, або ж те й інше використовували для дослідження конкретних проблем.

Все це якраз і свідчить, що конкретні науки не були і не є автономними, як стверджували класичні представники наукового позитивізму XIX ст. (Конт, Мілль, Спенсер, ін.) та стверджують їх послідовники у XX ст., що конкретні науки об'єктивно й органічно невід'ємні від філософії, філософсько-методологічних засад, джерельних основ буття, пізнання й мислення. Недаремно в кожній з названих методологічних праць одночасно містяться окремі *«зерна» подальшого поглиблення* самого розуміння об'єктивних принципів і законів наукової методології. То були «зерна», які намагалися вписати в існуючу тоді філософську («марксистсько-ленінську») гносеологію й онтологію, спрямовуючи її до усвідомлення дійсної, а не уявної *всезагальності*.

Останній процес не розвинувся (і не міг розвинутись). Завадило виникнення величезної кількості нових протиріч, які нашарувались на традиційні. Негативні наслідки стали поступово домінуючою «рушійною силою». А усвідомлення фундаментальних причин їх виникнення (заради усунення) відставало все більше.

Одне слово, нові тенденції розвитку тодішньої філософії, конкретних наук, тенденції в освіті, світогляді мас, взагалі в житті суспільства так і не визріли в атмосфері механістичного тоталітаризму. Настали інші часи, 1990-ті роки. Наслідком стала логічна відмова від усієї так званої «всезагальної» марксистсько-ленінської діалектичної методології, яка насправді не була всезагальною і звідси *природною*.

Про це свідчать навіть суттєві номінації її – як тільки «системної» чи «комплексно-системної». Адже нікуди не дітися від того, що будь-яка ***система*** *за будовою* – це не про-

сто комплекс, «*сукупність* елементів та їх зв'язків» (Філософський словник. 2-ге вид., 1986. С. 626), що віддає старезним механіцизмом, а *органічна єдність зв'язків* частин та елементів будь-якого об'єкта. І нікуди не дітися від того, що будь-яка ***система*** *за розвитком* ніколи не виникає одразу у *повному, цілісному* вигляді, але спершу неодмінно виникає, існує, розвивається як початкова, ***часткова*** і лише потім, за сприятливих умов, з часом стає апогейною, тим самим (за принципом дії протилежностей) ***цілісною*** за об'єктивною необхідністю, тобто стає ***цілісною системою*** [9].

Отже, номінації «(просто) системна», «комплексно-системна» якраз і вказують на віддаленість минувшої панівної методології від «об'єктивно необхідного», того «необхідного», про яке Гете влучно писав: «Необхідність – найкращий порадник». Віддаленість тут треба розуміти в тому сенсі, що *комплексно*-системна – це *частково*-системна методологія, і через це вона є *прохідним* моментом, черговим історичним рівнем на шляху до логічного усвідомлення *вищої, апогейної, об'єктивно необхідної*, тобто суто *природної* за якістю ***Цілісно****-системної методології*.

Неврахування свого часу цих *об'єктивно необхідних перспектив* обернулося багатьма наслідками. *Перший* – залишилось неусвідомленим, якого ж напряму були нові, поглиблені «зерна» в деяких методологічних розвідках спеціалістів конкретних наук у минулий період життя (а вони є «проривом у цілісність»). *Другий* – залишились без належної уваги *взагалі позитивні якісні* риси минулої методології через однобічний, так само *частковий* підхід до їх внутрішніх показників. *Третій* – не були враховані зовнішні суттєві співвідношення якостей усіх функціонуючих на той час методологічних систем з боку ступеня їх ходи, наближення до «об'єктивної необхідності» як вимоги самої Природи Дійсності. *Четвертий* як наднаслідок (наступне з усіх попередніх) – *під впливом* політичного екстремізму з *нерозрізненням «ідей» і «вульгарних носіїв ідей»* («Надо различать идеи и носителей идей» – М.Е. Салтыков-Щедрин, 1863), під впливом цих обставин минула методологія (замість подальшого розвитку) була зовсім, цілком відкинута (тяжко уявити інше) за примітивним принципом «чорно-білого варіанта» (хоча усім, здається, відомо: «майбутнє *виростає* з минулого» не лише зовні, а й на внутрішньому рівні, ще більш важливому). Але ж…

За таким *квадріадним механізмом* логічно й утверджувався в науці у «буремні» 1990-ті – 2000-ні рр. сучасний «*перехідний період*». Він почався у 1970-х рр., в ньому й живемо, якось міркуємо, працюємо. Зараз це – період філософського, світоглядного, методологічного роздоріжжя і багато в чому *анархічних пошуків «якогось» нового шляху*.

Оскільки «вяте місце порожнім не буває», «повіяли буйні вітри» одночасно усіх *частково*-системних методів XX-го і минулих століть, а особливо методів, поглядів, теорій нестримно *суб'єктивістських*: постструктуралізму, постмодернізму, деконструктивізму, номадологізму з їх провідним хитрим принципом особистої (!) *інтерпретації і деконструкції усього*, усіх об'єктів, особливо книги, освіти, світогляду, бо головне: «*Розумію як хочу! Скільки людей, стільки й ідей*!» [23, с. 321–326], пропагандою усіма засобами «*емоційної чутливості*» з недовірою і відмовою від «*раціонального мислення*».

Звідси й пропаганда ідей «*боротьби за ірраціоналізм бажання*» французьких філософів Дельоза і Гваттарі у книзі «*Анті-Едіп. Капіталізм і шизофренія*» (український переклад – 1996 р.), яка захищає капіталізм і де, зокрема, читаємо: «Ніколи розлад або дисфункція не віщували смерть соціальній машині, яка має звичку, навпаки, *живитися протиріччями* (не плутати з *протилежностями – В.У.*), які вона збуджує, *кризами*, які вона викликає, *тривогами*, які вона породжує, та *інфернальними* (пекучими) діями, які її зміцнюють: капіталізм це збагнув і перестав сумніватися в собі, натомість навіть соціалісти відмовляються вірити у можливість його природної смерті від зношення. Ніколи ніхто не помирав від *протиріч*. Схоже, що *чим більше ви себе руйнуєте*, чим більше шизофренізуєте себе, *тим краще* йдуть ваші справи – цілком *по-американськи*» [24, с. 164].

Щодо позиції цих авторів перекладач пише: «Подібно до того, як мікросвіт можна уявити водночас як хвилю і як частинку, в дельозівському універсамі єдине може існувати паралельно до протилежностей, ціле – окремо від частин і не об'єднуючи їх. У його світі можливі будь-які перетворення, як у міфології йоруба син може бути водночас братом власної матері та батьком свого батька» [24, с. 9]. Чи варто повторювати, що у таких міркуваннях – нехтування усіх об'єктивних, всезагальних і тому необхідних принципів. Намагання їх руйнації – бумеранг.

У цьому ж руслі й «парадигми» *Поль де Мана* (американського літературознавця, однієї з найвпливовіших постатей методології *деконструктивізму*), зокрема оманливі ідеї *механістичності* в літературознавстві: «*нема твору, є лише текст*» (ігнорування принципів змісту і форми), "*смерті автора*" (текст не показник авторського світу чи життя, текст написано – автора вже нема, текст – для інтерпретації читача: як він хоче, так і розуміє, бо має право), «*смерті літератури*» (це вигідна фікція, омана, вигадка: «не є певним, що література – надійне джерело інформації про щось»),»*ворожість до теорії літератури*» (бо теорія – «позбавлення читача свободи»), «***методологічного індивідуалізму***» (ідеї вищого плюралізму), хибні (бумерангові) концепції «*методологічного анархізму*», «капіталізаційного замовлення», «максималізації корисності» [26, с. 639–659].

Кожна з цих «концепцій» (зусиллями своїх носіїв) ще й досі намагається бути однієювизначальною (нехтуючи ***об'єктивно*** *необхідними* спроможностями). При цьому усі прикриваються «фіговим листком» *плюралізму*. Звідси й наслідки наукових досліджень ще більше, ніж раніше, виглядають, як «лебідь, рак і щука», до того ж в усіх науках.

Разом з тим останніми роками так само помітні й нові хвилі справедливої критики і *деконструктивізму*, *неопозитивізму*, і загалом *постмодернізму*, бо в них видно чим далі більшу відмову від об'єктивної методології, від самої науки і «посилення таких цілком позанаукових критеріїв, як "здатність продаватись", "кар'єрна ефективність" наукового "товару"… Реакцією на це стало посилення… прагнення визначити межі методологічного плюралізму... Тенденції у розвитку людства до *гуманізації, соціалізації, інтелектуалізації й екологізації диктують необхідність і відкривають унікальні можливості розробки* нової наукової метапарадигми… *фундаментальної цілісної* теорії або теорій» [25, с. 81, 59–60].

Якоюсь мірою якість сучасної науки рятують напрацьовані раніше проміжні, «загального», «особливого» значення методологічно-методичні наукові методи (способи): «емпіричного дослідження» (спостереження, порівняння, експеримент), «теоретичного дослідження» (формалізація, аксіоматичний та гіпотетико-дедуктивний) [10, с. 312]. Робить свою справу сучасна компаративістика (з її порівняльно-історичним, порівняльно-типологічним, іншмим методами); засоби «загальнологічного характеру» (прийоми): аналіз, синтез, абстрагування, індукція, дедукція, аналогія, моделювання [10, с. 313–314]. І, звісно, традиційний *системний* (*частково*-системний) *підхід* (як залишок минувшої панівної методології) – «*сукупність загально*наукових методологічних принципів, що грунтуються на розгляді об'єктів як систем»: «залежності», «зумовленості», «взаємодії», «ієрархічності», «всебічності», «змалювання системи». Разом з тим і такі різноспрямовані «методологічні новації»: «*прагнення до цілісності*» (з поверховим її розумінням: як сукупності), «*методологічний плюралізм*» (без врахування необхідностей), «використання ідей, методів синергетики», «висування на перший план понять невизначеності, вірогідності, хаосу, нелінійності, біфуркації та флуктуації, які відображають характеристики сучасного несталого світу» [10, с. 314] на рівні традиційних частковостей сприйняття, які зростають.

У такій дійсно несталій науковій ситуації одні вчені *виправдовують несталість*, разом з цим лише множинність наукових методів – ***без*** їх органічного єднання. Як свідчить один з останніх філософських словників (2002), «жодна з існуючих філософських М(етодологій) не може набувати ролі абсолютного пізнавального інструментарію. *Кожна з них має сенс* і стає продуктивною лише в межах предметної області, окресленої її основоположними принципами. Намагання надати тій або тій М(етодології) універсального пізнавального засобу завдає шкоди і науці, і самій методологічній теорії, як це мало місце з діалектико-матеріалістичною М(етодологією). Тому дослідники в своїх методологічних орієнтаціях дотримуються принципу *методологічного плюралізму*» [13, с. 374].

Що ж, така позиція *можлива*, однак *в межах тимчасовості*, як *проміжн*а, бо саме такі функція і часова сфера властиві «принципу *можливостей*» який в той же час пов'язаний з протилежним – «принципом ***необхідності***». База, основа тут – бінарний ланцюг «множинне-єдине», тому «*множина можливостей*» внаслідок свого розвитку рано чи пізно обертається на «*необхідність домінанти* однієї з них» при додаткових, допоміжних функціях усіх інших можливостей.

Саме тому з'явилась *критика методологічного плюралізму* [4; 9; 14; 31, с. 407, 513–514, 522–524; 32; 30, с. 322–327, 417–458; 29, с. 70–82; 28, с. 57–62; 25, с. 59–60, 81; 22,

с. 103, 164, 132–133, 142–143] і спроби *систематизації з необхідною домінантою* (серед наявності *частково*-системних методів в науці XX ст.), і *поділ* наукових методів, правда, «на *три* групи: спеціальні, загальнонаукові, *універсальні* (або *всезагальні*)». І все це, особливо вияв «*універсальних* (або *всезагальних*)» методів – сучасні важливі кроки на шляху вже й детального дослідження *Методології* вищої, *цілісно-системної*. Її об'єктивно й чекає сучасна наука, «перехідний період», який затягнувся, чекає, бо лише така методологія здатна із врахуванням взаємозв'язків, ввібрати в себе (як Ціле вбирає частки, елементи), ввібрати перспективні моменти інших методів, загальнонаукових, галузево- і спеціально-наукових. «Ввібрати» не означає тут зовнішнього однобічного і зверхнього диктату. Взаємоєднання тут на базі *внутрішньої Всезагальної Гармонії*.

Тобто історично вища, дійсно ***всезагальна***, *Цілісно-системна методологія* (вона не сукупність, а *гармонійна єдність* своїх протилежних форм прояву, теж методів), внаслідок своєї *всезагальності*, на відміну від нещодавно минулої загальної методології, здатна бути і дійсно є всепронизуючою, все пояснюючою і все гармонійно єднаючою із збереженням множинності проявів. Це тому, що вона – адекватне відображення і втілення *всемогутньої Пандіастольної (від грец.: безмежно тонкої, розрідженої) енергії цілісно-системної Природи* безмежної **Дійсності**, усі частини, елементи якої – це будь-які обрані для дослідження об'єкти. Адже, як писав Еміль Золя, «*одні закони керують каменем на дорозі і мозком людини*».

Ця нова методологія з боку своєї *множинності*, звісно, ієрархічна і має за головну, домінуючу силу *Всезагальний цілісно-системний метод*. Для нас він насамперед *Цілісно-системний метод пізнання об'єкта*, бо *не мислення насправді* диктує свою волю, веде пізнання (це знайоме з минулого як прояв суб'єктивізму), а навпаки, над мисленням *домінує пізнання* зі своєю власною логікою. Це тому, що *всезагально*-системне *пізнання як процес і його логіка* самі є – в безмежній Об'єктивній Дійсності – не інакше, як *безпосереднім* відбитком *дії всезагальних закономірностей* (принципів-законів-правил-прийомів), *властивих Природі* (основі) самого *Всезагального* ***Об'єкта як Цілого*** (тобто Дійсності з її Космосом і Всесвітом), тому й усіх *об'єктів*, що досліджуються (усі вони – прояв дії всезагальних закономірностей). Адже врешті-решт, коли ми якийсь *об'єкт* досліджуємо, ми хочемо знати його, *об'єкт*, а не свої уяви, фантазії, симулякри щодо нього під впливом конкретивізму, сенсуалізму, емпіризму, феноменалізму, модернізму, постмодернізму, «філософії абсурду», ідей трансцендентального й трансцендентного або ж минулого і сучасного екзистенціалізму і т. ін.

Отже, саме він, *Всезагальний Цілісно*-системний метод *пізнання об'єкта* є дійсно необхідним сучасній науці. І перш за все саме він має бути усвідомленим, а не методи минулого, що їх останнім часом намагаються знову підняти на поверхню сучасного розвитку науки.

Чим не влаштовують минулі методи, подивимось на прикладі методу Декарта. За ходою буде видно «нові» (старі як світ) *цілісно*-системні принципи.

Метод Декарта (XVII ст.) – один з методів, які в історії філософії, наукознавства викликали величезний резонанс і серйозно позначились на якості наукових досліджень. Під час сучасного методологічного роздоріжжя до нього знову прикута увага, зокрема й у зв'язку з появою – друком 2001 р. –перекладу цього твору вперше українською мовою (переклад В. Андрушко і С. Гатальської). Повна його назва – «*Міркування про метод, щоб правильно спрямовувати свій розум і відшуковувати істину в науках*».

Передмова перекладачів починається такими рядками:

«XVII сторіччя – вік методу і століття Декарта – дало світові видатний пам'ятник методологічної думки – "Міркування про метод"» (1637). Його автора, найвидатнішого мислителя Франції Рене Декарта (1596–1650), *з повним правом вважають засновником сучасної філософії.*

У той час, коли в Англії нова філософія в особі Ф. Бекона набула форми яскраво вираженого *емпіризму*, у Франції вона почалась як *раціоналістична* філософія Декарта з притаманними їй чеснотами: математичною строгістю думки, аксіоматико-дедуктивним методом, гносеологічним оптимізмом, високою оцінкою людського розуму та його доведень. І слід визнати, що вплив методології Декарта, хоча в багатьох випадках і доповнювався впли-

вом ідей Бекона, в цілому виявився значно сильнішим. Картезіанський (латинізоване ім'я Рене Декарта – Cartesius, Картезій, звідси й виникла назва – картезіанський) ідеал раціоналістичності впродовж наступних століть *залишається* тим полем критичних роздумів, на якому народжуються нові філософські напрями, формується нова філософська мова… Немає жодного, хто б не звертався до методологічної спадщини Декарта, зокрема до аналізу вчення про *інтелектуальну інтуїцію* (правило перше з "Міркування про метод")» [11, с. 5].

Згадуючи з приводу ідей Декарта думки його сучасників П. Гасенді, А. Арно, П. Ніколя, думки відомого західного історика філософії і науки А. Койре, неотоміста Е. Жильсона, засновника феноменологічної філософії Е. Гуссерля, – *автори передмови* до «Міркування про метод» стверджують: «Свого часу Декарт побачив, що позитивні (конкретні) науки, які повинні здійснювати дослідження на *абсолютно раціоналістичних* засадах, дуже мало звертають увагу на прояснення самих цих засад, що призводить до неможливості виявити всезагальність їхніх фундаментальних концепцій і методів. Гусерль (1859–1938) вважає, що для європейської науки з середини XIX ст. це знову стає серйозною проблемою. *Сучасний стан позитивних наук свідчить про те, що вони відчувають необхідність у виробленні універсальних принципів і методів.* Що ж до філософії, то Декарт, як свідчить Гусерль, ще у XVII ст. відкрив для неї можливості виробляти "*об'єктивно* цінні результати", *гостру потребу в яких відчуло й XX століття*» [11, с. 10–11].

Завершується вступна стаття таким значним зауваженням: «Філософська думка *нашого часу* все частіше звертається до творчої спадщини Рене Декарта, одного з найвидатніших мислителів епохи Раціоналізму. І для цього є *вагомі підстави*, оскільки творчість Декарта ідейно настільки містка і багата, що *невповні осмислена ще й дотепер*» [11, с. 13].

Отже, назва, передмова, ідеї книги Декарта *наводять і нас на певні думки*.

Назва фіксує розуміння *методу* як «шляху» («спрямовувати», «відшуковувати»), в тексті є і метод як «спосіб». Дійсно, метод – і «спосіб», як звикли *частково*-системно вважати у XX-му ст., і «шлях», тобто «єдність способу і шляху», одночасно «єдність шляху і способу». В цьому *цілісність* методу: вміючи ходити (спосіб), нікуди не підеш, коли не знаєш шляху з метою, і навпаки.

Досягнута й *всезагальність* (в межах пізнання і одночасно об'єкта): цей метод як спосіб і шлях стосується пізнання будь-якого об'єкта. Отже, універсальність, всеохопність існує в принципі (ми взагалі живемо серед безкінечностей в усьому), запорука – універсум самої вічної й безконечної Дійсності. Трансцендентності просто нема, вона міф, «фентезі». «Обмеження існують в нас самих» (давнє українське прислів'я).

Судження, з яких у Декарта починається основний текст, є такими: «Здоровий глузд є річ, розподілена справедливішим за все на світі чином: кожен вважає себе настільки ним обдарованим, що навіть ті, кого найважче задовольнити у будь-якому іншому відношенні, зазвичай не прагнуть мати здорового глузду більше, ніж вони його мають. До того ж неймовірно, щоб усі помилялися. Це свідчить радше про те, що здатність правильно міркувати і відрізняти істину від хиби – що, власне, і є тим, що ми звемо здоровим глуздом, – від природи є однаковою у всіх людей, а також про те, що відмінність наших опіній походить не від того, що одні розумніші за інших, а лише від того, що ми спрямовуємо наші думки різними шляхами і розглядаємо не одні й ті самі речі. Адже недостатньо просто мати добрий *розум*, головне – це добре його докласти. Найвеличніші душі здатні як до найбільших пороків, так і до найбільших чеснот, і навіть ті, хто йде дуже повільно, спроможні, рухаючись завжди прямим шляхом, піти значно далі, ніж ці, хто біжить, щодалі з цього шляху збочуючи» [11, с. 15].

Чудові рядки, безліч сенсу. Декарт знову досяг *всезагального* рівня знань, загальнолюдських спрямувань, вище нічого немає, крім подальшого розвитку їх самих на цьому ж, *всезагальному* рівні. «Найвеличніші душі здатні як до найбільших пороків, так і до найбільших чеснот» – як не замислитись тут над глибинними причинами, як не погодитись, що справа вкорінюється у свідоме чи несвідоме внутрішнє *обрання* особою (суб'єктом) того чи іншого «*шляху*» і «*способу*» його опанування. Те й інше обов'язково залежить від *якості* особистісного *методу світосприйняття* і, врешті-решт, від *якості методу* його осмислення (йдеться про метод осмислення методу світосприйняття).

Від чого залежить «метод осмислення» способу і шляху з метою? Від намагання його «винайти», як пише Декарт? Тобто **створити**? Чи, навпаки, від визнання необхідності нічого не створюючи *від себе*, *суб'єктивно*, піти, навпаки, шляхом їх **осмислення** як *об'єктивних*, незалежних від суб'єкта – як властивих самій **Природі** Дійсності? Адже Дійсність, завдячуючи власній *Системі всезагальних закономірностей* (це теж Метод з його принципами) – існує *вічно* у безмежному просторі і часі.

То чи не краще саме *Метод* (систему закономірностей: принципів, законів тощо) *Природи Дійсності* обрати за основу також і *своїх* власних міркувань, *своїх* поглядів, *своїх* досліджень і *своїх* практичних життєвих дій в усьому. Чи не є це той «спосіб» і той «шлях», який не дасть «збочити»?..

Буквально все вказує, що це так. І головне – все тримається на тому, що принципи/закони *Дійсності*, їх цілісна система – *всезагальні*, всеохоплюючі і тому наймогутніші понад усе.

Цього внаслідок історичних умов його часу Декарт *не міг, однак, відповідно усвідомити, як побачимо і далі*.

Стосовно основних правил «*винайденого»* [11, с. 14] методу Рене Декарт пише таке: «Безліч *законів* нерідко дає привід до виправдання пороків, і державний порядок значно кращий, якщо законів небагато, але їх суворо дотримуються… [Тому] замість численних *правил*, що складають логіку, я визнав, що було б достатньо і **чотирьох**, аби я тільки прийняв тверде рішення постійно дотримуватися їх без жодного винятку» [11, с. 32].

Наведемо чи нагадаємо ці «*винайдені*» Декартом правила/закони, за ходою коментуючи їх та міркуючи.

**1) Перше** правило Декарта – *«ніколи не приймати за **істинне** нічого, що я не визнав би таким з очевидністю, тобто ретельно уникати похапливості і упередженості та включати у свої судження тільки те, що уявляється моєму розуму настільки ясно і виразно, що не дає мені жодного приводу для сумніву»* [11, с. 32–33].

Чудове правило, йдеться про необхідність правдивості, чесності, відвертості вченого, без чого дійсно немає справжньої науки. Але **як** впізнати «*істинне»*, **яким** *об'єктивним* критерієм (а не суб'єктивістським: «я», «моєму розуму», «я відчуваю») має *свідомо* керуватися вчений для власної оцінки власних суджень? Про це тут нічого немає.

Отже, перше правило не стосується сфери *природного, об'єктивного* методу, тобто методу самої Природи Об'єктивної Дійсності. Це його правило, навпаки, *суб'єктивного* ставлення до *суб'єктивних* «розумових уявлень» про «*істинне*», а тому воно *суб'єктивістське* (подвійно суб'єктивне) розуміння «*істинного*» як «ясного і виразного» [11, с. 33].

І тому це правило веде до «*логічного кола*» («зачарованного», хибного), як вважали деякі сучасники Декарта (П. Гассенді, А. Арно): «…для доведення істинного… необхідно, щоб поняття <про істину> було ясним та виразним, але поняття… настільки ясне та виразне, наскільки є істиною» [11, с. 8]. «Наявність цих двох (методологічного та метафізичного) аспектів картезіанського вчення про ясність та виразність ідей *і в XX ст. залишається* каменем спотикання для істориків філософії», – коментують Декарта та його критиків автори Передмови [11, с. 8].

Таким чином, *далі* від цього «логічного кола» Декарт *не пішов* через свій *суб'єктивістський* підхід і через історичні умови свого часу.

Єдине, що Декарт зміг зробити, це спертися на свій «*картезіанський сумнів*», на так звану «*інтелектуальну інтуїцію*». Про *інтуїцію* Декарт пише: через «сумнів» довіряй «розуму». Це означає: розум *без усвідомлення* відчуває, що є, а що не є *істинним*.

Отже, думки про *інтуїцію* як критерій оцінки і тим фундаментальну основу наукових міркувань, досліджень **знову** обрані – як немов «найвище озброєння» – ***сучасною** філософією початку XXI ст., зокрема в Україні*. Про це свідчать і Передмова до «Міркувань про метод» [11, с. 5–6], і, зокрема, хоч би такі з інших сучасних міркувань: «*Інтуїція*... є свого роду відчуттям справжньої сутності об'єкта, вона ніби проникає "всередину" об'єкта і безпосередньо "чує" його єство. Знання, отримуване інтуїтивно внаслідок такої його "безпосередності", набуває характеру очевидної істини, тобто такої, що не вимагає логічного обґрунтування... *Інтуїція* становить ядро усякого справді творчого мислення» [12, с. 470, 472; 13, с. 247–248].

Однак у цьому «найвищому озброєнні», що не кажи, найвищим не є найголовніше – характер загального підходу: в ньому знову видно майже постійно діючу *домінанту суб'єктивізму* («інтуїція» у кожного «Я» *своя, окрема, і вона звічайно* ***різна*** через відсутність базування на дійсно незмінне, *природне*, що властиве як *суттєве, головне* самій вічній Природі Дійсності). Суб'єктивізм в усіх своїх численних проявах все одно завжди залишається в межах «*частки*», в ній, в її межах відшукуючи «істину». «Частка», однак, ніколи не дає себе зрозуміти повністю, бо вона і на рівні суті «частка», бо й суть її часткова (через дію принципу всезагального взаємозв'язку всього з усім в усьому); її *суть* більше міститься не в ній, а за її межами – в «*Цілому*», яке *завжди більше, сильніше, визначальніше*. Часткою «*Цілого*» вона, «частка», є і завжди такою залишається.

Через це справді, ***дійсно*** *розірвати* «логічне коло», «зачароване коло» взмозі лише **відхід** від *суб'єктивізму, навіть від рецидивів суб'єктивізму* з його, зокрема, сучасним *прагматизмом* (*від грец.* pragma – користь). Сьогодні прагматизм – «один з напрямів філософії *Модерну*... претендує на проект "реконструкції філософії"... *на базі концепції віри*... Традиції П(рагматизму) знайшли ґрунт також у *постмодерній* концепції *деконструкції філософії* (1931) Річарда Рорті, американського філософа, який "уникає створення всеосяжної світоглядної системи; …розробив варіант прагматистської герменевтики… (який) філософію *прагматизму* протиставляє всій сучасній філософії як незавершене, але найбільш реалістичне і творче світорозуміння» [13, с. 510–511, 557]. Але ж така позиція (з її трансцендентним, непізнаваним, яке логічно довело до «філософії абсурду» Камю) знову суперечить дії буквально усіх об'єктивних і всезагальних природних принципів, зокрема принципам цілісності, структурності, системності, бінарної єдності цілого, взаємозв'язків цілого і частин, частин і цілого, принципам всезагальної наявності протилежностей, всезагального взаємозв'язку всього з усім в усьому, *принципу всезагальної єдності усієї Дійсності* і так далі, тобто самому факту існування всього, що є сьогодні, що було і буде, вже не кажучи про існування безконечного…

Отже, рятує тут не тільки радикальний **відхід** від суб'єктивістського фундаменту, а й, головне, – **входження** у сферу чіткої *об'єктивності* з її незалежно від нас існуючим Онтологічним методом як цілісною системою-*Сіткою* закономірностей, згідно з якими вічно живе (існує) у просторі і часі Об'єктивна Дійсність. Цей поки незвичний для нас «Метод Дійсності» (він насамперед – єдність способу і шляху) дійсно виглядає як «гармонійна ***Сітка*** всезагальних принципів і законів органічного об'єкта як цілого». Про *гармонію* цієї «Сітки», її цілісно-системні принципи і закони, про неї як *об'єктивний критерій* будь-яких власних міркувань і дослідження, про *Цілісно-системний метод пізнання (об'єкта)* як єдність цілісно-системних «*аналізу*» і «*синтезу*» вже існує певна кількість наукових праць [14].

**2) Друге** правило Декарта в радянські часи було широко оприлюднене в *особливо викривленому вигляді* – як просто «розподіл кожної складної проблеми на часткові проблеми і завдання, які її складають» [15, т. 1, с. 449]; «поділяти кожний складний об'єкт (чи проблему), що підлягають вивченню, на прості частини» [13, с. 144].

Насправді *друге* правило Декарта виглядає принципово інакше:

«*Друге – ділити кожне з розгляданих мною труднень на стільки частин, скільки можливо і потрібно для кращого їх розв'язання»* [11, с. 33].

Тепер, власне, й видно: у Декарта йдеться не лише про правило «аналізу» в його вкрай узагальненому і тому неоднозначному вигляді: «ділити» [11, с. 33], або «розподіляти» [15, т. 1, с. 449] – до речі, це відомо з часів Платона й Аристотеля – але й про суто суб'єктивістський ***механізм*** *аналізу*.

Цей «картезіанський» ***механізм*** («*…на стільки частин, скільки можливо і потрібно…*») надалі так міцно й надовго, хоча й негласно, ввійшов у науковий обіг, що саме він повсюдно утвердився в радянській філософії XX ст., як і всесвітній, разом із своєю *суб'єктивістською* основою, а також із деякими також *суб'єктивістськими* «уточненнями», що здебільшого йдуть від Гегеля (вчення про «*тріаду*», «*тріадний поділ*», «*абсолютний ідеалізм*»).

Ці так звані «уточнення» частково (і часто непомітно для себе) запозичила й *сучасна, пострадянського періоду, XXI ст.* філософія, вже не згадуючи західну, яка їх активно продовжує утверджувати.

Звернемо, однак, детальніше увагу на рівень **якості** цієї гносеологічної основи декартівського *другого* правила.

Декарт пише: «Ділити… на *стільки* частин, скільки *можливо* і *потрібно*…». Що тут лежить в основі? Яким є загальний підхід? Яким є критерій «поділу»? Від чого залежить кількість частин, що отримується внаслідок поділу? Декарт відповідає словами: «скільки *можливо* і *потрібно»*. Але хто вирішує, «скільки можливо»? Хто вирішує, скільки «потрібно»?

Відповідь Декарта на ці останні запитання однакова: все це вирішує *суто самодостатній суб'єкт*. Тобто кількість отриманих частин повністю залежить від *суб'єктивістської* спроможності чи бажання, потреби вченого. Критерій поділу – той самий*:* «скільки… потрібно». Внаслідок цього й весь *пізнавальний* підхід – *суб'єктивістський*. Отже, сама загальна основа – *суб'єктивна суб'єктивність,* «самодостатня, бо самозакохана». Декарт її утверджує й далі: «на стільки частин, скільки… потрібно *для кращого*… розв'язання». Адже хто вирішує, що є «кращим», як не сам по собі вчений, і знову вирішує це згідно зі своїм самодостатнім для нього «*інтуїтивним* баченням». І хоча закладено тут деякий натяк на активність *об'єктів*, що обираються для дослідження («для кращого *їх, утруднень,* розв'язання»), однак ця активність (*об'єкта*) явно *підпорядкована* головній *подвійно суб'єктивній* домінанті.

Отже, дійсний вихід з полону *суб'єктивізму* видно, як бачимо, у механізмі протилежного характеру – *у зміні домінанти на протилежну*, на домінанту *активності об'єкта*, домінанту *об'єктивного* підходу. Головний, повторимо, визначальний задум дослідника – знати не себе, а *об'єкт,* те, яким є *в і н, сам собою*, а не те, яким його хоче, може чи мріє бачити *суб'єкт* (це ж не науково). Отже, активність *суб'єкта* має бути, всупереч Рене Декарту, *підпорядкована активності об'єкта.* Об'єкту ж (у будь-яких проявах), властиві свої, власні *всезагальні* й визначальні принципи будови – *постійна бінарність і ступеневість*. Вони й притаманні природному, цілісно-системному пізнанню обраного об'єкта (яким би не був цей об'єкт).

**3) Третє** правило Декарта: *«Розташовувати свої думки у певній послідовності, починаючи з предметів найпростіших і найлегше пізнаваних, і сходити поволі, мов по сходинках, до пізнання найскладніших предметів, припускаючи існування порядку навіть серед тих, які природно не передують одне одному»* [11, с. 33].

І тут бачимо не інакше як домінанту *подвійно суб'єктивної основи*. Адже (виходячи з контексту цього правила) *хто, як не суб'єкт-дослідник «із себе»* вирішує, який «предмет» є для нього «*найпростішим і найлегше* пізнаваним» і який «*найскладнішим*»? На *що* суб'єкт при цьому спирається? Відсутність чіткої відповіді знову вказує на думку про «інтелектуальну інтуїцію», на те, що власне *вона* має підказувати.

Що ж до *об'єктивної* основи, підпорядкованої подвійно суб'єктивній, то це, звичайно, також тут є – хоча й у прихованому вигляді. Наштовхує на таку думку інтелектуально-інтуїтивна **віра** Декарта і в «*послідовність*» пізнання (Декарт: «завжди дотримуватися послідовності»), і в «сходження, мов по *сходинках*», і в «*існування порядку*», навіть коли «порядок» на перший погляд не відчувається.

Але ж *свідомого* розкриття, словесного пред'явлення самих об'єктивно існуючих правил (властивих об'єкту, його предметам – незалежно від суб'єкта) у Рене Декарта і тут немає. Тому суто об'єктивний підхід, *при відсутності його усвідомлення*, замінюється єдино можливим у такому разі – сподіванням на те, що *суб'єктивна інтуїція* зможе якось «витягти» якість дослідження.

Міркування про рівень *якості* самої інтуїції (про її суб'єктивну чи об'єктивну основу) є тут, звичайно, доречним, але тільки в тому сенсі, якщо вважати порятунком саму спрямованість такого міркування на недостатність декартівської «інтелектуальної інтуїції» і пошук *іманентної далекої основи* інтуїції… В чому ця *основа*?.. Звичайно, в неусвідомленому Декартом базуванні на *об'єктивні, до того ж всезагальні* принципи й закони, які від Природи властиві обраним об'єктам, їх предметам, а також у дотриманні **гармонії** зв'язків її чинників між собою. Таке базування дається відповідним *знанням* (якщо, звичайно, не зупинитися перед немов «трансцендентним», непізнаваним; не помічаючи, що сама Природа таку і можливість, і необхідність людині надала через взаємодію всезагальних, всепроникливих своїх закономірностей).

*Знання об'єктивної основи* сьогодні підказує, що у словах Декарта про «*певну послідовність*» криється неусвідомлена ним, але об'єктивно існуюча в об'єктах *бінарна послі-*

*довність* взаємозв'язків усіх її об'єктів, складових сфер – тут в дійсності спочатку йде «сфера *взаємовідношень*» (внутрішній вигляд сфери *структури* об'єкта), а потім, після «перерви поступовості» і «сфери подвійного стрибка із врахуванням протилежних домінант», неодмінно має місце «сфера *взаємодії*» (внутрішній вигляд сфери *системи* об'єкта).

Знання *об'єктивної основи* (всезагальних принципів, законів) підказує й те, що «предмети *найпростіші і найлегше* пізнавані» – це всього лише *суб'єктивно-інтуїтивне* відчуття Декартом *структурних, взаємовідносних* елементів, а «найскладніші» «предмети» – це *системні, взаємодійні* форми зв'язку структурних елементів обраного об'єкта.

Однак, чи можливо тут обійтися однією «*інтелектуальною інтуїцією*»? Чи здатна вона допомогти чітко дотримуватись "послідовності"? чітко вести дослідника послідовними «кроками», «сходинками»? Чи здатна лише сама «інтелектуальна інтуїція» допомогти досліднику, наприклад, вчасно зупинитися у процесі пізнання, дотримуючись об'єктивного і всезагально діючого у певний момент закону «*перерви поступовості»*, аби заради збереження подальшої якості дослідження не продовжувати поділ (аналіз), а – замість цього – змінити *основу* міркувань, поділу і пізнавально «*стрибнути*» з однієї «*сфери*» (дослідження) в іншу, протилежну? До речі – *як* «стрибнути»? Чому в *протилежний* бік? *В **який** саме*? І так далі. А крім того, є свої сходинки в межах і сфери структури, і сфери системи – тут їх найменше дві: «будова» і «розвиток».

Отже, під час природного, дійсно якісного дослідження не обійтися однією «інтуїцією», «інтуїтивною вірою», не обійтися *без*, навпаки, *усвідомлення об'єктивних механізмів* – і «структурного розподілу», і «перерви поступовості», і «стрибка» (та ще й подвійного), і «закону домінанти», і «взаємодії структурних частин, елементів», а потім «взаємодії системних чинників» і «стрибка» зі «сфери можливостей» у «сферу необхідності» заради *дійсних* перспектив, і т. д.

Тут потрібні не інтуїція, не інтуїтивна віра, потрібне чітке *усвідомлення* об'єктивної необхідності і чітке знання суворо певних *об'єктивних* закономірностей, їх послідовної практичної дії. Тут має місце *кваліітативна* (*від грец*. – якісна) *математика*. Потрібне й усвідомлення того, на якій справжній методологічній *базі* можливі й необхідні таке усвідомлення і таке знання…

**4) Четверте** правило Декарта виглядає так: «*І останнє – робити скрізь переліки настільки **повні*** (після цих слів французького тексту Рене Декарт, продивляючись латинський переклад, додав: "*як відшукуючи центр речей, так і продивляючись утруднення у всіх речах*" [11, с. 100] – *В.У.*) *та огляди настільки **всеохопні**, щоб бути впевненим, що ніщо не пропущено*» [11, с. 33].

*Наявність домінанти суб'єктивізму* як основи цього правила легше зрозуміти, якщо звернутись до відповідей на запитання: «хто» чи «що» встановлює «повноту переліків»? від «кого» чи від «чого» залежить ступінь «повноти», «всеохопності»? *як* «бути впевненим, що *ніщо* не пропущено»?

Відповідь всюди одна. «*Повноту* переліків» у Декарта встановлює сам від себе *суб'єкт*, який досліджує, керуючись «інтелектуальною *інтуїцією*» (а не розумом). Між тим сьогодні вже відомо, що «повнота» напряму пов'язана з «*цілим*», а «*ціле*» – ступенева єдність протилежностей. У Декарта це не враховано.

У свою чергу, визначення *ступеня* «повноти», «всеохопності» також залежить у Декарта від *суб'єкта як остаточної інстанції*, яка все вирішує. А критерій «впевненості» – інтуїтивне рішення *суб'єкта,* тобто ***суб'єктивна** інтуїція.*

Але ж остаточний, *вирішальний* критерій (що теж сьогодні відомо) – це не перевага й активність *суб'єкта*, а переважна, домінуюча активність ***об'єкта***, який досліджується: адже мета дослідження не суб'єкт, а *об'єкт*; ми маємо знати не те, що самі вигадуємо про об'єкт, а те, *що* об'єкт є сам по собі.

Отже, лише об'єктивне *знання* і на цій базі об'єктивна (а не суб'єктивна) інтелектуальна інтуїція – до того ж *гармонійне знання* не просто переліку, а неодмінно взаємодійної «*Сітки зв'язків*» всезагальних принципів **Об'єкта** («Сітка» і є *гармонійною*) – на кожному кроці *підказують*, що «*повнота*» – це ступеневе, бінарне, предметне позначення «*цілого*», де на 1-му ступені «повноти» об'єкта нас чекає обов'язково предметна єдність *двох* його протилежностей, на 2-му ступені – *чотирьох.* Адекватне знання «Сітки» підказує й те,

що «*всеохопність*», «*безконечність*» недосяжні лише на *конкретному* (згущеному) рівні, для органів чуття, але досяжні для розуму на рівні *узагальненому* (Пандіастольному, гравітаційно-енергетичному) – крізь ***знання*** *ієрархічних зв'язків*, *будови і розвитку* енергетичних *принципів* «Всезагального Цілого».

Знання «*Сітки*» також підказує, що «*центр* речей», згаданий у Декарта в латинському тексті праці – це їх *суттєвий* бік, який є бінарним з «необхідною домінантою», що всі «*утруднення у всіх речах*» вирішуються через *знання й практичне дотримання* принципів *змісту*, *форми*, *процесу*, *стрибків*, *домінанти об'єктивного підходу* над суб'єктивним, загалом *домінанти об'єктивного, цілісно-системного дослідження як найбільш природного* над усіма можливими й необхідними суб'єктивними *моментами* (але тільки *моментами*).

Таким чином, Рене Декарту внаслідок історично недостатнього, *частково*-системного *рівня* розвитку всієї науки *його* часу (XVII ст.) не залишалося нічого іншого, як сподіватись на «сумнівами» підтриману подвійно-суб'єктивістську «інтелектуальну інтуїцію». На той час і це було вищим досягненням. Але тільки на той час.

Насправді ж «інтелектуальна інтуїція» на базі «сумнівів» здатна лише *приблизно* спрямовувати дослідника в напрямі *приблизного* осмислення лише *окремих* складників «Гармонійної Сітки Об'єкта». Постійна *приблизність* спрямування, дослідження – це й є переважна властивість *частково*-системного рівня розвитку науки. Цей рівень через свою частковість – завжди попередній, завжди початковий у загальному *системному* розвитку науки. Він передує апогейному, *цілісно*-системному рівню. Передує тому рівню, вийти на який – сувора необхідність і нагальна потреба саме *нашого* часу.

Отже, *сьогодні*, у XXI ст. і картезіанська (властива Рене Декарту), та й будь-які інші традиційні філософські системи, бо усі вони *частково*-системні і тому все одно *суб'єктивні*, не можуть задовольнити і не можуть замінити *цілісно*-системного, суто адекватного осмислення *об'єктивних* основ, їх домінуючої ролі в **процесі** *природного* дослідження будь-якого обраного об'єкта.

Оскільки ми хочемо знати не себе, а сам *об'єкт*, остільки *він* і має *домінувати*, керувати нами. Неодмінно *об'єкт* маємо слухати, ним опікуватись, його всезагальними закономірностями керуватись. Тоді і стане видно, як само *він* веде нас за своїм розгортанням по сферах, рівнях, ступенях, сходинках, чинниках своєї «*Сітки* будови і розвитку», як *він* відкриває себе «перед нами» і «для нас».

Нехтування в останні роки цими *об'єктивними* потребами і привело до того, що як нібито «нові» теорії пізнання (гносеології) були *знову* обрані як *вищі* принципи Рене Декарта (разом із ще більш суб'єктивними, тому особливо численними однобічними «методами» XX ст.) без *об'єктивного* критичного погляду на них і знову-таки *об'єктивного* їх осмислення.

Для XVII ст. і пізніше досягнення Рене Декарта, звісно, геніальні. Але сьогодні, *для нашого часу, вони вже недостатні* (у головних, відзначених аспектах). Недостатні для цілком *свідомого* (не інакше) *завершення* нашого, вже *осмисленого* «перехідного періоду» – від знайомого, але штучного, *частково*-системного рівня до природного, апогейно-об'єктивного, *цілісно*-системного.

Першочергове завдання на цьому шляху – скоріше позбавитись від *частково*-системних, штучних, *суб'єктивних* пізнавальних принципів, законів, правил, прийомів і натомість теоретично й практично опанувати *об'єктивні*, природні, *цілісно*-системні *пізнавальні* принципи, закони, правила, прийоми дослідження будь-яких обраних об'єктів. Вони коригують наше *мислення*, роблять і його *цілісно*-системним.

Механізм реалізації такого завдання – усвідомлення й практичне оволодіння новими, так само *цілісно*-системними *аналізом і синтезом* як двома базовими знаряддями (похідними *методами*) єдиного, спільного для них «**Цілісно-системного Методу як процесу пізнання органічного об'єкта як цілого**». Стислому висвітленню пізнавальних кроків Нового методу, практичних «інструментів» *підходу*, *аналізу, стрибку, синтезу* значна увага приділена у згаданих наукових працях [14].

Спираючись на досягнуте, є цілковита можливість осмислити й практично опанувати обидві основні практичні «форми прояву» зазначеного «*Цілісно*-системного Методу…» – Одноступеневий і Двоступеневий цілісно-системні методи.

Використання цього суто Об'єктивного Методу, основних форм його прояву – єдина можливість і усвідомити, і практично використовувати Нову, *Цілісно-системну філософію*, яка вже отримала в наукових працях назву «*Філософія XXI століття*» [16, с. 52; 17–21]. Цей багатоканальний, багатоаспектний процес потребує, звичайно, не випадкових, одноразових, а постійних і напружених зусиль багатьох і багатьох вчених, усієї сучасної світової науки. Довго, напружено, але об'єктивно цілеспрямовано йшла вона, світова наука, до свого найголовнішого «перехідного періоду». Сьогодні нам, сучасним науковцям, випало підхопити й розвинути цю історичну ходу…

**Список використаних джерел**

1. Бынков А. К вопросу о системе методологии и методов в диалектической логике / А. Бынков // Диалектика и логика гаучного познания. – М.: Наука, 1966. – С. 321–333.

2. Бушмин А. Наука о литературе. Проблемы. Суждения. Споры / А. Бушмин. – М.: Современник, 1980. – 336 с.

3. Копнин П. Методология / П. Копнин, А. Спиркин // Философская энциклопедия: в 5 т. – Т. 3. – М.: СЭ, 1964. – С. 420–422.

4. Попов М. Наукова методологія: історичний досвід та сучасні проблеми / М. Попов // Наукові записки Академії наук вищої школи України. Другий випуск. – К.: Хрещатик, 1999. – С. 32–41.

5. Турсунов А. Философия и современная космология / А. Турсунов. – М.: Политиздат, 1977. – 275 с.

6. Рьюз М. Философия биологии / М. Рьюз. – М.: Прогресс, 1977. – 368 с.

7. Боряз В.Н. Философские вопросы химии / В.Н. Бряз, Е.Ф. Солопов. – М.: Наука, 1976. – 325 с.

8. Марков Б.В. Философская антропология / Б.В. Марков. – СПб: Лань, 1997. – 380 с.

9. Аверьянов А.Н. Системное познание мира / А.Н. Аверьянов. – М.: Мысль, 1985. – 270 с.

10. Причепій Є.М. Філософія / Є.М. Причепій, А.М. Черній, В.Д. Гвоздецький. – К.: Академія, 2001. – 478 с.

11. Декарт Рене. Міркування про метод, щоб правильно спрямовувати свій розум і відшукувати істину в науках / Рене Декарт / переклад з франц. В. Андрушко і С. Гатальської. – К.: Тандем, 2001. – 104 с.

12. Філософія. Курс лекцій. – Вид. 2. – К.: Либідь, 1994. – 345 с.

13. Філософський енциклопедичний словник. А–Я. – К.: Абрис, 2002. – 650 с.

14. Удалов В. Об'єктивність і новий метод наукових досліджень / В.Д. Удалов. – Луцьк: ПВК «Ютта», 1996. – 56 с.; Удалов В. Цілісно-системний метод пізнання, дослідження і практичної діяльності / В. Удалов, В. Зубович. – Кн.1. – Луцьк: ПВК «Ютта», МП «Верес», 1996. – 136 с.; Мольчак Я. Глобальні катастрофи: Вчора, Сьогодні, Завтра / Я. Мольчак, В. Удалов, В. Зубович. – К.; Луцьк: ВАД, 1998. – 388с.; Удалов В. Аналіз і синтез: Одноступеневий варіант (на матеріалі філософії та літературознавства) / В. Удалов, В. Зубович, Т. Полежаєва // Філологічні науки. – 2001. – № 4. – Луцьк: ВАД, 2001. – С. 124–147; Удалов В. Літературознавство: структура, система / Цілісно-системна картина / В. Удалов, В. Зубович, Т. Полежаєва. – Луцьк: ВАД, 2004. – 80 с.; Удалов В. Цілісно-системний аналіз і синтез: Одноступеневий варіант. Науковий посібник / В. Удалов, В. Зубович, Т. Полежаєва. – Луцьк: ВАД, 2004. – 52 с.; Удалов В. Частично- и целостно-системные принципы. Компаративно-доминантный дискурс / В. Удалов, Т. Полежаева. – К.; Луцк: ВАД, 2012 та ін.

15. Философская энциклопедия: в 9 т. – Т.1. – М.: СЭ, 1960. – 587 с.

16. Налимов В.В. В поисках иных смыслов / В.В. Налимов. – М.: Прогресс, 1993. – 280 с.

17. Радьяр Д. Планетаризация сознания. От индивидуального к целому: пер. с англ. / Д. Радьяр. – М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1995. – 304 с.

18. Алексеенко И.Р. Последняя цивилизация? Человек. Общество. Природа / И.Р. Алексеенко, Л.В. Кейсевич. – К.: Наукова думка, 1997. – 410 с.

19. Базалук О.А. Разумное вещество / О.А. Базалук. – К.: Наукова думка, 2000. – 367 с.

20. Базалук О.А. Сущность человеческой жизни / О.А. Базалук. – К.: Наукова думка, 2002. – 272 с.

21. Мулдашев Э. От кого мы произошли? / Э. Мулдашев. – М.: АиФ-Принт, 2002. – 373 с.

22. Філософія. Природа, проблематика, класичні розділи: навчальний посібник / за ред. Г.І. Волинки. – К.: Каравела, 2009. – 464 с.

23. Современный философский словарь / под ред. проф. В.Е. Кемерова. – М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996. – 1060 с.

24. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едип / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі / пер. з фр., вступ О. Шевченко. – К.: КАРМЕ-СІНТО, 1996. – 354 с.

25. Філіпенко А.С. Основи наукових досліджень: конспект лекцій / А.С. Філіпенко. – К.: Академвидав, 2005. – 208 с.

26. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с.

27. Енциклопедія постмодернізму / ред. Ч.-Е. Вінквіста, В.-Е. Тейлора; пер. з англ. В. Шевкун. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 504 с.

28. Шейко В.М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: підручник / В.М. Шейко, Н.М. Кушнаренко. – 3-тє вид., стереотипне. – К.: Знання-Прес, 2003. – 296 с.

29. Жоль К.К. Методы научного познания и логика / К.К. Жоль. – К.: Атика, 2001. – 223 с.

30. Субъект, объект, деятельность // К 70-летию В.А. Лекторского. – М.: Канон+ ОИ, «Реабилитация», 2002. – 720 с.

31. Кохановский В.П. Основы философии науки: учебное пособие для аспирантов / В.П. Кохановский, Т.Г. Лешкевич, Т.П. Матяш, Т.Б. Фахти. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 608 с.

32. Удалов В.Л. Об’єкт, суб’єкт і цілісно-системний метод: науковий посібник для аспірантів, студентів, викладачів / В.Л. Удалов. – К.; Луцьк: ВАД, 2013. – 150 с.

Речь идёт о том, что в период активации современного научно-методологического плюрализма важным является критическое отношение к любым *субъективистским* и *частично*-системным научным методам. Детально сказано о позитивных и негативных сторонах метода Рене Декарта, к которому вновь привлечено внимание. Ракурс критики – объективное прогрессивное развитие современной научной методологи, её постепенный выход на высший, *целостно*-системный уровень.

*Ключевые слова: метод, методология науки, картезианство, комплексный подход, теория литературы, монадно-бинарно-квадриадный метод, целостность, системность, целостно-системный уровень.*

Critical attitude towards any subjective and *partial*-system scientific methods is important in the period of modern scientific-methodological pluralism. The article is devoted to this. In particular, it is a matter of the positive and negative features of the well-known method of Rene Descartes. Objective progressive development of modern methodology of science is taken into consideration – its gradual transition to a higher and *integral*-systemic level.

*Key words: literary criticism, methodology, Cartesianism, theory of literature, monad-binary-kvadriadnyj method, integrity, systemacy, integral-systemic level.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 82.0

**Э.Г. ШЕСТАКОВА,**
*доктор филологических наук,*
*Донецк*

# ПАРАМЕТРЫ СООТНОШЕНИЯ ОКСЮМОРОНА И НОНСЕНСА

Впервые поднимается проблема основ, принципов и параметров соотношения оксюморона и нонсенса. Доказывается, что в филологической традиции именно обобщенное определение оксюморона служит для сопоставления его с аналогичными понятиями, характерной чертой которых также является алогичность, непредсказуемость, противоречивость: ирония, парадокс, абсурд и даже нонсенс. При этом непосредственно о близости оксюморона и абсурда в научной литературе прямо не говорилось. Как показал анализ, ведущими параметрами соотнесения оксюморона и нонсенса могут выступать следующие: 1. Семантический объем, основа и закономерности реализации смыслового предела, граничности. 2. Роль обманутого ожидания и меры предшествующего знания. 3. Целеполагающие установки игры и процессуальности. 4. Своеобразие развития смысла. 5. Функциональная специфика взаимодействия с сигнификацией. Однако это заявленная в общих чертах проблема предполагает дальнейшее исследование.

*Ключевые слова: оксюморон, нонсенс, противоречие, смысл, сигнификация.*

По традиционным представлениям, оксюморон – это явление, базирующееся на идее антитетичности, алогичности, реализующееся как *семантическая дерзость* или *вызов*. Данное определение вполне отображает специфику оксюморона как тропа, но уже выявляет свою ограниченность при исследовании оксюморона как ценностной характеристики художественного целого. В последнем случае оксюморон вступает в сложные и неоднозначные отношения с пограничными ему явлениями. В итоге не всегда можно определить, что перед нами: оксюморон, ирония, парадокс, абсурд и даже в определенных случаях – нонсенс; каков характер и принципы их взаимодействия в границах одного явления. В связи с этим необходимо обратиться уже не столько к смыслу оксюморона, характер которого подробно рассматривался на протяжении всего нашего исследования, сколько к оксюморонной сущности. Это позволит провести более определенную границу между оксюмороном и традиционно соотносимыми с ним понятиями.

Сущность оксюморона обнаруживает и обнажает не только ненормативное, аномальное, но и метааномальное. Первое «работает» в категориях возможного, реального, понимаемого – не-понимаемого, сознательного – асознательного, то есть таких, в которых противоречие в оксюмороне реализуется как снятое противоречие. Второе (метааномальное) репрезентирует осуществление невозможного, метасознательного, при определении сознания как «...восприятия окружающих людей, предметов, явлений в их длительной самотождественности, когда в осознание их настоящего бытия «вписывается», включается их бытие в прошлом и будущем...» [1, с. 5]. Оксюморон предполагает и обнаруживает такое явление, которое не имеет длительной самотождественности и не может иметь прошлого и будущего бытия: оно осуществляется только как настоящее, постоянно сотворяемое, становящееся. Характер оксюморона асистемен, динамично разрушителен. Причем оксюморонный смысл и оксюморонная сущность также находятся в сложных взаимоотношениях: смысл может проявляться как «несуществующая сущность и поддерживать крайне специфические отношения с нонсенсом [2, с. 13]. Поэтому крайне важно учитывать эти положения, анализируя соотношения оксюморона с близко родственными ему понятиями.

*© Э.Г. Шестакова, 2013*

Однако в филологической традиции именно общее, можно даже сказать, обобщенное определение оксюморона служит для сопоставления его с аналогичными понятиями, характерной чертой которых также является алогичность, непредсказуемость, противоречивость: ирония, парадокс, абсурд и даже нонсенс. Общность этих понятий с оксюморонами в научной литературе рассматривалась по-разному.

О соотнесении иронии и оксюморона говорили многие исследователи [3–5]. При этом соотношение шло либо по чисто формальному признаку: антонимии, лежащей в основе обоих стилистических приемов, либо иронический и оксюморонный смыслы совмещались и сосуществовали вместе в границах одного явления, оксюморона, который мог употребляться для выражения иронии, т. к. «основной стилистической функцией оксюморонов следует считать функцию авторского отношения к описываемому» [4, с. 101], и «через оксюмороны автору удается передать тонкую, скрытую насмешку» [5, с. 74].

О близости оксюморона и парадокса нередко упоминается в научной литературе [4; 6–11]. Существующие по этому поводу мнения можно представить следующим образом: оксюморон либо считается видом художественного парадокса [4; 8; 9], либо находится в тесной близости с ним [6], либо опосредованно соотносится с парадоксом через определенные характерные признаки [9; 10], т. к. оксюморон «нередко придает речи парадоксальный характер» [9, т. 43, с. 31]; более того, оксюморон – «это сжатая и оттого парадоксально звучащая антитеза» [10, с. 258]. При этом основой для сопоставления оксюморона и парадокса выступали только характер взаимодействия противоречий, который «очень удобен для того, чтобы показать сложную природу описываемого» [4, с. 55], а также роль противоречий в передаче динамики мышления и бытия» [6, т. 8, с. 271]. Только Н.В. Павлович указывает на принципиальные различия между оксюмороном и высказыванием-парадоксом: последнее «имеет особый синтаксис, отличный от оксюморонного...» [11, с. 239]. Таким образом, соотнесение оксюморона с парадоксом идет либо по формально-логическому признаку, либо по лингвистическому, либо по чисто эмоциональной окрашенности.

О близости оксюморона и абсурда в научной литературе прямо не говорилось. Лишь Е.А. Атаева и Н.В. Павлович упоминают об опосредованной зависимости данных явлений в связи с тем, что «соединение несовместимых понятий в оксюморонных сочетаниях не воспринимается как что-то абсурдное. Каждый из компонентов сочетания приобретает дополнительный оттенок значения...» [4, с. 44–45]. Н.В. Павлович говорит о возможности пересечения абсурда и оксюморона в связи с модальностью последнего, т. к. «оксюморон может иметь только модальный смысл, обозначая абсурдность некоторой другой точки зрения на ту ситуацию, которую со своей точки зрения оценивает сам говорящий. <...> Такой смысл оксюмороны часто имеют в фольклоре, в пародиях, где на абсурдность ситуации указывает контекст...» [11, с. 246]. Соотношение оксюморона и абсурда идет только за счет понимания последнего как нелепости, бессмыслицы либо как частного поэтического приема.

О близости оксюморона и нонсенса вскользь упоминает лишь С.С. Неретина [12], когда, ссылаясь на работу Ж. Делёза «Логика смысла», проводит, без какого-либо комментирования или же объяснения, а в некоторых случаях просто через дефис пишет оксюморон и нонсенс.

Однако нельзя ограничиться лишь констатацией близости иронии, парадокса, абсурда и нонсенса с оксюмороном, основываясь на чисто языковой природе данных явлений, и говорить об общности их смыслов, исходя из специфики выполняемых функций, сопоставляемых также по чисто формальному признаку: активности выражения авторской позиции, явной алогичности. Это ведет к упрощению, а то и искажению проблемы.

Ирония, парадокс, абсурд, нонсенс и оксюморон – это явления неоднородные по своей природе, которые можно рассматривать и с точки зрения поэтического языка, и с точки зрения поэтики в целом, и как определенный художественно-эстетический феномен. Более того, для понимания сути представленного явления, а также способов и методов его интерпретации как оксюморона, иронии, парадокса, абсурда, нонсенса обязательна работа не с итоговыми, данными и материально зафиксированными на текстовом уровне смыслами, а стремление проследить и выявить механизмы их порождения и осуществления в произведении, шире – во внутреннем мире художественного произведения. Смысловые пространства этих явлений имеют больше точек пересечения, точнее, их отношения носят более сложный и неоднозначный характер, чем представлено в существующей традиции.

Говоря о взаимодействиях оксюморона с иронией, парадоксом, абсурдом, нонсенсом, исследователи не разграничивали их реализации как эффекта, смысла и сущности. Это и привело к утверждениям о возможности сосуществования и/или замены этих явлений друг другом в одних смысловых границах. В связи с этим вопрос о соотношении данных явлений необходимо рассматривать с точки зрения специфики их сущности. Это предполагает иные, по сравнению с существующими, методологические позиции. Так, прежде всего необходимо прояснить понимание следующей проблемы: каково семантическое пространство иронии, парадокса, абсурда и нонсенса. Это даст возможность выделить основные параметры соотнесения иронии, парадокса, абсурда, нонсенса и оксюморона как явлений взаимосвязанных и в определенной степени родственных, т. к. в их основе лежат отношения антитетичности, алогичности, непредсказуемости, неожиданности в самом широком смысле. Только после выделения основных параметров можно говорить о принципах и закономерностях соотношения иронии, парадокса, абсурда, нонсенса и оксюморона, в том числе и о правомерности соединения их смыслов в одном явлении, а также о специфике функционирования, их взаимоотношения в художественном целом. Поэтому необходимо прояснить, что понимается под иронией, парадоксом, абсурдом и нонсенсом.

В этой статье будет представлено соотношение нонсенса и оксюморона, которое может показаться еще более искусственным и чрезмерно абстракто теоретическим, нежели соотношение абсурда и оксюморона. Тем более, что о возможности не то пересечения, не то вообще отождествления оксюморона и нонсенса, как уже отмечалось, писала вскользь лишь С.С. Неретина. Для иных исследователей оксюморона подобного рода сопоставление – это сопоставление непомерно разнородных явлений. Оксюморон, как правило, связывается с семантической дерзостью, а нонсенс, если трансформировать выражение Р. Рикера, – с семантической гибелью.

К тому же нонсенс длительное время было принято толковать излишне упрощенно, сводя к простой нелепости, бессмыслице, глупости. Только к концу XX ст. в философских работах французских постструктуралистов, особенно у Ж. Делёза, намечается тенденция серьёзного отношения к нонсенсу [2; 13]. Он оказывается не просто сопричастен смыслу как его обратная, негативная сторона. Соотношение между смыслом и нонсенсом обнаруживают свою сложность, многозначность и осуществляются как «бесконечное переплетение» различных значений и уровней. Ж. Делёз говорит о нонсенсе с твердой уверенностью: «Это, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего, что само по себе дарует смысл. Вот что следует понимать под *нонсенсом»* (курсив автора – *Э.Ш.*) [2, с. 104]. Нонсенс оказывается не менее значим и самостоятелен с позиции обнаружения и обнажения смысла, нежели иные, уже традиционные, явления, задающие и нормирующие смысловые отношения. Особенно это становится очевидным в семантическом пространстве аномальности. Именно поэтому необходимо, хотя бы в общих чертах и первичном приближении, установить и охарактеризовать точки пересечения и отталкивания, расхождения нонсенса и оксюморона.

Для того чтобы понять сущность нонсенса, необходимо, прежде всего, наметить тот диапазон, в котором разворачивается проблема смысла у Ж. Делёза – ведущего специалиста в области нонсенса в современной европейской культуре. При этом нужно помнить, этот диапазон не предполагает бинарных оппозиций или вообще каких-либо противопоставлений. Как специально отмечает по этому поводу М. Фуко, это именно «распределение особых точек», когда нет и принципиально не может быть центра как изначально задающего, маркирующего начала; «всегда есть лишь децентрации», но при этом и «круг должен быть отвергнут как порочный прием возвращения» [2, с. 441]. Порочность круга для Ж. Делёза и М. Фуко определяется его структурированностью, упорядоченностью, т. е. принадлежностью такому типу центра, который довлеет свободной, естественной реализацией явлений: «Мы должны отказаться от тенденции организовать все в сферу» [2, с. 441]. Ж. Делёз задает только модель мышления, которая принципиально не позволяет вещам и явлениям возвращаться, реализовываться в семантическом пространстве «прямизны» «линии». Это ризома (т. е. «волокна» и «разветвления» [2, с. 441]) из физики, метафизики, материального, реального, события, структуры, механизма, слова, тела, вещи, смеси, реакции, внутреннего, внешнего, фантазма, симулякра, «ложно центрированного организ-

ма». Вследствие этого, во-первых, намечается тенденция к преодолению или, точнее сказать, снятию (в гегелевском значении) принципов и методов «центрирующего» мышления, при котором есть привилегированный член оппозиции. В связи с этим, во-вторых, принципиально невозможно говорить о каком-либо закрепленном парном соотношении, скажем, реальное – фантазм, вещи – слова, внешнее – внутренне, событие – сущность, физика – метафизика, философско-культурные традиции – маргиналии. Абсолютно все выстраивается, осуществляется и осуществляет другое, иное как ризому, т. е. «изумительное» [2, с. 441] хитроплетение и переплетение, игру движением, а точнее, незаметной, но неумолимой сложной процессуальностью смысла. Эта сложная процессуальность и есть «способность осуществлять *переходы* между различными режимами» (курсив авторов – *Э.Ш.*) [14, с. 48] или семантическими пространствами и понятиями. Именно потому, в-третьих, взаимосвязанные со смыслом понятия становятся проблемами, начинают функционировать в неожиданном для них контексте.

Одним из таких понятий является нонсенс, который в таких характеристиках приближается к оксюморону. Для них обоих в равной мере не значим принцип центрации культурного мышления, они активно стремятся к его преодолению и активизации принципов и методов децентрирующего мышления, которое, собственно, и позволяет плавно и естественно совершать переходы между различными режимами, состояниями и пространствами. К тому же, и для нонсенса, и для оксюморона подобного рода артикуляция явлений позволяет преодолеть жесткую бинарность и перейти к более сложно организованным способам существования и движения смысла. Именно благодаря этому возможно следующее: *Лишь порою звон унылый, / Будто голос лени милый, / В мертвой слышится струне* (А. Пушкин); *Змеиный рай – бездонной скуки ад* (А. Блок); *Сердцу – ад и алтарь, / Сердцу – рай и позор* (М. Цветаева); *И запах тленья, животворит спасительную боль!* (М. Кузмин). В этих оксюморонах наблюдается тонкое сплетение и перетекание смыслов, где принципиально нет и не может быть центра и стабилизирующего момента. Так, *унылый звон*, *милая лень*, *мертвая струна* создают и организовывают поистине ризоматическую игру движением, в результате которой невозможно определить ни ценностные акценты, ни эмоциональное настроение. Подобного рода оксюмороны построены именно на сложном строении, хитроплетении и переплетении смысла. Аналогичным образом и в других приведенных примерах наблюдается сложная процессуальность, приводящая к тому, что понятия и явления с, казалось бы, давно устоявшимися смыслами начинают активно продуцировать непредсказуемые тенденции своего развития. Однако на этом близость нонсенса и оксюморона ограничивается, т. к. нонсенс предполагает дальнейшее разложение и преодоление смысла, его своеобразное банкротство, а оксюморон стремится к углублению антитетичности и аномальности.

Нонсенс имеет особое значение, специфичное для культурной ситуации второй половины XX ст., когда становится одним из ценностных приемов артикуляции мира. Это уже не просто нелепость, бессмыслица или явление, рассматриваемое в связи с парадоксом и абсурдом. Нонсенс равнозначен смыслу. Для Ж. Делёза значимо, что они (смысл и нонсенс) не оппозиционны или антитетичны друг к другу, не находятся в ценностно-иерархических отношениях, а образуют некое единство. Именно поэтому «нонсенс обеспечивает дар смысла» [2, с. 101]. «Дар смысла» делает соотносимым нонсенс и сигнификацию, т. е. «связь слова с *универсальными* или *общими* понятиями и отношение синтаксических связей к тому, что заключено [implication] в понятии» (курсив автора – *Э.Ш.*) [2, с. 31]. Сигнификация – одно из важнейших условий обозначения, называния, а также установления связи между словом, вещью и универсальным понятием; между телом, языком и действием. Сигнификация не просто лингвистическое, точнее, логико-лингвистическое явление, которое наполняет слова понятийным содержанием. Она, связывая слова и вещи, репрезентирует один из важнейших уровней – уровень возникновения и существования значений. Это тот уровень, где происходит встреча слова, вещи и значения, т. е. где определяется их соответствие и задается логика развития. Вследствие этого важным является момент истинности, тождественности, самотождественности.

Однако при этом для Ж. Делёза важно, что классическая оппозиция истина/ложь уже не работает, т. к. она приводит к простой бинарной противопоставленности, центрации с

заранее подразумеваемым привилегированным членом. Для Ж. Делёза это принципиально недопустимо. Именно поэтому в сигнификации «условия истины противостоят не лжи, а абсурду, то есть тому, что существует без значения» [2, с. 32]. В этом плане нонсенс близок оксюморону, для которого тоже в определенных случаях характерна особая связь с сигнификацией. Особенно это очевидно и значимо в первой трети XX ст., открывшего для себя возможность для установления разнообразных отношений между словом, вещью и универсальным понятием. Например, становится возможным *слушать мертвых соловьев* (Н. Гумилёв), вероятным, что *звук в персты прольется* (О. Мандельштам), а *Лебединое пенье / Нежит радугу глаз* (С. Есенин). Равно как вполне допустимо и приемлемо, что *Большая вселенная в люльке / У маленькой вечности спит* (О. Мандельштам).

Более того, Ж. Делез постоянно предупреждает: «Нужно быть очень внимательным к разнообразным функциям и безднам нонсенса» [2, с. 118]. Он неоднороден по своей сущности. Такое понимание нонсенса возможно только в том случае, когда будет преодолена «ошибка логиков». Она, по мнению Ж. Делёза, заключается прежде всего в том, что нонсенс рассматривается логиками как однозначное, изначально заданное понятие. Когда логики говорят о нонсенсе, то «все предлагаемые ими примеры слишком искусственны, надуманны, худосочны; они слишком подогнаны под то, что требуется доказать. <...> Есть какая-то нищета в так называемых логических примерах (за исключением, конечно, Рассела, которого всегда вдохновлял Кэррол)» [2, с. 111]. Логики пренебрегают (или не видят) сложностью и неоднозначностью нонсенса, рассматривая его только на уровне «литературных поисков», т. е. уровне словесно условном, уровне «высочайшего *изобретательства* языков и слов» (курсив наш – *Э.Ш.*) [2, с. 118], но не более того. Нонсенс для них реализуется только как изобретенное, и вследствие этого, искусственное, смоделированное, заданное, а значит, центрированное явление и состояние, т. е. лишенное истинной, не изобретенной жизни. Он – только высочайшая и мастерская игра, но игра в традиционном смысле этого понятия: игра *на* и *в* рубежах и ограничениях.

Это игра традиционна еще и в том смысле, что кардинально отграничивает и замыкает в самих себе семантические пространства истинно живой, естественной, ничем не заданной и не ограниченной, свободно осуществляющейся жизни от вторичной, использующей живую жизнь, подражающей ей, выстраивающейся по ее аналогам. Принципиально важно то, что «малышка может спеть «Plmpanicaille», писатель написать «злопасный», а шизофреник произнести «перпеницательный». Но нет оснований считать, что во всех случаях мы имеем дело с одной и той же проблемой и что результаты здесь вполне аналогичны. Нельзя всерьез путать песню Бабара со сказками-вдохами Арто…» [2, с. 118].

Таким образом, проблемы смысла-нонсенса и «ложной центрации» поворачиваются новым ракурсом: принципиально значимо разграничение соблазнительно сходных, может быть родственных явлений, а также внешне тождественных или даже просто подобных явлений. Главное, во-первых, осознать, ощутить всё это как «грубое сходство» [2, с. 118] – увидеть укорененность этих явлений в различных онтологических, эпистемологических, аксиологических основаниях. Малышка, дети в данном случае, – это символ случайного смысла-нонсенса, точнее его симулякра; символ неумения обращаться с уже существующим смыслом; это поиски как раз традиционного, общезначимого смысла и вхождение в него. Писатель – это как раз и есть пример моделирования, высочайшего изобретательства языков и слов. Последние для писателя – это не истина, боль, страдание, откровение мироздания, а всего лишь атрибут традиционного творческого процесса, реализуемого в «плоском мире» [2, с. 42]. Шизофреник, безумец – это пограничное состояние между «плоским миром» изобретенных слов и живой жизнью. Шизофреник еще не обладает даром нонсенса, т. к. для Ж. Делёза он еще не перестал быть поэтом, каким он был прежде, т. е. безумец просто болен; патологичность – всего лишь нарушение/разрушение значимости и ценности общезаданного, общепризнанного смыслов. И лишь Арто преодолевает «гротескное триединство ребенка, поэта, безумца» [2, с. 117]. Он, своим творчеством, отчаянно и до последнего спаянным с личной жизнью, прорывается к онтологическим основаниям бытия. Именно поэтому для Ж. Делёза важно, причем принципиально важно, разрушение условных, «грубых» рубежей, ограничений и вследствие этого проникновение «в раздоры конвульсивной жизни, в ночи патологического творчества, изменяющего тела» [2,

с. 117]. Именно в семантическом пространстве жизни, не изобретенного, а живого творческого процесса нонсенс обретает, точнее, обнаруживает и обнажает свою подлинную сущность. Именно с такой точки зрения проблема определения нонсенса «носит клинический характер, т. е. это проблема выпадения из одной организации в другую, проблема нарастающей творческой дезорганизации. А также это проблема критики, т. е. проблема определения разных уровней, где нонсенс меняет свои очертания <...>, а язык – измерения» [2, с. 118]. Такой подход к проблеме, предполагающий четкую дифференциацию нонсенса, существующего как явления «изобретённого», «литературного» и как явления «жизни» и «патологического творчества», методологически значимый. Только при таком подходе «нонсенс более не создает смысл, ибо он поглотил все» [2, с. 117].

В этом плане нонсенс, естественно, не отождествляясь с оксюмороном, вновь близко подходит к его семантическому пространству. Во-первых, они соприкасаются через важный и смыслоопределяющий момент игры. Эта игра предполагает не только традиционную игру слов, что роднит их еще с иронией, парадоксом и абсурдом, но и тонкую игру разрушающимися смыслами, что во многом характерно и для абсурда. Это уже игра высшего порядка, которую невозможно спутать с языковой игрой, трактуемой в сугубо риторически-стилистическом смысле. При этом для оксюморона предельно, даже жизненно важны границы, на которых осуществляется его смысловое и эстетическое целое, а для нонсенса – преодоление, окончательная гибель этих границ, когда именно игра вводит и помогает осуществлять действия явно не-игрового характера.

Во-вторых, для оксюморона, как и для нонсенса, тоже крайне значим момент искусственности и стереотипности, а также их преодоления, развития, иногда перетекания в живую жизнь. В качестве примера оксюморонов, искусственных, чрезмерно надуманных и далеких от жизни, по крайней мере художественной и духовной, стоит вспомнить знаменитую пародию Вл. Соловьева на лирику символистов, где фигурирует *льдина огнедышащая*. При этом Вл. Соловьев, по праву считающийся предтечей символистов, знаковой фигурой русского религиозно-философского ренессанса, был чуток к оксюморонности и воплощал её в своем творчестве [15].

В равной мере для оксюморона, как и для нонсенса, важной является идея словесно условного уровня, где не происходит прорыва к настоящей жизни, которая, собственно, и продуцирует аномальность в качестве самостоятельного и самоценного смыслопорождающего источника. Здесь как пример можно вспомнить мучительное и предельно откровенное размышление П.А. Вяземского в письме 1830 г. А.И. Тургеневу, который добивался пересмотра приговора своему брату-декабристу. В частности он пишет: «…если миловать, так миловать скорее тех, которые наказаны de fait, которых жизнь – какая-то **живая смерть**, не политическая, не умозрительная, но положительная смерть, которая родит **живую смерть**, как у Муравьева, Трубецкого <…> наживших или проживших детей, для которых нет будущего <…> кое-как противоестественно сколотить ему [брату] из обломков новую жизнь на старый лад; жизнь для него невозможную, которой сто раз предпочтительнее нынешняя смерть; жизнь, лишенную нравственного и физического охранения, одним словом, необходимого благосостояния» (выделено нами – *Э.Ш.*) [16, с. 10]. П.А. Вяземский находит единственно возможное определение для состояния многих декабристов, находящихся в Сибири, – *живая смерть.*

Естественно, что для нонсенса важен, в отличие от оксюморона, момент разрушения, а точнее, даже принципиального пренебрежения *мерой предшествующего знания*, *обманутым ожиданием* (М. Мамардашвили), которые в любом случае несут *в* себе и через *себя* память, одновременно соблазн и угрозу, нормативной системы, центрирующего и иерархизирующего сознания. Нонсенс изначально актуализируется относительно ризомности и внецентричности. Его игра строится на принципиально иных основаниях, нежели у оксюморона. Уже в предисловии к «Логике смысла» Ж. Делёз заявляет: «Смысл – это несуществующая сущность, он поддерживает крайне специфические отношения с нонсенсом» [2, с. 13]; вообще отношения смысл – нонсенс сопоставимы со свершившимся «бракосочетанием языка и бессознательного», с неким хаос-космосом. Вследствие этого нонсенс активизируется в своем первичном, «бездонном» и живом, т. е. онтологическом значении. Это тот уровень, где «все случается, действует и подвергается воздействию ниже уровня смыс-

ла и далеко от поверхности» [2, с. 128]. Главное, что это уже тот уровень, где язык, «согласно Гельдерлину, в его двух аспектах – это «знак, свободный от значения». Хотя это и знак, но знак, сливающийся с действием и страданием тела» [2, с. 128]. Это уровень под-смысла, а-смысла, т. е. уровень подсознания в самом широком его понимании. Именно поэтому активизируются понятия, взаимосвязанные с нонсенсом не столько в его первичном или традиционном значении, сколько в онтологическом, представляющем «ужасающий первозданный порядок». Это понятия события, событийности, тела, языка тела «и так называемой вторичной организации языка», осуществления, желания, времени, измерения. В этом моменте нонсенс и оксюморон принципиально расходятся.

Размышляя о сущности и исторической изменчивости нонсенса, Ж. Делёз настаивает: «Нам не следует сравнивать это с тем, что называется философией абсурда: Кэррол – да, Камю – нет. Ибо для философии абсурда нонсенс есть то, что просто противоположно смыслу. Так что абсурд всегда определяется отсутствием смысла, некой нехваткой (этого недостаточно)» [2, с. 103]. Вследствие этого Ж. Делёз, кроме «законных» проявлений нонсенса – патология, утраченное/разрушенное тождество, игра смыслом/его отсутствием, те же парадокс и абсурд, – вводит понятие, опосредовано связанное с аномальной реализацией смысла-нонсенса: юмор – манифестация нонсенса, упраздняющая бездну, различие между комическим и трагическим и вводящая совершенно иное измерение существования смысла. Юмор является «соразмерностью смысла и нонсенса» [2, с. 190] в их онтологическом значении. В этом плане нонсенс и оксюморон различны, т. к. последнему принципиально не нужны ни юмор, ни ирония, ни комическое (в их широком, философско-эстетичеком или же поэтологическом трактовании) для реализации сложных семантических отношений.

Отличительные черты оксюморона в соотношении с нонсенсом:

1. При общей для оксюморона и нонсенса логической и семантической непредсказуемости последний изначально активно и целенаправленно порождает внесистемные, непредсказуемые ассоциации-«цепочки», которые не преодолевают, не разрушают, а принципиально безразличны к памяти системы и нормы. Оксюморон же «работает» на предельной, дивергентной активизации культурной памяти, особенно таких её составляющих, как информационно-коммуникативная, семантико-эстетическая.

2. Эффект *обманутого ожидания* и *семантической дерзости* в оксюмороне является условием жизненности и жизнеспособности явления в отличие от нонсенса, где данные эффекты так и остаются только эффектами, реализуемыми на уровне эмоционального и семантического (в отличие от абсурда) воздействия на воспринимающее сознание. Причем, несмотря на шок, лежащий в основе этого воздействия, и в оксюмороне, и в нонсенсе, эффект от этого воздействия принципиально различный. Так, для оксюморона характерна активизация максимальной граничности, того, что называется дерзким приближением к ней, погружением в неё, а для нонсенса – опустошенности и семантической гибели, когда даже идеи граничности и переходности становятся принципиально не значащими.

3. Явления процессуальности и игры, взаимосвязанные с идеями децентрации и преодоления жесткой бинарности, во многом объединяют оксюморон и нонсенс, позволяя первому открыть для себя и максимально полно использовать более сложно организованные способы существования и движения смысла, нежели предполагает идея противоречивости. Однако же воплощение этих идей и различает нонсенс и оксюморон. Нонсенс, в отличие от оксюморона, вследствие игры и процессуальности оказывается способен подойти к опасной и соблазнительной черте или, говоря языком Ж. Делёза, последнему рубежу, разделяющему «литературные поиски» и «раздоры жизни». Более того, он способен перейти их. Доказательством тому – жизнетекст А. Арто. При этом значимо, что переход от уровня «изобретательства языков и слов» к уровню «жизни» и «творчества, изменяющего тела», незаметен. Нонсенс «глубины» и «бездны», представляющий «ужасающий первозданный порядок», способен вдруг прорваться и «поглотить все». Для оксюморона это нехарактерно, однако выступает одной из определяющих черт оксюморонности, ставшей знаковым мировоззренческим и поведенческим феноменом Серебряного века.

4. Оксюморон, как и нонсенс, способен к установлению качественно новых отношений с сигнификацией. Однако если для нонсенса связь с логико-лингвистической сущно-

стью сигнификации, определяемой строгим причинно-следственным порядком «(от «заключает в себе» до «следовательно»), требует выход на глубинный уровень, где, естественно, только и возможно осуществление Я, Бога, мира и где смысл обнаруживается явно, как таковой, посредством разрыва круга и развертки его вдоль границы между предложениями и вещами» [2, с. 43], то для оксюморона все принципиально по-иному. Оксюморон стремится к активной и предельно открытой игре с сущностью сигнификации, когда строгий причинно-следственный порядок оказывается в соблазнительной близости и угрозе разрушения, не утрачивая при этом ни своей значимости, ни значимости граничности. Оксюморон осуществляет ценностную значимость переходности.

Параметры соотнесения оксюморона и нонсенса:

1. Семантический объем, основа и закономерности реализации смыслового предела, граничности.
2. Роль обманутого ожидания и меры предшествующего знания.
3. Целеполагающие установки игры и процессуальности.
4. Своеобразие развития смысла.
5. Функциональная специфика взаимодействия с сигнификацией.

**Список использованных источников**

1. Философско-психологические предположения. Школы диалога культур / под общей ред. В.С. Библера. – М.: РОССПЭН, 1998. – 216 с.

2. Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum / пер. с фр. Я.И. Свирского / Ж. Делез, М. Фуко. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.

3. Гужва Ф.К. Фонетика. Лексика. Словообразование / Ф.К. Гужва. – К.: Радянська школа, 1985. – 255 с.

4. Атаева Е.А. Лингвистическая природа, стилистические функции оксюморонов: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Е.А. Атаева. – М., 1975. – 187 с.

5. Пастухова В.Я. Парадигматическая и синтагматическая связанность компонентов оксюморонного сочетания: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / В.Я. Пастухова. – Ростов-на-Дону, 1980. – 195 с.

6. Литературная энциклопедия / гл. редактор А.В. Луначарский. – М.: ОГИЗ, РСФСР, 1934. – Т. 8. – С. 270–271.

7. Большая советская энциклопедия. – М.: Государственное изд-во «Совет. энциклопедия». – М.: ОГИЗ, РСФСР, 1939. – Т. 43. – 730 с.

8. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Изд-во Советская энциклопедия, 1968. – Т. 5. – С. 410–411.

9. Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – М.: Изд-во Советская энциклопедия, 1974. – Т. 18. – 600 с.

10. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Изд-во Советская энциклопедия, 1987. – 830 с.

11. Павлович Н.В. Семантика оксюморона / Н.В. Павлович // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С. 238–247.

12. Неретина С.С. Тропы и концепты [Электронный ресурс] / С.С. Неретина. – Режим доступа: http: //www.pfilosophy.ru./libreri

13. Постмодернизм: энциклопедия / под ред. А.А. Грицанова, М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

14. Николис Г. Познание сложного / Г. Николис, И. Пригожин. – М.: Мир, 1990. – 342 с.

15. Манько Ю.В. Оксюморон как метафорический прием анализа духовной жизни и творчества Вл. Соловьёва // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В.С. Соловьёва: материалы международной конференции (14–15 февраля 2003 г.). – Серия «Symposium». – Вып. 32. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 141–148.

16. Вяземский П. Эстетика и литературная критика / П. Вяземский. – М.: Искусство, 1984. – 458 с.

Уперше порушується проблема основ, принципів та параметрів співвідношення оксюморона та нонсенсу. Доводиться, що у філологічній традиції саме узагальнене визначення оксюморона використовується для зіставлення його з аналогічними поняттями, характерною рисою яких також є алогічність, непередбачуваність, суперечливість: іронія, парадокс, абсурд і навіть нонсенс. При цьому безпосередньо про близькість оксюморона та абсурду в науковій літературі прямо не говорилося. Як показав аналіз, провідними параметрами співвідношення оксюморона та нонсенсу можуть виступати такі: 1. Семантичний обсяг, основа та закономірності реалізації смислової межі, граничності. 2. Роль обманутого очікування та міри попереднього знання. 3. Цілеположні настанови гри та процесуальності. 4. Своєрідність розвитку смислу. 5. Функціональна специфіка взаємодії із сигніфікацією. Проте ця проблема, заявлена у загальних рисах, передбачає подальше дослідження.

*Ключові слова: оксюморон, нонсенс, суперечність, смисл, сигніфікація.*

In the first article raises the problem of the foundations, principles and parameters of correlation of an oxymoron and nonsense. It is proved that in the philological tradition is generalized definition of an oxymoron is to compare it with similar concepts, a feature which is also a lack of logic, the unpredictability and inconsistency: irony, paradox, and even absurd nonsense. In this case, directly on the proximity of an oxymoron , and the absurd in the scientific literature does not explicitly mentioned. The analysis showed that the leading parameters of an oxymoron and nonsense correlation may act as follows: 1. Semantic scope, framework and laws of the semantic limit, a boundary. 2 . The role of the deceived expectations and measures of prior knowledge. 3. Goal-setting and procedural games. 4. The originality of sense. 5. Functional specificity of the interaction with signification. However, it withered in the general problem requires further investigation.

*Key words: oxymoron, nonsense, contradiction, meaning, signification.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 82(091).82.0

**Е.В. НИКОЛЬСКИЙ,**
*кандидат филологических наук,*
*доцент кафедры истории и теории словесности*
*Российского православного университета св. Иоанна Богослова*
*(г. Москва, Российская Федерация)*

# СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА: ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ

Рассматривается специфика особого типа прозы – романа – семейной хроники, выявляются его определяющие черты: линейная хроникальность и семейная проблематика (наличие нескольких поколений одного рода, микроклимат семьи, проблемы отцов и детей), специфика историзма. Опираясь на опыт творчества современных российских, украинских и зарубежных писателей, чьи произведения стали широко известны в последние два десятилетия, автор делает вывод о том, что данный жанр имеет большие перспективы в литературе.

*Ключевые слова: типы романной прозы, семейная хроника, семейная сага специфика хроникальности, современная литература.*

Семья и семейные отношения являются предметом изучения психологии, философии, социологии, демографии, истории и других гуманитарных дисциплин. Но именно языком художественной литературы можно доступно и интересно рассказать о семье. Семья является подсистемой общества с многочисленными и многообразными связями и представляет собой своего рода социальный микрокосм, а ее структура – микромодель общества, где в миниатюре заключается вся гамма общественных отношений. История народа материализуется в национальных традициях и стереотипах поведения. Их хранительницей является семья. Подобно хромосоме, именно она – носительница социальной наследственности, которая в нашей жизни играет не меньшую роль, чем наследственность биологическая. Социальные процессы и отношения моделируются большей частью по образу и подобию межличностных семейных отношений, в которых запрограммирован весь спектр человеческих связей – от генов до социально-массовой детерминированности.

Попытки описать семью и обобщить ее традиции появились уже на заре развития мировой словесности. Как известно, семейная история потомков патриарха Авраама (описываются четыре поколения, не исключая и боковых ветвей) составляет сюжетную основу библейской книги «Бытие». Это же сказание легло в основу романа Генриха Манна «Иосиф и его братья».

Подобные мотивы не чужды и для античной классики. Фаддей Францевич Зелинский писал о том, что древнегреческая литература (эпос) началась с генеалогии героев. Например, значительная часть Гесиодовой «Теогонии» посвящена происхождению и борьбе четырех поколений олимпийских божеств. Это было вызвано к жизни тем, что эпические поэты «второго периода» (дидактического эпоса) «задались целью приурочить предания гомеридов, а также и иные к отдельным героям, поставленным между собой в генеалогическую связь, в видах обнаружения правды о прошлом правящих родов в тогдашней аристократической Греции».

### Семейные хроники: страницы истории

Романы и длинные повествования о бытии и смене поколений воистину украшают каждую национальную литературу. Их объединяют такие общие особенности, как схо-

© *Е.В. Никольский, 2013*

жесть судеб, развитие конфликтных ситуаций, преемственность и обновление бытовых традиций и прочие. В немецкой литературе читательское признание отдано «Будденброкам» Т. Манна. Французская литература выдвигает двадцать томов эпопеи о Ругонах и Макарах Э. Золя; роман М. дю Гара «Семья Тибо», Жана-Ришара Блока «…И компания», историческую пентологию «Проклятые короли» М. Дрюона. Английские хроники возглавляет «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси. Яркое произведение этого типа, созданное в Латинской Америке, «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса – также соотносится с этим жанром. Стремление расширить пределы повествования, имеющего вполне частный характер, рассмотреть в малом великое становится влиятельным художественным принципом литературы XX в. Значимое место в этом ряду занимает творчество Уильяма Фолкнера и особенно его трилогия о Сноупсах: «Деревушка» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959).

В украинской классической и современной литературе жанр семейной хроники проявился в творчестве А. Свидницкого. Его роман «Люборацкие» мы считаем каноническим образцом жанра в украинской художественной словесности XIX в. К этому же типу (или близким к нему разновидностям прозы) можно отнести и русскоязычные произведения «Братья-близнецы» (1857) Олексы Стороженко и «Пан Халявский» (1839–1840) Григория Квитки-Основьяненко, украиноязычные романы «Мария» и «Волынь» (1933) Уласа Самчука, «Петрий и Довбущуки» и «Столпы общества» Ивана Франка, а также «Тени исчезающие» («Тіні зникомі») (2002) Валерия Шевчука. Сама по себе украинская традиция семейных хроник требует особого рассмотрения.

Собственно романная традиция семейных хроник в русской литературе начинается с творчества С.Т. Аксакова, М.Е. Салтыкова-Щедрина и Вс.С. Соловьева.

Применительно к наследию С.Т. Аксакова отметим, что в его «Семейной хронике», по мнению В.В. Кожинова, «как бы содержатся семена или, точнее, завязи всей будущей русской прозы». Итак, классическим образцом анализируемой нами жанровой формы является «Семейная хроника» С.Т. Аксакова (1856), оказавшая, по утверждению ряда исследователей, влияние на развитие русской прозы XIX в. и, в первую очередь, на появление и укоренение в ней «мысли семейной». В.В. Кожинов отмечает: «Аксаковская книга стала своего рода прообразом величайших «семейных романов «Война и мир» и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Подросток» и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и других» [1, с. 115].

В своем эссе, посвященном творчеству С.Т. Аксакова, В.В. Кожинов определяет его хронику как «… сердцевидное явление отечественной литературы, животворные токи которого пронизывают ее всю целиком… Определение «богоданная» особенно уместно потому, что в то время еще не существовала великая русская проза… И только сам Бог мог дать ей первотолчок, подарив Слово Аксакову» [1, с. 105, 108].

Своеобразным отражением ситуаций, имевших место в действительности, являлись в нашей литературе две вымышленные династии: Головлевы и Горбатовы, одна – порождение таланта Салтыкова-Щедрина, другая – Всеволода Соловьева.

Если для салтыковских произведений (а также и упоминавшегося выше украинского романа «Пан Халявский»), посвященных описанию судеб дворянских родов, характерны обличительный тон и сатирический пафос, то для Всеволода Сергеевича Соловьева (1849–1903) стал определяющим иной подход – реалистическое и отчасти лирическое изображение жизни русской аристократии в X1X в.

Уже будучи зрелым художником, со сложившейся манерой письма и будучи хорошо известным читающей России, Всеволод Сергеевич Соловьев приступает к созданию романа «Хроника четырех поколений», в котором он задумал отразить историю дворянской семьи. В его «Хронику» (получившую также наименование «Семья Горбатовых») вошло пять романов: «Сергей Горбатов», «Вольтерьянец», «Старый дом», «Изгнанник», «Последние Горбатовы». Все они связаны единой нитью – судьбой одной дворянской семьи, пережившей бурные эпохи XVIII–XIX вв. – Золотой век Екатерины II, время французской революции, наполеоновские войны, восстание декабристов, николаевскую пору и становление нового буржуазного уклада в России. Первая книга пенталогии была написана в 1881 г.; вторая и третья, соответственно, в 1882 и 1883 гг.; четвертая и пятая – в 1884 и 1886 гг. Можно заметить, что первое произведение нового жанра появилось в русской литературной традиции за 15 лет до аналогичного явления в Европе (романа Томаса Манна «Будденброки»).

Во второй половине XIX в. созданием семейных романов (так или иначе сопряженных с хроникальностью) увлекались некогда писатели, далекие от этого жанра: Б.М. Маркевич, Евгения Тур, А.Ф. Писемский и философ К.Н. Леонтьев («Подлипки»), А.И. Герцен («Кто виноват?», «Записки одного молодого человека»), И.А. Гончаров (в каждом романе), И.С. Тургенев («Дворянское гнездо») А.Я. Панаева («Семейство Тальниковых»), Д.В. Григорович («Переселенцы»), Б.К. Зайцев («Путешествие Глеба»), наконец, И.А. Бунин («Суходол»).

В это время становится все более определенным то, что через ряд эпизодов из жизни одного человека или же через биографию не всегда возможно отобразить полную картину социально-культурных и политических изменений в жизни общества. Насущная необходимость в реализации этой потребности рождает в различных странах у разных писателей новые формы литературных произведений.

Итак, появление романов Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» (1884), И.С. Рукавишникова «Проклятый род» (опубл. в 1914 г.), А.М. Горького «Дело Артамоновых» (1925) было продиктовано запросами времени и имело как общественный, так и художественный резонанс. Каждая семейная история рассматривается здесь с точки зрения кардинальной проблемы века – противоречий буржуазной цивилизации, охватывающей все уровни личного и социально-экономического бытия. Реально-историческое время и время индивидуально-психологическое в этих романах неразрывны, более того – объективный ход истории подчиняет и вбирает в себя представления и ощущения персонажей. Эта форма повествования сохраняет черты традиционности, восходящей к семейной хронике XIX в., и одновременно под влиянием развивающихся буржуазных социально-экономических отношений вносит свои коррективы в структуру текста.

После 1917 г. русская литература в метрополии и в рассеянии не забыла этот жанр. Все, что создали авторы за этот период, естественно, неравноценно. Однако каждый писатель, работавший в этом жанре, так или иначе, продолжал традиции своих прославленных предшественников. Советские семейные хроники пользовались в семидесятых годах оглушительной популярностью независимо от их литературных достоинств и художественного уровня, как, впрочем, и исторической объективности.

Мы говорим о таких книгах, как «Русь» П. Романова, «Журбины» Вс. Кочетова, «Строговы» Г. Маркова, «Занины» В. Трапезникова, пряслинскую трилогию Ф. Абрамова, «Любавины» В. Шукшина, «набатовскую» хронику Ф. Таурина и, конечно, бессмертные творения А. Иванова «Вечный зов» и П. Проскурина «Судьба», историческую хронику Е. Федорова «Каменный пояс» и др. В эмиграции нижегородский писатель Евгений Чириков создал семейную хронику «Отчий дом». История поколений изображена и в получивших популярность в английском переводе у западного читателя романах Владимира Максимова «Семь дней творения» и «Карантин», а также и в автобиографическом произведении Ирины Головкиной (Римской- Корсаковой) «Побежденные».

Завершая исторический обзор романов семейных хроник, отметим, что русская литературная традиция способствовала возникновению семейных хроник в отечественной словесности.

## Семейная хроника: аспекты теории

Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте соответствующих исторических эпох. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни.

Михаил Михайлович Бахтин посвятил свои работы изучению истории романа; он доводит свои изыскания до литературы XX в. Этот исследователь не выделяет «семейную хронику» как особый подвид романа, а только определяет некоторые пути ее дифференциации. Сам этот термин им не вводится, но как синоним рассматриваемому нами жанру он вводит терминологическое сочетание «роман поколений» [2, с. 381] и определяет некоторые особенности проблематики и мотивов жанра, в частности выделяя как особый мотив «разрушение идиллии».

Ученый отмечает, что «роман поколений» с его мотивом «разрушения идиллии» (т. е. вырождения и распада) вызван историческими событиями XIX–XX вв., катаклизмами

эпохи. Но кроме кратких замечаний, далее исследователь в суть проблемы не вникает, и специфика жанра семейной хроники не стала объектом его исследований. Принимая в целом концепцию М.М. Бахтина, мы считаем, что общественные катаклизмы, экономические и культурные кризисы второй половины XIX – начала XX вв. действительно способствуют появлению «семейной хроники» как особого поджанра романной прозы[1].

Рассмотрение форм репрезентации семейной истории в художественной словесности не относится к наиболее разработанным аспектам мировой филологии, несмотря на то, что данной проблеме посвящен ряд довольно основательных исследований. Примером могут служить работы И.-Л. Лу, К. Делл, Д. Джонса, Н.Т. Порохняк [3] и др.

Во время создания этой статьи мы столкнулись с проблемой терминологической неопределенности относительно понятия романа – семейной хроники в зарубежном и отечественном литературоведении, поскольку ученые для обозначения объекта своего исследования использовали разную терминологию. Обратимся к англо-американским, польским и украинским источникам, что позволит нам «обогатить» методологическую базу нашего исследования.

Сразу отметим, что нет единого подхода к определению самого термина «роман – семейная хроника», а также критериев для классификации этого литературного жанра. Длительное время понятие романа – семейной хроники, или семейного романа, вообще трактовалось литературными критиками как «тривиальный» жанр, который не имеет художественной ценности, в том числе и для изучения. Однако на современном этапе развития литературоведения появляются труды, которые высоко оценивают роль романов такого типа. В таком контексте стоит обозначить монографию К. Делл «The Family Novel in North America from Post – war to Post – Millennium: A study in Genre» («Семейный роман в Северной Америке во второй половине XX века: изучение жанра»). Основные положения этой работы мы рассмотрим ниже. Среди известных нам работ стоит отметить два подхода к классификации произведений о семье. Одни из них предложен К. Делл, а другой – Д. Джонсом.

Д. Джонс предложил рассматривать семейную парадигму, основываясь на следующих фазах семейных отношений. Ученый отмечает и выделяет фазу детства и период ранней зрелости, моменты, когда герой оставляет семью, покидает отчий дом, период выбора брачного партнера (время ухаживаний), период создания семьи, где описываются отношения между супругами, а затем между родителями и детьми, и завершающей семейное бытие, как правило, мудрой и спокойной старости. Кроме того, выделяются сюжеты, в которых описывается смерть или возможность гибели героя или героев [4, с. 293].

По нашему мнению, в романе – семейной хронике присутствуют все вышеназванные сюжетные линии. Применив методологический подход Д. Джонса к анализу украинской семейной хроники «Люборацкие» А. Свидницкого, русских «Дела Артамоновых» А.М. Горького и соловьевской пенталогии, а также английской «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорси, мы находим подтверждения выделенных им фаз внутрисемейных отношений в текстах.

Так, у Всеволода Соловьева описываются и юношеские годы Сергея Горбатова, и детские лета его сыновей, что соответствует образцу детского нарратива. Отъезд Сергея во Францию и отбытие его сыновей на учебу можно отнести к переходному нарративу. В произведении описываются романтические отношения Сергея Горбатова-старшего с нежной любимой Таней, княжной Пересветовой, а также история взаимной жертвенной любви (на фоне войны 1812 г., декабристского восстания и ссылки в Сибирь) Бориса Горбатова и Нины Ламзиной, то есть здесь мы имеем дело, с романтическим нарративом. Кроме того, в романе показаны супружеские четыре пары Горбатовых (на протяжении трех поколений, включая и факт адюльтера). Изображены в «Хрониках…» и разнообразные отношения родителей с детьми, дяди с племянниками. То же самое мы прослеживаемым и в развитии и становлении главных героев «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорси, и в украинском романе «Люборацкие» Анатолия Свидницкого.

Монография И.-Л. Лу «Семейный роман. Опыт определения жанра» (The family Novel. Toward a generic definition) является одним из наиболее полных современных изучений романа – семейной хроники. Материалом послужили произведения писателей Западной Ев-

[1]Об этом речь подробнее пойдет ниже.

ропы (Англия, Франция, Германия) и Азии. Различая «family novel» и «novel» (собственно семейный роман и роман вообще) и выделяя семейный роман как отдельный подвид (субжанр), исследовательница утверждает, что семья и поколения (как мы об этом подробнее скажем ниже) как мотив длительное время существует в литературной традиции, однако семейный роман не развивался как отдельный жанр до конца XIX ст.» [5, с. 2]. По её мнению, одним из первых романов семейной хроники в мировой литературной традиции стали «Будденброки» Т. Манна: «... Это первый прототип семейного романа, … который определил быстрое развитие этого субжанра тем, что он показал более-менее четкую форму, что выделило его среди других типов романной прозы» [5, с. 4]

Разночтения по поводу дефиниции исследуемого жанра присутствуют и при анализе иных произведений. Возьмем, к примеру, «Сагу о Форсайтах» Дж. Голсуорси. Так, польский литературовед Ю. Пальчевский употребляет термин roman-fleuve (роман-река) и указывает основные характеристики данного произведения: реалистическое изображение жизни двух поколений одной семьи на фоне широкой панорамы британского общества второй половины XIX ст. [6, с. 6]. Однако такая дефиниция нам представляется неполной, так как здесь не раскрывается жанровая сущность произведения.

Американская исследовательница И.-Л. Лу пользовалась термином family novel, т. е. «семейный роман», анализируя «Сагу о Форсайтах» Дж. Голсуорси. А Л. Ферст этот роман характеризует как multigenerational novel – роман о множестве поколений. А.К. Делл, вводит понятие «family saga», семейная сага, или «famile chronicle». Во французском литературоведении встречается термин «Le-roman-cycle familia» (циклический семейный роман), применяемый для романов, посвященных истории семьи в нескольких поколениях [5; 7; 8].

Литературовед К. Делл предлагает свое разделение текстов о семье и выделяет такие подвиды романа:

1) семейный «романс» – жанр, в котором изображается зарождение семьи, повествуется о начале отношений, развитии чувств, помолвке, бракосочетании;

2) домашний роман (семейно-бытовой роман), который сводится к изображению бытовых сцен, описанию образа жизни семьи в пределах одного поколения;

3) семейный роман, в котором описывается семья, в пределах одного или двух поколений;

4) семейная сага, или роман – семейная хроника, где представлено изображение жизни больше двух поколений [7, с. 33–35].

Однако в этом нами не было найдено четких критериев разграничения между домашним и семейным романами.

Кроме того, К. Делл определяет виды и типы семейного романа по типу социально-психологической принадлежности героев, по изображению этнических или конфессиональных групп (англосаксонские, протестантские, семьи белых или семьи афроамериканцев, еврейские семьи).

Хотя исследование построено на основе романов американской прозы второй половины XX ст., нам представляются продуктивными и перспективными мысли автора относительно природы художественного творчества. К. Делл пытается объяснить, почему жанр семейного романа негативно воспринимался критиками. Она считает, что часто в научных трудах семейный роман ассоциировался с домашним романом (domestic novel), т. е. не с художественными, а с документальными хрониками – описаниями родословной, родового древа, которые начиная с XV ст. известны в Европе под названием «домашние хроники». Например, речь идет о заветной родовой тетради в романе Томаса Манна «Будденброки» или о франкоязычных записках у Всеволода Соловьева.

По словам Игоря Кона, в данном контексте речь идет о так называемых документальных «семейных хрониках» торговцев и ремесленников, возникших в Италии в XIII–XIV вв. и распространившихся затем в других странах и в других социальных, включая аристократию и дворянство, группах. Хроники эти изначально предназначались для узкого круга родственников, ведь в них излагается история «…семьи и важнейшие события жизни авторов, однако они весьма непсихологичны; личность автора проступает в изложении, но отнюдь не является предметом исследования» [9, с. 71].

Основным недостатком текстов такого рода, по мнению критиков, является невысокий уровень художественности. Однако, несмотря на отсутствие острых социальных проблем, «трафаретность» в изображении героев, поведение которых легко предсказать, описание жизни лишь в рамках одной семьи, преимущественно в пределах одного района, города или местечка, такие произведения вызывали значительный интерес широкого круга читателей [7, с. 6].

К. Делл полагает, что семейный роман – «это жанр, который не только очень живой, но и радикальный и революционный так же, как и время, в которое исследуемые тексты были написаны» [7, с. 8]. Взяв за основу герменевтический подход, К. Делл на синхронном уровне определяет функцию семейного романа как «social diagnosis» («социальный диагноз»), то есть его назначение – определить общественную болезнь и выявить её причины и следствия.

Принимая во внимание то, что семейный дискурс часто сопрягается с политическим дискурсом, исследовательница на базе изучения художественного текста анализирует состояние американского общества. В таком контексте актуальным становится тема социальных недугов (в том числе и для конкретной общественной группы, класса или сословия) как важной части проблематики семейных хроник вообще. К. Делл утверждает, что тему социальной болезни в художественном тексте не «обязательно следует считать симптомом упадка, <...> она также может быть индикатором кризиса», после которой индивид может выйти обновленным и исцеленным. Литературовед при таком подходе трактует болезнь как путь к очищению, как своего рода катарсис [7, с. 10], способный обновить душу, очистить отношения в пределах одной семьи или одного сословия, открыть новые пути и возможности. Данное наблюдение актуально, как мы это покажем ниже, не только для соловьевской пенталогии, но и для «домашнего романа» Генриха Сенкевича «Семья Поланецких». Подробнее типы внутрисемейной эволюции мы рассмотрим ниже.

В таком контексте примечательно и наблюдение И.-Л. Лу, которая полагает, что семейный роман является своего рода «энциклопедией, которая позволяет посмотреть на жизнь людей, жизнь одной нации в прошлом» [5, с. 169]. Например, история семьи в «Семейной хронике» С.Т. Аксакова вписывается в историческое время.

Для этого автор вводит информацию о социальных порядках той поры. Такой же подход мы можем наблюдать и в романе «Люборацкие» А. Свидницкого. В произведении представлена панорама жизни православного духовенства и мелкопоместной шляхты в 40–60 гг. XIX ст. в Украине. Развитие семейных отношений в романе «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси происходит на фоне расцвета и упадка Викторианской эпохи в Британии в конце XIX – начале XX ст.

Для семейной же хроники в целом отличительной чертой является специфика соотношения среды[2] и микросреды, которая представлена группой лиц, связанных между собой родственными узами. Особо отметим, что состав микросреды в ходе действия романа может меняться из-за основных процессов: появления на свет, взросления, старения, смерти героев произведения. Так же изменчивы и сами функции персонажей; они могут переходить из главных героев во второстепенные, т. е. из микросреды в среду, и наоборот.

В основе же хроники как явления словесности лежит повествование о фактах и событиях, выстроенных в хронологическом порядке, в **линейной последовательности (timeline)**. По наблюдениям зарубежных филологов, здесь описываются события, которые произошли до другого события, ведущие к нему, а также те, которые происходили после этого, связанные с ним [10, с. 272].

Итак, в семейных хрониках, наблюдается господство последовательного (линейного) изложения событий, что является характерной чертой и отличает хронику от других жанров. К примеру, если взять хорошо известные романы У. Фолкнера «Шум и ярость» и «Герой нашего времени» М. Лермонтова, то в них мы наблюдаем гетерохронное изложение событий, чего нет в семейной хронике.

[2]Средой в семейных романах выступает все общество в целом (или какая-нибудь его часть) на протяжении значительного, а не краткого времени (как в романах Дж. Стейнбека «Гроздья гнева» или В. Шишкова «Угрюм-река»), периода истории.

Мы считаем линейный принцип крайне важным для семейной хроники, ведь именно в таком случае восприятие исторических явлений становится более целостным и объективным, лучше прослеживаются причинно-следственные связи и закономерности. В случае сбоя в хронологии, фрагментарности, различных форм гетерохронного изложения материала ухудшается качество восприятия. Но стоит отметить, что тут идет речь об иных художественных задачах и иных жанровых формах.

Поэтому сам термин «семейная хроника» нам представляется более верным, так как он указывает на ряд определяющих жанровых признаков, характерных для новой формы романа.

Художественное время в семейной хронике представлено жизнью двух–четырех поколений и занимает значительный период в истории общества, что формирует еще одну специфичную черту жанра – соотношение истории страны с историей семьи.

Историзм романа – семейной хроники своеобразен: крупные события, а порою и реальные исторические деятели, присутствующие в романе, как правило, не интересуют автора сами по себе, но они находят отражение как имеющие значение для данной семьи (формирование характера подрастающего или же изменение взглядов взрослого поколения). События гражданской истории влияют на быт семьи, трансформируют её уклад, формируют новые ценности, дают иные направления для деятельности героев. Таким образом, авторы предлагают несколько другой взгляд на историю, как бы снижая её масштабы и очеловечивая её. Художественное время может расширяться за счет сведений о родословной героев (вплоть до XVI в. и далее, если учесть, что само действие происходит в XIX–XX вв.).

Для произведений рассматриваемого нами жанра характерно обращение проблематики на изображение бытия одной семьи на протяжении нескольких (т. е. 2–4) поколений. В проблематику семейных хроник включаются различные аспекты: социально-экономические, нравственные, преемственности или непреемственности поколений и, наконец, эволюция семьи, или ее деградация.

Отметим, что комплекс проблем, связанных со спецификой историзма заключается, по нашему мнению, в описании культурной и бытовой жизни семейств и, конечно, в изменениях, которым подвергается эта часть их бытия. Но при описании этих художественных явлений необходимо отметить главное – через них ощущается реальное действие времени, т. е. история частных лиц – основная проблема жанра. При анализе историзма следует учитывать еще один немаловажный аспект – проявление в произведениях такого типа собственно крупных исторических событий.

Авторов семейных хроник не интересуют исторические события сами по себе, они используют их лишь для того, чтобы показать, как они влияют на жизнь семьи. Поэтому в развитии жанра семейной хроники наблюдается постепенный переход от прямого описания события к своеобразному вынесению его в фон действия или вообще «за скобки» сюжетного повествования. Авторы как бы снижают масштаб истории, «очеловечивая» ее, показывая частные проявления бытия семьи, через которые реализуются общие закономерности.

Акцент на будущем, погружение персонажей в исторический поток, представление о том, что человек может разрешить свою судьбу собственными силами – уже «...не в семейном, классовом содружестве, делают идею цепи поколений не столь необходимой и ведут к трансформации жанра семейной хроники в исторический роман, в социальную эпопею, имеющую другое идейное содержание, требующую нового метода отражения и другой, чем у семейной хроники, структуры».

В таком контексте встает закономерный вопрос о соотношении семейной хроники **с романом-эпопеей и романом-биографией**. Основное отличие хроники от эпопеи заключается в отказе от прямого изображения крупного события или изменения способа его изображения. Как правило, это событие представлено лишь опосредованно, и его описание не занимает большого количества строк в семейной хронике. Чаще всего мы слышим лишь отзвуки событий. Таким образом, рассмотренная нами специфика историзма хроник становится образующим фактором для данного жанра.

В.В. Кожинов в качестве дополнительного жанрообразующего критерия выделял объем произведения. Возможно, объем текста (примерно одинаковый для обоих жанров) служит основой для суждения об идентичности хроники и эпопеи.

Для сравнения рассматриваемых жанров представляет интерес вопрос: за счет чего в них достигается объем текста? Эпопея по своему содержанию не протяженна во времени, (время действий «Тихого Дона» и «Войны и мира» – около 10–15 лет; «Жизни и судьбы» В. Гроссмана – около 7 лет), но охват жизненного материала заставляет расширять панорамные рамки произведения. В семейной хронике, временная протяженность которой охватывает период около 50–100 лет, объем текста достигается за счет введения картин жизни и быта поколений. Таким образом, сходные по объему и различные по временному охвату произведения различны по своей жанровой природе.

По словам А.Я. Эсалнек: «Из конкретного анализа произведений следует, что структурные особенности романа как жанра представляют из себя совокупность компонентов, взаимосвязанных друг с другом и образующих некое целое. Типологические разновидности подобных произведений зависят от качественных свойств данных компонентов, удельного веса каждого из них в пределах целого и характера связи между ними внутри структуры. Этими особенностями определяются и конкретные типы романов, наметившиеся в европейской литературе с конца XVIII – начала XIX столетий» [11, с. 142].

Высказанная мысль о возможной межжанровой дифференциации говорит о необходимости провести сравнение семейной хроники с биографическим романом.

В последнем типе романа мы можем встретить некоторые черты, сходные с чертами семейных хроник. В частности в произведениях этого типа мы можем наблюдать рассказы о предках героя, его родителях и детях. Это может показаться дублированием семейной хроники. Но в виду того, что «удельный вес» подобных компонентов в этих жанрах различен и цели этих жанров не идентичны, то можем утверждать, что семейная хроника и биографический роман близки, но не тождественны.

К этому можно добавить, что для автора семейной хроники любое поколение самоценно, и произведения этого жанра, по сути, комплекс биографий лиц одной семьи, изложенных в четкой хронологической последовательности. Все эти данные позволяют нам определить особое место «семейной хроники» среди других, родственных ей жанров романной прозы.

Именно по этим принципам – с неизбежными исключениями и отклонениями, поразному подтверждающими правило, – построены семейные хроники русской и европейской литературы XIX–XX вв.

## Семейная хроника: проблема финала

Жанровая разновидность романа – семейной хроники стала значимым фактом литературного развития XX в. В таких произведениях наблюдаются различные пути претворения и развития важного жанрообразующего мотива – мотива поколений. При всем разнообразии факторов, определяющих идейно-художественную специфику произведения, в определенных моментах эволюции семейного характера мы наблюдаем сходные тенденции развития.

Анализируя общие аспекты проблематики этого жанра, можно выделить несколько наиболее типичных проблем, решающихся семейной хроникой: соотношение истории семьи и истории общества, что, в свою очередь, рождает ряд других особенностей, являющихся прерогативой именно этого жанра, составляющих его *классические мотивы.* Это то, что в литературоведческих монографиях (в частности у упомянутых нами выше зарубежных исследователей) рассматривается как мотивы вырождения (деградации, дегенерации).

Такой подход нам представляется несколько односторонним: более правомерно говорить об эволюции характера героев на протяжении семейной истории. Эти изменения могут носить как негативный (то есть вырождения, в том числе рост физических и психических болезней, духовно-интеллектуальное оскудение, снижение социальной активности, физиологическое бесплодие), так и позитивный характер (возрождение, восстановление потенций рода после мрачных лет дегенерации). Изменения могут быть и нейтральными: характер и мировоззрение трансформируются под влиянием событий истории.

Итак, обобщение проанализированного нами художественного материала семейных хроник показывает нам основные мотивы эволюции семейного характера в произведени-

ях этого жанра. Выше мы уже отмечали, что необходимость изменения характера в семейной истории обусловлена художественной природой произведений. Но вместе с тем сама эволюция психического склада семьи наряду с другими мотивами становится жанрообразующим фактором романа – семейной хроники.

Все типы модификаций можно условно разделить на четыре группы:

1) нейтральные исторические, обусловленные изменениями психологического и социального состояния семьи;

2) негативные изменения семьи (т. е. вырождение и деградация);

3) возрождение семьи, т. е. восстановление её материального и духовного потенциала;

4) становление рода, через путь прогрессивного развития.

Мотивы первой группы встречаются во всех произведениях, где в качестве одной из фундаментальных представлена проблема социального развития общества, а также где семья является символом той или иной общественной группы или сословия. Так, например, психологическая и культурно-интеллектуальная эволюция младшей ветви рода Артамоновых представляет собой реализацию этих мотивов.

Аналогичным образом идет эволюция Форсайтов и, в какой-то мере, Армстронгов-Клири. В эту же группу можно отнести и изменения экономической деятельности семьи Горбатовых в связи с формированием в России капиталистических отношений. Мотивы этой группы показывают стойкость семьи (прежде всего нравственную) и способы адаптации к изменяющимся историческим условиям.

Вторая группа мотивов включает в себя негативные аспекты семейной эволюции, вопреки устоявшемуся мнению литературоведов, в том числе и М.М. Бахтина. Эти мотивы не столь часто встречается в семейных хрониках и, за редким исключением (Т. Манн «Будденброки), представлены в произведениях в сочетании с мотивами других групп.

Появление мотивов распада самой семьи и её деградации, как мы уже показывали выше, в первую очередь обуславливается появлением энтропии – ослаблении физических, духовных и затем социальных потенций рода.

Появление мотивов деградации может быть обусловлено тем, что авторы семейных хроник следовали (это и было отмечено у процитированных выше исследователей) архетипическим сюжетам [12]. Данную проблему рассматривал Е.М. Мелетинский, который отмечал, что «отзвуки архаических схем, мифоподобные элементы если и встречаются в литературе второй половины XIX в., то в завуалированной форме, бессознательно. Зато в литературе XX в. появляется настоящий поток «ремифологизации», захватывающий поэзию… и роман (Т. Манн, Дж. Джойс, Г.Г. Маркес)» [12, с. 159]. В нашем случае можно выявить сюжеты об изгнании из рая или же золотом веке (что часто обнаруживается в генеалогических справках, или описании первых одного-двух поколений), железном веке (так трактуется современность) или идиллическое описание дома и отношений его обитателей.

Одна семейная хроника как жанр не привязана к какой-либо (включая и архетипическую или же идиллическую) сюжетной матрице. Содержание жизни и эволюция поколений могут быть различными. В некоторых романах этой жанровой группы мы практически не встречаем интенсивного проявления мотивов деградации. Таким образом, например, происходит эволюция Клири в «Поющих в терновнике» К. Маккалоу или в романе Дж. Стейнбека «На восток от Эдема», а также героев книги Орхана Памука «Джевдет-бей и сыновья».

В отдельных случаях мы встречаемся с рядом иных тенденций. В частности речь идет о становлении рода и совершенствовании качеств семьи. Как, например, в пенталогии Говарда Фаста о семье Лаветов и Леви, названной «калифорнийской сагой о Форсайтах». В этом произведении речь идет о завоевании членами этой семьи экономических благ и усовершенствовании психологических и культурных черт семейного характера.

В ряде произведений мы встречаемся с темой регенерации семьи. Таковы, например, Джастина и Ден О-Нилы из «Поющих в терновнике»; Мирон из «Дела Артамоновых»; Владимир-младший Горбатов из соловьевской пенталогии. Такой сюжетный ход позволяет автору семейной хроники нейтрализовать пессимистические мотивы семейных хроник и дает возможность формированию оптимистического и позитивного финала. Французский

писатель Э. Базен строит свою «Семью Резо» по обратной схеме. В первом поколении мы встречаемся с деградацией, представленной образами папаши Резо и Психиморы, а второе поколение, представленное их сыном Жаном Резо, показывает положительные стороны семейной эволюции.

В процессе развития жанра семейной хроники мы наблюдаем отход от патрилинейного принципа (т. е. по мужской линии) организации семейной истории. Первые хроники («Будденброки», «Хроника четырех поколений»; «Сага о Форсайтах»; «Дело Артамоновых») по-преимуществу выстроены по ранжиру: повествование переходит от отца к сыну, затем внуку и, если есть, правнуку. Иными словами, мы встречаемся только с типологией мужских характеров, женские образы, выполняли лишь эстетическую функцию и играли второстепенную роль.

С появлением семейных хроник, написанных не писателями, а писательницами мы время от времени наблюдаем внедрение в этот жанр матрилинейного (от матери к дочери и внучке, правнучке) способа повествования, а также сочетание патрилинейного и матрилинейного принципов. Таковы семейные хроники, написанные К. Маккалоу, Дж. Хербст, Б. Смолл; подобное построение семейной истории мы наблюдаем и у писателей-мужчин – американца украино-еврейского происхождения Говарда Фаста и нашего соотечественника Семена Малкова.

Само изменение схемы сюжетостроения влечет за собою развитие творческих индивидуальностей персонажей и расширяет содержательную сторону хроники.

С другой стороны, мы наблюдаем также некоторую демократизацию семейных хроник. Если первые произведения этого жанра были посвящены в основном представителям крупнейшей буржуазии или аристократии, то более поздние хроники и «романы поколений» повествуют о других социальных группах и классах.

Это проявилось в произведениях советских авторов Вс. Кочеткова «Журбины» (о рабочем классе) и Г. Маркова «Строговы» (о сибирских крестьянах). Аналогичную тенденцию можно обнаружить в близком по жанру к «семейной хронике» роману А. Черкасова «Хмель».

В зарубежной литературе такую тенденцию мы обнаруживаем в творчестве Дж. Стейнбека: в обоих своих произведениях, посвященных теме поколений, он пишет об американских фермерах. В то же время продолжают появляться семейные хроники, повествующие о высших слоях общества. Например, «Проклятые короли» и «Сильные мира сего» М. Дрюона или роман советского писателя Е. Федорова о князьях Демидовых – «Каменный пояс» и т. д. В отдаленных произведениях речь идет о социальной диффузии. Это романы К. Маккалоу «Поющие в терновнике» и Дж. Хербст «Жалости не достаточно».

**Современные хроники: современный этап**

Если окинуть взглядом книги зарубежных писателей, которые получили литературные награды в XXI в., станет ясно, что семейные саги составляют почти половину почетного списка. Так, Национальной книжной премии США в области художественной литературы были удостоены Джонатан Фрэнзен («Поправки», 2001), Джулия Гласс («Три июня», 2002), Ширли Хаззард («Великий пожар», 2003); Пулитцеровской премии – Ричард Руссо («Эмпайр-фолс», 2002), Джеффри Евгенидес («Средний пол», 2003); Национальной книжной премии общества критиков – Иэн Макьюэн («Искупление», 2002). Для литературы сегодняшней Америки характерна «мысль семейная», заключенная в неспешное, многостраничное повествование, возвращающее нас к традиционному роману XIX в.; в моду вошли длинные тексты, связные сюжеты (предпочтительно с легкой детективной интригой), живые, запоминающиеся персонажи (о которых хочется знать, что с ними произойдет дальше) – члены большой семьи с увлекательным и запутанным прошлым и, конечно, любовь.

Обычно семейные хроники отражают историю выживания семьи в драматическую пору, когда само существование семьи ставилось под угрозу. Например, кризис Германии породил «Будденброков» в творчестве Томаса Манна, кризис британской империи – голсуортовских «Форсайтов», перерождение российской империи в советскую – «Дело Артамоновых» М. Горького. Кризис сталинизма породил «Журбиных» Всеволода Кочетова; отчетливый упадок уже советской империи вызвал к жизни жанр семейной хроники в твор-

честве Г. Маркова («Строговы»), А. Иванова («Вечный зов»), П. Проскурина («Судьба» с двумя продолжениями). На гибель СССР успел отреагировать один Василий Аксенов: «Московская сага» была одновременно и пародией на семейно-исторический роман, и первой пробой многих современных приемов. В конце 1990-х проницательные литераторы ощутили некоторую стабилизацию и необходимость осмысления нового бурного периода. Пионером в этом жанре в новом периоде истории русской литературы стал Дмитрий Вересов, написавший романы «Черный ворон» и «Летописец», а поскольку в советской истории много иррационального, он стал одним из первых, кто создал мистический (фактически оккультно-языческий) колорит на семейном материале.

Тенденция отображать историю семьи проявилась и в творчестве других современных писателей. Например, Елена Арсеньева издала в «Эксмо» серию романов «Русская семейная сага»: «Несбывшаяся весна», «Зима в раю», «Осень на краю», «Последнее лето». В них отобразилась история русского дворянства и интеллигенции от начала XX в. до 1960-х гг. Последовательное изложение судеб трех поколений раскрывает то, как история проходит через жизнь простых людей, коверкая и искажая их судьбы. Однако, несмотря на сложные исторические обстоятельства, герои сохраняют себя и культурное наследие своего сословия.

В таком контексте стоит отметить и произведения Александра Лапина «Русский крест» и Елены Колиной «Сага о бедных Гольдманах». В этой статье нам хотелось бы выделить роман Семена Малкова, представителя технической интеллигенции, авиаконструктора. Телесериал «Две судьбы», созданный по мотивам (с изменением сюжетных линий) романов Малкова, стал очень популярным, также большим тиражом разошлись и книги. В основе сюжета –две женские истории. В начале 1960-х годов деревенские подруги Вера и Лида молоды, красивы, впереди у них целая жизнь. Тугой узел конфликта развязывается совершенно непредсказуемо, срывая маски, обнажая истину, вовлекая в водоворот событий все новых и новых персонажей. Сквозь многие годы проносят героини свои мечты и любовь. Их личные жизни развиваются на фоне непростой судьбы страны столь же драматично, сколь и неожиданно. сегодня критики сравнивают новый роман Семена Малкова с лучшими образцами русской эпической прозы. Основное достоинство книги, – четкая расстановка нравственных акцентов. Тонкий психолог – автор не пытается выгораживать «плохих» героев, придавая им отрицательное обаяние и наделяя страдающей душой, равно как и не добавляет лишних непривлекательных черт героям положительным. Само название семейной хроники «Две судьбы» можно трактовать как два пути, которые выбирают для себя люди. Трудный путь честности, любви, верности идеалам или удобный путь лжи и себялюбия. И так происходит на протяжении трех поколений семьи, нравственный выбор встает и перед дочерьми Веры и Лидии в предперестроечное время, Петром Юсуповым, внуком Веры, и его другом-врагом Кириллом Слепневым в эпоху «лихих девяностых» и начале нового тысячелетия. Решение этических проблем подается как пример читателям книги и зрителям фильма.

После успеха романа «Две судьбы» Семен Малков создаёт роман «Вертикаль жизни». Новая трилогия также написана в жанре семейной хроники. В основе книги – сложная, насыщенная ярчайшими эпизодами история жизни ученого Артема Наумова и его родных. Время, в которое происходят события первого тома этой семейной саги, – одно из самых интересных и сложных в нашей истории: начало Второй мировой войны и середина 1950-х годов. В финале «Вертикали жизни» описано последнее десятилетие XX в.: политические бури, финансовые пирамиды, незаслуженное возвышение одних и нищета других. Время, когда родные дети становятся чужими, а чужие – прирастают к сердцу. Семья академика Артема Наумова волею судьбы оказывается на острие бытия, но у героев достаточно сил, чтобы не просто выжить, но и сохранить нравственное и духовное наследие рода. Другие семейные хроники («Дети Ванюхина» Григория Ряжского, «Московская сага» Василия Аксенова) известны широким массам наших соотечественников в основном благодаря экранизациям, более или менее удачным.

Произведение вологодской писательницы А.Б. Медведской «Тихие омуты» охватывает период в 100 лет. В ней автор рассказала о семье родителей и о собственной семье. Антонина Бернардовна прошла через голод 1930-х гг. в Белоруссии, войну, немецкий конц-

лагерь, фильтрационный советский лагерь. Войну она встретила в Бресте, где оказалась на гастролях с мужем и маленькой дочерью. Она пишет, как прошла войну бок о бок с ребенком и мужем-актером; сумела не только выжить, но и спасти свою семью, даже организовала побег из концлагеря с мужем, дочерью и двумя актерами. В 2004–2005 гг. в «Роман- газете» был опубликован ранее неизвестный широкому русскому читателю роман писательницы – эмигрантки первой волны Нины Федоровой (1895–1980) «Жизнь». В 1964–1966 гг. в Вашингтоне вышла его первая часть. Действие охватывает несколько десятилетий – с дореволюционных времён до начала Второй мировой войны. Иллюстрируя драматическую историю страны через судьбу разных людей, представителей нескольких поколений одной русской семьи, роман Нины Федоровой перекликается с такими классическими произведениями русской литературы, как «Тихий Дон» Михаила Шолохова и «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. «Жизнь» представляет интерес для читателей всех возрастов – для тех, кто только вступает в жизнь, и для тех, кто хранит память о великом и трагическом прошлом нашей страны.

Итак, наш обзор современных семейных хроник показывает, что этот жанр, несмотря на объективные трудности для писателей (большой объем текста и фактологического материала), активно развивается в современной русской литературе, обладает широком спектром многообразных проблем, вызывает интерес у читателей и поэтому возможно появление новых семейных хроник, в которых будет представлен иной взгляд на драматическую и трагическую историю XX в.

**Список использованных источников**

1. Кожинов В.В. Победы и беды России / В.В. Кожинов. – М.: ЭКСМО; Алгоритм, 2005. – 573 с.

2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

3. Порохняк Н.Т. Роман сімейна хроніка з погляду літературної антропології / Н.Т. Порохняк // Питання літературознавства. – Вып. 79. – Чернівці: Вид-во Чернів. нац. ун-ту, 2010. – С. 134-145.

4. Jonnes D. The matrix of narrative family systems and the semiotics of the story / D. Jonnes. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter. – 1990. – 294 p.

5. Lu Y.-L. The family Novel. Toward a generic definition / Y.-L. Lu. – New York: Peter Lang Publishing Ins., 1992. – 221 p.

6. Palczewski J.K. John Gaslworthy / J.K. Palczewski. – Warsawa: Czytelnik, 1981. – 100 s.

7. Dell K. The Family Novel in North America for Post – war to Post – Millennim: A study in Genre [Электронный ресурс] / K. Dell. – Режим доступа: http://ubt/opus.hbz-nrw.dc/volltexte/2005/330pdf/diss_dell.pdf.

8. Furst L.R. “The Ironic Litile Dark Chasms of Life”: Narrative Sirategies in John Galssworhy`s Forsyte Saga and Thomas Mann`s Buddenbrooks / L.R. Fust // LIT: Litcrature Interpretation Theory. – 2006. – Vol. 17. – Issuc 2. – P. 157–177.

9. Кон И.С. В Поисках себя: Личность и ее самосознание / И.С. Кон. – М.: Политиздат, 1986. – 336 с.

10. Grafton A. Cartographies of Time: A History of the Timeline / A. Grafton, D. Rosenberg. – London: Princeton Architectural Press, 2010. – 272 p.

11. Эсалнек А.Я. Типология романа / А.Я. Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 156 с.

12. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Бессознательное: сборник научных статей. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – С. 159–167.

Розглядається специфіка особливого типу прози – роману – сімейної хроніки, виявляються його визначальні риси: лінійна хроникальність і сімейна проблематика (наявність кількох поколінь одного роду, мікроклімат родини, проблеми батьків і дітей), специфіка історизму. Спираючись на досвід творчості сучасних російських, українських та зарубіжних письменників, чиї твори стали широко ві-

домі за останні два десятиліття, автор робить висновок про те, що цей жанр має великі перспективи в літературі.

*Ключові слова: типи романної прози, сімейна хроніка, сімейна сага, специфіка хронікальності, сучасна література.*

The article considers the specificity of a particular type of prose- roman family chronicles, identifies its defining features: linear chronicality and family issues (availability of several generations of the same genus, the microclimate of the family, the problem of fathers and children), the specificity of historicism. Drawing on the experience of creative work of contemporary Russian, Ukrainian and foreign writers and representatives of the Russian diaspora, whose works have become widely known in the past two decades, the author makes a conclusion that this genre has a lot of perspectives in the literature.

*Key words: types of novel prose, the family chronicles and sages, the specifics of historizm, modern literature.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.1

**С.В. РУДАКОВА,**
*кандидат филологических наук, доцент,*
*докторант кафедры русской литературы*
*Магнитогорского государственного университета (Российская Федерация)*

# К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНТИЗМА

Рассмотрена проблема изучения романтизма в литературе. Исследуются разные точки зрения и высказывается предположение, почему нет единства мнений по вопросу о том, что есть романтизм. Выявляются важные черты романтизма.

*Ключевые слова: романтизм, свобода, личность, мышление, воображение, разочарование.*

Романтизм – это целая эпоха в жизни культуры[1], которой предшествовали Ренессанс и Просвещение. В современном литературоведении вопрос о романтизме, несмотря на долгие и серьезные дискуссии российских и зарубежных исследователей, по-прежнему остается открытым. Как ни странно, мысль, высказанная П.А. Вяземским ещё в 1824 году: «Романтизм как домовой: многие верят ему; убеждение есть, что он существует, – но где его приметы, как обозначить его, как наткнуть на него палец?»[2], – сохраняет свою актуальность и в наши дни.

Попытки определить своеобразие романтизма по какому-то одному принципиально важному качеству не увенчались успехом, хотя шагов в этом направлении было сделано много. Об этом, в частности, в своей работе размышлял ещё А.Н. Соколов [2]. Проанализировав широкий пласт научной литературы, он выделил те черты, по которым разные исследователи пытались охарактеризовать сущность романтизма. Например, он отмечал, что в качестве доминирующего признака романтизма А.Н. Веселовский называл «либерализм», И.И. Замотин – «идеализм», В.В. Сиповский, Г.А. Гуковский, П.С. Коган – «индивидуализм и субъективизм», П.Н. Сакулин – «отрешение от реальной действительности», Б.С. Мейлах – «мечту», Н.К. Гей – «утверждение идеала», А.М. Гуревич – «абсолютный характер идеалов при осознании невозможности их осуществления в данной действительности», У.Р. Фохт – «интуитивное познание действительности» [2, с. 26–31].

В работах более позднего периода также выдвигались различные версии того, какой признак можно считать определяющим в характеристике романтизма, но единства мнений так и не возникло. Потому на фоне этих разговоров высказывались даже полемические суждения, будто бы романтизм «вообще лишен собственной сущности» [3, с. 34], с чем, конечно же, согласиться нельзя.

Однако отсутствие единства мнений объясняется тем, как нам кажется, что романтизм просто «сопротивляется» какому-то однозначному определению[3]. Ведь сама поэти-

[1]Об этом, например, рассуждает Н.Я. Берковский: «Романтизм складывался как целая культура, многообразно разработанная, и именно в этом подобен был своим предшественникам – Ренессансу, классицизму, Просвещенью» [1, с. 19].

[2]Письмо П.А. Вяземского к В.А. Жуковскому от 23 декабря 1824 г.

[3]О разноликости романтизма и множестве вариантов его интерпретаций размышляет Ф.Л. Лукас, который в своей книге «Упадок и крушение романтического идеала», имевшей три издания в 1936, 1937 и 1948 годах, упоминает 11396 определений романтизма [4].

© *С.В. Рудакова, 2013*

ка романтизма ненормативная[4]: в нем всё становится полем экспериментов, в том числе слово, которое как будто освобождается, обрастая новыми смыслами. Наверное, поэтому в современной науке обнаруживается устойчивый исследовательский интерес к изучению феномена романтизма как сложного, противоречивого историко-культурного явления переходного этапа, рожденного в эпоху кризиса социально-политических идей и просветительских идеалов, когда рушатся прежние системы общественных связей и представлений о мире и формируются совершенно новые отношения и взгляды, и подчинившего себе всё духовное пространство и все сферы человеческой мысли.

Известно, что феодальные институты власти, прежние формы хозяйствования, старая идеология обнаруживают свою несостоятельность, непригодность для реалий нового времени после событий Великой французской революция 1789–1794 гг., которые дают начало целой цепи неслыханных перемен: европейцы становятся очевидцами того, как стремительно меняется политическая карта мира, как рушится привычная жизнь, а на её обломках созидается нечто новое. Отголоски этих процессов, пусть и в ослабленной форме, ощущаются и в России.

Романтизм рождается на гребне революции; её лозунги о Свободе, Равенстве и Братстве открывают свободу и человеческому духу. И свобода, по сути, изначально оказывается одной из важнейших эстетических категорий романтизма, отношение к которой не было неизменным: из манящей мечты, идеала, к которому устремлен человек, она для многих романтиков постепенно превращается в нечто недосягаемое, становясь символом несбывшихся надежд.

Головокружительные изменения в жизни одних воодушевляют, рождают надежды, пробуждают мечты; других, напротив, пугают, приводят в отчаяние, заставляют прятаться от страшной действительности. Но в любом случае человек оказывается в эпицентре происходящих катастрофических изменений с миром и обществом, что определяет неподдельный интерес романтиков к нему. И, возможно, одним из значительных достижений романтизма становится открытие личности – уникальной, неповторимой, с особенным внутренним миром, жаждущей познать законы мироздания, раскрыть тайны природы, понять суть общественных отношений, находящейся в поиске своего идеала, не принимающей эту жестокую, серую, уродливую действительность. Как пишет немецкий философ Гегель: «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой – духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» [5, с. 233]. Поэтому важнейшей отличительной чертой романтизма становится двоемирие, понимаемое каждым автором по-своему. Например, Гегель характеризует эту особенность романтизма следующим образом: «В романтическом искусстве перед нами, следовательно, два мира. С одной стороны, духовное царство, завершенное в себе, душа, внутри себя примиренная. <…> С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прочного единства с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души» [5, с. 241]. Общим же в трактовке двоемирия оказывается понимание реальности как мира, полного хаоса, чуждого гармонии, который противопоставляется идеальному миру мечты[5] и воображения, созданному по воле автора, потому прекрасному, вызывающему восхищение, полному жизни и непредсказуемого движения. Для романтиков понятнее и привычнее жить воображением, чем действительностью; более того, человек, утративший способность отдаваться власти воображения, по их мнению, лишается возможности вырваться из плена обыденного существования, навсегда попадая в тиски пошлого эмпирического бытия. Но романтикам свойственно не только категорическое неприятие «наличной действительности», но и стремление постичь сущность жизни, раскрыть её тайну, воссоздать реальный мир, в кото-

[4]Художники предшествующих романтизму культурных эпох создавали свою «науку», в которой разрабатывали особые правила, систему законов, образцы, должные стать основой для творчества, романтики же подобное не приемлют, ибо выбирают для себя путь не систематизации явлений эмпирической действительности, а постижения сущности жизни через духовное прозрение.

[5]Может, не случайно французский романтик Жерар де Нерваль начинает свою повесть «Аврелия, или Мечта и жизнь» (1855) словами «Le Rêve est une seconde vie» («Мечта – это вторая жизнь»).

ром парадоксально переплетаются духовные и материальные проявления. Потому сложно выделить ведущее настроение романтизма: в нём удивительно сосуществуют, а порой странным образом сливаются «мировая скорбь» и жажда гармонии, восторг и отчаяние, разочарование и счастье от приближения к мечте… Но всё же основной эмоцией романтизма становится разочарование, что опять-таки обусловлено результатами французской революции. Её участники и свидетели осознали невозможность на рациональных просветительских идеях построить разумно организованный мир, в котором любой человек мог бы стать счастливым. Другим важным моментом, обусловившим мощь эмоции разочарования, стало осознание пропасти между мечтой и действительностью, понимание невозможности соединить два эти полюса жизни. Но самое главное, для каждого романтика понятие разочарования стало наполняться своим индивидуально-авторским содержанием.

Романтизм – особая форма художественного познания мира. На это обращают внимание ещё исследователи рубежа XIX–XX вв. Так, И.И. Замотин отмечает, что в романтизме «открывается взору наблюдателя целое миросозерцание; романтики как бы вновь строили всю философию жизни» [6, с. 76]. А.А. Блок, размышляя о том, что есть подлинный романтизм, подчеркивает: «Он (романтизм – *С.Р.*) стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира» [7, с. 477]. Ф.Г. Де Ла-Барт подчеркивает, что «романтизм – это новый метод познания, основанный одновременно на вере во всемогущество разума и на вере в откровения чувства» [8, с. 138]. В этом направлении движется мысль и многих современных ученых, что отражено в их работах[6].

Нельзя не согласиться с Д. Наливайко, который рассматривает романтизм как целостную диалектически подвижную эстетическую систему [11, с. 158–161]. Романтики принципиально отказываются от традиционных моделей (в том числе «канонических» жанров) и форм мышления, отвергают убеждение, что мир покоится на неких неизменных разумных основаниях, ибо сама жизнь, как им кажется, развенчивает эти иллюзии. Романтическая эстетика представляет собою совершенно новую художественную систему, ориентированную прежде всего на художника-творца, который ощущает безграничную свободу. Поэт мыслится избранником, наделенным особым даром, способным постичь тайны вселенной. Об этом размышляет, например, английский романтик В. Вордсворт: «Поэт? Что такое поэт? <…> Это человек <…> наделенный более тонкой чувствительностью, большей способностью к восторгу и нежности, обладающий большими знаниями человеческой природы и более отзывчивой душой, чем мы предполагаем у простых смертных…» [12, с. 268]. Ещё более высокую оценку деятельности художника-творца дает Новалис: «Истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении» [12, с. 96]. Теоретики европейского романтизма в своих работах разрабатывают концепцию гения, выдвигают на первый план идеи об огромной роли субъективности, художественного вымысла, интуиции, воображения в творческом процессе. Потому само творчество художника воспринимается двояко – это и его самовыражение, но это и раскрытие сущности бытия.

Романтическое мышление чаще всего характеризуют как фрагментарное, однако стоит заметить, что фрагменты действительности, воспринятые сознанием поэта, мыслятся как части *универсума*. Причем касается это и образов, и идей, к которым обращается автор.

Романтическая картина мира отличается особой сложностью и противоречивостью, в ней соседствуют порой взаимоисключающие образы, мотивы, но, сведенные вместе, они призваны раскрыть диалектическую природу бытия. В столь разнородной картине мира, создаваемой романтиками, тем не менее, обнаруживается некая иерархия, ибо материальное во всех проявлениях подчиняется духовному. Противостояние этих начал может принимать самые разнообразные формы: оно может предстать как борьба божественного и демонического, небесного и земного, высокого и низменного, гармоничного и порочного, закономерного и случайного, истинного и ложного, вечного и преходящего, уникального и пошлого, природного и цивилизованного и т. д.

[6]См., например, [9; 10].

Трудно дать какое-то развернутое определение романтизма, чтобы оно вмещало в себя полную и точную характеристику этого явления. Потому близкой нам оказывается точка зрения К.Н. Григорьяна, заметившего, что «как бы мы ни стремились к возможно полной и точной формулировке романтизма, наше определение всегда будет неполным и неточным, поскольку оно базируется на общих, типологических признаках. При этом однозначно выпадут, останутся вне исследовательского поля зрения признаки частные (временные, национальные, индивидуальные), но не менее важные и существенные» [13, с. 136–137]. Романтизм предстает полиморфным явлением и по своей форме, и по содержанию: это и литературное направление, и художественный метод, и особая эстетика, и культурный феномен, и тип художественного мышления...

В современной науке об истории литературы активно обсуждаются вопросы о романтизме как культурно-историческом, философском, литературном феномене, об эстетическом своеобразии романтизма, о логике его внутреннего развития, о том, каковы его хронологические рамки, какие течения в нём можно выделить, в чем специфика национальных проявлений романтизма, можно ли рассматривать романтизм как художественную систему и говорить о целостности этого явления… Этим проблемам посвящаются и конференции [14; 15], и монографические работы [16–22], и диссертации [23; 24], отдельные статьи [11; 25; 26]. Но, наверное, самым спорным в этом ряду оказывается вопрос об индивидуально-авторском воплощении принципов романтической эстетики, тем более если речь идет о поэтах выдающихся, выбирающих свой оригинальный путь в литературе, но чутко улавливающих и по-своему переосмысливающих идеи, «витающие в воздухе». Постоянная изменчивость, перетекание одних форм в другие, борьба противоположных начал меж собой, рождение в результате этого конфликта чего-то иного – всё это происходит не только в романтизме конкретной страны или даже континента, подобное обнаруживается и в творчестве конкретных авторов. Потому в последние десятилетия усилился интерес к изучению не только теоретических аспектов феномена романтизма, но и непосредственной художественной деятельности отдельных романтиков.

**Список использованных источников**

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – Л.: Худож. лит., 1973. – 568 с.

2. Соколов А.Н. К спорам о романтизме / А.Н. Соколов // Проблемы романтизма. – Вып. 1. – М.: Искусство, 1967. – С. 5–40.

3. Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Европы: автореф. дис. д-ра филол. наук / А.В. Михайлов. – М., 1989. – 40 с.

4. Lucas F.L. The Decline and Fall of the Romantic Ideal / F.L. Lucas. – Cambridge: Cambridge University Press, 1948. – 248 p.

5. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. Т. 2. – М.: Искусство, 1969. – 326 с.

6. Замотин И.И. Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20–30-х гг. Записки историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского университета / И.И. Замотин. – Ч. 87. – СПб.: Типография М.А. Александрова, 1907. – 444 с.

7. Блок А.А. О романтизме / А.А. Блок // Собр. соч.: в 6 т.– М.: Правда, 1971. – Т. 5. – С. 473–483.

8. Де Ла-Барт Ф.Г. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия / Ф.Г. Де Ла-Барт. – М.: Типография И.Н. Кушнерева и Комп., 1914. – 245 с.

9. Романтизма: грани и судьба. Вып. 1–6. – Тверь: ТвГУ, 1998–2008.

10. Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И.А. Дергачева. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе. – Вып. 3. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 364 с.

11. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система / Д. Наливайко // Вопросы литературы. – 1982. – № 11. – С. 156–194.

12. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – С. 268.

13. Григорьян К.Н. К изучению романтизма / К.Н. Григорьян // Русская литература. – 1967. – № 3. – С. 136–137.

14. Мир романтизма. Материалы международной конференции. – Тверь: ТвГУ, 1998–2008. – Т. 1 (13) – 2 (25).

15. Русский романтизм в мировом контексте. Материалы «круглого стола» в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (19 июня 2007 г.) // Новые российские гуманитарные исследования. – 2007. – № 2. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=69&binn_rubrik_pl_articles=253

16. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма / Ю.В. Манн. – М.: Аспект- Пресс, 1995. – 384 с.

17. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф.П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1998. – 454 с.

18. Ходанен Л.А. Миф в творчестве русских романтиков / Л.А. Ходанен. – Томск: Изд-во ТГУ, 2000. – 320 с.

19. Ильченко Н.М. «И с неразгаданным волненьем пою Германию мою…» (Рецепция Германии в русской романтической прозе 30-х годов XIX века) / Н.М. Ильченко. – М.; Нижний Новгород: Изд-во НГПУ, 2001. – 194 с.

20. Канунова Ф.З. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия / Ф.З. Канунова, И.А. Айзикова. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – 304 с.

21. Сахаров В.И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили / В.И. Сахаров. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 256 с.

22. Сахаров В.И. Русский романтизм XIX века. Лирика и лирики / В.И. Сахаров. – М.: Рус. слово, 2004. – 317 с.

23. Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная система / А.А. Смирнов: дис. … д-ра филол. наук. – М., 2004. – 465 с.

24. Липич В.В. Пушкинская и лермонтовская разновидности русского романтизма в их художественно-эстетическом своеобразии / В.В. Липич: дисс. … д-ра филол. наук. – М., 2005. – 472 с.

25. Тетерян И. Романтизм как целостное явление / И. Тетерян // Вопросы литературы. – 1983. – № 4. – С. 151–183.

26. Волков И.Ф. Романтизм как художественная система / И.Ф. Волков // Творческие методы и художественные системы. – М.: Искусство, 1989. – С. 125–156.

Розглянуто проблему дослідження романтизму в літературі. Аналізуються різні точки зору і висловлюється припущення, чому немає єдності думок з питання про те, що є романтизм. Виявляються важливі риси романтизму.

*Ключові слова: романтизм, воля, особистість, мислення, уява, розчарування.*

The article is devoted to the problems of studying of romanticism in literature. We study the different points of view and offer supposition why there is no unity of opinions on the question of what is romanticism. It is identified the important features of Romanticism.

*Key words: romanticism, freedom, personality, thinking, imagination, disappointment*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 80.01: 8-14/3

**Т.В. ПОЛЕЖАЄВА,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри слов'янської філології*
*Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)*

# ЛІРИЧНИЙ СЮЖЕТ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Розглянуто існуючі позиції дослідників з приводу «безсюжетності», «часткової сюжетності» лірики. Доведено, що усій ліриці об'єктивно й одночасно властива і сюжетність, і фабульність. У цьому переконує ширше сприйняття форм вияву «сюжету» і «фабули», а також те, що «сюжет» є неодмінним чинником великого поетичного ланцюга «образність – конфліктність – сюжет – жанр» у будь-якому творі.

*Ключові слова: лірика, структура, композиція, сюжет, фабула, будова сюжету, розвиток сюжету, типи сюжетів та фабул, внутрішня форма твору.*

Ліричний сюжет як поняття теорії літератури має довгу і складну історію. Протягом XX ст. зустрічається чимало суперечливих суджень щодо правомірності його існування. І хоча проблема існувала ще з часів Аристотеля, та особливо гостро постала вона у минулому столітті.

Нагадаємо маловідомий факт, що у перші десятиліття XX ст. деякі видатні теоретики одностайно вважали, що сюжет притаманний будь-якому твору. Зокрема О.М. Веселовський у праці «Поетика сюжетів» (1897–1906) дав глибоке визначення сюжету і мотиву як його складової: мотив – це «образний одночленний схематизм», образні «елементи, що не розчиняються далі», а «сюжети – це складні схеми, в образності яких узагальнилися певні акти людського життя і психіки» [5, с. 362, 363]. О.М. Веселовський не торкався специфіки сюжету в ліриці, але визнання ним ліричних сюжетів чітко видно з того, що сюжети і мотиви він виводив з образності, яка властива всім художнім творам. З наведеного також зрозуміло, що сюжет і мотив учений розумів як всезагальні і суперечливі у своїй єдності явища: вони стосуються як зовнішніх подій («актів людського життя»), так і внутрішніх («психіки»).

Позицію О.М. Веселовського невдовзі підтримав і видатний український історик і теоретик літератури О.І. Білецький у 1923 р.: «У свою чергу будь-яка сюжетна схема, подібно до сюжету, не монолітна; вона легко розчленовується на ряд елементів, що можуть існувати в іншому зв'язку, незалежно один від одного. Ці елементи ми називаємо мотивами. О.М. Веселовський визначає мотив як «найпростішу розповідну одиницю»... Сучасний йому автор, приймаючи вислів Веселовського, додає до нього необхідне, з його точки зору: «Мотив – вищий ступінь узагальнення думки» (О.І. Білецький має на увазі статтю А.М. Бема, що вийшла у 1918 р.) [3, с. 331–332]. Зрештою Білецький розуміє сюжет як «сукупність подій як зовнішнього, так і внутрішнього ґатунку (події, вчинки, активні душевні переживання)», і це досить важливе зауваження. Його думка спирається і на такий доказ: це сукупність подій, «на яких, як на скелеті, тримається жива плоть поетичного твору. Побачити скелет крізь цю живу плоть звичайно можна лише шляхом певного відсторонення думки… Не можна ототожнювати поняття про сюжет з поняттям про зміст, оскільки перше входить цілком у друге» [3, с. 321]. З приводу ліричних творів О.І. Білецький пише: «В чистій лі-

© *Т.В. Полежаєва, 2013*

риці немає сюжету у розумінні комплексу дій, є лише мотиви, теми» [3, с. 342], а «мотив – звичайне речення висловлюваного характеру» [3, с. 332].

Наведене вказує, що лірика також має сюжет, але виглядає він інакше, ніж в епосі чи драмі. Саме тому, ведучи розмову про сюжет, О.І. Білецький розглядає або згадує не лише епічні, драматургічні, але й ліричні твори, а також неоднозначно вважає: «Якщо взагалі поетичний мотив можна визначити як звичайне речення, то зрозуміло, що підметом цього речення частіше всього є людина, центральний, а часом і єдиний пункт усіх спрямувань поетичного мистецтва. Літературний твір уявляється нам неможливим без «героїв», без дійових осіб, до якого б з трьох традиційних видів (родів – *Т.П.*) він не належав. У ліриці наявним або тим, що мається на увазі, підметом, героєм для нас виступає сам поет, який відкриває з того чи іншого боку сферу свого внутрішнього світу» [3, с. 355].

У зв'язку з цим важливим є й такий вислів О.І. Білецького: «Світова література містить і твори, що дають сюжети і мотиви у майже оголеній формі; у казках стародавніх народів, у народних прикметах і прислів'ях ми часто маємо такі оголені сюжети і оголені мотиви» [3, с. 332].

Отже, як бачимо, на початку ХХ ст. думки про ліричний сюжет були не поодинокі. Його присутність у ліричних творах вважалась явищем обов'язковим, його відмінність від епічного сюжету не становила жодних проблем щодо визначення. Зокрема Ф.В. Гладков у 1934 р. зауважив: «Суворо кажучи, немає безсюжетних художніх книг, але одна книга сюжетно спокійна, в ній немає інтриги.., друга книга із хвилюючим сюжетом... Різні бувають градації сюжетності». Цю думку часто згадують і пізніше – у 50–70-х роках ХХ ст. [18, с. 393].

Ліричному сюжету часто закидали, що він не має елементів розвитку дії, які присутні в епічному сюжеті, що ліричний твір не може вмістити всіх етапів – від зав'язки до розв'язки. Але ліричний сюжет і не повинен бути схожим на епічний як дві краплі води. Ось як про нього говорить В.І. Кулєшов: «В ліриці сюжетом є послідовність розгортання почуттів. Оскільки перед нами вірш, отже, він певним чином збудований, тобто має структуру... Образи почуттів виступають у певній закономірності, …є свого роду зав'язка і розв'язка. Майже завжди можна вказати і кульмінаційний вірш... Важливо зміцнити положення про наявність сюжету в ліриці» [10, с. 42, 50].

У 1971 р. М. Гін пише, що за будь-яким художнім твором завжди стоїть якийсь художній факт, якісь обставини. «Художній твір завжди породжується певною реальністю», але відтворювати її автор може як епічно, так і лірично. У ліричних творах, як пише дослідник, «факт може залишатися і за межами твору, виконуючи роль поштовху, імпульсу для думки митця» [6, с. 65]. Він наводить також інший варіант: «Факт описується тільки на початку, залишаючись свого роду вихідним пунктом ліричного сюжету вірша» [6, с. 72]. Отже, автор цих рядків також визнає, що в ліриці завжди є сюжет.

У тому ж 1971 р. інший теоретик-літературознавець М.С. Каган пише, що «немає і не може бути твору мистецтва, якому б не був притаманний певний сюжет і тема, що розгортається в ньому» [9, с. 470]. Таким чином, дослідник визнає, що сюжет властивий кожному творові літератури, але характер його може бути різним.

Отже, у ХХ ст. визнання всієї лірики сюжетною має місце, починаючи з перших десятиліть. Хоча, звичайно, були й інші точки зору.

М. Горький свого часу визначив, що сюжет – це «зв'язки, протиріччя, симпатії, антипатії і взагалі стосунки людей – історії зростання й організації того чи іншого характеру, типу» [7, с. 215]. Іншими словами, лірика, що немає стосунків людей та історії зростання характерів, немає й сюжету. Авторитет Горького на початку століття був досить міцним, тому не дивно, що цим шляхом пішла переважна більшість теоретиків 1930–40 рр.

Л.І. Тимофєєв визначився у понятті сюжету ще з 1938 р. і не змінював своєї думки протягом усього творчого життя: «В ліриці перед нами композиційна організація, що зводиться до руху переживань. Але сюжету як системи подій у ній немає. В епічних і драматургічних творах сюжет виступає саме як система подій, що відображає врешті-решт суспільні протиріччя і конфлікти... Композицію, таким чином, може бути організовано і сюжетно, і несюжетно. Епічна розповідь і драматургія сюжетні, лірика несюжетна... Не скрізь ми матимемо справу з сюжетом, тобто з розкриттям характерів за допомогою подій, в яких знаходяться

властивості цих характерів. Так, у ліриці з такої точки зору ми не матимемо сюжету, оскільки в ній немає зображення подій і вчинків... Якщо людину зображено у розвитку, сюжетно, як закінчений характер, – перед нами епос. Якщо її зображено в окремому своєму стані, у переживанні, без сюжету, – перед нами лірика» [19, с. 145, 157, 160, 163, 345].

Г.М. Поспєлов, якого цілком можна назвати послідовником Л.І. Тимофєєва, ще з 1940 р. дотримувався тієї ж позиції, однак висловлювався менш відверто: «Лірика здебільшого не має розповідного сюжету, вона безсюжетна... Але бувають і сюжетні ліричні твори. Це – ліричні балади. Балада являє собою коротку емоційну розповідь про будь-яку подію; в ній є і діючі особи, і сюжет, зовсім як в епічному творі. І все ж балада часто буває ліричним твором. У короткій емоційній розповіді поет іноді не заглиблюється до створення типів і типової дії. Її сюжет не типізує реальне життя, а лише висловлює типові думки і настрої поета» [16, с. 160–161]. В останньому реченні легко побачити звичайну гру слів, бо «типові думки і настрої» – це є один із засобів типізації реального життя поетом.

У подальшому Г.М. Поспєлов, дотримуючись обраної позиції, не може уникнути протиріч, що частіше проявляються у його працях: «Зображена у творі просторово-часова послідовність подій, що складається з вчинків персонажів, є сюжетом твору. Тому епічні твори завжди, так чи інакше, бувають сюжетними і у своїй сюжетності дуже часто, хоча й не завжди, конфліктні» [17, с. 98]. Остання думка – відгомін помилкової «теорії безконфліктності», яка на цей час повністю вирішена на користь безперечної конфліктності будь-якого твору. «Епічні сюжети... будуються не лише на зовнішніх діях героїв. Подібне значення мають також висловлювання героїв, які містять і їх активне ставлення до обставин, до вчинків інших персонажів... Такі висловлювання героїв можуть бути їх вчинками, що просувають дію вперед... Включені у розповідний текст твору, вони стають моментами його сюжету. При цьому висловлювання персонажів можуть бути і зовнішніми – звернутими до інших, і внутрішніми – звернутими до себе» [17, с. 110].

Такий погляд доводить, що лірика, яка містить зовнішні і внутрішні висловлювання, дії та вчинки автора, також сюжетна. Однак на інших сторінках Г.М. Поспєлов пише зовсім інше. Він знаходить сюжет лише в одному з різновидів лірики – зображально-розповідному. «Твори такого різновиду лірики, звісно, зображають певних персонажів, які діють у певних умовах простору і часу, а отже, мають і якийсь сюжет, іноді і конфлікт... Отже, можлива не лише епічна, але й лірична сюжетність» [17, с. 110].

Таким чином, заперечення існування ліричного сюжету спричинило появу ще однієї позиції – *часткової сюжетності лірики*. Прикладів такої точки зору досить багато. Їх можна віднайти і в окремих теоретичних працях, і в словниках. Зокрема «Словник літературознавчих термінів» В.М. Лесина та О.С. Пулинця дає таке визначення: «Сюжет – ті складні конфлікти і взаємини між персонажами, ті події, розгортаючи які письменник розкриває характери персонажів... це показ персонажів художнього твору в дії...» [12, с. 407]. Про можливість існування внутрішньої дії та конфлікту немає жодного слова, натомість у статті «Лірика» є таке несміливе уточнення: «...в ліричних творах можуть бути епічні моменти (зародки сюжету), діалогічна форма, властива драмі» [12, с. 216]. В.М. Лесин і О.С. Пулинець зауважують, що ці «зародки сюжету» є саме «епічними моментами», або «діалогічною формою», яка властива драмі.

У 1985 р. виходить у світ книга В.М. Лесина «Літературознавчі терміни», де можна зустріти більш відверте висловлювання щодо сюжетності лірики. «У ліричних творах вони (сюжети) або відсутні, або перебувають у зародковому стані. У них на першому плані не розгортання зовнішніх подій, а вияв почуттів, переживань, настроїв» [11, с. 217]. Звертається увага на те, що у ліричних сюжетах на першому плані не зовнішні події, а внутрішні, тобто «вияв почуттів, переживань, настроїв».

Подібних думок у радянському літературознавстві можна зустріти безліч. Зокрема у посібнику В.Я. Неділька «Елементи теорії літератури» читаємо: «Ліричні... твори, які не мають сюжету, передають внутрішній стан людини, її настрої, почуття і переживання» [14, с. 49]. У Г.Л. Абрамовича у книзі «Вступ до літературознавства» розглядається термін «сюжет» та його часткова наявність у ліриці: «Рух подій відсутній тільки в тих епічних творах, безпосереднім об’єктом зображення в яких є картини природи... або риси людських харак-

терів, що розглядаються в їх статиці... Як правило, не мають системи подій ліричні твори...». Далі він продовжує: «У переважній більшості ліричних творів висловлюється рух думок, почуттів, переживань, подано ті чи інші конфлікти внутрішнього світу. Зображення розвитку того чи іншого життєвого конфлікту називається сюжетом» [1, с. 133].

О.І. Ревякін також доводить: «Про безсюжетні твори можна говорити лише стосовно таких ліричних творів, зміст яких – життєві враження, швидкоплинні переживання. Але сюжет все ж таки присутній і в цих творах. Умовно його можна назвати психологічним. Він являє собою систему, перипетії, рух думок, почуттів, переживань» [15, с. 132].

Потрібно сказати, що подібна позиція була досить популярною у літературознавстві XX ст. Цілий ряд теоретиків у той чи інший спосіб намагалися виправдати безсюжетність ліричних творів, вдаючись до цілого ряду прийомів. Вигадані виправдання досить часто не мали достатньої обґрунтованості і синхронності у співіснуванні різних понять, таких, наприклад, як образ, конфлікт, сюжет, жанр та ін. Адже усі ці категорії тісно пов'язані між собою, і наявність у творі однієї з них вимагає неодмінної наявності інших.

Досить цікавими виглядають спроби розділити поняття «лірика» на дві частини, а подекуди навіть на три: 1) лірика безсюжетна; 2) лірика частково сюжетна; 3) лірика сюжетна, але безфабульна.

У 1925 р. видатний дослідник теорії літератури Б.В. Томашевський пише: «Від чистої лірики слід відокремити вірші невеликого обсягу, в яких тематика фабулярна, тобто присутня розповідь про ряд подій, пов'язаних у причинно-часовий ланцюг, що завершується розв'язкою» [21, с. 242]. У 1970 р. М.О. Гуляєв, О.М. Богданов, Л.Г. Юдкевич пишуть стосовно ліричного сюжету: «Проблема сюжету в ліриці досить складна. Одні дослідники відносять усі або майже усі ліричні вірші до творів безсюжетних у зв'язку з тим, що в них безпосередньо не передається розвиток подій. Інші розглядають це питання дуже широко, без врахування специфіки роду.

«Безумовно, пейзажні вірші сюжету не мають. Це стосується і тих ліричних творів, які лише описують певний емоційний стан...

«Про своєрідний, так званий ліричний сюжет може йтися стосовно творів, які змальовують складний розвиток наростання почуттів...» [8, с. 317].

Подібних висловлювань у радянському та пострадянському літературознавстві зустрічається багато, і всі вони, існуючи одночасно, привносять певний хаос у чітку термінологічну систему понять. Важко зрозуміти, яким чином можуть існувати та мирно уживатися абсолютно різні, протилежні позиції? чому так довго в науці одночасно тримаються суперечливі висновки? за якої методологічної умови це можливо? який з чотирьох поглядів дійсно правильний?

Складність дослідження означених проблем полягає у тому, що категорії «сюжет», «лірика» не існують в теорії літератури окремо. Вони пов'язані не лише між собою, але й з усіма іншими категоріями і поняттями теорії літератури, тому їх власне дослідження залежить від якості дослідження суміжних питань. Недостатньо дослідженими досі залишаються категорії роду, виду в літературі, конфлікту, колізії, фабули, етапів розвитку дії в творі, сюжетної лінії тощо. Це все також позначається на якості уявлень про сюжет, про суттєві принципи лірики, про різновиди прояву ліричної дії, типологічні різновиди лірики, композиційні можливості ліричних сюжетів та ін.

Не заглиблюючись у питання, скажемо, що вирішення проблем, пов'язаних із сюжетом в ліриці, залежить насамперед від рівня методологічних підходів у науці. Як вже відомо, об'єктивно існують два історичні рівні розвитку теорії літератури: 1) частково-системний і 2) цілісно-системний [23, с. 8–16; 22, с. 19–21]. Причину неможливості чітких уявлень у 1950–80-ті рр. щодо цих рівнів сьогодні можна вважати зрозумілою. Що ж до недостатності «просто системного» підходу, вона полягає у віддаленні від конкретики практичного дослідження. Внаслідок цього виникають різні погляди на одне й те саме питання, які, у свою чергу, стають основою для цілісно-системних досліджень.

Ще у 1973 р. прозвучала слушна думка, яка не знайшла належного відгуку у прихильників погляду «безсюжетної лірики»: «В основі різних відповідей на окремі питання сюжетотворення лежить різниця самих підходів дослідників: кожен з них розглядає сюжет у сво-

їй «системі відліку» [7, с. 9]. Мова йде про пряму залежність думки, про ступені розповсюдженості сюжету і фабули у ліриці від якостей розуміння самих понять «сюжет» і «фабула». Припустімо, якщо сюжет сприймається лише як система зовнішніх подій, що відбуваються з героями, то він присутній лише в епосі і драмі, а лірика залишається безсюжетною. Коли ж сюжет сприймається як система і зовнішніх, і внутрішніх подій, що пов'язані не лише з героями, але й з образом автора або ліричним героєм, то він присутній і в ліричних творах. Тому О.А. Ревякін писав: «Сюжетні, як відомо, не лише драматичні, прозаїчні (мабуть, епічні – *Т.П.*), але й численні ліричні твори, особливо усно-народної творчості. Про безсюжетні твори можна говорити хіба що відносно таких ліричних творів, змістом яких є миттєві враження, миттєві переживання. Але сюжет присутній і в цих творах. Умовно його можна назвати психологічним. Він становить собою систему, перипетії, рух думок, почуттів, переживань» [11, с. 132]. До речі, в цих рядках бачимо й протиріччя: «Про безсюжетні твори можна говорити хіба що відносно таких ліричних творів... Але сюжет таки присутній і у цих творах». Такі протиріччя, помічаються вони авторами чи ні, не надто рідкісне явище в теорії літератури ХХ ст.

Нарешті, коли сюжет визначається ще ширше, на рівні всезагальності, як форма зв'язку конфліктів і колізій, а конфлікти і колізії – як форми зіткнення образів, що завжди притаманні літературі [5], – тоді сюжет можна побачити не лише в епічному чи драматичному (точніше – драматургічному – *Т.П.*), а й у будь-якому ліричному творі.

Детальний теоретичний аналіз цієї концепції, її практичне використання свідчать, що вона є найбільш доцільною, ґрунтовною і гармонує з багатьма іншими поглядами. Наприклад, відсутність у ліриці сюжету у звичному розумінні з його типами і видами вказує на те, що ліриці властиві інші типи і види сюжету – ліричні. Саме на це звертав увагу Л.М. Цілевич: «Критики і літературознавці, використовуючи слово «безсюжетність», вважають, напевно, що в цьому творі відсутній сюжет як елемент твору. Насправді мова йде, по-перше, не про елемент, частину твору, а про його властивість, яка, по-друге, не відсутня, а існує в особливому (іншому – *Т.П.*) вигляді» [17, с. 6].

У такий спосіб перед нами відкриваються і подальші перспективи. Одна з них – уточнення поняття «подія», тісно пов'язаного з широким розумінням «сюжету». Визначення сюжету сприйматися не однопланово, як «рух зовнішніх подій», а двопланово – як єдність протилежностей, про що пишуть ряд дослідників: «Сюжет... – рух подій (в епічних і драматичних творах), або думок, почуттів, переживань (в ліричних), в якому розкриваються... конфлікти» [1, с. 114]. Тут видно, як визначення сюжету цілісно гармонує з визначенням двох типів «подій» – і зовнішніми, і внутрішніми.

Інша перспектива цього шляху – поєднання сюжету із конфліктом, який давно сприймається більшістю літературознавців як всезагальна властивість літератури. Таким чином стає зрозумілим і характер зв'язку сюжету з конфліктом: «Зображення розвитку того чи іншого... конфлікту називається сюжетом» [2, с. 133]. Це також означає, що сюжет є формою конфлікту, а точніше, «конфліктності» у творі. У той же час конфліктність – це, навпаки, зміст сюжету, сюжетності. Внаслідок цього виникає система зв'язку: «сюжет – конфлікт».

Наступний крок – пояснення зв'язку системи «сюжет – конфлікт» із категорією «образ». Це досить легко, оскільки, вже доведено [15, с. 79–81], що між конфліктом і образами існує аналогічне співвідношення «зміст – форма» (конфлікт – це форма зіткнення образів, а зіткнення образів – це зміст конфлікту).

Останній крок – приєднання до тепер вже тричленної системи «образ – конфлікт – сюжет» останньої категорії «жанр» за відомим типом зв'язку. Нагадаємо: «Жанри в їх змістовності – це особлива категорія, а не «види» літературних родів, як про них часто думають. І поділ літератури на роди і жанри – це «перехресний поділ» [10, с. 206]. Одночасно все більше набирає прихильників дійсна основа жанрового поділу – сюжетна. «Роман є ...простора сюжетна оповідь» [5, с. 5], «характер сюжету є одним з визначальних моментів для розуміння жанру твору... Сюжет і композиція (сюжету) визначають загальні типові ознаки жанру» [19, с. 68], «Цей наслідок дуже важливий тому, що він виводить нас на рівень відомих уявлень про типи сюжету в їх зв'язках із типами літературних жанрів з боку їх обсягу» [16, с. 256]. Отже, зв'язки «сюжет є змістовою основою жанру», «жанр є формою обсягу і розвитку сюжету» вказують на існування чотиричленної системи:

як взаємопов'язаних між собою пластів літературного твору, що одночасно завжди присутні у будь-якому художньому творі. Логічним гармонійним перевтіленням вони сприяють підвищенню якості літературознавчих досліджень.

## Список використаних джерел

1. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение / Г.Л. Абрамович. – М.: Учпедгиз, 1961. – 404 с.

2. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение / Г.Л. Абрамович. – М.: Просвещение, 1979. – 352 с.

3. Білецький Олександр. Зібрання праць у п'яти томах / Олександр Білецький. – К.: Наукова думка, 1966. – Т. 3. – 607 с.

5. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Хрестоматия по теории литературы / А.Н. Веселовский. – М.: Просвещение, 1982. – С. 362–355.

6. Гин М. От факта к образу и сюжету. О поэзии Некрасова / М. Гин. – М.: Советский писатель, 1971. – 301 с.

7. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. / М. Горький. – М.: Гос. изд. худож. лит., 1953. – Т. 27. – С. 215.

8. Гуляев Н.А. Теория литературы в связи с проблемами эстетики / Н.А. Гуляев, А.Н. Богданов, Л.Г. Юдкевич – М.: Высшая школа, 1970. – 380 с.

9. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М.С. Каган. – Л.: ЛГУ, 1971. – 766 с.

10. Кулешов В.И. О сюжетосложении в гражданской лирике / В.И. Кулешов // Замысел, труд, воплощение. – М.: МГУ, 1977. – 240 с.

11. Лесин В.М. Літературознавчі терміни / В.М. Лесин. – К.: Рад. школа, 1985. – 251 с.

12. Лесин В.М. Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – К.: Рад. школа, 1971. – 486 с.

14. Неділько В.Я. Елементи теорії літератури / В.Я. Неділько. – К.: Віпол, 1994. – 67 с.

15. Ревякин А.И. Проблемы изучения и преподавания литературы / А.И. Ревякин. – М.: Просвещение, 1972. – 367 с.

16. Поспелов Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Поспелов. – М.: Учпедгиз, 1940. – 264 с.

17. Поспелов Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.

18. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 510 с.

19. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы / Л.С. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.

21. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект пресс, 1996. – 334 с.

22. Удалов В. Теорія літератури: цілісно-системний рівень / В. Удалов. – Частина 1. – Луцьк, 1995. – 110 с.

23. Удалов В. Цілісно-системний метод пізнання, дослідження і практичної діяльності / В. Удалов, В. Зубович. Кн. 1. – Луцьк, 1996. – 138 с.

Рассматриваются существующие позиции исследователей относительно теорий «бессюжетности» и «частичной сюжетности» лирики. Доказано, что вся лирика объективно и одновременно и сюжетна, и фабульна. В этом убеждает широкое восприятие форм проявления «сюжета» и «фабулы», а также то, что «сюжет» является неотъемлемым звеном большой поэтической цепи «образность – конфликтность – сюжет – жанр» в любом художественном произведении.

*Ключевые слова: лирика, структура, композиция, сюжет, фабула, строение сюжета, развитие сюжета, типы сюжетов и фабул, внутренняя форма произведения.*

Clause represents positions of the researchers concerning «without a plot», «a partial plot» lyrics are considered. It is proved theoretically and practically, that in all lyrics peculiar inherent plots and stories are used objectively and simultaneously. In this concept it convinces wider recognition of the form of display of «plot», and also the fact, that «plot» is an element of a poetic link «an image – the conflict – a plot – a genre» in any literary work.

*Key words: lyrics, structure, composition, plot, story, structure of a plot, development of a plot, types of plots and stories, internal form.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.3.09 – 1:801.6

**Е.А. ГОРОДНИЦКИЙ,**
*кандидат филологических наук,*
*ведущий научный сотрудник*
*Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы*
*Национальной академии наук Беларуси (г. Минск, Беларусь)*

# РИТМ КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Исследуется белорусская классическая поэзия как сложное художественное явление, представляющее одно из главных направлений развития всей белорусской поэзии в течение XX в. и на современном этапе. Предметом анализа является ритм и его роль в формировании стихотворной структуры. Рассматривается специфика использования ритма в белорусской поэзии, состоящая в соединении классических стихотворных форм с фольклорной поэтикой.

*Ключевые слова: белорусская классическая поэзия, ритм, поэтика, фольклор, стиль, структура стиха, поэтический синтаксис.*

Время становления белорусской поэтической классики ограничивают обычно двумя первыми десятилетиями XX в. Таким образом, в новой белорусской литературе, которую называют так для ее отличия от литературы средневековой эпохи, классическая поэтическая традиция насчитывает около столетия. Вроде бы небольшой отрезок времени по сравнению с многовековой историей поэзии, особенно в ее устной разновидности. Но за этот срок классическая традиция стала значительным, во многом определяющим фактором развития национальной поэзии.

Белорусская классическая поэзия – явление многообразное, представленное различными творческими манерами, объединяющее собой различные художественные тенденции и характерные стилистические черты. Достаточно хотя бы сопоставить отличительные свойства классики начального периода, воплотившиеся в творчестве Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича, с поэтикой «поздних» классиков – Аркадия Кулешова, Максима Танка, Пимена Панченко и других продолжателей классических традиций в поэзии второй половины XX в., чтобы оценить интенсивность процессов, происходящих в этой сфере.

При всем многообразии творческих индивидуальностей авторов, которых можно отнести к классической школе в белорусской поэзии, существует, несомненно, некое общее, связующее их начало. Именно то, что позволяет говорить о их поэзии как одном из определяющих направлений в национальной литературе. Составляющих этого стилевого единства, безусловно, насчитывается достаточно большое количество. В данной работе мы обратимся лишь к одной из них, которая, однако, представляет исключительно важное значение. Имеется ввиду ритм как универсальное явление, оказывающее огромное влияние на всю литературу и художественное творчество в целом.

Проявления ритма в литературе многообразны. Ритмически организованными, т. е. соотнесенными в определенной последовательности в пространстве и времени, могут оказаться компоненты различных уровней произведения. Наиболее исследован белорусскими литературоведами, естественно, ритм, проявляющийся в построении стихотворной речи, хотя были также отдельные попытки обращения к проблеме ритма и в прозаических произведениях. Еще в меньшей степени объектом анализа становился ритм в расшири-

© *Е.А. Городницкий, 2013*

тельном смысле этого понятия – как структурообразующее, организующее начало литературного произведения.

В нашей работе основное внимание сосредоточено на анализе проявлений универсальных свойств ритма, его значения в структурной организации произведения как художественного целого. Объектом исследования является белорусская классическая поэзия XX в., в которой ритмическая упорядоченность играет существенную роль, определяя не только формальные структурные отношения компонентов в произведении, но и его общую тональность, настроение, эмоциональное состояние субъекта лирического выражения.

Задача, которую ставит перед собой автор, заключается в определении диапазона использования структурообразующих и экспрессивных возможностей ритма в произведениях белорусской классической поэзии, выявлении отношений ее создателей к ритму как эстетической категории, восприятие которой обусловлено исторически национальной художественной традицией.

Так исторически сложилось, что только с началом XX в. белорусская литература после продолжительного периода упадка и постепенного восстановления творческого потенциала в предыдущем столетии, обрела наконец возможности для активного и всестороннего развития. В XIX в., особенно в первой его половине, она еще представляла собой, по сути, разрозненные явления. Ее отдельные произведения существовали и распространялись в списках, зачастую в анонимном виде. Только в конце XX в. стали известны имена предположительных авторов наиболее замечательных произведений первой половины XIX в. – травестийных поэм «Энеида наизнанку» («Энеіда навыварат») и «Тарас на Парнасе» – Викентия Равинского и Константина Вереницына.

Эти поэмы, для первой из которых послужила образцом «Энеида» И. Котляревского, собственно говоря, также входят в круг белорусской поэтической классики. Это классика XIX в. Она имеет свои особенности, обусловленные выше отмеченными условиями развития национальной литературы. Предметом нашего исследования является классическая поэзия позднейшего времени, поэтому лишь отметим, что ритмическую характерность произведений, подобных названным поэмам, определяет уже силлабо-тонический стих, который приходит на смену силлабике книжной поэзии.

Характерной особенностью новой белорусской поэзии как периода ее становления в XIX в., так и времени бурного развития в начале XX в., является ее демократический характер, ориентация на восприятие человеком из народа, который становится основным ее адресатом. В связи с этим возрастает интерес поэтов к фольклорным традициям, к глубинным образам-архетипам народного художественного сознания, к народной эстетике. Белорусские поэты внимательно относятся не только к практике фольклорного стихосложения, но воспринимают ритм значительно шире – как проявление структурных особенностей народного мировосприятия, как категорию, во многом определяющую своеобразие национального образа мира.

Богатое фольклорное наследие, воспринимавшееся во время становления классической поэзии как вполне живое явление, оказывало значительное влияние на поэтику белорусских авторов, которые строили свою художественную стратегию на основе близкого соприкосновения с народными художественными традициями. В стихотворных произведениях Я. Купалы, Я. Коласа, в меньшей степени М. Богдановича, ритмико-интонационное построение поэтического текста тесно связано со структурными особенностями разговорного языка, синтаксисом живой речи.

Так, в поэтических произведениях Я. Купалы одной из самых распространенных форм структурного построения является синтаксический параллелизм, который, несомненно, связан генетически с соответствующими фигурами и приемами фольклорной поэтики. Он предстает в данном случае не только как способ традиционного сопоставления природного и психологического, но и как реализация принципа универсального подхода к явлениям бытия, как проявление дихотонимичности мировосприятия.

В поэтике Я. Купалы огромное значение имеют повторы различных конструктивных элементов художественной структуры произведения. Лексические и синтаксические повторы на структурном уровне соотносятся с представлениями о характере хронотопа произведения, способе его развертывания и презентации. Они актуализируют именно ту мо-

дель мировосприятия, которая в наибольшей степени соответствует взглядам и чувствам героя.

Ритмика купаловского поэтического текста, которая основывается на чередовании не только метрических единиц, но и других конструктивных элементов, как бы уплотняет художественное пространство и время, делает усилия по их преодолению ощутимыми для читателя. Один из ярких примеров напряженного взаимодействия формальных и содержательных аспектов поэтического текста – стихотворение Я. Купалы «Путники» («Паязджане») (1918).

Экзистенциальная безысходность, которой проникнуто настроение этого произведения, усиливается за счет экспрессивной ритмико-интонационной характерности поэтической речи. Четырехстопный хореический размер с его способностью выражения динамизма лирической темы характеризуется в данном случае многообразием фоносемантического наполнения.

Основной мотив этого стихотворения, выражающийся в неопределенности экзистенциально-духовных ориентиров человека, раскрывается через эмоциональное восприятие безграничности пространственно-временного континуума, основной приметой которого является бесконечная повторяемость одних и тех же действий и ситуаций. «Едут, едут не по следу, / Путь не виден и не ведом, / Ни просвета, ни надежды, / Всё во тьме навек кромешной» («Едуць, едуць, ані следу, / Ні праслуху, ні праследу, / Ні прасвету, ні надзеі, – / Ўсё ў зацьмішчы, ўсё ў завеі») [1, с. 52]. Двусоставные конструкции купаловского поэтического синтаксиса придают определенную упорядоченность этому беспрерывному движению, подчеркивая вместе с тем его монотонность.

В антонимически ориентированном, контрастно очерченном художественном мире Я. Купалы ритм, таким образом, приобретает особую значимость. С помощью средств ритмической интенсификации усиливается экспрессивность поэтического дискурса. Мир человека – купаловского лирического героя – получает дополнительные динамические характеристики.

На своеобразие ритмики произведений Я. Купалы как определяющего фактора завершающего оформления индивидуального стиля поэта одним из первых обратил внимание М. Богданович, младший его современник, позднее также причисленный к числу основателей белорусской классической поэзии. В творчестве самого М. Богдановича, как известно, ритмическая упорядоченность, интонационно-мелодическая выразительность имеют чрезвычайно большое значение. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что Я. Купала и М. Богданович, как художники, весьма непохожие друг на друга по своему мироощущению и эстетическим принципам, значительно отличались также и своим отношением к ритму, к пониманию его природы, функциональных особенностей и места в общей художественной системе. Этим можно объяснить довольно критические высказывания М. Богдановича относительно чрезмерной, по его мнению, «буйности», стихийности проявлений ритма в купаловских произведениях.

В статье «Глыбы и слои» (1911) М. Богданович отмечает как положительные, так и отрицательные, по его мнению, стороны купаловской ритмики. Прежде всего он подчеркивает такие качества ритма в поэзии Я. Купалы, как его энергичность, напряженность. Ритм в произведениях Я. Купалы предстает прежде все как стихия, поглощающая собой другие стороны поэтической речи, довлеющая над всем в стихотворении. Он захватывает читателя (а в условиях становления новой белорусской поэзии, когда бóльшая часть ее адресатов была малограмотна или совершенно неграмотна – также и слушателя), «гипнотизирует его, не дает опомниться, задержаться и несет его все дальше и дальше» [2, с. 188].

Такие характеристики ритма не воспринимаются М. Богдановичем как положительные (или, во всяком случае, как полностью положительные), поскольку не соответствуют его представлениям о ритмической упорядоченности литературного произведения, его критериям художественности. Подобный ритм, по мнению М. Богдановича, становится самодостаточным, подчиняет себе все остальные компоненты и уровни произведения.

Еще в большей степени акцентировано отношение М. Богдановича к ритмической стихии, которая расшатывает гармоническое равновесие художественного целого, в статье «Грицько Чупринка» (1916). В ней М. Богданович подробно анализирует художествен-

ный стиль украинского поэта с точки зрения участия в нем ритмической составляющей. Поэзия Грицько Чупринки обратила на себя внимание М. Богдановича тем, что в ней все подчинено энергетике ритма, напору ритмической стихии. Данное обстоятельство позволило М. Богдановичу высказать свои суждения об общем значении ритма в поэтическом творчестве, о его как положительном, так и негативном воздействии на характер художественного самовыражения автора.

М. Богданович относит Г. Чупринку к особому типу поэтов, «для таланта которых прежде всего характерна ритмичность» [2, с. 316]. К этому же типу он зачисляет и Я. Купалу, находя определенное сходство в отношениях обоих поэтов к ритму. Несомненно, что на примере творчества молодого украинского поэта, М. Богданович стремится рассмотреть волнующие его самого вопросы, имеющие отношение к художественной практике белорусских авторов того времени.

М. Богданович стремился объективно оценивать роль ритма в организации стихотворного дискурса. Его собственное поэтическое творчество – пример того, какое существенное значение он придавал ритмической упорядоченности стиха. Однако трактовка М. Богдановичем ритма, особенно в отношении поэзии Я. Купалы, определенным образом ограничена авторской концепцией, индивидуальными предпочтениями. Классическая строгость стихотворной формы, которой придерживался М. Богданович, входила в некоторое противоречие с той ритмической моделью, которая допускала более свободные формы художественного выражения.

Определяя ритмико-интонационные средства как наиболее характерные для лирического способа выражения, М. Богданович вместе с тем обращал внимание на то, что этим не ограничиваются экспрессивные возможности поэзии. М. Богдановичем была разработана целостная концепция поэтического творчества, в которой лиризм представал только одной из ее сторон. Лиризм с его ритмико-интонационной выразительностью и напряженностью противопоставлялся белорусским поэтом образотворчеству как доминированию пластического и живописного начал. Подобное разграничение основывалось им на анализе закономерностей творческого процесса и не в последнюю очередь на собственном художественном опыте. Как известно, М. Богданович не причислял себя к числу поэтов открыто выраженного лирического типа самовыражения, подчеркивая свою предрасположенность к выражению поэтической мысли в пластически ощутимых образах.

Аналитически-разграничительные подходы М. Богдановича, ведущие к выделению определенных тенденций стилевого развития в современной ему поэзии, сочетались у него с устремленностью к синтетическому объединению различных видов поэтического дискурса. М. Богданович, выделяя в статье «Забытый путь» («Забыты шлях») (1915) стихи так называемого «белорусского склада», указывал на взаимодействие в белорусской поэзии двух основных стилей: **классического**, выработанного всей предыдущей историей литературы, и **традиционно-фольклорного**, в котором нашли отражение традиции народного мировосприятия и эстетики.

Эти разные, на первый взгляд, пути не представлялись белорусским поэтам начала XX в. взаимоисключающими. Более того, в их поэзии творческое освоение мирового художественного опыта было, по существу, неотделимо от развития собственных национальных, и в первую очередь фольклорных, традиций. Поэтому неудивительно, что поэт такого строго классического и даже рационалистического в какой-то мере склада, как М. Богданович, большое внимание уделял поэтике народного творчества.

В подкрепление своих теоретических суждений о необходимости развития творческого потенциала, заложенного в народной поэзии, М. Богданович дал образцы поэтических произведений так называемого «белорусского склада», которые представляют собой фольклорные стилизации особого рода. Сохраняя структуру народной песни с ее неизменными приемами синтаксического построения, он создал стихотворения, отличающиеся индивидуальным художественным своеобразием, в которых ощутимо присутствует авторская позиция. Используя в качестве «строительного материала» выработанные веками, устоявшиеся формы фольклорной поэтики, М. Богданович вместе с тем сумел достичь такой художественной убедительности лирического выражения, что его произведения, входящие в цикл «Стихотворения белорусского склада», воспринимаются как вполне

самостоятельные. М. Богданович на практике осуществил то, к чему он призывал в своих литературно-критических статьях – создал «стіхі», в которых ощущается «народный дух».

В творчестве основателей белорусской классической поэзии – Я. Купалы, Я. Коласа, З. Бядули, Цётки (Алоизы Пашкевич), А. Гаруна – у каждого по-своему соединялись онтологические и фольклорные традиции, что было обусловлено, несомненно, их авторской индивидуальностью, своеобразием стиля и творческого метода. Следует отметить, что данная дихотомическая тенденция проявлялась в той или иной степени у всех названных и многих других авторов. Главными источниками влияния, определяющими развитие белорусской поэзии в XX в., были, таким образом, мировой художественный опыт и сокровищница народного поэтического творчества. Как мы убедились в этом, для М. Богдановича этот принцип также был чрезвычайно важен. Более того, как раз у него он нашел самое яркое и отчетливое выражение как у поэта рационалистически-классического типа.

В белорусской поэзии середины и второй половины XX в. по-прежнему сохраняется данная двухвекторная ориентация, во многом определяющая ритмико-интонационное своеобразие творчества ее виднейших представителей. Вместе с тем следует заметить, что в это время становятся более многообразными формы и способы художественного выражения, расширяется диапазон применения ритмических средств организации стихотворного текста. Выразителями в определенной степени полярных позиций в отношении использования ритма являются два крупнеших белорусских поэта данного периода – А. Кулешов и М. Танк.

Особенно заметными стали различия их подходов к ритмической организации стиха в 1960–70-е гг. прошлого века, в пору их поэтической зрелости, в завершающий период творчества. А. Кулешов обращается в это время к строго классическим формам стиха, которые наиболее соответствовали философско-медитативной тематике его поздних произведений – «Новой книге», поэмам «Варшавский шлях», «Монолог». Образцом классической формы стихотворения-медитации становится авторская строфическая форма А. Кулешова – **шестнадцатистрочник**. Для поэта это не просто стихотворная форма, а внутренняя сущность его существования как творца. Как продолжатель линии, начатой М. Богдановичем, А. Кулешов выявляет склонность к традиционным стихотворным размерам, к размеренной и упорядоченной поэтической речи. Как важнейший императив нравственно-эстетического содержания им выдвигается понятие художнической ответственности, которая обусловливается отношением автора к делу его жизни, осознанием значения его труда для общества. «И есть ответственность – она безмерна – / Перед людьми, перед самим собой, / Чтоб, взрезав борозду строкою первой, / Связать свой сноп шестнадцатой строкой» («І ёсць адказнасць перад строгім вершам, / Перад яго пачаткам і канцом – / Каб баразну, радком пачаўшы першым, / У сноп звязаць шаснаццатым радком») [3, с. 90]. В этом метафорическом образе нашла поэтическое выражение одна из магистральных тем белорусской классической поэзии – утверждение укорененности художника в бытии, связи его творчества с извечными основами нородной жизни.

Развитие данной темы характерно и для поэзии М. Танка. Поэтизация природы, привычного уклада жизни человека, тесно связанного с родной землей, является одной из главных задач поэта. Вместе с тем его поэзия интеллектуальна, насыщенна образами и мотивами мировой истории и культуры, проникнута философскими размышлениями.

В годы своей поэтической зрелости мастер все чаще обращался к верлибру, привнося в эту стихотворную форму черты, характерные для национального художественного восприятия. Верлибр М. Танка – явление уникальное, индивидуально-неповторимое. Поэт смог придать этой свободной стихотворной форме черты, сближающие ее с поэтикой народнаго стиха.

Верлибры М. Танка отличаются своеобразием структурной организации. Открытость их структуры соответствует развернутости и многообразию проявлений художественного мира поэта. Свободный стих М. Танка обычно строится на соотношении однородных либо антонимических компонентов. Повторы, перечисления сопоставимых в определенном смысле структурных элементов, единиц текста являются основным сресством ритмического упорядочения верлибра. Повторяющиеся синтаксические и стилистические фигуры, которые во многих случаях находятся в позиции анафоры, свидетельствуют о связи танковских

верлибров с фольклорной поэтикой и народным мировосприятием. В стихах, в которых используются подобные приемы, ощущается лирико-песенная интонация. «И радость – никакая не радость, а горе, / И песня – никакая не песня, а жалоба, / И еда – никакая не еда, а камень, / И брага – никакая не брага, а слезы, / И солнце – никакое не солнце, а лед, – / Если щедротами этими / Не с кем тебе поделиться» («І радасць – ніякая радасць, а горыч, / І песня – ніякая песня, а скарга, / І страва – ніякая страва, а камень, / І брага – ніякая брага, а слёзы, / І сонца – ніякае сонца, а крыга, – / Калі ты на свеце ўсім гэтым / Не маеш з кім падзяліцца») [4, с. 152].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что белорусская классическая поэзия отличается многообразием ритмико-интонационного построения, что ритм в ее произведениях обладает значительным диапазоном функций и оказывает определяющее влияние на ее стилевое и жанровое развитие. Специфика использования средств ритмической организации стиха в белорусской поэзии связана со своеобразием взаимодействия классических, онтологических традиций с опытом фольклорной поэтики. Подобное взаимодействие, являющееся характерной особенностью белорусской литературы, приводит к возникновению произведений, в которых строгие классические формы сочетаются с более свободными, ритмическая размеренность обогащается мелодичностью.

**Список использованных источников**

1. Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. Т. 4 / Я. Купала – Мінск: Мастацкая літаратура, 1997. – 446 с.

2. Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 2 / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 600 с.

3. Кулешов А. Новая книга: Стихи / А. Кулешов / авториз. пер. с белор. Я. Хелемского. – М.: Советский писатель, 1964. – 147 с.

4. Танк М. Нарочанские сосны: Книга новых стихов / М. Танк / авториз. пер. с белор. Я. Хелемского. – Минск: Мастацкая літаратура, 1977. – 240 с.

Досліджується білоруська класична поезія як складне художнє явище, що являє собою одне з головних напрямів розвитку усієї білоруської поезії протягом XX ст. та на сучасному етапі. Предметом аналізу є ритм та його роль у формуванні віршованої структури. Розглядається специфіка використання ритму в білоруській поезії, яка полягає у поєднанні класичних віршувальних форм із фольклорною поетикою.

*Ключові слова: білоруська класична поезія, ритм, поетика, фольклор, стиль, структура вірша, поетичний синтаксис.*

The Belorusian classical poetry as complex artistic phenomenon is investigated in the article. It is one of the main trend in the development of the whole Belorusian poetry during XX century and at the modern stage. The subject of the analysis is the rhythm and it's role in the formation of the verse structure. The originality of the rhythm use in the Belorusian poetry which consist in unit classical verse forms with folklore poetics is regarded.

*Key words: Belorusian classical poetry, rhythm, poetics, folklore, style, verse structure, poetical syntax.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.1

**Н.М. РАКОВСКАЯ,**
*кандидат филологических наук, доцент,*
*заведующая кафедрой мировой литературы*
*Одесского национального университета имени И.И. Мечникова*

# КРИТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В.В. РОЗАНОВА (К ПРОБЛЕМЕ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ)

Исследуется процесс формирования модели мира и человека в критических и философских произведениях В. Розанова. Определяется смысл философии понимания русского мыслителя, ее связь с концепцией письма.

*Ключевые слова: модель мира, философия понимания, концепция письма, человек, религиозное сознание.*

Как известно, термин «модель мира» широко использовался в поэтике структуралистов, начиная от Ю.Н. Тынянова и завершая Ю.М. Лотманом. Под моделью мира мы понимаем результат переработки информации о человеке, причем человеческие структуры и схемы часто экстраполируются на быт и бытие, которые описываются на языке антропоцентрических понятий и подвергаются семиотической перекодировке [1; 2; 12].

Ориентация на понятие «модель мира» дает возможность соединить в наследии В.В. Розанова фрагменты восприятия, творения художественной реальности и особой формы письма, в которой проявляется чувственное эмоциональное неравнодушие к предмету описания.

К. Аймермахер указывал, что модель мира располагается между действительностью и сознанием и обладает определенными кодирующими правилами трансформации. Учитывая, что В.В. Розанову присущи различные модели сознания (религиозные, философские, этико-эстетические, ментальные и т. д.), имеющие блоки информации в рамках вербальных и невербальных знаков и направленные на различные формы коммуникации, попробуем выявить парадигму, обусловленную интуицией критика, интуицией изоморфизма частных сфер его жизни и бытия культуры в целом. В таком случае, как нам представляется, весь комплекс исканий В.В. Розанова становится осмысленным, ибо этот подход эксплицирует структурность и системность критики В.В. Розанова и сближает ее с потоком мысли XX в. [3; 19; 21].

В критической рефлексии В.В. Розанова модель мира, прежде всего, связана с его духовной эволюцией [8]. Начав со своеобразного радикализма (с отзвуками трансцендентализма), легшего в основу его первого труда «О понимании», В.В. Розанов отмечал, что *понимание* «есть единственная деятельность разума» [16, с. 10], которая соединяет мыслительные формы-схемы с формами самой реальности. Восходя к первозданной природе человека, понимание несет в себе антропологическое и религиозное содержание, выявляя и делая возможным человеческое бытие. По образному выражению А. Ремизова, концепция критика сравнима с «гимнастикой, вырабатывавшей эластичность мысли» [13, с. 230]. Ряд современных исследователей также усматривают в суждениях В.В. Розанова основополагающие тенденции его письма: «Переменчивому публицисту Розанову предшествовал совершенно другой и все равно тот же самый Розанов с философией понима-

© *Н.М. Раковская, 2013*

ния – цельного, исчерпывающего, окончательно неизменного блага. Подчеркнутая розановская переменчивость кричала о том, что цельная истина непохожа на те ее фрагменты, с которыми нам обычно приходится иметь дело» [4; 9].

В.В. Розанов был убежден в том, что письмо и понимание взаимодополняемы: письмо манифестирует понимание, а понимание раскрывает себя в письме. В соответствии с развернутой В.В. Розановым концепцией понимания письмо выступает как особого рода космос. Обращение к письму дает представление о целостности, «надпротиворечивые» основания которой В.В. Розанов стремился определить посредством обращения к феноменам *поэзии наблюдательной* и *психологической.* «Вследствие того, что поэтические произведения, в противоположность произведениям всех других видов искусства, не только не расстраиваются от введения различных и даже противоположных образов, сцен и картин, но даже выигрывают, происходит то, что, тогда как другие искусства всегда отражают в себе только человека, или как личность, или как народ, поэзия отражает в себе и *человека,* и *жизнь* его. В нее входят и думы, и чувства, и желания поэта, и текущая жизнь во всем своем разнообразии и со всеми своими контрастами» [16, с. 370].

Таким образом, понимание – это особая форма мыслительного процесса, в которой представлен «разумный человек в разумном космосе». Ранее чувственного опыта и соприкосновения с миром в разуме человека лежат уже схемы идей, готовых обнять собою мир; и тот факт, что этот мир, существующий независимо от человеческого разума и ранее его, действительно вступает в эту схему идей, невольно заставляет видеть и в разуме нечто космическое, и в космосе нечто разумное. Разум есть как бы мир, выраженный в символах, – мир есть как бы разум, выраженный в вещах; и только поэтому возможно познание мира разумом. Бытие выступает как «трепетное ощущение человека между Богом и космическим витальным эросом – именно это и дает бытие «Я в мире»» [16, с. 10].

Письмо, в свою очередь, выступает как *другое* цельного знания. Это *другое,* с точки зрения критика, «эмбрионально» задано и соединяет в себе имманентное и трансцендентальное («Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться. Мне и тут тепло»). Понимание и письмо «сходятся» как экзистенция и смысл, свобода и необходимость. Возникает стратегия «параллельного письма», допускающего авторскую множественность.

*Письмо* становится главным «героем» литературы. Оно создается только для себя. В.В. Розанов указывает, что в таком понимании имманентное и трансцендентное как бы совпадают – письмо для самого себя является не только основанием, но тайной и жертвой, ибо содержит в себе все существующие смыслы в едином пространстве понимания. Более того, письмо обращено к пониманию и становится универсальной формой осуществления смысла «несу литературу как крест мой».

Данная концепция порождала бесконечную противоречивость суждений В.В. Розанова, вследствие чего А.Ф. Лосев считал В.В. Розанова гениальным человеком, но беспринципным декадентом, мистическим анархистом, глубоко понимавшим все религии, но сомневавшимся в Боге. Неоднозначные выводы А.Ф. Лосева обусловлены экзистенцией автора «Уединенного» и «Опавших листьев», пытавшегося уловить «живую и моментальную антиномичность» событий и явлений в его собственном меняющемся сознании [20]. О своем сознании В.В. Розанов писал: «Я никогда не догадывался, не искал... Эти обыкновеннейшие способности ... исключены из моего существа. Но меня вдруг поражало что-нибудь. Мысль или предмет. Пораженный ... я смотрел на эту мысль или предмет, иногда годы. В отношении к предметам и мыслям была зачарованность» [17, с. 263].

Незыблемым в концепции понимания и письма оставалось одно: духовная эволюция совершалась внутри религиозного сознания. «Уже с I курса, – писал он в своей автобиографии, – я перестал быть безбожником, и не преувеличивая, скажу: Бог поселился во мне. С того времени ... каковы бы ни были мои отношения к церкви, что бы я ни делал, что бы ни говорил или писал, прямо или в особенности косвенно, я говорил и думал собственно только о Боге; так как Он занял меня всего, без какого-то остатка, в то же время как-то оставив мысль свободною и энергичною в отношении других тем» [15, с. 7].

Заложенная в модели сознания В.В. Розанова оппозиция «системность – дискретность» прослеживается в трех фазах. Первая, в которой В.В. Розанов всецело принадлежал

Православию, что проявилось в его книге, посвященной «Легенде о Великом инквизиторе», статьях «В мире неясного и нерешенного», «Религия и культура». В них очевидно противопоставление христианского Запада Востоку: западное христианство ему представляется «далеким от мира», «антимиром». В Православии «все светлее и радостнее». В свете Православия христианство видится критику как полная веселость, удивительная легкость духа – «никакого уныния, ничего тяжелого». Но уже в статье «Номинализм в христианстве» есть уточнение: «...Нельзя достаточно настаивать на том, что христианство есть радость – и только радость и всегда радость» [14, с. 31]. Наблюдается зарождение второй фазы. Сомнения постепенно переходят в скептицизм. Возникает идея противопоставления религий. Историко- культурный код раскрывает блок информации о религии Голгофы (историческое христианство и религия Вифлеема. Голгофа – аскетическая фаза христианства, Вифлеем – новая религия, «жизненно-сладостная»). Постепенно историко-культурный блок расширяется. В статье «Около церковных стен» дан моделирующий диалог христианства и культуры, в результате которого христианство уступает место религии Отца – Ветхому Завету. «Великое недоразумение» в судьбе христианства, по размышлению критика, образовалось в связи с Голгофой – ибо появилось «искание страданий». Но весь «процесс искупления» прошел мимо человека и «рухнул в бездну, в пустоту, – никого и ничего не спасая».

В связи с этими сомнениями возникает третья фаза, связанная с религиозно-культурным блоком, определяемым кодом Церкви. С точки зрения критика, Церковь неверно осознавала суть христианства. Высшей точки сомнения В. Розанова достигли в статье об «Иисусе Сладчайшем», где он пишет о темном лике христианства, о людях лунного света, так широко представленных в творчестве Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского. Церковь, замечал критик, воспринимала христианство как поклонение смерти. Размышления критика близки наблюдениям Н.В. Гоголя, который писал: «Есть страсти, есть явления (например, рождение-смерть), которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет и не дано ему сил отклониться от них. Внешними начертаниями они ведутся, есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь» [5, V, с. 349].

Неслучайно наблюдается некое мистическое совпадение личной судьбы художника и критика. К. Мочульский отмечает: «от Гоголя все ночное сознание нашей словесности: нигилизм Л.Н. Толстого, бездны Ф.М. Достоевского, бунт В.В. Розанова. «День» ее пушкинский, златотканный покров – был сброшен; Н.В. Гоголь первый «больной» нашей литературы, первый мученик ее» [11, с. 231]. Метафизический индивидуализм Н.В. Гоголя и экзистенциальное одиночество В.В. Розанова – явления одного порядка. Сознание критика и писателя интерсубъективно.

Очевидно, что тексты Н.В. Гоголя для В.В. Розанова – код, важный для расшифровки авторского понимания. Одновременно, в данном случае интерпретация В.В. Розанова ярко концептуализирует его собственное сознание. «Удерживающим» является тройка, вся вдохновенная Богом. Преодолевая апостасию, Русь-тройка должна превратиться в духовную вертикаль, как идеал святости [7]. Творческий замысел Н.В. Гоголя В.В. Розанов рассматривает как иррациональный, однако фантасмагории Н.В. Гоголя, воплощенные в сугубо ему присущие гротескные формы, не принимает.

Размышляя о миссии «удерживающего начала» в произведениях писателя, В.В. Розанов не раз подвергал гоголевскую концепцию сомнению. Ужас небытия, с его точки зрения, заглушал гоголевскую надежду на спасение Святой Руси. Болезненно-мнительный Н.В. Гоголь, испытывая страх смерти, искал успокоения в христианстве. Розанов был убежден, что причина душевных терзаний писателя – в метаниях между язычеством и христианством, в страхе перед религией. Он отмечал, что Н.В. Гоголь шел к религии через страх, а не через любовь, потому является «демоном, хватающимся боязливо за крест» [18, II, с. 289].

Попытка выявить основу гоголевского демонизма привела критика к выводу об особом душевном состоянии художника. Ссылаясь на Платона в статье «Отчего не удался памятник Гоголю?» (1909), В.В. Розанов предполагает наличие безумия у некоторых выдающихся людей, приводящего их к глубоким откровениям в жизни. Н.В. Гоголь, по его мнению, обладал этим метафизическим качеством. В нем с детства «жило, росло и развивалось это гениальное, особенное, исключительное безумие, которое перед концом всем овладело, разлилось «вовсю» [18, II, с. 146]. Это безумие трансформировалось в его душе в

метафизическую тоску, которая и определила специфические черты его творчества. Он лишил Россию всего величественного и монументального, считает В.В. Розанов, потому что все поверили в ирреальный мир Н.В. Гоголя как в единственно верный, и никто не мог противостоять этому [17, с. 301].

Очевиден синтетический характер розановской концепции. От мыслительного процесса, заключенного в идее понимания, он приходит к чувственному восприятию мира. В создаваемом им Универсуме есть множество элементов (состояний), которые он сам называет естественными или органическими. Они характеризуются внутренней свободой критика, им присущи ментально-волевые и действенные потенции. Универсум при этом превращается в организм, т. е. единое существо, содержащее в себе множественность внутренне связанных элементов, каждый из которых необходим для совершенства целого (т. е. все разочарования, христоборчество ушли, и в конечном итоге В.В. Розанов опять пришел к Христу и церкви, что находит подтверждение в последних работах, особенно в «Апокалипсисе»). Преодоление мира, который «во зле лежит» (I послание Иоанна) преодолено может быть единством человека и Вселенной, в центре которого – символ Бога (Христа). В данном суждении явственно проявляется космоцентризм критика.

Несмотря на серьезную полемику с Вл. Соловьевым, В.В. Розанов принимает его идею трех начал: божественного, материального, человеческого. Отсюда начинается движение В.В. Розанова к антропологии. Человек должен одухотворить и обожествить материю прежде всего в себе, путем свободного подчинения своей природы божественному началу. Христос является парадигмой должной структуры как универсума в целом, так и каждой человеческой личности. Посаженное Христом дерево должно соединиться с новым небом, новыми звездами, обилиями вод жизни. В связи с указанными суждениями возникает второй структурный элемент модели сознания критика – его антропология. Для него характерна вера в «естество» человека, в «естество» природы. Не случайно А. Волжский писал о мистическом пантеизме критика. В статье «Святое чудо бытия» В.В. Розанов отмечал: «Есть действительно некоторое тайное основание принять весь мир, универс за мистико-материнскую утробу, в которой рождаемся мы, родилось наше солнце и от него земля». Думается, можно вести речь о зарождении софиологической идеи в концепции критика. В данном контексте кодом является биоцентризм В.В. Розанова, отмечавшего, что мир создан не только рационально, но и священно[1] (см. сб. «Литературные изгнанники», примечание к письму Н. Страхова к В.В. Розанову [10]). Вслед за данным суждением возникает новый блок информации – сексуально-мистический Код – метафизика пола. Метафизика человека сосредоточена (указывает В.В. Розанов) в точке единения пола и семьи. Человек не теряется в мироздании, он включен в порядок природы, и точка включенности и есть пол как тайна рождения жизни. Отсюда и осознание пола «как нашей души». Понимая пол как ту сферу в человеке, где он таинственно связан со всей природой, т. е. понимая его метафизически, В.В. Розанов считает все остальное в человеке выражением и развитием тайны пола. «Пол в человеке подобен зачарованному лесу, обставленному чарами; человек бежит от него в ужасе, зачарованный лес остается тайной». Символ «зачарованный» повторяется в статье «Семя и жизнь». Он связан с чудом зарождения жизни, появлением младенца, детских слез, незаконнорожденных детей. В.В. Розанов, обращаясь к Ф.М. Достоевскому, замечает: «деточек-поросяточек» учит сладострастному разврату любви старик Карамазов, лакейским подлостям обучает маленького Илюшу Смердяков, за страдания детей призывает бунтовать Иван, чистоту детских душ стремится спасать Зосима, деятельной любовью согревает детей Алеша, наконец, Митя во сне открывает символику пророческого образа дитя. «За дите и пойду. Потому что все за всех виноваты» [6, XV, 31]. «Дите» – это правда, которую жаждет постичь Митя и, постигнув, уже никогда от нее не откажется. Объясняя сущность данной правды, Ф.М. Достоевский писал: «Потому, что никаким развратом, никаким давлением и никаким унижением не истребишь, не замертвишь и не искоренишь в сердце народа нашего жажду правды, ибо эта жажда ему дороже всего. Он может страшно упасть; но в моменты самого полного своего безобразия он всегда будет помнить, что он только безобразник и более ничего; но что есть где-то высшая правда» [6, XXI, с. 58].

[1]Впоследствии об этом неоднократно будет писать М. Элиаде [21].

В.В. Розанов комментирует: «Дитя – это возвращение к вере и милосердию, воплощенному в православном подвиге страстотерпия. Смысл жизни (символ дитя) в том, чтобы творить добро, «луковку» подавать нуждающимся и пострадать за дите».

Знаковый код В.В. Розанова «религия семьи» означает, что семья как религиозное соединение сохраняет свою целостность благодаря молитве «Спаси и сохрани». Неслучайно ритмическое движение текстов «Уединенного» и «Опавших листьев» напоминает непрерывное слезное звучание молитвы-псалмодия (исполнение псалмов на основе мелодических моделей, с определенной речитацией).

Итоговые моменты формулируемой В.В. Розановым модели мира об этом: жизнь – это мир любви, боли уединения, страдания святости. Быть обманутым в истории есть постоянный удел человека. Единственное, где человек может ощутить свое «я», есть семья, которую рационально построить нельзя, ибо она – институт иррациональный, мистический. Размышляя о пушкинской Татьяне, В.В. Розанов обратил внимание, что в ее жизненном мире не оказалось ни детей, ни друзей, не было даже «маленькой собачки» – всех тех атрибутов, без которых нет существа семьи, тепла и смысла жизни женщины. Видимо, не случайно через три дня после известия о смерти сына и за несколько месяцев до собственной кончины с его души сошел еще один мажорный «вздох»: мир, кажется, весь сплетается из музыки... И песни человеческие, и грусть человеческая, самые скорби его, самые печали – все так прекрасно, неизъяснимо волнует [17, с. 603].

Для В.В. Розанова через постижение тайны пола происходит постижение тайны семьи и духовное преображение страсти в любовь, а затем – в гармонию и смысл жизни. Таким образом, структурные элементы розановской концепции понимания – Бог-природа-человек-пол-семья – оказываются целостно связанными и представляют систему. В этой системе внутренний диалог, полемика, критика имманентны как самым частным проблемам, лежащим в основании творчества В.В. Розанова, так и найденному мыслителем методу их анализа. Сделать частное (интимное) проблемой философского обсуждения должен автор, найти определенные закономерности в их решении – задача всеобщая. Описывая суть своего полемического приема, критик указывал на непременно соборное обсуждение проблемы, отмечая возможность ее постижения лишь в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину.

Созданное В.В. Розановым письмо становится примером рождения индивидуального мифа. Его призыв убежать от слов к делу, жить естеством, его представления о «чистой» внеязыковой реальности, сталкиваясь с проблемой «выражения невыразимого» (жизни как потока интенциональных переживаний), оформляются в миф о творчестве и становятся особым способом организации розановского текста. И этот текст восстанавливает в его сознании христианское учение о двух путях познания-постижения Бога: апофатическом – пути молчания и катофатическом – пути слова, объяснения, соединив их в целостное представление о реальности, понимании и письме, что и составляет суть модели кризиса сознания. В.В. Розанов бесконечно противоречив, и это закономерно. Ибо есть в его судьбе мир творчества, соединенный с Божественным, мир трансцендентный, мир свободы личностной, и есть мир семьи (быта в широком смысле). В.В. Розанов разрывается между этими мирами (здесь и трагический брак с женой Ф.М. Достоевского, и проза жизни неосвященного брака, рождение и смерть детей). В этом разрыве и попытке преодолеть его и заключается целостность неординарной личности, его модели мира и человека.

**Список использованных источников**

1. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура / К. Аймермахер. – М.: РГГУ, 2001. – 394 с.
2. Бачинин А. Христианская мысль / А. Бачинин. – СПб.: Новое и Старое, 2006. – 118 с.
3. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с.
4. Бибихин В.В. К метафизике другого / В.В. Бибихин // Начала. – 1992. – № 3 (5). – С. 26–30.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 5 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Художественная литература, 1952.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Художественная литература, 1972–1990.

7. Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. «Миргород» Н.В. Гоголя / И.А. Есаулов. – М.: РГГУ, 1995. – 102 с.

8. Зеньковский В.В. История русской философии / В.В. Зеньковский. – Л.: ЭГО, 1991. – 295 с.

9. Иванова Е.В. В. Розанов и его апокалипсис литературы / Е. Иванова // Русская литература. – 2006. – № 4. – С. 92–103.

10. Литературные изгнанники. Примечание к письму Н. Страхова к Розанову. – СПб.: Тип. Т-ва А.С. Суворина – «Новое Время», 1886. – 549 с.

11. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. Мочульский. – М.: Республика, 1995. – 606 с.

12. Новиков Д. Христианское учение о человеке / Д. Новиков // Человек. –№ 5. – 2000. – С. 112–126.

13. Алексей Ремизов. Исследования и материалы / А. Ремизов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – 286 с.

14. Розанов В.В. Мимолетное / В.В. Розанов. – М.: Республика, 1992. – 541 с.

15. Розанов В.В. Несовместимые контрасты бытия / В.В. Розанов. – М.: Искусство, 1990. – 605 с.

16. Розанов В.В. О понимании. Опыт исследования природы границ и внутреннего строения науки как цельного знания / В.В. Розанов. – М.: Танаис, 1994. – 804 с.

17. Розанов В.В. О себе и о жизни своей / В.В. Розанов. – М.: Республика, 1996. – 876 с.

18. Розанов В.В. Pro et contra: в 2 кн. / В.В. Розанов. – СПб.: РХГИ, 1995. – 576 с.

19. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 280 с.

20. Тарасов Б.Н. Мыслящий тростник / Б.Н. Тарасов. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 896 с.

21. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.

Досліджено процес формування моделі світу та людини в критичних та філософських творах В. Розанова. Визначається смисл філософії розуміння російського мислителя, її зв'язок із концепцією письма.

*Ключові слова: модель світу, філософія розуміння, концепція письма, людина, релігійна свідомість.*

In article process of formation of model of the world and the person in critical and philosophical works by V. Rozanov is investigated. The sense of philosophy of understanding of the Russian thinker, its communication with the concept of the letter is defined.

*Key words: model of the world, philosophy of understanding, the concept of the letter, the person, religious consciousness.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 82.0

**I. SUKHENKO,**
*PhD in Philology, Associate Professor of Mass Media and International Communication Department, Oles Honchar Dnipropetrovsk National University*

# ECOCRITICAL CHALLENGES OF UKRAINIAN LITERARY STUDIES

The paper represents how Ukrainian literature strives to combine democratization with the persistent memory of post-Soviet approaches to solving social problems. One aspect of this transitional process is the society's effort to overcome typical social indifference on the part of Ukrainian citizens and cultivate a more active sense of civic responsibility and engagement among the public. The paper deals with the stages of ecocritical writings within the Ukrainian literary studies as well as represents Ukrainian researchers and scholars who initiated ecocritical movement within the Ukrainian context.

*Key words: ecocriticism, ecocritical narration, eco-consciousness, ecological ethics, ecocritical imperatives.*

Describing the relationship between nature and Ukrainian culture requires distinguishing between the two major parts of Ukraine's bilateral character. This includes the physical environment and its ethnic traditions – this can be termed as the eco-ethnic complex. Eco-ethnic factors have given rise to the conflict between industrialization in Ukraine's territories and historically and ethnically rooted nature-oriented spirituality. The tensions between industrialization and nature adoration are the essence of the contemporary environmental predicament in Ukraine [9, p. 63]. "Ethnic-nature" relations impact the specific ethnic character that is regarded as a set of social and psychological features (feelings, values, psychological intentions, emotions, etc.) that are determined by social, economic, historical as well as geographical factors concerning how society functions and can appear in culture, traditions, and customs.

The distinct features of Ukrainian ethnic character include individualism, executiveness, introversion, tolerance, and emotional abundance, the complex combination of which influences the formation of Ukrainians' eco-consciousness as well as the further development of the country's economy and industrial activity [9, p. 63].

The contemporary ecological situation in Ukraine represents the dynamics of ecological culture formation of the Ukrainian society. Ukrainian ecological culture certainly includes substantial knowledge about nature, as is evident in the agricultural system; the reliance on the seasonal calendar even in urban settings in the twenty-first century; nature's impact on folk art and folk medicine; and poetic images in Ukrainian folklore. These are only a few examples of how various kinds of ecological knowledge systems continue to permeate Ukrainian culture, even as the society confronts challenges of industrialization and economic development.

Ukrainian culture has always been greatly influenced by its natural environment. Its folk wisdom has preserved and transmitted a careful attitude toward nature, based on a practical, rational understanding of how best to use natural resources. The Ukrainian people have not traditionally resisted nature, on the contrary they have always had emotional attachment to the natural world and a respectful attitude toward nature, regarding it as being of equal, or even superior, status. Despite the Ukrainian worldview's changes in recent decades, Ukrainian culture is characterized by its tight, unbreakable links with nature throughout history [6, p. 42].

© *I. Sukhenko, 2013*

Ukraine's ecological culture has shifted its trajectory of development from an agricultural focus to a technological focus. This development parallels a transition from the nature-centered beliefs of Slavic heathens through the theologically-centered principles of Christianity and anthropocentric attitudes toward nature. This was typical of Ukraine when it was of the totalitarian Soviet state, but now it has turned towards a newly restored nature-centered ecological ethics. The recent formation of ecological ethics is based on a new awareness of the Earth as a crucial life-support system, up-to-date science, and contemporary religious beliefs as well as other cultural components including economic demands.

In thinking about the development of Ukrainians' new ecological consciousness, it is necessary to pay special attention to the economic causes of both contemporary ecological crises and environmental policy formation. The rise of consumption in the anthropogenic environment is based not on the environmental resources but on human needs and wishes.

The ethical aspects of human attitudes toward nature in the Ukrainian cultural tradition determine the moral principles of human-nature relations in the Ukrainian worldview. Ukrainian ancestors comprehended a sophisticated system of environmental values. A fundamental love and adoration toward nature is a central feature of the Ukrainian mentality. Widely shared Slavic religious beliefs emphasized a non-dualistic understanding of the relationships between humans and the non-human world and stressed the equal value of all living creatures. Adopting Christianity and Western European philosophical ideas promoted the sense of humans' dominant role in human-nature relations in what has come to be contemporary Ukraine. Christianity, with its clearly defined anthropocentric perspective, justified dualistic principles of human-nature relations and stressed environmental exploitation as one purposes. Due to the new, more ecologically sensitive Christian philosophy, environmental adoration has begun to be substituted for the more rational, exploitative approach towards nature. At the same time, Christianity, as practiced in Eastern Europe, has called for responsibility not only in interpersonal relations but also in human relationships toward all natural phenomena [2, p. 202].

The ecologically-centered tendency of Ukrainian literary studies as a separate tendency asserted itself in the 1970s and 1980s under the name "ecological aesthetics" (*Tatiana Fedortsova, Maksym Rylskiy, Volodymyr Pokrovskiy, Vadym Romanenko, Anatoliy Sydelkovskiy*) [3, p. 17]. The field was a part of aesthetic studies, devoted to researching relations between humans and nature and the biosphere. This occurred during a period of deep ecological crisis due to the dynamic growth of the country's industrial zones and the destructive use of natural resources, which was an extreme threat to human life as well as a way of demolishing cultural memory. This was a period when acute ecological problems typical throughout the territory of the Soviet Union became prevalent in Ukraine. For instance, Government-sponsored projects changed the course of rivers in Siberia, polluted Lake Baikal and produced human-made seas with the objective of building new hydroelectric plants. The new ecological aesthetics was aimed, by contrast, at the development of reasonable behavioral norms, which could regulate "human-nature" relations in their ecological, cultural, social, and aesthetic aspects in order to keep the balance between the environment and cultural values. This vision of ecological problems greatly influenced the aesthetic views of the environment in Ukraine.

Literature and film played major roles in the process of supporting the evolution of a new ecological culture in Ukraine. For instance, literary critics have identified a recurring motif in Ukrainian fiction that focuses specifically on human-made seas and their destructive consequences and effects. Instances of early literary interventions that offer resistance to ecological catastrophes in the region are the novella *The Poem about the Sea* (1956) by Oleksandr Dovzhenko (Олександр Довженко, *Поема про море*), the novel *Birds Leaving Their Nests* (1965) by Ivan Chendey (Іван Чендея, *Птахи залишають гнізда*), and the novella *Farewell to Matyora* (1976) by Valentin Rasputin (Валентин Распутін, *Прощання з Матьорою*) to name a few.

Oleksandr Dovzhenko's *The Poem about the Sea* was regarded as one of the author's great works, a narrative about "the labor and the beauty" as well as "the ethnos's souls" [9, p. 33]. Critics refer to it as proof of the author's "great magnitude of romanticism" [4, p. 96]. Later fiction by Oleksandr Dovzhenko as well as works by Ivan Chendey and Valentin Rasputin have been regarded as a fictional treatments of human stories connected with the urgent ecological

problems of those times. The most resonant fiction of that period was a novel called *The Cathedral* (1967) by Oles Honchar (*Собор*), where the writer emphasized the long-standing problem of negligent attitudes toward the Samara cathedral – one of the most unique and exquisite cultural memorials in Ukrainian culture. The concern with environmental degradation and negligent treatment of cultural monuments went together and represented a new mid-twentieth-century Ukrainian struggle to restore both cultural phenomena that had been undermined by the Soviet system and the natural environment that had been trashed by Soviet-era industrialization.

The reaction of critics (Ukrainian as well as foreign) to these works of fiction began to pay attention to the ecological features of Ukrainian literature as well as its new problems, themes, and even terminology. The subject of ”Human-Nature” has always been and still is among the main problems of Ukrainian literature.

While speaking about the early background of ecological criticism in Ukrainian literary studies, it is necessary to mention the works by Euvgen Malanyuk, 1897–1968 (*Malanyuk Euvgen. Ukrainian Literature in the Contemporary Vision. Literary Heralds. Vol. 7 (1932). P. 626–633 – Маланюк Євген. Українська література в світлі сучасності. Літературно-науковий вісник, 1932. Кн. 7. С. 626–633*), Yuriy Lypa, 1900-1944 (*Lypa Yuriy. Assignment of Ukraine, N.Y., 1933 – Липа Юрій. Призначення України, Нью-Йорк, 1933*), Dmytro Chyzhevsky, 1894–1977 (*Chyzhevsky Dmytro. A History of Ukrainian Literature, N.Y., 1975 – Чижевський Дмитро. Історія української літератури, Нью-Йорк, 1975*), who spoke about the geographical factor as the main “coordinator” of Ukrainian thinking, way of living, world perception as well as ecological culture, which is based on Slavic traditions, religion and morality and which corresponds to the “biological rhythms” of Ukrainian nature. These works did not mention “ecological approach” towards narration analysis, but they formed the background for its further development in Ukrainian literary studies. Later Ukrainian fiction works were analysed in the aspect of researching the close relations “human-nature” as well as “human-earth”. The national specificity of ecological approach towards fiction works analysis was implemented in researching issues on environmental protection in its multilevel representations (including issues on harm and crime against nature, nature protections for further generations, escapism ideas, etc) which forms the ecological culture of a character. Among the first works, mentioning about ecological approach towards Ukraininan literature, stands “*The Image of “Earth” in Ukrainian and Canadian Literature*”, 1996 *(“Міфологема землі в канадській та українській літературі”*, 1996) by Natalia Ovcharenko, one of the contemporary Ukrainian literary scholars. For Ukrainian literary traditions ”earth” is not only soil, “’earth” is life, hope, joy, wealth, as said Natalia Ovcharenko along with other literary critics of Ukrainian literature.

Nowadays ecocritical movement in Ukraine is at its dawning point. The first steps of implementing the ecocritical toolkit towards narration analysis within the Ukrainian literary studies were made by Oleksandr Kozlov (1937-2010), one of the brightest theorists of literary criticism in Ukraine. He spoke about ecocriticism movement at his lectures and numerous conference debates, but because of his disease he had no chance to have his articles on these issues published. Beside the author of this article, Ukrainian ecocriticism is among the academic interests of two Ukrainian literary scholars: Larysa Gorbolis with her *“Екологічна культура героїв у художньому потрактуванні українських письменників” (*2010) and *”Екокритичні виміри української літератури: доцільність і прийнятність застосування (на прикладі «Лісової пісні» Лесі Українки)” (*2011) as well as Mykola Tkachuk *“Людина і природа в українській літературі крізь призму екокритики” (*2011*).* These works demonstrate that ecocriticism within Ukrainian context is the crossroads of ecological aesthetics and literary studies, based on religious and social points. Nonetheless, this new attention to environmental and social restoration was not enough to transform Ukrainian society and overcome the negative effects of industrialization.

The process of adopting new eco-imperatives in the society is a multistaged one. First scientists, dealing with ecological and environmental issues, face the necessity of changing the situation. Then philosophers comprehend the situation as well as form the concepts of post-Chernobyl human’s attitude towards the environment. And finally politicians and non-governmental organizations have real possibility to influence the course of events and implement

real plants in order to provide not only democratic but also ecological development of the society. This situation can encourage the Ukrainians to implement the new ecological consciousness and form the ecological future of Ukraine, as *Anatoliy Tolstoukhov*, a Ukrainian politician and scholar, mentioned [8, p. 175 ].

Thus, it is quite early to state that Ukrainian literary studies can have the tendency to present well-formed ecocritical research, especially in comparison to the achievements of the North American literary criticism where the content of ecocriticism, its connections with the contemporary ecological thinking, and the methods of implementing the ecocritical toolkit in textual analysis are well developed. Ukrainian literary studies have reached the point of feeling the urgent need to push forward in the direction of ecocritical research, as Ukrainian ecological consciousness is now sufficient to offer both the background for this research and a major source of ethnic self-understanding, which will enable future Ukrainian artists, writers and scholars to make a unique contribution to the field. The history of Ukrainian society, as a Soviet state and as a region that became world famous as a nuclear disaster zone, may seem to defy the possibility of a viable ecologically sensitive society. However, as I have tried to suggest in my article, there is a deep, pre-Soviet tradition of environmental respect and concern among the Ukrainian people, and the excruciating disaster that took place at Chernobyl in 1986 has helped to bring forth the sense of traditional attachment to and concern for nature within this society. Far from being merely crushed – or irradiated – by this catastrophe, Ukrainians have used Chernobyl to trigger cultural self-awareness and renewed ecological attentiveness. Our literature proves that cultural identity and environmental consciousness go hand in hand.

## Bibliography

1. Clark Timothy. The Cambridge Introduction to Literature and Environment / Timothy Clark. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 254 p.
2. Андреєва Т. Розвиток моральних засад відношення «людина-природа» в українському світогляді / Т. Андреєва // Мультиверсум. Філософський альманах: зб. наук. праць. – К.: Український центр духовної культури, 2000. – Вип. 11. – С. 201–212.
3. Борейко В. Екологічна естетика / В. Борейко, Н. Пустовіт. – К.: Логос, 2012. – 72 с.
4. Варго О. Динаміка екологічної свідомості в Україні / О. Варго // Науковий вісник Харківського державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди. Серія: Філософія. – Харків.: ХДПУ ім. Г. Сковороди, 2004. – Вип. 15. – С. 95–99.
5. Горболіс Л. Екокритичні виміри української літератури: доцільність і прийнятність застосування (на прикладі «Лісової пісні» Лесі Українки) / Л. Горболіс // Філологічні трактати. – Dbg / 3. – 2011. – С. 5–10.
6. Тагліна Ю. Національний характер українського етносу та його вплив на екологічну культуру / Ю. Тагліна // Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна «Філософські перипетії». Вип. № 638. Серія філософія. – Харків: Харківський національний університет, 2004. – С. 38–42.
7. Ткачук М. Людина і природа в українській літературі крізь призму екокритики / М. Ткачук // Дивослово. – Вип. 6. – 2011. – С. 52–56.
8. Толстоухов А.В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє: монографія / А.В. Толстоухов. – К.: Парапан, 2008. – 308 с.
9. Украинский характер: аналитический доклад / Под ред. А. Ермолаева, А. Левцун, С. Денисенко. – К.: Логос, 2011. – 64 с.

Розглянуто передумови та етапи становлення екокритичних досліджень в сучасному українському літературознавстві. Увага акцентується на національних особливостях екокритичної візії у контексті формування екокритичних імперативів сучасної української літератури. Розглядається специфіка впливу екоцентричного наративу на формування екологічної свідомості українського етносу. Уведено в обіг провідні ідеї екокритичного доробку сучасних українських літературознавців, які і репрезентують сферу та стан функціонування «екокритики» у сучасному українському контексті.

*Ключові слова: екокритика, екокритичний наратив, екосвідомість, екологічна етика, екокритичні імперативи.*

Рассмотрены предпосылки и этапы становления экокритических исследований в современном украинском литературоведении. Внимание акцентуется на национальных особенностях экокритической визии в контексте формирования экокритических императивов современной украинской литературы. Изучается специфика влияния экоцентричного наратива на формирование экологического сознания украинского этноса. Введены в оборот основные идеи экокритических работ современных украинских литературоведов, которые и представляют сферу функционирования «экокритики» в современном украинском контексте.

*Ключевые слова: экокритика, экокритический нарратив, экосознание, экологическая этика, экокритические императивы.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 82.0

**Н.А. ХЛЫБОВА,**
*кандидат филологических наук, доцент,*
*заведующая кафедрой иностранных языков*
*гуманитарно-филологических факультетов*
*Таврического национального университета имени В.И. Вернадского (г. Симферополь)*

# ИНТЕРПРЕТАЦИОННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЖ.Х. МИЛЛЕРА: СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА XX века В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Основной целью статьи является выявление основных герменевтических аспектов интерпретационной тактики американского компаративиста с дальнейшей конкретизацией стратегии Дж.Х. Миллера как литературоведа. Обращение к вопросу продиктовано значительным недостатком исследований, направленных на интерпретационную сторону феноменолого-деконструктивистских работ критика. Полиморфный характер практической критики Дж.Х. Миллера позволил ей выйти за рамки строго литературоведческие и повлиять на культурологическую область исследований.

*Ключевые слова: Миллер, интерпретация, герменевтика, литературная критика, феноменология.*

Подобно всякому художественному новаторству в литературе любая инновация литературной критики означает в той или иной степени нарушение уже принятого, традиционного в стремлении к открытию новых вариантов. Канон никогда не застывает, но всегда находится в процессе, который укрепляет его и одновременно ставит новые проблемы. При упорядочении как ценностного, так и терминологического противостояния в обычной практике идут или путем иерархизации, основываясь на принципе выделения доминантных ценностей, или путем распределения их по разным слоям и сферам. В 1970-е годы США в основном впитывали, отчасти «имитировали» зарубежные европейские теории. Это был великий «период открытий» и начало отхода от европоцентризма в сфере литературной критики. Национальная модификация полувековой критической мысли Дж.Х. Миллера помогает понять всю совокупность исторических, современных глобальных изменений и системных трансформаций с довольно вероятной перспективой выхода на все те же традиционные классические основы интерпретации, но уже обогащенные новыми методиками и поднятые на иные качественные высоты. Выдвинутая мысль, возможно, должна быть воспринята неоднозначно на фоне искаженных большей частью деконструктивистских исследований компаративиста. Мнения о явно деструктивном характере миллеровской критики 1980–90-х годов основаны на фрагментарном рассмотрении, не принимающем во внимание ни феноменологическое влияние предыдущего периода, ни специфику исследовательской методологии его критики в целом.

Полиморфное состояние литературы отражает сложное состояние современного общества. Тем значительнее становится дифференциация присущих литературе ценностных черт, что создает многообразие, несводимое к однозначной характеристике. «Плюрализм», диалогичность при этом выступает как испытание различных теорий путем сравнения и сталкивания их друг с другом. Еще коллегой Миллера Джеффри Хартманом было замечено, что мы вступили в эру, когда можно бросить вызов даже приоритету литературы над литературно-критическими текстами. Подобное положение особенно важно учитывать при рассмотрении выдвинутой Роландом Бартом трихотомии «чтение – наука о лите-

© *Н.А. Хлыбова, 2013*

ратуре – критика». Именно критику здесь видит Р. Барт герменевтической интерпретацией текста. Первостепенный интерес возникает к вопросу перевода (применительно к теории), который можно назвать транскодированием, дешифровкой, поскольку открывает новые возможности и границы различных кодов. Отсюда важность литературной проекции различных методов как распространения теорий в качестве культурного и исторического симптома, а не просто явлений в цепи случайностей. Двойственность данной тенденции вызывает необходимость всерьез заниматься вопросами о границах, природе и критериях (т. е. своего рода канона) интерпретации.

Попытка реконструкции отдельного целостного явления с типологическими и системообразующими признаками была предпринята нами на основе компаративного анализа творчества Дж.Х. Миллера как представителя современной американской критики (см. диссертацию: Хлибова Н.О. Літературна критика Дж.Х. Міллера: трансформація західноєвропейських теорій. Симферополь, 2008).

Стремление показать динамически развивающееся американское литературоведение как сферу и пример трансформации европейской мысли и собственно внутриамериканских взаимовлияний установило однолинейные (но не синхронические) и многоуровневые аспекты, пути исследования миллеровского феномена, обусловленного тесными личными контактами, творческими связями, сотрудничеством с европейскими школами и их выдающимися представителями.

Выбор комплексного методологического подхода в рамках компаративистской методологии позволил раскрыть в общих чертах нынешнюю ситуацию в литературной критике на отдельном примере и поднять проблему необходимости и возможности расширения рамок литературоведческого подхода к произведению, выходя на междисциплинарный синкретизм и методологический плюрализм. Подобное расширение во многих случаях помогло бы определить генезис и природу, сложность и неочевидность нелинейных (в ряду одного течения) явлений литературы и литературной критики, а следовательно, появление равно вероятностных и взаимодополняющих подходов.

Репрезентантом этих явлений видится американский критик Миллер. Европейская рационалистическая дихотомия «или – или» при выборе текстологического (по иным интерпретациям – текстоцентрического, саентистского, сциентистского) или антропологического (гуманистического) подхода к тексту переходит в синтез основных элементов этих направлений. Этот синтез создает своего рода «единые, целостные нити», плетущие «ткань» критического прочтения классического англо-американского литературного наследия (XIX–XX вв.) так ярко, что феномен Дж.Х. Миллера не остается незамеченным как на североамериканском континенте, так и в Европе и Азии. Даже рационалистически логическая Англия не обошла вниманием труды Миллера.

На почве миллеровской критики оказалось возможным применение и соединение в интерпретационной методике текста настолько различных и даже полемически отталкивающихся друг от друга тенденций (феноменологической и деконструктивистской), что это явление становится антропологически-текстологической парной категорией, выражающей дихотомию поляризованного целого. Эта категория воплощает дополнительность и антиномичность полярных начал. Гуманистический и текстоцентрический подходы к интерпретации (текста), сосуществующие, борющиеся и взаимодействующие на протяжении всего исторического процесса развития литературы, неизбежно меняют свои формы и их смысловые отношения. Но они так и не преодолели параллелизм, оставаясь связанной между собой совокупностью различных принципов или набором критериев и принципов. Инновация Миллера в этом отношении обозначила вектор развития наиболее значимых аспектов дисциплины. При этом конечно, следует оговориться, что миллеровская творческая инновация далека от современного понятия культурной синергетики, «точки бифукации» (взрыва), так как развитие миллеровской методологии – скорее эволюция европейских теорий в американской вариации. Однако в целом изменение вектора дает довольно четкую альтернативу.

Так, первоначально начиная с тактики рассмотрения текста как автономного объекта в «новой критике», Миллер переходит в работе «Чарльз Диккенс: мир его романов» (1958) [2] к феноменологическому детальному рассмотрению 6 романов («Посмертные записки

Пиквикского клуба», «Оливер Твист», «Мартин Чезлвит», «Холодный дом», «Большие надежды», «Наш общий друг») с некоторыми вплетениями анализа других работ Диккенса. При этом каждый роман является важным сегментом в диккенсовском временном развитии, будучи фрагментом сознания автора, и все работы вместе дают возможность оценить то особое качество воображения Диккенса, которое определено проявлением всего многообразия этих романов, и проследить развитие диккенсовского взгляда на мир от одного романа к другому через хронологические витки его карьерного пути.

Подобный же механизм использует Миллер и при написании следующей работы «Исчезновение Бога: пять писателей XIX в.» [6]. Но уже в поле зрения критика не один автор (Де Квинси, Р. Браунинг, М. Арнольд, Дж.М. Хопкинс, Эмилия Бронте). Миллер называет эту книгу изучением пяти авторов важной группы писателей XIX и XX в., которые представляют кульминацию длительного процесса. Это – ряд людей, живущих без Бога в мире (это начальная ситуация всех их, подобно героям «Ярмарки Тщеславия»). Безусловно, Миллер не избегает историко-культурной, философской подоплеки процесса исчезновения Бога из сознания, но это лишь сложившиеся внешние условия. Что интересует критика, так это то, как именно этот процесс происходил в сознании исследуемых писателей, отдельные этапы которого Миллер рассматривает с помощью ряда их произведений. Все это – спектр вариаций внутри единой традиции – Викторианского сознания. Эту книгу он называет попыткой проследовать курсами пяти духовных приключений, отличающихся друг от друга и связанных многими схожими чертами. Эти приключения можно определить как героические попытки раскрыть имманентность (внутренние качества) мира трансенденции (превосходства). Структура построения книги не столько хронологическая, сколько диалектическая.

Тема сознания в условиях исчезнувшего (умершего) Бога продолжает интересовать Миллера в следующей анализируемой книге «Поэты реальности: 6 поэтов XX в.» [5] (Джозеф Конрад, Йейтс, Томас Элиот, Дилан Томас, Уоллис Стивенс, Вилям Карлос Вильямс) в той же феноменологической методике интерпретации. Современную поэзию считает прямым продолжением романтизма. Аналогично она начинается с нигилизма, но постепенно от него освобождаясь, превращается в поэзию реальности. Как конкретно воплощалась эта ориентация на реальность, на предметный мир, Миллер показывает на примере творчества выдающихся англоязычных поэтов, называя их поэтами реальности, т. к. его интересует именно связь сознания авторов с реальностью, а не художественный метод – реализм.

В «Форме Викторианской прозы» (1968) [8] рассматриваются четыре основные компонента внутриструктурных принципов произведения (феноменологической формы) в основном на произведениях У. Теккерея, Ч. Диккенса, А. Троллопа, Джордж Элиот, Джордж Мередит и Т. Гарди. Это работа представляет собой четыре лекции в университете Нотр Дам – «Время и интерсубъективность», «Онтологическая основа формы», «Нарратор как общее сознание» и «Я и сообщество». И три основные вопроса Викторианской художественной литературы (времени, межличностных отношений и вопрос реализма) при поставленной цели – идентифицировать уникальность сознания в каждом случае.

Работа, завершающая феноменологический этап, – по творчеству Т. Гарди (1970) [9]; отдаленность (порой даже отчужденность) и влечение в ней в качестве подзаголовка определяют основной характер как произведений писателя, так и проступающее сквозь них сознание автора. Все работы Гарди, рассмотренные в комплексе, дешифруют его сознание.

Отдельные деконструктивистские элементы (а именно разноуровневые повторы и более пристальное внимание к языку по сравнению с предыдущими книгами), появившиеся в работе о Гарди, стали ключевой стратегией миллеровской критики в работе «Литература и повторение: семь английских романов» (1982) [3]. Миллера теперь интересует общность формальных художественных приемов, или, как он говорит, «языковых деталей». Так, поиски «повторов» он ведет в романах Дж. Конрада, Э. Бронте, У. Теккерея, Т. Гарди и В. Вульф с «распутыванием» вербальных “нитей” внутри романа, чье каждое новое «прочтение» может выявлять в нем все новые и новые значения. Эта книга Миллера – как прочтение в трех методологиях (новой критики, феноменологии и деконструктивизма).

«Этика прочтения» (1986) [7] как художественных (Дж. Элиот, А. Троллоп, Г. Джеймс), так и философских (И. Кант) и литературно-критических (П. де Манн) трудов, закрепила за Миллером славу деконструктивиста. Миллер говорит, что существует особая и неожи-

данная связь между ориентацией на общепринятые законы морали и творчеством. Этика и творчество неразделимы, хотя их взаимосвязь не обязательно должна быть гармоничной или симметричной. Этика представляет собой один из дискурсивных модусов. Критик рассматривает эту проблему, разграничивая целеполагающие сферы прочтения (Reading doing reading, Reading Telling: Kant, R. Unreadability: de Man, R. Writing: Eliot, Self reading Self: Trollope, Re-reading re-vision: James and Benjamin). Посвящает саму работу Г. Блуму.

«Викторианские темы» (1990) [10] примечательны тем, что в нее вошли статьи как первого (феноменологического) периода критической деятельности литературоведа, так и второго (деконструктивистского). Часть из них была опубликована как раз на рубеже этих периодов, что дает возможность проследить особенности исследовательской методологии ученого, характерные для переходных лет. Эта работа предполагает исследование трех «узлов», на которых была завязана викторианская литература. Во-первых, это тематика последней, затем выраженная в ней «субъективность» сознания (автора, протагониста, героев) и, наконец, ее «подчинение» (от гл. «subject») идеологическим установкам своего времени.

Завершает деконструктивистский этап «Нить Ариадны» (1992) [1], продолжая разрабатывать теорию наррации, повествовательный аспект, сосредоточив основное внимание на поисках той главной линии (или «нити»), которая проходит через все повествование в романах и, подобно нити Ариадны, ведет читателя к «центру» последнего, т. е. помогает ему в «прочтении» текста. И последняя «Другие» (2001) [4] – философские размышления над проблемой уникальности авторов теоретических и философских работ наряду с художественными на фоне деконструкции категории «другого» и перевода ее в концепт «инаковости, другости».

Герменевтически множественный характер интерпретаций, вербальный диалог, диалог чувств, поведенческий полилог характеризуют такие современные процессы, как технологизирование восприятия и мышления современного человека, а для нас более важно – читателя. Искусственно синтезированные методы исключительно радикально меняют процесс восприятия, воздействуют на само творческое мышление, стирают границы между реальным и воображаемым, создавая виртуальную реальность.

В случае с критикой Миллера сравнение с виртуальной реальностью можно рассматривать в качестве деконструктивистского инструментария. Деконструктивизм Миллера – это не кризис, упадок, деградация интерпретации текста, как трактуется в обывательском смысле деконструкция Деррида (то есть хаосное, беспорядочное распространение «движения желания» (ризомы), лишенное направления и регулярности, в постмодернистской терминологии).

Миллеровскую творческую новацию как литературного критика можно расценивать как новую конфигурацию американского деконструктивизма. Литературовед преобразует взаимодействия методических компонентов феноменологии, деконструктивизма, отчасти «новой критики», исторических, социо-культурных и психологических подходов в характеризуемый направленностью устойчивый порядок. Эта направленность двоякой природы: внутреннего свойства творческой ищущей личности самого критика и внешнего – своего рода адаптации к развивающимся условиям творческой активности.

Читателя в современных условиях невозможно оставить в догмах прочтения лишь логических связей, в рамках одного какого-либо подхода. Необходимо попытаться помочь настройке его сознания и, как следствие, восприятия, постепенно подготовить его к многогранной возможности прочтений и интерпретаций. Первые шаги: гиперлитература, метатекст, интертекст, интерсубъективность, понятие «другого». Но это лишь начальная цепь подготовки современного читателя. Прорастающая в жизнь виртуальная реальность – одновременно итог и генератор мультикультурных универсальных явлений современности – естественно не завершенный еще полностью процесс, в силу своей природы еще не оформившееся явление.

Касательно места Дж.Х. Миллера в американском деконструктивизме, можно заметить следующее. Несмотря на примерно схожий путь прохождения американских деконструктивистов «Йельской четверки» (особенно Дж. Гартмана, П. де Мана и Дж. Х. Миллера), а именно феноменологическую начальную литературную деятельность, оппози-

ция «феноменология – деконструктивизм» по-разному распределяется в зависимости от полного генезиса их критики, типа мировоззренческих концепций и от характера функциональной деятельности. Недаром только Миллера называют критики «гуманистической овцой в волчьей шкуре».

Литературоведческая практика феноменологически-деконструктивистской критики Дж.Х. Миллера позволяет исследовать целое (произведение или все творческое наследие писателя), не разрушая его, создает ключевую «нить» в единой «ткани» лабиринта прочтения. Ценность подобного прочтения может быть как опровергнута, так и доказана посредством одностороннего усиления того или иного аспекта (диалогичности) в зависимости от выбора исследовательских целей. Но при условии, по Миллеру, «довольно сложной работы – перепрочтения».

Образование подобных конструкций прочтения – методологическое средство для выявления и установки причинных связей того или иного литературного явления, т. е. логическое решение проблемы «истиной» интерпретации, а никак не разрушение, деструкция текста или текстовых значений.

При этом Миллер довольно часто не изобретает новой терминологии, а использует, адаптирует ему более близкую, отвечающую его частным задачам на тот момент, для достижения своих практических целей, а не формирования теорий. Но, тем не менее, создавая или привнося новые значения и методически их используя, он от работы к работе выстраивает свою методологию. Именно практическое применение теории – критику – Дж.Х. Миллер считает тем средством, которое способно изменить саму теорию.

Так, обобщение концепций Женевских критиков в целом и при сравнении с друг с другом, выделение критики Пуле как своего стержня с некоторыми нюансами, взятыми от других, Миллер дополняет и развивает в практической критике (например, добавляя к сознанию автора сознание его героев, не избегает при этом сознания читателя (критика), хотя последнее не столь интересует Миллера как в критике читательских реакций (Reader Response Theory). Обновляет эту феноменологическую методику, добавляя новый объект – язык, доминирующий в “новой критике” (New Criticism), но как вспомогательное средство для достижения основной цели – проследить сознание автора. Что и дает нам миллеровскую феноменологию расширенную, приближенную и адаптированную для Америки и воспринятую Америкой и Европой современной.

Далее тактика и методика миллеровской феноменологии в новом виде к 1970-м годам, исчерпав внешние ресурсы (сознание во всех видах), переключает внимание вечно находящегося в творческом поиске критика на второстепенную сторону предыдущего этапа – т. е. интерес к языку как таковому. При этом радикально проявляющийся на общем фоне теорий деконструктивизм Деррида, ломающий общепринятые представления о значении в тексте, не мог не затронуть поистине творческую личность, которая, по его признанию, всегда все подвергала сомнению (возможно, отсюда у Миллера особенность стиля изложения – риторическая и наводящая форма многочисленных вопросов при обсуждении особенно спорных, на его взгляд, моментов).

По феноменологическим установкам, каждое следующее прочтение будет отличаться от предыдущего наличием уже обремененного воспринятой информацией сознанием (intersubjectivity with intertexuality). Возможно, и Миллер, будучи не один год связанный с «осознанием сознания», по вполне понятной причине не смог и не стремился полностью идентифицировать (identify) себя с чистым сознанием («pure consciousness» – по Пуле) вставшего на его пути Ж. Деррида, т. е. достичь своей новой начальной точки (the Cogito – по женевцам). Отсюда, таким образом, неизбежное неполное погружение и мягкость применения концепции *différance* на фоне диалогического (в противовес логоцентрическому подходу Деррида) направления к рассмотрению гетерогенности (heteroginity) значения текста; в противовес отрицанию твердого, фиксированного значения в тексте – его неразрешимость (undecidability). Плюс к этому миллеровский риторический деконструктивизм становится лишь интерпретивной стратегией, с методикой новокритического пристального прочтения желательно не одного текста рассматриваемого автора (интертекстуальность – intertexuality).

В качестве примера расширения терминологического значения у Миллера можно привести понятие intersubjectivity. Оно имеет широкую амплитуду интерпретационных прояв-

лений: от феноменологических межличностных отношений и экзистенциальной «интерсубъективности» (объективации авторской экзистенции в художественном образе) и «открытости» произведения, его актуализации в читательском восприятии, открытии «себя в другом» – в акте «идентификации», «эстетической настройки» – до постмодернистской «интерпретации сознания» посредством всех текстов, всего творчества.

В связи с рассмотрением любого нового аспекта критической мысли, претендующим на оформленную методологическую ценность, выделение и строгая формулировка терминов видится обязательным. Рассмотренный в данных временных рамках период миллеровской критики является совокупностью сложившихся методик, безусловно, уже являющих собой довольно чёткую методологию, однако, представляющую в целом открытую систему.

Исходя из этого, окончательная научная формулировка терминологического ряда в критике Миллера требует дальнейшего, более подробного изучения в связи с появлением ряда работ, определяющих развитие творческой мысли американского компаративиста. Но обращение внимания на особенности терминологического понятийного аппарата Миллера является концептуально необходимым оформлением эволюционной реконструкции как 1950–70-х, так и 1980–90-х гг., критики в виду необходимости показать генетически обусловленный характер данных явлений. Характер некоторой нечёткости трактовки терминологии отражает или синкретическую, или парадигматическую природу практического миллеровского синтеза данных теорий. Именно в условиях аномального (проблемного) изменения практической критики проходит дополнение, уточнение и углубление понятий.

Подобным же образом резонно может возникнуть вопрос о необходимости обозначения Миллера для постмодернистской парадигмы США. Изучение этого аспекта требует расширения рамок анализа как философского базиса влияния концепций Деррида в целом на постмодернизм, так и непосредственного рассмотрения такого многогранного феномена, как американский вариант постмодернистской эстетики во всём объёме, что, несомненно, не оставит нас в рамках ограниченного периода и темы исследования, тем более структуры.

В целом ввиду актуальности проблемы переходов в критике и важности акцентирования научного обоснования переходов Миллера к феноменологии и от феноменологии к деконструктивизму необходимым видится прежде всего определение основных характерных черт, генетически присущих Дж.Х. Миллеру-исследователю. Проведенный анализ показал, что для истинного учёного, коим и является американский критик, вопрос о переходе к той или иной форме работы (методологии, а, как следствие, и методике) стоит как вопрос развития научного потенциала, как наиболее действенное выражение и способ выбора наилучшего пути на момент решения определённых задач. Предмет исследования Миллера – текст и его объект – викторианское сознание на материале языка, переходят в изучение языка текста в рамках сознания. По сути, смена полюсов дихотомии, антропологичность – текстоцентричность, отсюда – кардинальный поворот. При этом нечеткость разделения понятий в методологии и методике объясняется следующими на наш взгляд специфическими характеристиками. Атеоретичность – природно-естественное состояние критика. Восприятие основного концепта той или иной методологии не всегда оставляет Миллера в «стенах» соответствующей методики. Компаративность – всегда основное кредо. Внешняя нечёткость понятийного применения обусловлена внутриполяризованностью как мышления, так и стадиальной фазой развития (этапностью) его критики.

Асимметричность теории и прочтения для Миллера фундаментальна из-за природы и функции самой литературной теории. Теория – не что-нибудь фиксированное, именно прочтение изменяет, модифицирует. Таким образом, без доскональной проработки невозможно выстроить полный инструментарий формулировок критика.

Любые теоретические выкладки практически направленного характера Миллер не приемлет, хотя и старается логизировать свои посылы. Вариации высказываний обширны. Однако все сводятся к объяснению, которое мы постарались обобщить при ответе на вопрос о неполном разрыве Миллера с феноменологией и недостаточности видимого аргументирования. При очевидном преобладании феноменологии и деконструктивизма в компаративной эволюции Миллера и ввиду открытости и незавершённости миллеровского яв-

ления как такового, мы не видим на данный момент возможности в должном виде провести полное и четкое разграничение терминологического аппарата.

Переход же к деконструктивизму от феноменологии в целом можно объяснить двумя способами:

Первое – это реализации сознания. Миллер не отказывается от сознания как такового, но он более не рассматривает его как «originated and originating» (отправное и порождающее).

Второе – повторяемое постоянно привлечение внимания к способности деконструкции осуществлять очень пристальное прочтение, а не производить сами теоретические формулировки, что и привлекало его в работах Пуле: проникновенные и оригинальные прочтения отдельных работ. Эти объяснения явно ретроспективны, но они характерны для научного мышления Миллера.

Отход Миллера от своих взглядов или, точнее, сомнение в их правомерности в то или иное время – результат «генетически» заложенной способности выискивать то разумное, первоначальное «зерно», ядро смысла, характерное какому-либо явлению или понятию, которое могло бы удовлетворить его постоянное желание найти истину, доказательство.

Вся схема миллеровской адаптированной методологии без претензий на строгие теоретизированные рамки, как и его деконструкция, – лишь стратегия к практическому действию: восприятию текста читателем, критиком посредством этического пристального прочтения риторических фигур или фигур речи в идеале ряда работ автора на фоне не отрицания и не избегания традиционных методов (исторического, социального, культурологического, психологического).

Спектр рассматриваемых Дж.Х. Миллером авторов и произведений достаточно широк: от викторианских писателей до поэтов двадцатого столетия, от романов до записей в дневниках и переписки, от художестенных до философских и собственно литературоведческих текстов. Его критические работы варьируются от анализа конкретных произведений как фрагмента сознания их автора до исследования всего творчества отдельных писателей и поэтов как выражения целостного сознания, до рассмотрения общего в сознании той или иной эпохи.

Практическая цель Миллера – хорошее, а не истинное, прочтение текста как:

– критика – перепрочтение текста с этическим моментом установки (своего рода деконструктивистское the Cogito);

– преподавателя-компаративиста – дидактическая: научить сравнению диалогичности, но не навязать стратегию прочтения текста, дискурсивную тактику.

Ненавязчивость и оригинальность этих идей, возможно, как пропуск (обратный билет) в ограниченный рамками в основном одной теории или рамками подхода (внешнего или текстового) Западный мир характерны и для начальных викторианских прочтений, и для более поздних деконструктивистских.

По сути, вышеуказанные характеристики позволяют установить систему объектов, составляющих предметную область значений терминов исследуемой теории Миллера. Таким образом, можно выделить генезис новой конфигурации миллеровского деконструктивизма как литературной практики в качестве предпочитаемого и рекомендуемого образца технологий и продуктов деятельности, восприятие и интерпретация которых ведет к идентификации, «декодированию» своего рода символики текста, осмыслению сущностных признаков и функций. Постепенная трансформация европейских идей на американской почве в миллеровском варианте придает формам феноменологического и деконструктивистского прочтения новую дидактическую направленность, выводит всю совокупность наследия компаративиста на новый уровень интегрированности и консолидации литературных теорий и интерпретационных дискурсивных практик.

**Список использованных источников**

1. Miller J.H. Ariadne’s Thread: Story Lines / J.H. Miller. – New Haven-London: Yale Univ. Press, 1992. – XVIII, 280 p.

2. Miller J.H. Charles Dickens: The World of his Novels / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1958. – 346 P.

3. Miller J.H. Fiction and Repetition: Seven English Novels / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1982. – 250 p.

4. Miller J.H. Others / J.H. Miller. – Princeton-Oxford: Princeton Univ. Press, 2001. – 284 p.

5. Miller J.H. Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.), 1965. – 369 p.

6. Miller J.H. The Disappearance of God: Five Nineteenth Century Writers / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.)-London: The Belknap Press, 1975. – IX, 367 p.

7. Miller J.H. The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin / J.H. Miller. – New York: Columbia Univ. Press, 1987. – 138 p.

8. Miller J.H. The Form of Victorian Fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith and Hardy / J.H. Miller. – Notre Dame-London: Univ. of Notre Dame Press, 1968. – XII, 151 p.

9. Miller J.H. Thomas Hardy: Distance and Desire. – Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1970. – XVI, 282 p.

10. Miller J.H. Victorian Subjects / J.H. Miller. – Hertfordshire, 1990. – XII, 330 p.

Метою статті є виявлення основних герменевтичних аспектів інтерпретаційної тактики американського компаративіста з подальшою конкретизацією стратегії Дж.Х. Міллера як літературознавця. Звернення до питання обумовлене значним браком досліджень, спрямованих на інтерпретаційний аспект феноменолого-деконструктивістських напрацювань критика. Поліморфний характер практичної критики Дж.Х. Міллера дозволив їй вийти за суто літературознавчі межі та вплинути на культурологічну галузь досліджень.

*Ключові слова: Міллер, інтерпретація, герменевтика, літературна критика, феноменологія.*

Prime objective of article is revealing the basic hermenevtic aspects of interpretational tactics of American comparativist with the further concrete definition of J.H. Miller strategy as literary critic. The reference to a question is dictated by significant lack of the researches which have been directed on interpretational side of phenomenological-deconstructivistic works by critic. Polymorphic character of practical criticism J.H. Miller has allowed it to be beyond strictly literary and to affect on culturilogical area of researches.

*Key words: Miller, interpretation, hermenevtics, the literary criticism, phenomenology.*

*Одержано 12.09.2013.*

# ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.111

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

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ГЕНЕАЛОГИИ АНГЛИЙСКОГО РОМАНА РОКОКО (РАННИЕ РОМАНЫ МАРИВО И «ДЖОЗЕФ ЭНДРЮС» Г. ФИЛДИНГА)

Сопоставляются ранние романы Мариво и Г. Филдинга в аспекте генеалогии английского романа рококо. Автор обосновывает мысль о сходстве в английской и французской литературах процесса формирования нового типа «комического эпоса в прозе», ставшего первой ступенью к модели нравоописательного и психологического романа XVIII ст., и близости источников сюжетно-стилевой трансформации, создающих почву для компромиссного усвоения и преображения классицистической и барочной традиции рокайльной романистикой.

*Ключевые слова: роман, рококо, роман-novel, Просвещение, романная традиция, концепции «комического эпоса в прозе».*

Отечественная история литературы Просвещения, по многолетнему наблюдению, отличается достаточно заметной инерцией научного мышления. В области исследования английского романа XVIII в. можно выделить, в частности, несколько устойчивых концептуальных положений, которые практически не менялись с середины прошлого столетия. Эти положения следующие: 1) именно английский роман создал образцовую модель классического реалистического романа-novel; romance выступает хранителем возвышенно-идеализирующей романической традиции, а novel – создателем нового, «правдивого» романа; 2) в эпоху Просвещения история английского и французского романов как бы расходится по двум руслам, причем английский тип опережает французский по степени борьбы с «романическим» старого образца и формирования как предромантических, так и реалистических тенденций[1].

Названные идеи связаны с общей теоретической концепцией развития романа как жанра, с чрезвычайно устойчивой идеей о том, что современный тип романа-novel полностью осуществил себя в так называемую «буржуазную эпоху», то есть только в XIX в. Конеч-

[1]См., в частности: «Художественные открытия, сделанные барочным романом XVII в., позволяют этому роману наиболее плавным, эволюционным, по сравнению с другими жанрами, путем войти (через английский роман следующего столетия) в новую литературную эпоху» (Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. М., 1994. С. 31). “Для английского novel... в противоположность вымышленному многотомному, нанизывающему бесконечные эпизоды-приключения romance М. де Скюдери был характерен меньший объем, конденсированность биографического сюжета, современная и узнаваемая обстановка действия” (Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество. М., 1992. С. 43).

© *Н.Т. Пахсарьян, 2013*

но, нельзя отрицать значения нового, буржуазно-демократического общественного уклада для формирования столь «демократического жанра», каким считают роман[2]. Но замечу, однако, что так называемое гегелевское определение романа – «бюргерская эпопея» или, как перевел Александр Викторович Михайлов, «эпопея гражданской жизни» – формула, впервые появившаяся не у Гегеля, а в комическом романе немецкого писателя Вецеля «Герман и Ульрика» (1780), и ключевым словом здесь, видимо, следует считать «эпопею», поскольку взгляд на роман как на «эпическую поэму в прозе» был достаточно распространен с XVII в., а «бюргерство» романных персонажей – свидетельство того, что читателю предлагают не «высокий», а «комический» роман с третьесословными персонажами. Сближение романа с прозаической эпической поэмой для барочной жанровой рефлексии – как во Франции, так и в Германии, Англии, – своего рода способ легитимации «беззаконного» жанра, не выработавшего универсальных правил, не создавшего канонических образцов[3].

По мнению Л. Дэвиса, именно в XIX ст. «путь романа» (если использовать название классической монографии Я. Уотта [1]) стали однозначно связывать с его происхождением из Англии и начинать анализ жанра с Дефо, Филдинга, Ричардсона и Смоллетта [2, с. 484]. В то же время западное литературоведение существенно изменило во второй половине XX в. и концепцию романа как жанра, и представление об английском романе эпохи Просвещения, и истолкование творчества Г. Филдинга[4]. В отечественной литературной науке эти изменения еще очевидно мало заметны.

Г. Филдинг выступает в литературоведческих исследованиях романа его эпохи в качестве главного проводника такой новой модели novel. В таком аспекте его взаимоотношение с французскими романистами должно бы последовательно строиться по линии отталкивания. Однако тому мешают, во-первых, значение терминов “Romance” и “Novel”, какое было в XVIII ст., а во-вторых, собственные высказывания писателя, не говоря уже о поэтике его романных сочинений.

Еще в 1973 г. Дитер Шульц обращал внимание на то, что жесткая антиномия “romance – novel” не соответствует суждениям самих романистов той эпохи об этих жанровых наименованиях [3]. В относительно недавней статье профессора Лионского университета Б. Милле подробно прослежена история употребления названных понятий в XVIII в. [4] Прежде всего, довольно часто литераторы этого периода сближали оба понятия, считали их синонимами. Для них гораздо важнее было подчеркнуть, чем произведения, определяемые этими словами, не похожи на другие жанры – аллегории, сатиры, истории и т. п. Среди текстов, использующих оба термина как синонимичные, Б. Милле выделяет две группы: во-первых, записи библиотекарей, во-вторых – суждения критиков романного жанра.

---

[2]О том, что роман как жанр обладает своего рода внутренней демократией см.: Wolf N. Le roman de la démocratie. P.U. Vincennes, 2003. P. 6 et al.

[3]Как пишет А. Блекастен, «если есть божество романа, то имя ему – Протей» (Bleikasten A. Roman et romanesque // Tropismes. Revue électronique. 15 mars 2011. Mode of access: http://tropisms.u-paris10fr/document.php?id=288).

[4]Так, Д. Спирмен полагает, что, вопреки устоявшемуся мнению, атмосфера первой половины XVIII в. в Англии весьма мало была приспособлена для обновления, а общество вовсе не было таким уж третьесословным по своему характеру и вкусам (Spearmen D. The novel and society. L., 1966. P. 21, 49). М. Ростон же указывает на то, что жанровые изменения в литературе этого периода возникали не только по экономическим, социальным и религиозным причинам и обновление романа шло не только в Англии (Roston M. Changing perspectives in literature and the visual arts. Princeton, 1990. P. 152). См. также возражения против упрощенного деления английского и европейского романа на “идеалистический” “romance” и “реалистический” “novel” в кн.: Adams P.G. Travel literature and the Evolution of the Novel. Kentucky, 1983; полемику с концепцией Я. Уотта, придерживающегося такого деления, в кн.: Ballaster R. Seductive forms: Women’s amatory fiction from 1684 to 1740. Oxford, 1992. Маргарет Дуди прямо заявляет: «Romance и Novel – одно. Их разграничение являет проблему, а не решение проблемы» (Doody M.A. The True Story of the Novel. Rutgers Univ.Press, 1996. P. 15). С теоретической точки зрения пересматривает соотношение «романа» и «романического» профессор Страсбургского университета А. Блекастен, делая вывод о том, что проблематика старинного “romance” и современного “novel” мало чем отличаются друг от друга, более того, присутствие разных форм романического является непременным компонентом развития романа любой эпохи (Blekasten A. Op.cit).

Библиотечные классификации в XVIII ст. были весьма разнородны, пытались учитывать одновременно различные критерии: формат книг, алфавитный порядок названий или авторов, жанровые категории, впрочем, нечеткие. Так, в библиотечном каталоге братьев Фрэнсиса и Джона Ноблей (~1745) выделены следующие рубрики: «история и древность», «путешествия», «поэзия и драма», «novels and romances». В каталоге Сильвера (1787) есть раздел "Novels, Tales and Romances", поскольку библиотекарь решил включить в него «Сказку бочки» (Tale) Д. Свифта и «Векфилдского священника» О. Голдсмита, имеющего также авторское определение «Tale». Таким образом, оба понятия в данных каталогах обозначают одно и то же – «вымышленное повествование в прозе».

Враги романа, моралисты, которых больше всего было среди пуритан (но не только), также употребляют оба понятия как синонимы, однако для того, чтобы обвинить в безнравственности произведения этого жанра, «предосудительного уже по своей природе» [4, с. 86]. Иногда и писатели прибегают к подобной оценке, открещиваясь одновременно и от romance и от novel: оба вида сочинений резко осуждает Д. Дефо в первых строках своего романа «Моль Флендерс» (1722), той же парой терминов пользуется С. Ричардсон, «произнося анафему обоим» (с. 86). Упреки содержат в себе и эстетические (неправдоподобие), и этические (порча ума и души) критерии и показывают, что каждый из терминов рассматриваемой пары по существу отсылает к своему типу художественного вымысла. Это обстоятельство и послужит основой терминологической замены, полагает Б. Милле.

Обращаясь к этимологии слов «romance» и «novel», автор статьи подчеркивает, что эти слова появились в разные эпохи. "Romance" – слово, давно вошедшее во французский, а потом – в английский язык, к концу XVII в. стало обозначать два вида произведений: средневековые романы, написанные по-французски – «Роман о Фивах», «Роман об Александре», «Роман о Розе»; недавние сочинения, написанные во Франции в подражание «Астрее» О. д'Юрфе, – романы М. де Скюдери, Ла Кальпренеда, популярные и в Англии, вскоре после их публикации на родине переведенные на английский язык. Слово же «novel» появилось лишь в 1660-е гг. Критерием отличия его от «romance» была степень новизны и связь с национальной традицией. Поначалу «novel» считался не оригинальным жанром, а определением переводного (французского, итальянского или испанского) романа. Так, в антологии 1692 г. под названием «Современные романы» ("Modern Novels") составитель Ричард Бентли включил 40 произведений, переведенных с французского, испанского и итальянского. В 1720 г. библиотекарь С. Кроксол выпустил сборник «A Select Collection of Novels», в который включил отрывки из произведений французских писателей Скаррона, Сегре, Лесажа, Сен-Реаля, мадам де Лафайет и испанцев Сервантеса и Алемана. В начале XVIII в. словом novel назывались только те английские романы, которые выдавали себя за перевод с французского – т. е. сочинения Мери Деларивьер, Мери Мэнли. Существовали и некоторые формальные критерии различия: romance – произведение преимущественно многотомное, novel – короткая история, маленький роман, связанный с традицией новеллы. На рубеже XVII–XVIII вв. публиковалось довольно большое количество таких романов-«новелл»: «Инкогнита» У. Конгрива, романы А. Бен, Э. Хейвуд. В своем словаре 1755 г. С. Джонсон тоже определял жанр novel по краткости («маленькая повесть, преимущественно о любви»). Постепенно слово novel, вошедшее в употребление в конце XVII в., утратило коннотацию новизны. В XIX в. уже не было никакой связи между «новостью» и «novel». Исчезло и указание на то, что этим словом чаще называли континентальные романы, напротив, «novel» стал пониматься как выражение «английскости», как сугубо национальный вариант жанра, и этот миф был широко распространен в литературной критике вплоть до конца XX в. Неустойчивым оказался и критерий краткости. «Амбициозность романа в XIX столетии заставила его приобрести объем» [4, с. 91]. Важную роль сыграло в этом творчество Смоллетта и его эстетическая позиция, выраженная в предисловии к одному из романов: «Роман (novel) – широкая картина, содержащая жизненные характеры…». Теккерей, Диккенс или Коллинз жаждали по объему своих романов сравниться с romance.

Каждый из названных типов романа требовал своего типа чтения. В romance преобладает романическое, в novel – правдоподобное. Вкус читателей постепенно склонялся к правдоподобию, что и определило последующее доминирование второго типа романа. К тому же с XIX в. novel стало обобщающим понятием: Диккенса и Теккерея, Д. Элиот и Т. Гар-

ди, Дефо, Филдинга и Ричардсона отныне называют одинаково – «novelists». В XVIII ст. было иначе: так, для Филдинга обобщающим словом было именно «romance», а не «novel».

Следует отметить, что, как верно замечает Мэри Хелен Мак Мюррен, роман XVIII в. был не полностью транснациональным, но и не строго национальным явлением. «В течение этого века переводы романов между Францией и Англией не только составляли бо́льшую часть продукции, но, кроме того, перевод играл историческую роль в концепции художественного вымысла. Во многом позиция XVIII в. в отношении художественного повествования связана с взаимодействием романа и нации, поскольку именно через роман соединяются различные народы. Однако нет резона провозглашать роман транснациональным жанром, поскольку хотели определенного своеобразия. Но это и не национальный жанр, потому что, хотя слово «нация» применялось в XVIII в., оно не имело современного значения. Транснациональный аспект осуществлялся через перевод» [5]. Собрание романов, опубликованных в Англии с 1660 по 1800 гг., включает 133 романа (они называются и novels, и romances, и tales), из которых 93 – переводы, 19 – неизвестного происхождения, и только 21 роман – оригинальные тексты. В письмах-предисловиях к «Памеле» (1740) С. Ричардсона говорилось, что английский характер противится импорту французских романов, однако тем самым писатель признавал широкое распространение этого импорта.

О связи Г. Филдинга с романной традицией и с современными ему вариантами европейской романистики есть зарубежные исследования, в том числе – сопоставления Г. Филдинга и Мариво, но в них большей частью говорится о зрелых произведениях. Особой популярностью пользуется параллель между романами Мариво «Удачливый крестьянин» и «Томом Джонсом, найденышем» Филдинга[5], тем более что сам автор упоминает в тексте французского писателя в ряду тех, к опыту которых он обращается: «Явись же, о вдохновитель Аристофана, Лукиана, Сервантеса, Рабле, Мольера, Шекспира, Свифта, Мариво…» [6, с. 540–541]. В «Жизни Марианны» также обнаруживают общую с романами Г. Филдинга, замешанную на усвоении сервантесовской традиции «антироманическую модальность» [7, с. 116].

Безусловно, вопрос ставится и шире: еще в начале XX в. рассматривалась связь «Жизни Марианны» Мариво с английской прозой XVIII ст. [8], а в 2009 г. филологов заинтересовала роль переводов пьес французского писателя в эволюции английского театра [9]. Большое значение французской романной традиции признают и при анализе поэтики романа «Джозеф Эндрюс»: так, Р. Паулсон проводит параллель между этим сочинением Филдинга и «Приключениями Телемака» Фенелона [10, с. 210–213], а Р. Хартвиг сравнивает роман с «Фарсамоном» Мариво [11]. Но все же эти сопоставления, прежде всего, связаны со стремлением выявить в романах Филдинга сходство отдельных образов, мотивов, психологического анализа[6].

Между тем, как кажется, важно исследовать параллель Филдинг – Мариво, чтобы, выявив сходство и отличие поэтики их ранних романов, осмыслить и уточнить жанрово-стилевую эволюцию романной прозы в Англии и Франции в начале эпохи Просвещения. Такой ракурс исследования имеет особенное значение, поскольку, хотя проблема английской прозы рококо перестала носить в литературоведении периферийно-экзотический характер[7], творчество Г. Филдинга, за отдельными исключениями [12], продолжают рассма-

[5]См., напр., предисловие Дж. Бендера к изданию «Тома Джонса» в серии Oxford World's Classic: Fielding H. Tom Jones. Oxford Univ.Press, 2008. Bender J. Introduction. P. IX–XXXIV. К сожалению, у меня не было возможности ознакомиться с текстом диссертации канадского исследователя Д. Абриу: Abrioux D.A.M.X. Marivaux and Fielding. A Comparative analysis of their prose narratives. University of Alberta, 1974.

[6]Ф. Дадден считает Филдинга талантливым «подражателем» Мариво в аспекте тонкого психологического анализа (Dudden F.H. Henry Fielding: His Life, Works and Times. 2 vol. Oxford : Clarendodn, 1952. Vol.I. P. 341).

[7]См., напр., о рококо в Англии: Hind Ch. The Rococo in England: a symposium. London, 1986; Brady P. Rococo poetry of Europe – in English, French, German, Italian: An introduction. Knoxville, 1999; Mowl T., Earnshaw B. An Insular Rococo: Politics and Society in Ireland and England, 1710–1770. Hardcover, 1999.

тривать как образец художественного реализма, тогда как Мариво выступает в истории литературы в качестве примера рокайльного романиста.

Конечно, когда говорят о новаторстве Г. Филдинга, то, прежде всего, видят его в концепции «комического эпоса в прозе», понимая последний как жанр, отказывающийся от «романических» выдумок и условностей, отстаивающий принцип «exacting copying» [13], т. е. как свидетельство неуклонного становления просветительского реализма. Однако Б. Милле в монографии об эволюции художественности в английском романе конца XVII – первой половины XVIII в., обращая внимание на необходимость более пристального анализа авторских романных предисловий, доказательно демонстрирует, что эти предисловия позволяют выделить два типа романной стратегии: одна из них состоит в стремлении завуалировать нарративную фикциональность, другая – напротив, в желании узаконить необходимость вымысла; при этом признание легитимности романной фикциональности, по мнению ученого, – чрезвычайно важный процесс английской саморефлексии романа этого периода [14, с. 27]. Предисловия, таким образом, становились у английских писателей эпохи Просвещения формой «романной поэтики» [15] – активно обсуждаемой и разнообразной.

Сходные процессы можно заметить и в эволюции французского романа XVIII в.: желание отмежеваться от прежней романной традиции как недостоверной выражается в отказе от наименования своих сочинений «романами», но одновременно – в игре «романическими топосами»; стилизация под «правдивую историю» (подлинные письма, найденную рукопись, услышанное признание и т. п.), начинаясь уже в предисловиях – двусмысленной структуре, входящей частично в нарративное (объяснение фабулы или характера персонажей, предварительные обещания развития перипетий), частично – в рефлективное пространство романа (осмысление жанра и стиля сочинения), соседствует со стремлением вызвать сомнение в достоверности рассказа и создать условия для свободного развития фабулы, свободной рефлексии над тем, что такое «правда» и «вымысел» [16, с. 19], для поиска новых путей романного повествования.

Известно, что Г. Филдинг, вступая в полемику не только с романной формой эпохи барокко, но и с жанрово-повествовательными приемами своего основного оппонента – С. Ричардсона, подчеркивает в «Джозефе Эндрюсе», а затем и в «Томе Джонсе» дерзостную новизну собственных замыслов, утверждает себя творцом нового литературного рода и т. п. Однако следует отметить, вслед за У.Б. Уорнером, что о «новой форме письма» как о собственном изобретении заявлял и эстетический антагонист Г. Филдинга С. Ричардсон [17, с. 580]. И в то же время Г. Филдинг сознательно дистанцируется от того типа новаторства, которого придерживается автор «Памелы», обращаясь ко внехудожественной, внероманной форме эпистолы, и сам называет своих предшественников-романистов. При этом следует подчеркнуть, что отношение Г. Филдинга к жанровому опыту прошлого было глубоко отрефлектированным. Дж. Линч, исследовавший следы «гелиодоровской» традиции в творчестве Г. Филдинга, не случайно подчеркивает, что авторская рефлексия в романе «Джозеф Эндрюс» направлена на постоянное напоминание читателям о том, что они имеют дело с вымыслом, на разрушение референциальной иллюзии с помощью «романического» [18, с. 52–54]. Таким образом, как справедливо заметил П. Роджерс, хотя «было бы неверно считать Филдинга-романиста первооткрывателем жанра» [19, с. 73], тем не менее, «на литературной карте он очертил свои владения» [19, с. 72].

Само понятие «форма» несет у писателя особую смысловую нагрузку: заимствованное из французского слово «genre – жанр» [20] входит в английскую критику только в последней трети XVIII в., и Г. Филдинг говорит в своих сочинениях о форме, имея в виду жанровые особенности произведений. С этой точки зрения, хотя переводы романов английского писателя на русский язык отличаются высоким уровнем художественной точности, тем не менее, его размышления о литературной форме переданы неадекватно, поскольку в них используется слово «жанр». Точно также следовало бы уточнить, что, хотя придерживающиеся уоттовской концепции литературоведы достаточно решительно разделяют старый тип романа – “romance” и утвердившийся в эпоху Просвещения новый тип – “novel”, относя филдинговскую романную прозу к последнему, сам писатель мыслит терминологически иначе: «Now a comic *Romance* (курсив мой – *Н.П.*) is a comic Epic-Poem in Prose;

differing from Comedy, as the serious Epic from Tragedy: its Action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of Incidents, and introducing a greater Variety of Characters», – уточняет он в предисловии к «Джозефу Эндрюсу», например [21, с. 4].

При этом очевидно, что Филдинг, называя своего «Джозефа Эндрюса» «новым видом прозы», точнее, «письма» – "new kind of writing" (говоря так, он дословно повторяет слова автора «Памелы» о своем сочинении[8]), одновременно весьма основательно осведомлен в тех концепциях жанра романа, которые получили свое развитие в предшествующую эпоху [22], причем, не столько в Англии, сколько во Франции. В «Джозефе Эндрюсе» довольно много ссылок на французских писателей – во всяком случае больше, чем в других романах Г. Филдинга: названы мадам Д'Онуа, Фенелон (его «Телемак»), д'Юрфе, М. де Скюдери, Ла Кальпренед, Морван де Бельгард, Монтень, Лесаж, А. Дасье, Скаррон и Мариво («Марианна» и «Удачливый крестьянин»). Еще в работе 1947 г. Э. Кук писал о том, что своей теорией «комического эпоса» Г. Филдинг во многом обязан авторам французских героических романов – М. де Скюдери и Г. Ла Кальпренеду[9]. Но не только ими ограничиваются перекличкн нарративной манеры Г. Филдинга с французскими романистами.

Так, существуют разнообразные схождения между Г. Филдингом и П.К. де Мариво: оба писателя – и драматурги, и авторы романов, оба – знатоки романной традиции, полемизирующие с ней, оба вырабатывают свои поэтологические принципы в беседах с читателем.

Причем, как кажется, для становления жанровой концепции Филдинга-романиста важнейшую роль играли не просто романы Мариво, а именно его ранние романы: «Телемак наизнанку» (1713, опубл. 1736) и «Фарсамон, или Новые романические безумства» (1713, опубл. 1737), а также обширное предисловие к бурлескной поэме «Гомер наизнанку» (1716), содержащее размышление о комическом и гротеске. Именно здесь в произведениях Мариво-романиста проявилась ярко выраженная экспериментальность, основанная, как ни парадоксально, на удержании романного самосознания (повествование от автора, беседующего с читателями), вариация на героико-эпические темы большого романа барокко, когда трудно четко установить, создал ли писатель пародию или стилизацию, интимизация отношений с читателем.

В своих ранних романных сочинениях оба автора – и Г. Филдинг, и П.К. де Мариво – обращаются к опыту Сервантеса, но, думается, прежде всего как к «роману о романах», как к опыту и нравственно-психологическим последствиям чтения[10]: герой «Фарсамона» Мариво ориентируется на множество рыцарских и галантно-героических сочинений, персонаж «Телемака наизнанку» выбирает моделью жизни «Приключения Телемака» (1699) Фенелона. Джозеф Эндрюс строит свое поведение, оглядываясь на опыт «сестры» – героини романа С. Ричардсона «Памела». В то же время оба автора полемизируют с барочной концепцией романа как «героической эпической поэмой в прозе».

Сравним размышления о комическом романе, представленные в «Джозефе Эндрюсе», с несколькими фрагментами размышлений П.К. Мариво из его раннего романа «Телемак наизнанку» и из предисловия к поэме «Гомер наизнанку, или Илиада в бурлескных стихах».

Вот как определяет жанр «Джозефа Эндрюса» Филдинг: «Телемак» архиепископа Камбрэйского представляется мне произведением эпическим, как и «Одиссея» Гомера; в самом деле, гораздо правильней и разумней дать ему такое же название, как тем произведениям, от которых он отличается только по одному признаку, нежели объединять в один

[8]Удалось найти лишь одну статью, где литературовед касается этой проблемы: Beasly J.C. Romance and the "New" Novels of Richardson, Fielding and Smollett // Studies in English Literature 1500-1900. Vol. 16. N 3. Restoration and Eighteenth Cetury. Summer 1976. P. 437–450.

[9]Cooke A.L. Henry Fielding and the writers of Heroic Romance // PMLA. 1947. N 62. P. 984–994. Для английской романистики второй половины XVII–XVIII вв. был особенно важен опыт М. де Скюдери: перевод ее романа «Ибрагим, или Великий паша» (1641) со знаменитым предисловием, которое порой атрибутируют брату писательницы, Жоржу Скюдери, появился в Англии в 1652 г.

[10]О роли книги и чтения в ранних романах Мариво см.: Ferrand N. Livre et lecture dans les romans français du XVIII siècle. P.: Presses univ. de France, 2002. P. 54–55.

разряд с теми, на какие он не походит ничем: а таковы объемистые труды, обычно именуемые романами, – «Клелия», «Клеопатра», «Астрея», «Кассандра», «Великий Кир» и неисчислимое множество других, в которых, на мой взгляд, содержится очень мало поучительного или занимательного.

Итак, комический роман (romance) есть комедийная эпическая поэма в прозе; от комедии он отличается тем же, чем серьезная эпическая поэма от трагедии: действию его свойственна большая длительность и больший охват; круг событий, описанных в нем, много шире, а действующие лица более разнообразны. От серьезного романа он отличается своею фабулою и действием: там они важны и торжественны, здесь же – легки и забавны. […] он отличается своими суждениями и слогом, подчеркивая не возвышенное, а смешное. В слоге, мне думается, здесь иногда допустим даже бурлеск […] Но допустив такую манеру кое-где в нашем слоге, мы в области суждений и характеров тщательно ее избегали: потому что здесь это всегда неуместно – разве что при сочинении бурлеска, каковым этот наш труд отнюдь не является. В самом деле, из всех типов литературного письма нет двух, более друг от друга отличных, чем комический и бурлеск; последний всегда выводит напоказ уродливое и неестественное…; тогда как в первом мы всегда должны строго придерживаться природы, от правдивого подражания которой и будет проистекать все удовольствие, какое мы можем таким образом доставить разумному читателю. …Серьезному поэту иной раз не так-то легко встретить великое и достойное, а смешное жизнь предлагает … на каждом шагу. Я заговорил здесь о бурлеске, потому что мне часто доводилось слышать, как присваивалось это наименование произведениям по сути дела комическим из-за того только, что автор иногда допускал бурлеск в своем слоге; а слог, поскольку он является одеждой поэзии, как и одежда людей, в большей мере определяет суждение толпы о характере…» [23, с. 439–440].

То же соединение эпического и комического обнаруживается в предисловии к роману Мариво «Телемак наизнанку»: «Не знаю, как воспримут «Телемака наизнанку» обожатели Гомера. Человек ли Гомер или бог? Божественный Гомер – это эпитет, созданный утрированным воображением. Ах, господа, смилуйтесь над человеком, который из чудесного, возвышенного и героического у Гомера постарался извлечь комическое. В мире случаются столь комические вещи, что им трудно поверить…Но великое вызывает в нас больше подозрения, чем гротескное и экстравагантное […]» [24, с. 961–962].

А в предисловии к «Илиаде наизнанку» Мариво выказывает отношение к бурлеску (допускаемому в слоге, но не в характерах персонажей), сходное с филдинговским: «…Я нахожу что его бурлеск (Скаррона) или его забавное, больше зависит от буфонности слога, а не мысли; он больше развлекает той манерой, с которой говорит, чем собственно мыслями; а слог его и впрямь бурлескный, и если изменить внешнюю форму высказываний, вряд ли они будут забавны сами по себе… я же старался развлекать сочетанием комических и забавных мыслей, в которых есть смешное вне связи со слогом. Такой вид комического, когда мы его достигаем, более затрагивает ум, чем буффонное слово, которое может посмешить лишь один раз; смеясь же над забавной мыслью, мы размышляем… ищем далее не смешных словечек, а продолжение действия, интригу…я стремлюсь именно к такому бурлеску, а не к тому, что обычно называют этим термином…» [24, с. 730].

Следует заметить, что из ранних романных сочинений Мариво был переведен на английский язык только «Фарсамон» (причем позже «Джозефа Эндрюса», в 1750), и этот перевод был в библиотеке Филдинга наряду со вторым переводом фенелоновских «Приключений Телемака» (1745; первый англ. перевод был сделан в 1719 г.). Можно констатировать, что оба эти издания появились позже, чем был напечатан «Джозеф Эндрюс». Но параллель с «Телемаком» и «Гомером наизнанку», сочиненными Мариво, не только ощутима, но и правомерна, поскольку Филдинг знал французский язык и мог читать эти произведения в подлиннике[11]. Контекст, в котором каждый из авторов определял свое отношение к Гомеру, здесь общий – спор о древних и новых. Не случайно Г. Филдинг, вслед за Мари-

[11]Ср. о возможном знакомстве писателя с «Фарсамоном»: «Имея в виду знание Филдингом французского, не удивительно предположить, что он был знаком с оригиналом романа» (Hartwig R.J. Pharsamon and Joseph Andrews… P. 46).

во, неоднократно вспоминает в тексте одну из участниц этого спора – Анну Дасье. Мариво был сторонником «новых», Филдинг – скорее, поддерживал сторону «древних», считая их учителями вкуса [25, с. 126], однако оба писателя трактовали гомеровские поэмы как источник важной традиции комического эпоса и словно бы защищались его авторитетом от нападок критики. Прощаясь с «высоким», идеализированным романическим миром, Мариво и Филдинг прибегали не к чистой и последовательной пародии, а к более двойственной форме парадоксального «антиромана» – стилизации, описывающего нравственно-психологические эффекты романического чтения.

Не имея возможности в рамках небольшой статьи дать развернутый и последовательный параллельный анализ «Джозефа Эндрюса» с указанными произведениями французского романиста, попытаюсь суммировать, что можно рассматривать в качестве общих черт романа Мариво и Филдинга:

Прежде всего, это установка на ироническое подражание и пародию, тесно сплетенные друг с другом. Такая ироническая стилизация – не под роман, собственно, а под комическую поэму в прозе – оказывается формой одновременного воспроизведения и «разложения» в ранней прозе рококо формы «отменно длинного» барочного нарратива, перехода от «long parler» (долгого рассказа) к «trop parler» (чрезмерному рассказу, болтовне) [16, с. 19], к многочисленным отступлениям от событийной канвы. Жажда установить интимно-доверительные отношения с читателем сначала – в предисловиях, потом – в тексте романа, превращает его в текст, где предложена не только увлекательная история, но и метод ее чтения.

Очевидно и характерное для рокайльных повествований принципиальное подчеркивание пустяшности, игровой забавности сочинения. Филдинг отнюдь не настаивает на моральной пользе своего романа, поскольку не без полемической направленности утверждает, что его сочинение написано, «главным образом для развлечения» (282), далее в одной из глав «признается», что его сатирический панегирик Тщеславию был написан «ни для чего иного, как с целью удлинить короткую главу» (332) – это вполне соответствует установке на «amusement» автора «Телемака наизнанку», иронически воспринимающего дидактические установки Фенелона, и прямо напоминает «размышление ни о чем» в «Фарсамоне».

Филдинг, как и Мариво, сочиняет роман интерьера при – внешне – истории путешествия героя. Практически все важнейшие события романа «Джозеф Эндрюс» происходят в характерном для романов рококо интерьерном пространстве – замкнутом, либо домашнем, либо условно «дорожном», поскольку они случаются не в буквальном смысле в дороге, а на остановках – в трактирах, гостиницах. Филдинг осознанно редуцирует описания дорожного пространства, не один раз прибегая к формуле «в дороге не произошло ничего примечательного» или конспективно воссоздавая такой важный компонент литературы путешествий и приключенческих романов, как беседы в дорожной карете: вместо воссоздания беседы, автор сообщает о «нескольких намеках», «нескольких милых шутках» (319) и т. п. Основные топографические единицы художественного пространства на протяжении всего повествования следующие: спальня, кухня, чердак, кладовая, лестница дома, комната в гостинице, зал суда. Наибольшее количество переживаемых героями приключений случается даже не просто в интимном пространстве спальных комнат, но в постелях[12].

Как следствие, общим является обращение авторов к теме «дезабилье», столь важной для рококо. Амбигитивные, одновременно соблазнительные и насмешливые портреты героини можно обнаружить не только в «Телемаке наизнанку» (Мелисерта, с ее «grosse et grande beauté»[13]) и «Фарсамоне» (Сидализа), но и в «Джозефе Эндрюсе» (леди Буби[14]).

[12]О том, как важны у Филдинга сцены в постели, о симметрии двух таких сцен – в начале «Джозефа Эндрюса» (леди Буби) и в конце (миссис Слипслоп) см.: Baker Sh. Fielding and the Irony of Form // Eignteenth-Century Studies. 1968. Vol. 2. N 2. P. 138–154.

[13]Попутно замечу, что в портрете леди Буби также отмечают некоторые параллели с Калипсо (Evans J.E. Lady Booby and Fénélon's Calypso // Studies in the Novel. 1976. N 8. P. 212).

[14]См. о Филдинге и Сервантесе: Huguet Chr. Joseph Andrews: à la manière de Cervantès ? // XVII–XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines de XVIIe et XVIIIe siècles. 2000. N 51. P. 59–76; о Мариво и Сервантесе: Sermain J.-P. Le singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantes et le roman postcritique. Oxford, 1999.

С.А. Ватченко совершенно права, указывая, что Г. Филдинг «не случайно…так часто использует прием наготы, «раздетости» персонажей, обыгрываемый как мотив «естественности», «голых фактов», свидетельства о сути происходящего» [26, с. 38], однако в этой «раздетости» есть также и оттенок характерной для рококо двойственности-двусмысленности.

Раннего Филдинга сближает с Мариво и особое соотношение с сервантесовской традицией[15], подчинение «манеры автора Дон Кихота» новым художественным задачам. Мариво, вдохновляясь Сервантесом, высмеивает героико-нравоучительный пафос и педагогические претензии Фенелона. При этом «Фарсамон» выдвигает на первый план не ниспровержение высокого романического идеала (к тому же неопределенно широкого – поскольку юноша, предоставленный самому себе, читает без разбору все, что есть в дядиной библиотеке), а его наивность, книжность. Психологизируя романическое, Мариво показывает, как абстрактная готовность сражаться за честь возлюбленной сменяется усталостью и раздражением героя после ранения на реально происшедшей дуэли. Скептико-ироническая интонация по отношению к романическому героизму вполне соответствует амбигитивной этике рококо.

Филдинг, оттолкнувшись от сюжетной канвы сервантесовского путешествия (и одновременно также, как и Мариво, не упуская возможности иронической стилизации «Телемака» Фенелона [27]), насмешливо-комически переворачивает ситуацию ричардсоновской «Памелы», наделив не девушку, а юношу Джозефа «невинностью», стремлением сохранить свое целомудрие, заставляет своего героя на протяжении всего романа не совершать подвигов во имя возлюбленной (как персонажи рыцарского или высокого барочного романа), а обороняться от настойчивости влюбленных женщин, храня верность своей Фанни. Здесь не меньше, чем у Мариво, обнаруживается рокайльной двусмысленности. Пассивность Джозефа – пародический аналог героической активности высокого романического героя и одновременно – свойство некоего негероического и редуцированного Дон Кихота: автор передоверяет именно Джозефу функцию верного возлюбленного, но верность практически сведена к защите своей невинности от других женщин. Не случайно не Джозеф, а Адамс спасает Фанни от насилия (глава IX книги второй), затем из опасной ситуации девушку выручает Джон. При этом параллель между парой Дон Кихот – Санчо Панса и Абраам Адамс – Джозеф Эндрюс, привычно упоминаемая в работах о «Джозефе Эндрюсе», осложняется двойственностью филдинговских персонажей, в каждом из которых обнаруживаются травестированные донкихотские и пансовские свойства.

Таким образом, при сопоставлении ранних романов английского и французского писателей можно обнаружить не только сходство процесса формирования нового типа «комического эпоса в прозе» (переход от прямой пародии к иронической стилизации), ставшего первой ступенью к модели нравоописательного и психологического романа XVIII столетия, но и близость источников сюжетно-стилевой трансформации (высокий роман барокко, Сервантес, Фенелон), создающих почву для компромиссного усвоения и преображения классицистической и барочной традиции рокайльной романистикой. Разумеется, существенно продвинуть вперед изучение творчества Филдинга поможет не механическое переименование реализма в рококо, а глубокое исследование того историко-культурного контекста, из которого вырастает филдинговская концепция романа. Подобное системное исследование еще впереди.

## Список использованных источников

1. Watt I. The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. –Berkeley: Univ. of California Pr., 1957. – 320 p.

2. Davis L.J. Reconsidering Origins: How Novel are Theories of the Novel? // Eighteenth Century Fiction. – 2000. – Vol. 12. – N 2–3. – P. 479–499.

[15]См. о Филдинге и Сервантесе: Huguet Chr. Joseph Andrews: à la manière de Cervantès ? // XVII–XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines de XVIIe et XVIIIe siècles. 2000. N 51. P. 59–76; о Мариво и Сервантесе: Sermain J.-P. Le singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantes et le roman postcritique. Oxford, 1999.

3. Schulz D. Novel, Romance and Popular Fiction in the First Half of the Eighteenth Century // Studies in Philology. – 1973. – Vol.70. – N 1. – P. 77–91.

4. Millet B. Novel et Romance: histoire d'un chassé-croisé générique // Cercles. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone/ Ed. Ph. Romanski. – Lyon, 2006. – Vol. 16. – N 2. – P. 85–96.

5. McMurran M.H. The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century. – Princeton: Princeton Univ. Press, 2009. – 272 p.

6. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша / Г. Филдинг // Избранные произведения: в 2 т. – М.: ГИХЛ, 1954. – Т. 2. – 827 с.

7. Sermain J.-P. Méduse-marionnette : La vie de Marianne (1728–1741) et l'héritage de Don Quichotte // Etudes françaises. – 2006. – Vol. 42. – N 1. – P. 111–125.

8. Hugues H.S. Translations of the "Vie de Marianne" and their Relation to Contemporary English Fiction // Modern Philology. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1917. – Vol. 15. – N 8. – P. 491–512.

9. Long L. Lady Mary translates Marivaux. A Female Perspective? // Palimpsestes. Revue de traduction. – 2009. – N. 22. – P. 129–147.

10. Paulson R. Models and Paradigms: Joseph Andrews, Hogarth's Good Samaritan and Fénelon's Télémaque // MLN: John Hopkins Univ. Press, 1976. – N 91. – P. 1186–1207; См. также: Evans E. Fielding's Lady Booby and Fénelon's Calipso // Studies in the novel. – 1976. – Vol. 8. – N 2. – P. 210–213.

11. Hartwig R.J. Pharsamon and Joseph Andrews // Texas Studies in Literature and Language. – Texas: Univ. of Texas press, 1972. – Vol. 14. – N 1. – P. 45–52.

12. Robinson R.H. Henry Fielding and the English rococo // Studies in the Eighteenth century. – Canberra, 1973. – P. 143–167.

13. Rawson Cl. Fielding's Richardson: Shamela, Joseph Andrews and Parody Revisited // XVII–XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. – 2000. – N 51. – P. 77–94.

14. Millet B. «Ceci n'est pas un roman»: L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754. – Leuvin: Peeters, 2007. – 378 p.

15. Soupel S. La préface comme poétique du roman au milieu du XVIIIe siècle // XVII–XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. – 1982. – N 15. – P. 101–115.

16. Boubane S. Entre brevitas et digressions narratives: le dilemme du romancier dans la première moitié du XVIIIe siècle // Lumen: Selected Proceeding from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies. – 1999. – Vol. 18. – P. 16–29.

17. Warner W.B. The Elevation of the Novel in England: Hegemony and literary history // English literary history. – 1992. – N 59. – P. 571–612.

18. Lynch J.J. Henry Fielding and the Heliodorian novel: romance, epic, and Fielding's new province of writing. –London: Associated Univ. Press, 1986. – 285 p.

19. Роджерс П. Генри Филдинг. Биография. – М: Радуга, 1984. – 208 с.

20. Millet B. Les deux muses du poète « épique comique ». Calliope et Thalie au travail dans « Joseph Andrews » de Henry Fielding // Labyrinthe. Athelier interdisciplinaire. Thèmes. – 65–80. – 11 juin 2005 / http://revuelabyrinthe.org/document851.html

21. Fielding H. Joseph Andrews. – Oxford: Oxford Univ.press, 1966. – 464 p.

22. Warner W.B. Joseph Andrews as Performative Entertainment // Warner W.B. The rise of the novel in Literary history. – Berkeley: University of California Press, 1998. – 324 p.

23. Филдинг Г. История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса. Предисловие автора // Филдинг Г. Избранные произведения: в 2 т. – М.: ГИХЛ, 1954. – 827 с. Далее цитирую по этому изданию, указывая в скобках страницы.

24. Marivaux P. De. Oeuvres de jeunesse. – P.: Gallimard, 1972. – 1405 p.

25. Mace N.A. The Ancients, the Moderns and the English Novel // Henry Fielding's Novels and the Classical Tradition / Ed. by N.A. Mace. – Newark: Univ. of Delawar Press, 1996. – 198 p.

26. Ватченко С.А. Своеобразие поэтики романа Г. Филдинга «Джозеф Эндрус» / С.А. Ватченко // Основные этапы исторического развития поэтики зарубежного романа. – Днепропетровск: ДНУ, 1996. – С. 34–46.

27. Paulson R. Models and Paradigms: Joseph Andrews, Hogart's Good Samaritan, and Fénelon's Télémaque // Modern Language Notes. – 1976. – N 91. – P. 1186–1207.

Зіставляються ранні романи Мариво та Г. Філдінга в аспекті генеалогії англійського роману рококо. Автор обґрунтовує думку про подібність у англійській та французькій літературах процесу формування нового типу «комічного епосу в прозі», що став першим етапом створення моделі норово-описового та психологічного роману XVIII ст., та близькості джерел сюжетно-стильової трансформації, що утворюють піґрунтя для компромісного засвоєння та перетворення класицистської та барокової традиції рокайльною романістикою.

*Ключові слова: роман, рококо, роман-novel, Просвітництво, романна традиція, концепція «комічного епосу в прозі».*

In article early novels by Marivaux and Filding in aspect of genealogy of the English novel of a rococo are compared. The author proves an idea on similarity in English and French literatures of process of formation of new type «the comic epos in prose», become by the first step to model of morale-descriptive and the psychological novel of XVIII century, and proximity of sources of the topic-style transformation creating ground for compromise mastering and transformation classicism and baroque tradition in the novel of a rococo.

*Key words: the novel, a rococo, the romance-novel, the Age of the Enlightenment, novelistic tradition, the conception «the comic epos in prose».*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.111

**О.В. ГОРБОНОС,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова*
*Херсонського державного університету*

**О.Ю. ВАЩЕНКО,**
*магістрант факультету іноземної філології*
*Херсонського державного університету*

# УКРАЇНА ЯК СКЛАДОВА АВТОРСЬКОГО СВІТООБРАЗУ ПОЕМИ ДЖ.Г. БАЙРОНА «МАЗЕПА»: СИНХРОННО-ХУДОЖНІЙ АСПЕКТ

Стаття спрямована на розкриття змістовно-художньої своєрідності зображення образу України як складової художнього світу поеми Дж.Г. Байрона «Мазепа». У дослідженні проведено аналітичний зріз змістовно-формальних концептів створення образу України як символу духу і нескореності, який стає паралельною домінантою у процесі створення романтичного образу гетьмана І. Мазепи в однойменному творі.

*Ключові слова: поема, байронічний герой, сила духу, Україна, свобода.*

Англійський романтизм в хрономежах європейського літературно-романтичного простору початку XIX ст. – явище оригінальне, самобутнє та унікальне.

Серед автономно-національних рис англійської романтичної літератури дослідниками визначається і особливість її жанрово-родового розвитку. Саме в цій царині романтично-літературного мистецтва Англії цього періоду «помітна перевага лірики, ліро-епічних форм і роману над традиційним епосом чи драмою» [7, с. 226]. Англійську романтичну поезію початку XIX ст. по праву зараховують до золотого фонду світового мистецтва; саме в ній заявили про себе постаті, поетична творчість яких набуває статусу своєрідного літературного символу.

Найпоширеніший тип романтичного героя у різних національних модифікаціях отримав назву «байронічний» герой. Цей образ входить не лише в літературні суверенні простори, а й у реальне життя і стає своєрідним виміром духовного життя особистості в складні, переломні етапи розвитку суспільства. Його творцем виступив один із найталановитіших поетів англійської романтичної літератури початку XIX ст. – Джордж Ноель Гордон Байрон.

«Байронічний» герой як певний тип поведінки, відчування, ставлення до світу є домінантною художньо-змістовною складовою романтичних поем Дж. Байрона як однієї із провідних жанрових форм творчого спадку поета. Ці твори у його творчому здобутку – це і автономні художні форми (поема «Паломництво Чайльд Гарольда»), і цикли, до яких належать так звані «східні» («Гяур», «Облога Коринфа», «Корсар» та ін.).

Особливе місце у поемній романтичній спадщині Дж. Байрона займає твір «Мазепа». Створений у пору творчої зрілості поета, в хрономежах близьких до циклу «східних» поем, він в той же час суттєво вирізняється у текстовому масиві творчого доробку Дж. Байрона. Домінантний змістово-образний контрапункт поеми – це змалювання романтичного героя «байронічного» типу, не вигаданого авторською уявою його творця, а звернення у процесі його творення до життя історичної постаті – українського гетьмана І. Мазепи [8, с. 127]. Як історична особистість суперечливого часу цей герой став предметом уваги і європей-

© *О.В. Горбонос, О.Ю. Ващенко, 2013*

ської літератури. Виникає літературна «Мазепіана», найбільш яскравими зразками якої стають твори «Історія Карла XII» Ф. Вольтера, «Полтава» О. Пушкіна та ін. Художньо-образною складовою цієї літературної традиції стає і поема «Мазепа» Дж. Байрона.

Як твір романтично-потужний, глибокий, складний, він постійно у центрі уваги літературознавчого дослідження. Розгляду його художньої своєрідності присвячено праці англійських літературознавців: У. Діка (W. Dick), Д. Ехрстайна (J. Ehrstine), Е. Розерфорда (A. Rutherford) та ін. Ця романтична поема Дж. Байрона стає предметом наукових розвідок в аспекті розкриття проблематики, особливостей персонажної системи, романтичних художньо-образних засобів у дослідженнях О. Веселовського, А. Виноградова, Н. Дьяконової, О. Єлістратова, В. Жирмунського, Ю. Манна, Н. Михальської, Б. Реізова, В. Скороденко, В. Скуратовського, М. Урнова та ін.

У їх глибоких та ґрунтовних наукових працях певною маргінальною позицією є дослідження цієї поеми як романтичної змістоформи у аспекті розкриття теми України в європейській літературній традиції. Не можна не погодитися з твердженням Д. Наливайко, що «завдяки блискуче написаній поемі світ ще раз звернув увагу на українську історію» [6, с. 21]. Цей проблемно-тематичний аспект також зумовлює художню своєрідність поеми «Мазепа», процес творення її художньо-структурних та образних елементів. Це і зумовлює актуальність і значимість мети статті – розкриття специфіки мистецько-творчого відображення образу Мазепи та теми України у романтичній поемі Дж. Байрона.

У плані нашого дослідження важливим є той факт, що в європейській романтичній літературі тема України – як екзотична, етнічна, національна – починає звучати в повну силу. Романтиків приваблюють звичаї, фольклор, особливості національного характеру українців, зокрема їх любов до свободи, сила духу, мужність, стійкість. Саме в цей період у центрі уваги письменників-романтиків опиняються поворотні моменти української історії та ключові її фігури, зокрема постать Івана Мазепи. Його зображення у європейських літературних регіонах характеризується неоднотипністю та індивідуально-творчим письменницьким трактуванням його складної долі гетьмана у творчості Ю. Словацького, В. Гюго, Ф. Вольтера та ін. Саме текстовий фактаж твору останнього автора містив епізод, коли «…за любовний зв’язок його юнацьких років з дружиною одного польського магната» Мазепа був прив’язаний до дикого коня, «який походив з України і примчав Мазепу назад у степи, напівмертвого від втоми та голоду…Завдяки своєму розуму й освіті він став шановним серед козаків… і гетьманом України» [7, с. 201]:

Я став гетьманом в їх країні.
Безумний, що в гніві палкому
Помстивсь так люто на мені
І в'язня голого із дому
В пустиню вигнав на коні,
Він путь поклав мені до трону.
Хіба ж ту долю нам збагнуть?
Забудь печаль, одчай забудь! [1, с. 80].

Фактично головну частину поеми займає романтична подорож майже непритомного, стікаючого кров’ю юнака верхи на коні безлюдними степами й лісами незнайомої землі і один розгорнутий образ – біг дикого, неприрученого, пригнаного в Польщу коня, що рветься назад в Україну. Нестримний політ скакуна завдає безкінечних, нестерпних фізичних і духовних страждань юнаку, прив’язаному до його спини. Автора цікавлять не стільки самі події з минулого героя, скільки рух його думок, плин почуттів, політ уяви [8, с. 46]. У роботі визначаємо цей епізод твору як кульмінаційний; мотив сили духу гетьмана у ньому переважає мотив страждання і самотності; романтичний мотив непередбачуваності людської долі втілюється у колізії врятування Мазепи українською дівчиною з «дикими» очима – цей епізод у поемі вважається початком його майбутнього сходження до соціальних вершин як гетьмана:

Як тільки я прийшов до тями,
То стрітився з її очами,

Бо час від часу ці дівочі
Великі й ясні дикі очі,
Повніські співчуття і жалю,
На постіль падали мою [1, с. 78].

Провідною парадигмою авторського світообразу поеми «Мазепа» Дж. Байрона є романтичний принцип створення сильної і переможної особистості; похмуро-демонічні рефлексії попередніх героїв поем Дж. Байрона відходять у цій поемі на другий план. У дослідженні відзначаємо таку її характерну рису, як наявність оповідання в оповіданні, яка складається з розповіді самого героя – І. Мазепи-гетьмана – про незвичайну пригоду його молодості та нічної степової сцени після поразки у битві під Полтавою. Домінантний художній засіб створення авторського світообразу поеми «Мазепа» – це монолог-сповідь літнього Мазепи, що розкриває його духовно-екзистентні концепти і як гетьмана України. На схилі літ Мазепа – мудрий, розважливий, урівноважений, сповнений гідності і поваги, але його визначальною рисою є велич духу, віри в свої сили, як і в роки юності, коли дикий степовий кінь ніс його безмежними просторами України.

У своєрідній поетичній географії Дж. Байрона Україна (як і Греція та інші балканські країни) належить до особливого романтичного світу, означеного досить умовною назвою «Схід». Як зазначалося, чи не найістотніші ознаки цього світу – близькість до «природного стану», трактованого в руссоїстському дусі, й контрастність європейській буржуазній цивілізації [7, с. 198]. Як і багато романтиків, Дж. Байрон захоплювався незайманою природою, стихійною та дикою, на яку ще не наклала свого відбитку «фальшива цивілізація», і поетизував її, особливо в «східних поемах», до яких в цьому аспекті прилягає й поема «Мазепа». Саме такою уявлялася йому історично недавня Україна, її безмежні степи, про які він пише не без своєрідної патетики:

…ні людина, не звір не залишили слідів,
Не видно там людського труда серед пустинних просторів
Розкішних у своїй дикості... [1, с. 60].

У поемі простежується синхронне змалювання образу І. Мазепи у складності синтезу провідних романтичних принципів зображення сили духу головного персонажу і виникнення поетичного образу України як далекої країни, такої ж неприборканої, сильної духом волелюбства та відваги. Свідченнями змалювання цього концепту України є наявність конкретних історичних реалій серед степових просторів. Цей історичний аспект змалювання України в романтичних творах літературної «Мазепіани» у творчості Дж. Байрона став інноваційним, адже в східних поемах автора «місце дії зображено досить узагальнено» для них характерними є такі риси, як «універсальність, відсутність яскравої конкретики» [7, с. 204].

У тексті поеми «Мазепа» в українських степах живуть люди, такі ж вільні, як і навколишня незаймана природа, котрі не терплять ніякого поневолення: їхня кров кипить сильніше й несамовито рветься з будь-яких оков. Дж. Байрон стає досить точним у фіксації географічних особливостей України та історичних реалій, які в ній відбулися: спершу кінь проносить героя повз руїни давніх фортець, які колись оберігали країну від татарських орд. Далі з’являються й свіжіші «сліди історії», що їх залишили турецькі походи в Україну в 70-х рр. XVII ст., які стали апофеозом славнозвісної Руїни:

А на шляху ні міст, ні сіл –
Крім степу, дикої країни
У чорнім обводі лісів.
Лиш де-не-де зубчасті стіни
Фортець, збудованих колись!
За рік проходило сюди
Турецьке військо… Всюди, де
Ступали спагів тих копита,
Там кров’ю вся земля полита
І зелень довго не росте [1, с. 72].

Енергійний, стрімкий і водночас карбований чотиристопний ямб чудово передає бурхливу динаміку оповіді, несамовитий галоп дикого коня, навальний ритм образів і картин України, що проносяться перед очима героя, прив'язаного до спини степового скакуна.

Виникає контраст між природою, величавою та вічною, і «слідами історії», чим промовисто засвідчується нетривкість і минущість всього людського, його підвладність часові. В цих зіставленнях рефлектуючий геній поета знаходив багату поживу для філософічних роздумів про долю людини, народів, усього людства.

Яскравим свідченням цього концепту суб'єктивного романтично-авторського світообразу самого Дж. Байрона є змалювання романтичної величі безкрайніх українських просторів, таких заманливих для її завойовників:

Вставало сонце… Біла мла
Здіймалася клубками вгору
І звільна відкривалась зору
Пустеля степова, німа…
Вона без краю розляглась… [1, с. 54].

Використання образів-символів (дикий кінь, «дикі» очі дівчини українки, дикі площини степів, несамовитий галоп дикого коня), створення бурхливої динаміки оповіді змалюванням невпинного ритму зміни образів і картин, які виникають у полі зору втікача, їх сумарність створює простір географічних та історичних реалій і прикмет українського колориту. Дж. Байрон створює певний романтичний, емоційний образ ніколи не баченої ним землі. Для поета-романтика – це умовна, не так реальна, як духовна територія ідей волі, неприборканості, незламності.

Відтак, письменник вводить у створений ним художньо-образний світ поеми «Мазепа» систему паралелей та їх синтез, в основі якого лежить не риторика, а відповідність власним світовідчуттям. Цей своєрідно організований авторський світ і зумовив наявність, фактично, «трикутника образів» поеми «Мазепа»: молодий Мазепа і його життєві випробування, гетьман Мазепа і події його тогочасного життя, образ України – та її історичної долі.

Ідентичність змалювання головного героя і духовно-екзистентного світу України (хоч і в менших питомих формах її зображення) не могли не імпонувати англійському поетові-романтикові, який завжди виступав у підтримку національно-визвольних рухів Європи.

## Список використаних джерел

1. Байрон Д.Г. Твори. / Дж.Г. Байрон. – К.: Молодь, 1989. – 240.

2. Давиденко Г.Й. Історія зарубіжної літератури XIX – поч. XX ст.: навч. пос. / Г.Й. Давиденко, О.М. Чайка. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 400 с.

3. Жирмунский В.М. Байрон / В.М. Жирмунский // Из истории западноевропейских литератур. – Л. : Наука, 1981. – 303 с.

4. Затонський Д.В. Д.Г. Байрон / Д.В. Затонський // Історія зарубіжної літератури XIX ст. – К.: Центр учбової літератури, 2002. – 226 с.

5. Михальская Н.П. История зарубежной литературы XIX века / Н.П. Михальская. – М.: Наука, 1972. – 271 с.

6. Наливайко Д.С. Україна і європейське Відродження / Д.С. Наливайко // Вітчизна. – 1972. – № 5. – С.19–27.

7. Наливайко Д.С. Зарубіжна література доби романтизму / Д.С. Наливайко, К.О. Шахова. – К.: Наукова думка, 1998. – 234 с.

8. Павличко С.Д. Байрон: Нарис життя і творчості / С.Д. Павличко – К.: Дніпро, 1989. – 189 с.

Статья посвящена раскрытию содержательно-художественного своеобразия изображения образа Украины как составной художественного мира поэмы Дж. Байрона «Мазепа». В исследовании проведен анализ содержательно-формальных концептов создания образа Украины как силы духа и

мужества, который становится параллельной доминантой в процессе создания романтического образа гетьмана И. Мазепы в одноименном произведении.

*Ключевые слова: поэма, байронический герой, сила духа, Украина, свобода.*

The article focuses on the disclosure of the pithy artistic identity of the Ukrainian picture imagination as the component part of artistic world in the Byron's poem "Mazepa". The analysis of the pithy formal concepts of the Ukrainian picture creation , as the strength of spirit and courage, was hold in the research, which becomes parallel dominant in the process of the romantic character, hetman I. Mazepa, in the homonymous composition.

*Key words: poem, Byronic hero, strength of spirit, Ukraine, freedom.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.1 : 7.033.5 (410.1)

**Л.В. МАЦАПУРА**
*кандидат филологических наук,*
*докторант кафедры мировой литературы и культуры*
*имени проф. О. Мишукова*
*Херсонского государственного университета*

# ТРАДИЦИИ А. РАДКЛИФ В РОМАНЕ Н.И. ГРЕЧА «ЧЕРНАЯ ЖЕНЩИНА»

Рассматривается роман Н.И. Греча «Черная женщина» в контексте традиций английской сентиментальной готики. Компаративный анализ позволил автору прийти к выводу, что влияние сентиментально-готического романа, высшим воплощением которого считаются произведения А. Радклиф, прослеживаются на всех уровнях поэтики романа Н.И. Греча. Несмотря на то, что в произведении отразились и другие литературные влияния, использование готической поэтики определяет жанровую доминанту романа «Черная женщина».

*Ключевые слова: готический роман, готическая традиция, сверхъестественное, мотив, поэтика, сюжет.*

Роман Н.И. Греча «Черная женщина» (1834) принадлежит к тем немногим малоизученным произведениям русской литературы, в которых ярко проявилась готическая традиция. По мнению Д.Л. Спивака, в этом романе писатель уловил интерес к сверхъестественному, обострившийся у массового читателя той эпохи [11]. Поскольку история рецепции и изучения «Черной женщины» непосредственно связана с вопросом об отнесении этого романа к готической традиции, рассмотрим эту проблему более подробно.

Роман пользовался большой популярностью у читателей, особенно читательниц, но вызывал полярные отзывы в критике. О.И. Сенковский хвалил роман, называл его «прекрасным» и «метафизическим» [10, с. 21]. Однако В.Г. Белинский, неоднократно упоминая о нём в своих статьях, скептически относился к этому произведению. Можно предположить, что именно доминирование сверхъестественного и таинственного в романе определяли негативную реакцию «неистового Виссариона». По мнению критика, Н.И. Греч слишком увлёкся «разыгравшеюся фантазией» [1, с. 10]. В статье «Литературные мечтания» (1834), характеризуя портрет массового читателя той эпохи, он расценивает роман как символ невзыскательного вкуса: «…Один недоволен второю частию “Фауста”, а другой в восторге от “Черной женщины”» [1, с.12]. Через два года В.Г. Белинский с присущей ему прямотой называет Н.И. Греча и Ф. Булгарина «авторами очень плохих романов» [1, с.192]. Причины успеха их произведений критик объясняет низким читательским вкусом, называя его «провинциальным». Провинциальное воображение, по мнению В.Г. Белинского, «находит неизъяснимую, таинственную прелесть в ужасном (ужасном в его вкусе)» [1, с.205]. В этом высказывании содержится намёк на готические романы, которые, пережив пик популярности в начале XIX в., в 1840-е годы всё ещё оставались излюбленным чтением в провинции. Однако в отзывах критиков того времени жанр готического романа представлен как принадлежащий к предшествующей литературной эпохе, а попытки его редукции выглядят достаточно архаично. Позже, в 1843 г., В.Г. Белинский охарактеризует «Черную женщину» как «длинный роман, начинённый разными чудесами на манер Анны Радклейф» [2,

© *Л.В. Мацапура, 2013*

с.16]. Небезынтересно, что в этом мимолётном замечании критик очень точно определяет возможный источник романа «Черная женщина». Связь произведения Н.И. Греча с поэтикой романов Анны Радклиф была очевидной в то время, но для современного читателя она нуждается в дополнительных пояснениях и доказательствах.

Возможно, что категорические высказывания В.Г. Белинского в какой-то мере повлияли на недооценку романа «Черная женщина» в литературоведении советского периода. На протяжении длительного времени он не изучался и не переиздавался. И только в конце XX в. имя Н.И. Греча оказалось в числе тех забытых писателей, чья литературная репутация нуждается в переосмыслении. Первым монографическим исследованием, посвящённым творчеству Н.И. Греча, стала диссертация Т.И. Тищенко «Н.И. Греч. Литературно-общественные позиции и художественное творчество» (1997). Её автор справедливо указывает, что ни одна часть наследия Н.И. Греча не была обойдена вниманием исследователей в такой степени, как беллетристика, а изучение его романов «приходится начинать с нуля» [14, с. 4]. Однако вопрос о влиянии готической традиции на поэтику романа «Черная женщина» в диссертации Т.И. Тищенко не рассматривается, хотя ещё в 1989 г. Ю.А. Беляев в статье о творчестве М.Н. Загоскина классифицирует роман Н.И. Греча как готический [3]. В.Э. Вацуро в своей незавершённой книге «Готический роман в России» (2002) дважды упоминает о романе Н.И. Греча «Черная женщина» в контексте русской готической традиции [6, с. 451, 469]. Можно предположить, что учёный планировал рассмотреть это произведение как готический роман, но не успел воплотить свой замысел. Наше исследование призвано восполнить этот пробел. Цель данной статьи – проанализировать роман Н.И. Греча «Черная женщина» в контексте традиций английской сентиментальной готики.

Н.И. Греч обратился к жанру романа, будучи уже известным журналистом и педагогом. «Черная женщина» была вторым по счёту и последним романом, написанным 49-летним литератором. Это произведение занимает особое место в истории русской литературы, так как представляет собой редкий опыт реконструкции традиций английского готического романа. В России первой половины XIX в. слово «готический» использовалось, как правило, для обозначения архитектурного стиля, но не для обозначения разновидности романа. Литературные произведения готического жанра называли «романами тайн и ужасов», «страшными» романами или же романами в стиле Радклиф. Фамилия популярной английской писательницы в русской культуре часто употреблялось как имя нарицательное, которое стало олицетворением жанра готического романа в целом. О популярности А. Радклиф в России свидетельствует такое явление, как «псевдорадклифиана» (термин В.Э. Вацуро – *Л.М.*), когда наряду с подлинными сочинениями писательницы под её именем печатались произведения менее известных авторов.

Н.И. Греч был активным участником литературного процесса, редактором популярного журнала «Сын Отечества» Он, безусловно, хорошо знал весь пласт готической литературы. О его ироническом отношении к произведениям подобного рода свидетельствуют редакторские ремарки и рецензии. Например, в 1816 г., отмечая факт третьего переиздания одного из романов, приписываемых А. Радклиф, Н.И. Греч пишет: «Издание третие! Это ужаснее всех ночных привидений и черных лесов» [9, с.151]. Учитывая подобные высказывания, вызывает удивление тот факт, что в 1834 г. Н.И. Греч сам обращается к жанру готического романа.

Сопоставляя роман Н.И. Греча «Черная женщина» с романами А. Радклиф, необходимо, на наш взгляд, учитывать гендерные аспекты. Заметим, что гендерный подход широко распространён в зарубежных исследованиях готической поэтики. Авторами многих сентиментально-готических романов были женщины. Список писательниц, в произведениях которых произошло закрепление жанрового канона готического романа, кроме А. Радклиф, можно дополнить именами К. Рив, Ш. Смит, А. Маккензи и другими. Следует заметить, что русский писатель использует сюжетную схему, темы и мотивы, типичные для романов А. Радклиф, но делает это как бы в зеркальном отображении, изменяя при этом пол героев.

В романах английской писательницы сюжет строится вокруг судьбы добродетельной девушки-сироты из обедневшего дворянского рода. Идеализированная автором героиня вовлечена в сеть таинственных происшествий. Однако на её долю выпадает мно-

жество страданий. Её жизнь окутана тайнами и загадками, которые, на первый взгляд, не могут быть объяснены логически, поэтому кажутся следствием вмешательства сверхъестественных сил. Между тем все самые невероятные события в романах А. Радклиф получают рациональное объяснение. Виновником злоключений такого типа героини, как правило, оказывается её опекун, претендующий на наследство. По мнению Н.Я. Берковского, А. Радклиф сумела показать, что источником страшного в повседневной жизни являются имущественные и деловые отношения, что «страшное входит в суть вещей» [4, с.132]. В соответствии с просветительскими тенденциями в финале романов А. Радклиф торжествует добродетель, героиня обретает любовь и богатство, а злодеев настигает заслуженное возмездие. Такая фабула положена в основу «Романа в лесу» – первого произведения, принесшего известность английской романистке, и повторяется в её самом знаменитом романе – «Таинства Удольфо» (в современных изданиях – «Удольфские тайны»). К вышеупомянутым произведениям А. Радклиф по сюжетной схеме и мотивной организации, по нашему мнению, наиболее близок роман Н.И. Греча.

Исследователи относят романы А. Радклиф к сентиментальной готике, потому что в них, несмотря на интерес к теме чудесного и сверхъестественного, воплощены идеи эпохи Просвещения. А.А. Чамеев отмечает, что содержание и поэтика романов А. Радклиф вполне согласуются с традиционным идейно-тематическим заданием нравоописательного романа, в котором трогательное изображение «страждущей добродетели» призвано стать поучительным примером для читателя [15].

В центре романа Н.И. Греча «Черная женщина» – судьба князя Алексея Федоровича Кемского, человека благородных и высоких помыслов, тонко чувствующего искусство и природу. Как и в большинстве готических романов, главный герой Н.И. Греча – сирота, о котором некому позаботиться и на долю которого выпадают невероятные страдания. Как и героини А. Радклиф, князь Кемский чувствителен, а эмоциональные потрясения способны вызвать у него видения, обмороки и даже продолжительную болезнь. Впечатления раннего детства оставили в его душе глубокий отпечаток на всю жизнь. По утверждению самого Н.И. Греча, главное содержание его романа основано на «невымышленном случае», «предании» о жизни человека, который «в младенчестве своем был испуган одним страшным явлением во время московской чумы» [7, с. III]. Описание этого события Н.И. Греч даёт в стилистике «страшного рассказа», который ведётся от имени главного героя. Постепенно нагнетая атмосферу ужасного, писатель показывает, как маленький Алёша становится свидетелем самоубийства молодой и красивой женщины, одетой в траурную одежду. На глазах испуганного мальчика она выбрасывается из окна. С тех пор образ чёрной женщины является князю Кемскому во сне и наяву. В предисловии к роману Н.И. Греч пишет, что явление чёрной женщины стало неразлучным спутником Кемского, «предвещало ему счастие и беду, радость и печаль, успех в деле – и неудачу и исчезло только с того времени, как повторилось пред глазами мечтателя в действительности» [7, с. III].

В соответствии с традициями сентиментальной готики цепь загадочных и невероятных злоключений идеального героя в романе инициирована злой волей его сводной сестры Алевтины, мечтающей стать наследницей княжеского имения. Являясь полной противоположностью князю, алчная, завистливая, необразованная Алевтина умело скрывает свои истинные намерения. В борьбе за наследство она плетёт бесконечные интриги, которые составляют основу авантюрно-приключенческого сюжета. В начале романа Алевтина пытается женить брата на недостойной женщине, чем доводит его до смертельной болезни, затем она прилагает все усилия, чтобы он не поправился. В конце произведения её дети пытаются объявить князя сумасшедшим. Таким образом, в романе Н.И. Греча тип злодея, характерный для готических романов, воплощён в женском образе. В творчестве А. Радклиф образ женщины-злодейки встречается не так часто. Например, в её знаменитом романе «Итальянец» он представлен образом маркизы ди Вивальди, которая преследует невесту своего сына.

Слова Н.И. Греча: «Как обильны, разнообразны и занимательны описания страданий и недугов человека и как проста, суха, неинтересна история его счастия», – объясняют выбор темы его повествования [7, с. 168]. Напряжённая замысловатая интрига способствовала коммерческому успеху романа и его переизданию в 1838 г. К наиболее ярким мелодра-

матическим перипетиям сюжета относятся внезапная разлука Кемского с молодой женой Наташей, её мнимая смерть, появление ребёнка, о котором он ничего не знает и многие другие. Роман «Чёрная женщина» ориентирован на вкусы массового читателя и представляет собой образец формульной литературы, которой свойственна высокая степень клишированности.

В романе «Черная женщина» заглавие является важным элементом поэтики и несёт определённую смысловую нагрузку. Словосочетание «чёрная женщина» призвано возбудить читательское любопытство, оно содержит загадку и вызывает ассоциации со страшными историями. Чёрный цвет полисемантичен, он играет важную роль в создании готической образности. В контексте произведения это цвет ночи, смерти, траура, темноты и пугающей неизвестности. Чёрный цвет связан с мистическим и инфернальным. Этот ассоциативный ряд можно продолжить. В восприятии русского читателя с чёрным цветом связана ещё одна устойчивая ассоциация – это цвет монашества. Тема монастырей и монахов в той или иной мере присутствует в большинстве известных готических романов.

Многообразие значений, связанное с семантикой чёрного цвета, отразилось и в романе Н.И. Греча. Возлюбленная князя Наташа внешне напоминает ему чёрную женщину. Сходство оказывается неслучайным. В финале романа читатель узнаёт, что женщина в чёрной одежде, увиденная Кемским в детстве, является тётей Наташи. Она не умерла, а ушла в монастырь, где через много лет встретилась со своей племянницей. А. Радклиф почти в каждом своём романе использует мотив укрытия героини в монастыре, который выполняет функцию убежища. Благодаря фамильному или портретному сходству в монастыре происходит узнавание героини другой монахиней, раскрытие тайны её рождения или происхождения. Например, в романе «Удольфские тайны» используется мотив «двойного» узнавания. В стенах монастыря в полубезумной монахине Агнесе Эмилия узнаёт синьору Лаурентини, бывшую владелицу Удольфо, которая считалась погибшей, её портрет она видела в замке. В свою очередь, Агнеса принимает Эмилию за привидение погубленной ею маркизы де Вильруа. Ошибка преступной монахини объясняется родственными связями Эмилии с маркизой, которая оказывается её тётей. Подобную сюжетную схему обнаруживаем и в романе А. Радклиф «Итальянец». Монахиня, к которой главная героиня Елена (в современном переводе – Эллена) чувствует непреодолимую симпатию, оказывается её матерью. Таким образом, мы видим, что в «Черной женщине» Н.И. Греч ориентируется на сюжетные схемы и мотивы, представленные сразу в нескольких романах А. Радклиф.

Кроме того, для художественной манеры Н.И. Греча характерен приём варьирования мотивов. Писатель берёт типовой мотив и представляет различные варианты его воплощения. Так, в романе получают многократное обыгрывание готические мотивы сиротства, тайного родства, узнавания по портрету, в воплощении которых писатель достигает изощрённой виртуозности. Эти мотивы реализуются не только в сюжетной линии Наташи и её тёти-монахини, но и в сюжетной линии: Кемский – художник Берилов – Наденька. Пристальное внимание Алимари к рисункам Берилова приводит к восстановлению родственных связей. Приёмная дочь художника – Наденька оказывается дочерью Кемского и Наташи, а сам Берилов – младшим братом князя, пропавшим в раннем детстве во время нападения разбойников.

Заглавие романа Н.И. Греча имеет архетипическую природу. Неслучайно в современной готической литературе существует роман с похожим названием – «Женщина в чёрном» («The Woman in Black: A Ghost Story», 1983), написанный Сьюзен Хилл. Маловероятно, чтобы английская писательница была знакома с романом «забытого» русского автора. Однако в своём произведении С. Хилл, как и Н.И. Греч, опирается на мощный образ-архетип. Заглавный образ обеих книг – женщина в чёрной одежде, привидение, которое является главному герою в кризисные моменты его жизни. В отличие от привидения чёрной женщины в романе С. Хилл, которое несёт злое, разрушительное начало в жизнь персонажей, чёрная женщина в романе Н.И. Греча становится своеобразным ангелом-хранителем главного героя.

Влияние готической традиции на поэтику романа «Черная женщина» выразилось в пристальном внимании автора к теме сверхъестественного, которая является одной из основных в романе. В предисловии к «Черной женщине» Н.И. Греч отмечает, что главную

роль в нём играют «вымыслы и причуды воображения» [7, с. II]. Осмысление проблемы сверхъестественного во многом связано с образом таинственного незнакомца – итальянца Алимари, учёного и философа. Автор наделяет его необыкновенной судьбой и внешностью, он становится другом и наставником Кемского. Появляясь в самые трудные минуты жизни главного героя, Алимари в каком-то смысле выступает в роли «чудесного помощника». Можно предположить, что на создание этого образа оказал влияние образ Мельмота Скитальца из одноименного готического романа Ч.Р. Метьюрина, который появился в русском переводе в 1833 г. В пользу такого предположения могут свидетельствовать такие черты Алимари, как долголетие, обладание тайным знанием, одиночество, способность оказываться в нужном месте в нужное время. В то же время в образе Алимари намечается тенденция к травестированию образа таинственного незнакомца. Н.И. Греч намеренно создаёт вокруг Алимари ореол мистичности и загадочности, чтобы потом развенчать необычные свойства своего героя и объяснить их естественным причинами.

Тема сверхъестественного в романе Н.И. Греча раскрывается с учётом популярных в то время теорий, в частности учения о «животном магнетизме» Франца Антона Месмера. В то время магнетические сеансы вызывали пристальный интерес у публики и противоречивые мнения у врачей и учёных. К.А. Богданов доказывает, что вера в саму возможность магнетического воздействия на человека была широко распространена в России в 1820-е годы, а начало 1830-х годов можно назвать «пиком» такой веры. [5, с. 189]. Известно, что Н.И. Греч интересовался учением Месмера задолго до создания романа «Черная женщина». В редакторском предисловии к статье «О магнетизме», опубликованной в «Сыне Отечества» в 1816 г., он называет это явление «чудесной силой природы», «в существовании которой никто не станет сомневаться» [8, с. 15]. В своём романе Н.И. Греч делает акцент на таинственности сил гипнотического внушения и интуитивного прозрения. В.Г. Белинский ошибался, когда писал, что О.И. Сенковский в рецензии на роман Н.И. Греча «изложил всю систему анатомии, физиологии, электричества и магнетизма, о коих и помину нет в упомянутом романе» [1, с. 85]. Выразителем авторских идей в романе, на наш взгляд, является образ Алимари. В уста этого героя писатель вкладывает довольно сложную, но последовательную теорию, в которой он объясняет существование сверхъестественных явлений. В своих рассуждениях Алимари опирается на антитезу: «религия-материализм». Религия, по его мнению, связана с чудесным и таинственным. Тот, кто отрицает эту связь, является материалистом, не признающим существование духовного мира, который реален, но пока необъясним с точки зрения науки. Н.И. Греч осуждает материализм, распространение идей которого привело к революции во Франции и, как следствие, к кровавому террору.

В романе «Черная женщина» Н.И. Греч широко использует нарративные приёмы, направленные на стимулирование читательского интереса. Т.И. Тищенко обращает внимание на то, что писатель «обрывает рассказ на «интересном месте» и лишь через некоторое время возвращается к повествованию о том, как далее развивались события» [14, с. 12]. Однако исследовательница не упоминает, что этот приём был заимствован Н.И. Гречем из арсенала готической поэтики. «…Обрыв повествования, один из существеннейших элементов литературной техники Анны Радклиф, средство создания атмосферы ожидания и ужаса», – отмечает В.Э. Вацуро [6, с. 256]. Н.И. Греч блестяще применяет приёмы перерыва и обрыва повествования в своём романе. Один из примеров, подтверждающих это, связан с характерными для готического романа мотивами пророчества и мнимой смерти. В белорусской корчме старая ворожея делает Кемскому жуткое предсказание. На вопрос о том, где он будет счастлив, она отвечает: «В гробу». Повествование обрывается. Предсказание сбывается позже, и самым неожиданным образом. Из-за плохого лечения в доме сестры князь впадает в летаргический сон. Ночью, накануне собственных похорон, Кемский приходит в себя и видит, что лежит в гробу. Оставаясь неподвижным, он слышит прощальные слова Наташи, из которых узнаёт о том, что она его любит.

Следует признать, что Н.И. Гречу не удаётся в полной мере достичь той степени суггестивности повествования, которая свойственна романам А. Радклиф, в которых даже мельчайшая деталь работает на нагнетание атмосферы страха. В этом плане «Черную женщину» в большей мере можно назвать романом тайн, нежели ужасов. Загадки начинаются с первых страниц романа, и все они получают рациональное объяснение в его финале. Вер-

ность идеалам Просвещения не позволяла ни А. Радклиф, ни Н.И. Гречу оставлять странные и сверхъестественные явления в своих романах без их развенчания. Неслучайно на страницах «Черной женщины» Алимари произносит страстную филиппику эпохе Просвещения.

Однако в своём романе Н.И. Греч стремится к достижению эффекта «сладкого ужаса» (terror, по классификации А. Радклиф), без которого немыслим сентиментально-готический роман. С этой же целью автор вводит «страшные» вставные новеллы и исторические предания, которые, как правило, подтверждаются другими источниками. К ним относятся рассказ об огненном змее, пролетавшем над Петербургом в 1796 г., рассказ о видении шведского короля Карла XI, о мистическом предсказании Казотта и др.

В «Черной женщине» представлены и другие элементы поэтики, свойственные сентиментально-готическому роману. Действие произведения происходит не только в России, Финляндии, на Кавказе, но также в Италии и Франции – в странах, в которых традиционно разворачиваются события в романах А. Радклиф. Многолетние, сопряжённые с постоянной опасностью скитания главного героя по Европе и России могут быть интерпретированы как готический квест. Мотив встречи с разбойниками, мотив таинственной музыки, готические пейзажи также образуют переклички с романами А. Радклиф.

В то же время нельзя утверждать, что в романе Н.И. Греча «Черная женщина» мы имеем дело со случаем эпигонства, со слепым копированием и заимствованием приёмов поэтики сентиментально-готического романа. В этом произведении готическая традиция взаимодействует с другими литературными влияниями, что позволяет говорить о свойственном ему жанровом синтезе. Роман «Чёрная женщина» может быть проанализирован и как нравоописательный роман, и как роман воспитания, и как философский роман, ощутима в нём и традиция исторического романа В. Скотта. Так, наряду с вымышленными героями в «Черной женщине» в роли эпизодических персонажей появляются Пётр I, Екатерина II, Наполеон, Суворов, Багратион. Таким образом, обновление традиций сентиментальной готики в романе «Черная женщина» происходит благодаря их адаптации к новой ситуации литературного развития, путём сращения с другими литературными традициями.

**Список использованных источников**

1. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 3 т. / В.Г. Белинский. – М.: ОГИЗ, 1948. – Т. 1: Статьи и рецензии. 1834–1841 / ред. М.Я. Полякова. – 1948. – 799 с.

2. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. / В.Г. Белинский. – М.: Худож. лит., 1981. – Т. 7: Статьи, рецензии и заметки. Декабрь 1843 – август 1845 / ред. Г.А. Соловьев. – 1981. – 799 с.

3. Беляев Ю.А. Отец русского исторического романа [Электронный ресурс] / Ю.А. Беляев // Загоскин М.Н. Аскольдова могила. Романы, повести. – М.: Современник, 1989. – Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zagoskin_m_n/text_0180.shtml

4. Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе / Н.Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 480 с.

5. Богданов К.А. Магнетизм и черепословие / К.А. Богданов // Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. – М.: ОГИ, 2005. – с. 178–196.

6. Вацуро В.Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуро. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.

7. Греч Н.И. Сочинения Н. Греча. Черная женщина / Н.И. Греч // Полное собрание сочинений русских авторов. – СПб.: Тип. Я. Трея, 1855. – Т. 1. – 516 с.

8. Изд С.О. [Н.И. Греч]. О магнетизме // Сын Отечества. – 1816. – Ч. 28. – № VII. – С. 15

9. [Н. И. Греч]. Сын Отечества. – 1816. – Ч. 23. – С. 151.

10. Сенковский О.И. Рецензия / О.И. Сенковский // Библиотека для чтения. – 1834. – № 4. – С. 21–22.

11. Спивак Д.Л. Метафизика Петербурга: Начала и основания [Электронный ресурс] / Д.Л. Спивак. – Режим доступа: http://www.toksov.spb.ru/spivak.htm

12. Радклиф А. Удольфские тайны / А. Радклиф; пер. с англ. Л. Гей. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1996. – 576 с.

13. Рэдклифф А. Роман в лесу / А. Рэдклифф; пер. с англ. Е. Малыхиной. – М.: Ладомир, 1999. – 315 с.

14. Тищенко Т.И. Н.И. Греч. Литературно-общественные позиции и художественное творчество: автореф. дис. … канд. филол. наук: спец.: 10.01.02 / Т.И. Тищенко. – Х., 1997. – 17 с.

15. Чамеев А.А. «Удольфские тайны» А. Радклиф как образец сентиментальной готики [Электронный ресурс] / А.А. Чамеев. – Режим доступа: http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/chameev-udolfskie-tajny-radklif.htm

Розглядається роман М.І. Греча «Чорна жінка» в контексті традицій англійської сентиментальної готики. Компаративний аналіз дозволив авторові дійти висновку, що вплив сентиментально-готичного роману, вищим втіленням якого вважаються твори А. Радкліф, простежується на всіх рівнях поетики роману М.І. Греча. Попри те, що в творі відбилися й інші літературні впливи, використання готичної поетики визначає жанрову домінанту роману «Чорна жінка».

*Ключові слова: готичний роман, готична традиція, надприродне, мотив, поетика, сюжет.*

In the article N.I. Grech's novel «Black woman» is considered in context of English sentimental gothic traditions. The comparative analysis allowed the author to come to a conclusion that influence of the sentimental Gothic romance as which highest embodiment A. Radcliffe's works are considered, are traced at all levels of poetics of N.I. Grech's novel. In spite of the fact that in work other literary influences were reflected also, use of Gothic poetics defines a genre dominant of the novel «Black Woman».

*Key words: gothic novel, gothic tradition, supernatural, motif, poetics.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.1

**В.Д. НАРИВСКАЯ,**
*доктор филологических наук,*
*профессор кафедры зарубежной литературы*
*Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

**А.А. СТЕПАНОВА,**
*кандидат филологических наук,*
*доцент кафедры английской филологии и перевода*
*Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля*

# РЕАНИМАЦИЯ КРЫМСКОГО ТЕКСТА В РОМАНЕ В ПИСЬМАХ И.С. ШМЕЛЕВА И О.А. БРЕДИУС-СУББОТИНОЙ

Исследуются общие закономерности формирования Крымского текста в творчестве И.С. Шмелева. Анализируются два направления развития темы Крыма как магистральной темы переписки И.С. Шмелева и О.А. Бредиус-Субботиной – реанимация Крымского, в том числе и Алуштинского, текста и становление, созидание себя в статусе крымско-алуштинского человека, который рассматривается как производное крымско-алуштинского текста.

*Ключевые слова: городской текст, Крымский текст, Алуштинский текст, крымско-алуштинский человек, роман в письмах.*

В декабре 1941 г. И. Шмелев написал О. Бредиус-Субботиной: «Наша **переписка**… *не* **может** *не* **войти** в историю русской литературы» (курсив и выделение – И. Шмелева) [1, с. 307]. Шмелев, таким образом, не мог не предположить, что его размышления по поводу русской литературы, роли искусства, творческих личностей будут иметь немаловажное значение в истории русской литературы и литературной критики. И хотя эти размышления бывают подчас субъективны, особенно в отношении Достоевского, Чехова, Ильина и их современников, но именно субъективностью своей и привлекательны, что, безусловно, является весьма важным в понимании и толковании многих явлений русской литературы, и можно было бы сказать традиционную фразу о том, что затронутый вопрос требует отдельного разговора.

Но в этом ряду субъективных оценок просматривается творческий лик и самого Шмелева. Некая, не то чтобы неудовлетворенность оценки его творчества, – нет, скорее, ностальгическое чувство, хотя и по весьма противоречивой, но русской критике, не столько по России, сколько по отношению россиян к литературе, русскому восприятию литературы.

Поэтому письма были возвращением к себе, моментом переосмысливания и домысливания вех своего творчества. Письма О. Бредиус-Субботиной, ее оценка творчества Шмелева продуцировали воскрешение его созидательного процесса, но весьма своеобразно – как бы в обратном порядке. Если О. Бредиус-Субботина видела в творчестве Шмелева прежде всего мощное проявление христианско-религиозной направленности русской литературы, исконно русского начала, материковой России («У тебя эта Любовь и Доброта… от самого Евангелиста» (I, 350), то Шмелев, принимая ее мысль, уточнял многое из сказанного. И это уточнение во многом было связано с тем, какую роль в его судьбе, жизни, творчестве сыграл Крым.

© *В.Д. Наривская, А.А. Степанова, 2013*

Отметим, что заявленная тема исследования предполагает необходимость определиться понятийно: речь идет о понятии Крымского текста русской литературы. Точкой отсчета в данном случае является введенное в научный обиход В.Н. Топоровым понятие Петербургского текста, под которым подразумевался некий синтетический сверхтекст, через который Петербург совершал «прорыв в сферу символического и провиденциального» [2, с. 27] и который представляет собой «не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход a realibus ad realiora, пресуществление материальной реальности в духовные ценности» [2, с. 7].

Исследователи отмечают некоторую неопределенность в понятии «Петербургского текста» [3]. Тем не менее, в соответствии с концепцией В.Н. Топорова возникли понятия Московского текста [4], Пермского текста [5], Венецианского текста русской литературы [6], Лондонского текста русской литературы [7], Итальянского текста [8], Пражского текста чешской литературы [9] и было введено в обиход понятие Крымского текста у А.П. Люсого [10]. Однако в работе А.П. Люсого не дается ни обоснования, ни понятия Крымского текста. Никоим образом не претендуя на точность определения, мы считаем целесообразным выявить некие общие закономерности развития Крымского текста в творчестве И.С. Шмелева, ориентируясь при этом на такие положения, на которых будем останавливаться в докладе.

Подчеркнем, Крым – магистральная тема переписки, которая, по нашему мнению, получила развитие в двух направлениях, а именно: как реанимация Крымского, уточним, – в том числе и Алуштинского текста, и как становление, созидание себя в статусе крымско-алуштинского человека, который рассматривается нами как производное крымско-алуштинского текста, но с некоторыми уточнениями: если В. Топоров, говоря о петербургском человеке, базируется на художественном воплощении городского сознания, то крымско-алуштинский человек видится в материализации не только алуштинского городского сознания, но и крымского с его напластованием.

В этой связи концепция В. Топорова представляет для нас интерес не только как методологическая, литературоведческая установка. Есть необходимость обоснования очевидного диалога «Петербург – Алушта», тем самым исключая возможность рассматривать Алушту лишь как некое приложение к Петербургскому тексту, но как самодостаточное явление, поскольку Алуштинский текст формируется одностадиально с Петербургским, наиболее активно – в романтическую эпоху, одними и теми же романтическими фигурами – Пушкиным и Мицкевичем. И если Петербург для них был пространством, ограничивающим творческую свободу, то Алушта предстала тем местом, где поэты-романтики могли реализовать мечту об абсолютной свободе. Подчеркнем, лишь локус свободы, и они в нем – странники. Парадоксально: место ссылки было местом реализации мечты о свободе.

Но для поколения конца XIX – начала XX вв. Крым предстает уже не местом ссылки, а обживается как природное пространство гармонично-культурного бытия. И Шмелев активно включается в этот процесс обживания. Мы позволим не согласиться с мнением некоторых литературоведов о том, что освоение Шмелевым Крыма было вынужденным и случайным, обусловленным гражданской войной. Это был закономерный процесс, вызванный уже укладывающейся литературно-художественной тенденцией ухода от напора цивилизации и освоения экзотического пространства, о чем свидетельствуют путешествие Гумилева в Африку, Кузмина – на Восток, в Александрию, П. Гогена – на Таити, М. Волошина – в провинциальную Италию, малообъяснимое путешествие Чехова на Сахалин и т. д.

При этом Гумилев не стал африканцем, он остался русским, Гоген – французом и т. д. Шмелев же к освоению Крыма подошел традиционно классически: это было место его второго дома, о котором он мечтал, затем купил и не мог забыть и во Франции, о чем он пишет и в письме к О. Бредиус-Субботиной: «… там у меня маленькая усадьба, домик наш… – останется он в «Солнце мертвых» (I, с. 106).

В одном из писем к О. Бредиус-Субботиной Шмелев писал о том, как он готовил себя к жизни в Крыму, и не просто жизни как пришельца, у него было огромное желание пережить Крым через призму таких глобальных явлений, как 12-томная энциклопедия Крыма, история крымских татар и т. д. И вместе с тем пережить Крым в таких явлениях, которые мы можем обозначить как постфактум по отношению к Алуштинскому тексту – крымско-

алуштинских топосах: вино, виноград, персики, горы, море, солнце и т. д. Но главным, наверное, в этом остаются ароматы и запахи Крыма, не столько как таковые, сколько как *чтостъ*. Поэтому когда О. Бредиус-Субботина в письмах к Шмелеву акцентировала внимание на религиозно-философской направленности его творчества, он реагировал на это несколько раздосадовано и решился повернуть разговор в иное русло, точнее, он развернул в сторону Крыма «взгляд нашего слуха», т. е. и свой, и О. Бредиус-Субботиной. И разворот этот начался с «Солнца мертвых».

Написанная в 1923 г. повесть ознаменовала закат крымской темы русской литературе. Но в конце 1930-х годов, в начале II мировой войны жизнь шмелевского Крымского текста получает свое продолжение. В момент угрозы нового Апокалипсиса начинается реанимация Крымского текста в переписке И. Шмелева и О. Бредиус-Субботиной, которую Шмелев осознанно предлагает начать с осмысления себя не столько как традиционно-русского писателя, но как алуштинского человека, чья интеллектуальная биография, по его твердому убеждению, в значительной мере явлена сквозь призму культуры Крыма. Посылая по просьбе О. Бредиус-Субботиной свою фотографию, он выразил свою неудовлетворенность ее качеством. Но представляется, что не о качестве шла речь – фотография, в отличие от живописного портрета, не могла передать его состояние души, его характер, именно на это Шмелев и указал и поэтому предложил О. Бредиус-Субботиной весьма интересную форму его познания: «Я пошлю Вам свой, «единственный» (экземпляр «Солнца мертвых» – *В.Н.*, *А.С.*)… Трудно его читать: ритм скрытый слышен… порой – болезненный. Найдете мое *сердце*, перебои уловите, тоску… о, Вам все будет внятно» (I, 188). Представляется, что здесь Шмелев интуитивно выходит на поэтологический прием палимпсеста, предлагая О. Бредиус-Субботиной познать его сквозь призму текста «Солнца мертвых».

В этой ситуации, как в палимпсесте, трудно обнаружить первичный текст, трудно уловить изначальный толчок – то ли процесс создания повести был последним штрихом в формировании Шмелева как крымского человека, то ли пережитый им ужас реальности Крыма завершает в нем процесс формирования крымского человека, и эта завершенность вылилась в художественное творение – повесть «Солнце мертвых». В этой связи важно подчеркнуть, что в эмиграцию Шмелев уезжает крымским, алуштинским человеком, и хотя в его сознании крымское и русское предстают как органичный природный синтез, именно крымскость для Шмелева предстает мерилом русскости. В одном из писем Шмелев мысленно возвращается в Крым и сочетает в своих воспоминаниях крымский простор и казачью удаль, и во всем этом видит себя. В такое переживание Крыма он «вовлекает» и свою последнюю любовь – О. Бредиус-Субботину, что свидетельствует об особенном его отношении к Крыму – Ольгу Шмелев не видит ни в Москве, ни в каком-либо ином уголке России, а именно в Крыму. Для этого были основания: О. Бредиус-Субботина была единственной из огромной аудитории его читателей, критиков, которая сумела увидеть в образе «Солнца мертвых» очищающую силу. Вдохновленный этим открытием, Шмелев сделал шаг к традиции, к классике – к романтической эпохе, в результате чего Крым для него предстает уже не столько домом, местом его жизни, но местом реализации представления об абсолютном счастье. Таким он видел себя – абсолютно счастливым алуштинским человеком.

Смысловая установка (идея) Крымского текста определяется восприятием Крыма в русском сознании как некоего локуса свободы. Со времен романтиков Крым представлялся обособленным местом – тем, что в конце XX в. В. Аксенов назвал «*Остров* Крым» (курсив – *наш*). В истории России Крым был местом средоточия цвета русской интеллигенции – научной, литературной, военной – и средоточием русской мысли, русского свободного сознания. Это было место, где наедине с природой человек мог оставаться самим собой и потому – быть свободным, где история, политика, культура виделись иначе, и в свободном сознании выкристаллизовывалась совершенно иная картина мира, неподвластная влиянию никаких идеологических доктрин. Вероятно, подобное позиционирование собственной инаковости, внутренней духовной свободы послужило причиной того, что наиболее трагические моменты русской истории были перенесены в Крым, который в начале 1920-х годов попал под испепеляющий удар красного террора. И этот по своей значимости и мас-

штабам эпохальный момент И. Шмелев отразил в повести «Солнце мертвых»[1], изобразив Крым как место Апокалипсиса – конца русской истории и истории мира, пропустив крымскую картину мира «через призму «измененных» состояний сознания» [11, с. 351] и разрушив традиционные представления о Крыме как пространстве гармонии и свободы.

Основная идея Крымского текста заключает в себе целую сферу смыслов, продуцируемых топосами Крыма, которые являются его (Крымского текста) слагаемыми. Среди них *образы природного ландшафта* в районе Алушты (горы – Чатыр-Даг, Бабуган, Яйла, Кастель, Демерджи, Судакские горы; горные леса, скалы, Черное море, звездное небо, воздух и т. п.), с которыми в прозе Шмелева связаны мотивы животворящей жизни и в то же время – смерти и вечности, любви и нечеловеческих страданий, эпохального коллапса и вселенской гармонии, исторической ретроспективы (образ античного амфитеатра, заключенного в каменном кольце гор, – сцены, где разыгрывалась «божественная трагедия», момент обращения в первобытность: «Звери, люди – все одинаковы, с лицами человечьими, бьются, смеются, плачут. Выдерутся из камня – опять в камень» [12, с. 571]) и обращения к грядущим векам («предостережение», по Шмелеву).

Природно-географическая сфера слагаемых Крымского текста локально включает в себя «субстратные элементы» *материально-культурной сферы*, из которых выделяются *городские топосы* (образы локусов Крыма – Алушты, Симферополя, Ялты, Судака, Чатырдагского перевала, Глубокой Балки; дачи, дома «из беловато-серого камня» (I, 280), минареты, базар, часовня, кладбище, пляжи, пристань, Профессорский уголок, улицы, башни и т. п.), имплицирующие момент исторической рефлексии – переживание в себе истории, мотивы голода, страха, «ухода» («Теперь на всем лежит печать *ухода*. И – не страшно» (482), ностальгии по прежнему Крыму, традирование средневекового, барочного мироощущения в мотиве пляски смерти: «…вот так dance macabre! Совокупление Смерти… с *Чумой*!» (I, 239), «Мементо мори» (484), задающие скрытый ритм повести: «Трудно его читать: ритм скрытый слышен… порой – болезненный» (I, 188); и собственно *культурные топосы*, из которых выделяются *природно-культурные* (миндальные, вишневые сады, виноградники, плодовые деревья (персики, груши, черешни), пирамидальные тополя и кипарисы, розовые олеандры, лиловые глицинии и т. д.) и *запахи* («особенной крымской горечи», сафьяна и чернослива, уксусных деревьев, душистого хлеба с солью, и – липкой вони, тления, увядания, крови, гнили, «мертвого моря» и т. д.), воссоздающие образ завершенного жизненного цикла, «конца концов» (606), мотив распада жизненных ценностей (закатности европейской культуры, по О. Шпенглеру), ухода всего живого; подчеркнутое в повести отсутствие традиционно присущих Крыму ароматов создает импрессионистско-футуристическую картину Крыма, отражающую впечатление уже не от настоящего, в котором тлеет уходящая жизнь, а от грядущего превращения цветущего сада в каменную пустыню: «Погибает «розовое царство». Задичали, заглохли, посохли розы… Посохли сливы и вишни, и грецкие орехи, и кальвили: заржавели-задичали персиковые деревья… гнездится садовая нечисть… опутывает и точит – сверлит… Дичает Тихая Пристань, год за годом уходит в камень. Уйди человек – опять пустыня» (548). Живая, благоухающая крымская природа превращается в натюрморт.

В *историческую сферу* Крымского текста включены воспоминания Шмелева об исторических событиях, свидетелем которых он являлся, его впечатления, сведения автобиографического характера и т. п.

---

[1]Необходимо обратить внимание на некоторую неоднозначность в жанровом определении «Солнца мертвых». С точки зрения теории литературы, «Солнце мертвых», скорее, можно отнести к жанру повести. Однако известно, что сам И. Шмелев обозначил его как роман или эпопею: «… это – эпопея, ибо захватывает эпоху, весь народ, скажу – мир!» (См.: И.С. Шмелев и О.А. Бредиус-Субботина. Роман в письмах: в 2 т. Т. 1. 1939– 1942. – М., 2003. – С. 301). Нам представляется, что «роман» или «эпопея» в данном случае являются не жанровым определением, а элементом нарративной структуры произведения, слагаемым заглавия «Солнца мертвых», метатекстом, дающим установку на «интертекстуальное» восприятие основной идеи произведения – Апокалипсиса как эпохальной трагедии. Таким образом, в данном случае указывается не собственно жанр, а тип произведения. Выбирая в качестве рабочего обозначение жанра «Солнца мертвых» как повести, мы оговариваем условность этого определения, рассматривая жанровую дефиницию «Солнца мертвых» как эклектическую – повесть-роман-эпопея.

В архитектонике шмелевской прозы слагаемые Крымского текста семантически объединены центральным в поэтике повести образом *солнца*, определяющим смысловые трансформации топосов Крыма, задающим экспрессию текста. В изображенном в повести пространстве смерти солнце утрачивает свою животворящую функцию, оно «обманывает блеском», «в мертвых глазах смеется», «жжет железом», оборачивается огнем Апокалипсиса, «создавая модель апокалипсического места, где созданы «человечьи бойни», «шумит пьяная ярмарка человечьей крови». Солнце у Шмелева предстает как мифологема Крымского текста, постоянно балансируя на грани трансформации в идеологему: в тексте переписки И. Шмелева и О. Бредиус-Субботиной образ солнца аккумулирует идею очищения мира огнем небесным как высшее предназначение творчества писателя: «Ты рожден, чтобы земное все очистить огнем небесным, чтобы Творцу все наше грешное изобразить и дать в самом прекрасном, достойном своем явлении» (I, 351).

Таким образом, в философско-религиозном контексте повесть «Солнце мертвых» можно рассматривать как книгу Апокалипсиса – откровение, предвещающее большевистскую угрозу России, интеллигенции, миру, предостережение о том, что вновь «заложена перспектива гибели космоса (и, значит, торжества инфернально-хаотических сил)» [11, с. 354].

Текст «Солнца мертвых» выступает как целостная система крымских топосов, которые Шмелев развивает, уточняет, дополняет, трансформирует в Крымский текст, сотканный уже на основе переписки. И в этом смысле Крымский текст у Шмелева предстает как палимпсест[2], т. е. многослойный текст, «субстратные элементы» (топосы) которого, с одной стороны, образуют достаточно устойчивую структуру, а с другой – обладают некоей амбивалентностью, поскольку подвержены смысловым трансформациям. В этой связи для анализа Крымского текста у Шмелева нам представляется целесообразным использовать методологию генетической критики, предполагающей изучение генезиса произведения, генезиса мыслительной деятельности художника на основе авторских рукописей, являющихся источником текста [13, с. 284]. В нашем случае в качестве рукописи выступают письма-воспоминания И. Шмелева и О. Бредиус-Субботиной. И хотя хронологически переписка велась через 16 лет после того, как вышла в свет повесть «Солнце мертвых», ее можно рассматривать как своего рода *авантекст*[3] Крымского текста в «Солнце мертвых», выступающего в данном случае как *основной текст*, поскольку именно в письмах содержится информация об истории создания повести. Таким образом, если говорить о хронологическом порядке, мы имеем дело с генетическим исследованием «от обратного», т. е. темпорально не от более раннего текста – к более позднему, а наоборот. В этом смысле, несмотря на устоявшееся мнение о том, что при рассмотрении палимпсеста определить *первоисточник* невозможно, в данной ситуации он очевиден – это содержащиеся в письмах исторические данные, воспоминания Шмелева, его переживания, на основе которых возник Крымский текст в «Солнце мертвых», выступающий как *палимпсест*, сквозь который «просвечивается» первоисточник.

Введением в крымскую тему может служить упоминание Шмелевым в переписке о его изучении Крыма: «…Чтобы писать это, я проглядел десяток томов «Энциклопедии Крыма», изучал Коран и татарский фольклор» (I, 62), и далее: «мало было видеть Крым: я прочитал 12-томную Энциклопедию Крыма (в с е о нем и татарах)» (I, 279), что позволило писателю подчеркнуть в «Солнце мертвых» изначально поликультурную, многонациональную природу Крыма. Далее крымская тема получает свое развитие в воспоминаниях об исторических событиях периода красного террора в Крыму, свидетелем и участником ко-

[2]***Палимпсестом*** называют, как известно, старинную рукопись, где поверх старых слоев письма наносятся новые. Старые смываются, но не окончательно, проступая на поверхность или все же вытесняясь новыми записями… Палимпсест порождает эффект всепросвечивания: проступания различных слоев текста (См. об этом подробнее: Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопросы искусствознания. № 2–3. 1993. С. 213).

[3]***Авантекст*** – совокупность черновиков: рукописей, набросков, вариантов, сценариев, планов, рассматриваемых как материальные предшественники текста, системно с ним связанные. Авантекст не есть свод рукописей, но выявление той логической системы, которая организует рукописи (См.: Генетическая критика во Франции. Антология. – М., 1999. – С. 283).

торых довелось стать Шмелеву – это арест писателя в ноябре 1920 г.: «Гибель была неминуема: от смерти меня отделяло лишь время на проход от Алушты до Ялты. Я был *уже* приговорен к расстрелу, это делалось автоматически» (II, 90); голод, смерть и бесчинства красноармейцев: «кругом, под окнами – издыхают (от голода). Да, я это видел… Тогда вечерами громыхали грузовики – полные трупов, и на ямах мостовой – эти трупы подскакивали, вздымались плечи, головы, руки… – и падали. Тоже – и ребят – грудами, как мерзлых поросят – возили» (I, 240); наконец, расстрел сына в 1921г. и боль писателя: «Отнятый мучителями Родины, сын, офицер» (I, 28), «…когда вернулись из Крыма, и уже *не было* нашего Сережечки… – мы были раздавлены… Мы были окаменевшие, уже *неживые*, – светило *солнце мертвых*. Это я понял после, чуть отойдя» (I, 478); впечатления писателя о крымском городе революционной поры: «…Плодовые деревья в цвету – персики (миндаль отцвел)… Голод. На тротуарах – всюду – умирающие, истощенные… дети, женщины, старики, всякие. Работы нет. Большевики уже 2-ой год. Даже трупы…Сухие кости, камни… (Все я сам видел). Не пройдешь 10 шагов – труп… С тупыми лицами проходят красноармейцы (привыкли)» (I, 238) и далее: «Дома из беловато-серого камня, небо – синь, пирамидальные тополя, кипарисы, пыльные, (в ржавчине-пятнах)… минареты – редко… (весна, март, цветут груши)… Умирающие – рвань… Желтизна и буросты лиц… Интеллигенция..? Выбиты, ушли, служат. Дети – тряпки, кучкой…» (I, 280); дом Шмелева в Алуште: «…Там у меня маленькая усадьба, домик наш… – останется он в «Солнце мертвых» (I, 106) и т. д.

Все эти сведения исторического и автобиографического характера, содержащиеся в «первоисточнике», «просвечиваются» сквозь Крымский текст-палимпсест «Солнца мертвых» в ключевых образах Алушты (*беленькие дома с разбитыми стеклами, пустынная набережная, пожарища, побитые и заколоченные витрины, минареты, миндальные сады, плодовые деревья, виноградники, пыль, запустение, запахи тления, умирающие люди* и т. д.), топосах природного пейзажа (*мрачные горы, угасающее солнце, смеющееся в мертвых глазах, пирамидальные тополя и кипарисы, мертвое море, гуляющий, свистящий ветер, черные скалы* и т. д.), мотивах голода, смерти, ухода, создающих картину Апокалипсиса.

Подчеркнем, что запечатленные в переписке (первоисточнике Крымского текста) воспоминания Шмелева об исторических событиях, а точнее – трагический характер этих воспоминаний и впечатлений знаменует в жизни писателя начало отразившегося в «Солнце мертвых» процесса *переживания в себе Крыма*, – того, что В. Топоров по отношению к Петербургу определил как момент «допущения города до себя и себя до города» [2, с. 14]. В тексте повести это выражается в аукториальном гомодиегетическом нарративном типе, актуализирующем точку зрения автора и высвечивающем через нее характер писателя. На это указывал сам Шмелев, говоря о том, что узнать (постичь) его характер, душу, можно, лишь прочитав «Солнце мертвых». Повесть, таким образом, стала определенной вехой в переживании Крыма Шмелевым и определенной точкой отсчета в его восприятии: позднее в письмах к О. Бредиус-Субботиной будет переживать Крым уже через призму «Солнца мертвых» – не как личную трагедию, связанную с гибелью сына, а как трагедию всей белой гвардии, России, в конечном счете – эпохи: «…Я – ты видишь – все – личное обошел, укрыл, **сколько мог**, *нашу* боль неизлечимую. *Там* о Сережечке – только где-то – в молчании – в тонах!.. И **так** я **кипел**, делая, вскрывая днями мира язву – ужас кровавый – бесов!» (I, 301–302), «Как ты чудесно-тонко говоришь о «Солнце мертвых». Да, Оля, я не зло давал книгами, я жалел *все* в мире, в Божьем мире. Я знаю: *никто* не написал бы «Солнце мертвых» (I, 355).

Хотя в своих размышлениях Шмелев по-прежнему обеспокоен и судьбой России, и судьбой Европы, его постоянное возвращение в письмах к «Солнцу мертвых», переживание в себе Крыма приобретает иной – созидательный характер. Если в повести отчетливо проявляется влияние философских взглядов О. Шпенглера – в идее конца истории, «закатности» культуры, то в переписке уже ощутимо воздействие идей И. Ильина, с которым Шмелев с 1927 г. вел активную переписку. Для философии Ильина было характерно обращение к феноменологии «религиозного опыта», рассматривающего понятие религиозного акта как «личного духовного состояния» человека. Осознав под влиянием идей Ильина основную задачу собственного творчества и искусства в целом как Божественную волю в

созидании «более совершенной земной Души» (II, 14), Шмелев приходит и к новому ощущению жизни, которое высказывает в одном из писем к О. Бредиус-Субботиной: «Преодолей жизнь, умей творить ее» (I, 104).

Однако преодолеть – не означало перестать переживать в себе Крым. Через образ Крыма Шмелев пропустил всю трагедию России, и потому Крым, отображенный в «Солнце мертвых», стал своеобразной точкой отсчета в творческом развитии писателя периода эмиграции, эстетической константой, мерилом его «русскости». В этой связи «творение жизни» для Шмелева во многом предполагало творение Крыма. На протяжении всей переписки Шмелев мысленно возвращается к Крыму, воскрешая в памяти образ уже не только апокалипсического Крыма «Солнца мертвых», но и того гармоничного, умиротворяющего довоенного Крыма, который отложился в его сознании, – наполненного животворящим солнцем, ослепительным морем, пьянящим воздухом, насыщенным запахами и ароматами цветущих садов, вспоминает вкус винограда, персиков, вина. Здесь важно упомянуть еще и тот момент, что толчком к такого рода воспоминаниям послужили и традиционные ассоциации с Крымом как романтическим местом, вызванные любовными переживаниями писателя, поэтому довольно часто воспоминания о Крыме связывались у Шмелева с образом Ольги: «Я сейчас помчался бы верхом на казацком седле верст двадцать бы отмахал, на заре, в Крыму… – воздух какой, какой простор! Я всю ночь с тобой, в мечтах жгучих, по горам катал, заезжал в кафейни, ел жгучие чебуреки… – а виноград… кисти-грозди какие, сочные, теплые… сладкие… и ты такая яркая, свежая, летняя – утренняя, гроздь спелая… и в глазах, синих-синих, от моря, от неба, заревые облачка в них, дымкой плывут…» (II, 67); «Мое живое Солнце, Оля, Ольгуна…» (I, 329) и др.

В одном из писем к О. Бредиус-Субботиной Шмелев говорит о том, что Крым мало видеть и знать – в него надо влюбиться (см. I, 279). Эта влюбленность обостряет восприятие Крыма, делая воспоминания писателя более выразительными, эстетически значимыми, что придает им образный характер. Следуя определению И. Роднянской, можно сказать, что образ Крыма в воспоминаниях Шмелева предстает как самый способ существования Крыма реального, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значимости [14, с. 670]. С возникновением образности в письмах Шмелева начинается реанимация Крыма, Крымского текста, знаменующая начало формирования Крымского текста уже на основе переписки, который выстраивается из двух источников – образных воспоминаний и текста «Солнца мертвых». В связи с этим мы сталкиваемся со своего рода «понятийной метаморфозой», в процессе которой роли первоисточника и палимпсеста меняются, и Крымский текст в переписке предстает как палимпсест (или основной текст) по отношению к Крымскому тексту «Солнца мертвых», выступающему теперь как «первоисточник» (или авантекст).

Используя методику палимпсеста, Шмелев как бы завершает творческий процесс над «Солнцем мертвых», развивая, дополняя, уточняя и трансформируя многие образные моменты в идеологемы, из которых наиболее значимой является идеологема Крыма. Отталкиваясь от Крыма как географического пространства, Шмелев создает его художественный образ, в котором мы рассматриваем несколько пластов – образ как таковой («как эстетически воздействующий объект»), его мифопоэтическое воплощение (как место Апокалипсиса, с одной стороны, и «сотериологическое» пространство – с другой) и его переход в идеологему при сохранении основных образных качеств.

Думается, что причину культурной идеологизации Крыма следует рассматривать в плоскости культурно-эстетических поисков и творческих интенций Шмелева, направленных на «исповедывание *национальной* сущности, зазвучавшей в опустошенных, казалось, душах» (II, 615). Эта цель определяла и значение и общественную позицию русского писателя в эмиграции. «Русский писатель, – утверждал Шмелев, – для эпохи нашей – это не голландец, деловик, который может разъезжать свободно. Мы не торгуем, мы не строим материальной жизни… – мы – всем чужие, особенно такой, как я. Я тебе нужен, я своей родине, м. б., нужен, но миру… я не нужен. Я чужой, слишком чужой со всей своей мукой, со своей любовью к родине…» (I, 340). Такое обостренное ощущение собственной инаковости позволило Шмелеву (одному из немногих) и в эмиграции оставаться русским писателем. В отличие от представителей русской эмигрантской литературы, чьи произведения

носили традиционно ностальгический характер, Шмелев и в «Солнце мертвых», и в последующих произведениях сумел раскрыть и передать новое качество России, которое имело мощное идеологическое значение для всей русской эмиграции. Передав через образы Крыма трагедию всей России, постоянно возвращаясь к образу Крыма в переписке и, тем самым, вновь и вновь переживая, пересматривая, переосмысляя «Солнце мертвых», как бы черпая из него образы, мотивы, идеи, которые в различных модификациях найдут свое отражение в последующих произведениях[4] [21], Шмелев, таким образом, трансформирует образ Крыма в идеологему всего своего творчества. Перефразируя тезис В. Топорова о высокой трагедийной сущности Петербурга, можно сказать, что бесчеловечность апокалипсического Крыма в «Солнце мертвых» оказывается органически связанной с отраженным в творчестве Шмелева тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал [2, с. 8], материализующий духовную сущность, «чтотость» Крыма, в частности Алушты в процессе ее переосмысления от апокалипсического города – к модификации города Солнца.

Подобной трансформации подвергается у Шмелева и образ солнца, в установочных моментах которого наблюдаются смысловые модификации – от собственно образа солнца (в его традиционном значении животворящей силы в повестях «Под горами», «Виноград») к его мифопоэтическому воплощению (мифологема смерти, огня Апокалипсиса, знаменующего конец всего сущего в «Солнце мертвых») и, в конечном итоге, его трансформация в идеологему в Крымском тексте переписки, где образ солнца через его осмысление как очищающего небесного огня ложится в основу творческой идеологии Шмелева, его писательского предназначения: «Ты рожден, чтобы земное все очистить огнем небесным, чтобы Творцу все наше грешное изобразить и дать в самом прекрасном, достойном своем явлении» (I, 351).

Очевидно, что в Крымском тексте-палимпсесте И. Шмелева просматриваются три слоя: *первый* – «исторический» Крымский текст, в основе которого – историко-автобиографический материал, содержащийся в воспоминаниях писателя о Крыме периода гражданской войны и красного террора; *второй* – Крымский текст в повести «Солнце мертвых», в котором на основе историко-автобиографических сведений (событие красного террора, гибель сына) формируется миф о Крыме как апокалипсическом месте, наконец, *третий* – Крымский текст в романе в письмах И. Шмелева и О. Бредиус-Субботиной, в котором завершается процесс формирования Крымского текста, материализуется духовная сущность Крыма как знакового образа России, как сакрального места очищения человеческой души и поисков нового духовного идеала.

Таким образом, в процессе творения Крымского текста Шмелев проходит путь от *демифологизации* Крыма в «Солнце мертвых», где развенчивает традиционные представления о Крыме как пространстве свободы и гармонии, до *самодемифологизации* Крыма в романе в письмах, где писатель преодолевает свое восприятие Крыма как места Апокалипсиса, где образ Крыма вырастает в идеологему, на основе которой Шмелев выстраивает собственную культурную идеологию в смысле «не-официального и не-специализированного языка сознания и культуры» [15, с. 153], которая поднимает художника над всеми социально-политическими убеждениями, делая его свободным от подобного рода идейной ангажированности. Внутренняя идеологичность Шмелева проявляет себя не в «идеологических» надстройках, а, скорее, в художественно осмысленной им культурно-идеологической сфере Крымской образности, которую писатель принимает как эстетическую константу собственного творчества, заявляя, таким образом, право на творение индивидуального мифа о Крыме и предоставляя нам возможность говорить о введении в научный обиход понятия «шмелевского Крымского текста русской литературы».

---

[4]См.: момент Апокалипсиса в «Куликовом поле», мотив «возвращения в камень», к первобытному состоянию в «Каменном веке», мотив возрождения Крыма в живописи О. Бредиус-Субботиной: «Терновник с жестокими шипами, без единого листа внизу, овитый у подножия *гадом – змеей*, превращается вверху в нежный шиповник, и чаша с крестом покоится на благоуханных ветках его» (II, 636) (Ср. в «Солнце мертвых»: «Здесь стены – чашей, по ним – корявые кусты граба… заросшее прошлое… Кольцами поднимается змея, живая совсем… Знаки упадка, и пустоты, и лжи? А где-то вознесшийся черный крест, заросший…» (515) и др.

## Список использованных источников

1. И.С. Шмелев и О.А. Бредиус-Субботина. Роман в письмах: в 2 т. Т. 1. 1939–1942 / И.С. Шмелев, О.А. Бредиус-Субботина. – М.: РОССПЭН, 2003. – 760 с. Далее даются ссылки на это издание с указанием в скобках номера тома и страницы.

2. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров. – СПб.: Искусство. – СПб., 2003. – 616 с.

3. Шмид В. Что такое «Петербургский текст?» / В. Шмид // Существует ли Петербургский текст?: Петербургский сборник. – Вып. 4. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. – С. 5-12; Муратов А.Б. Действительно ли существует Петербургский текст? // Существует ли Петербургский текст?: Петербургский сборник. – Вып. 4. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. – С. 13–23 и др.

4. Цикл статей «Московский текст русской культуры» // Лотмановский сборник. – М.: РГГУ, 1997. – Вып. 2. – С. 483–835; Москва и «Московский текст» русской культуры. Сборник научных статей – М.: РГГУ, 1998. – 226 с.; Москва и «Москва» Андрея Белого: сборник статей по материалам конференции, проходившей в «Мемориальной квартире Андрея Белого на Арбате» 18–20.12.1995 / ред. М.Л. Гаспаров. – М.: РГГУ, 1998. – 512 с.

5. Абашев В.В. Пермь как текст / В.В. Абашев. – Пермь: Издательство Пермского университета, 2000. – 404 с.

6. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе / Н.Е. Меднис. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского государственного педагогического университета, 1999. – 391 с.; Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе / Н.Е. Меднис. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского государственного педагогического университета, 2003. – 170 с.

7. Прохорова Л.С. Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX в.: дис. … канд. филол. наук / Л.С. Прохорова. – Томск, 2005. – 194 с.

8. Константинова С.Л. «Итальянский текст» В.Ф. Одоевского / С.Л. Константинова // Текст в гуманитарном знании. Материалы межвузовской научной конференции 22–24.04 1997 г. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – С. 113–127.

9. Бобраков-Тимошкин А.Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX векав: дис. … канд. филол. наук / А.Е. Бобраков-Тимошкин. – М., 2004. – 322 с.

10. Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе / А.П. Люсый. – СПб.: Алетейя, 2003. – 314 с.

11. Маркович В.М. Реанимация Петербургского текста в поэзии ленинградского андеграунда (Середина 1950-х – конец 1980-х годов) / В.М. Маркович // Существует ли Петербургский текст?: Петербургский сборник. – Вып. 4. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. – С. 348–369.

12. Шмелев И.С. Солнце мертвых / И.С. Шмелев // Избранные сочинения: в 2 т. – М.: Литература, 1999. – Т. 1. – 622 с. Далее даются ссылки на это издание с указанием в скобках номера страницы.

13. Генетическая критика во Франции. Антология. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 720 с.

14. Роднянская И. Образ / И. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Николюкина. – М.: ИНТЕЛВАК, 2003. – 1600 стб.

15. Волошинов В. (М.М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социалистического метода в науке о языке / В. Волошинов (М.М. Бахтин). – М.: Лабиринт, 1993. – 188 с.

Досліджуються загальні закономірності формування Кримського тексту в творчості І.С. Шмельова. Аналізуються два напрями розвитку теми Криму як магістральної теми листування І.С. Шмельова з О.О. Бредіус-Субботіною – реанімація Кримського, зокрема, Алуштинського тексту та становлення, творення себе в статусі кримсько-алуштинської людини, яка народжується із кримсько-алуштинського тексту.

*Ключові слова: міський текст, Кримський текст, Алуштинський текст, кримсько-алуштинська людина, роман у листах.*

In article the general laws of formation of the Crimean text in I.S. Shmelev's work are investigated. Two directions of progress of subject matter of Crimea as main subject matter of correspondence of I.S. Shmelev and O.A. Bredius-Subbotina – reanimation of Crimean, including Alustian text, and development, creation of in the status crimean-alustian person who is considered as derivative of crimean-alustian text are analyzed.

*Key words: the city text, the Crimean text, the Alustian text, crimean-alustian person, the novel in letters.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК [821.111:821.161.1]–31:82.091

**О.А. БЕЖАН,**
*кандидат філологічних наук,*
*старший викладач кафедри зарубіжної літератури*
*Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

# ДОКУМЕНТАЛІЗМ У СУЧАСНІЙ ПРОЗІ ПРО ВІЙНУ: ТРАДИЦІЙНИЙ ТА НОВІТНІЙ ПІДХОДИ ДО ПРОБЛЕМИ

Аналізуються особливості розвитку документального жанру в літературі про війну. Матеріалом дослідження є романи російського письменника А. Кузнецова «Бабин яр» та американського письменника В. Стайрона «Вибір Софі». Автор доходить висновку, що в літературі про війну та про Голокост використання документа може бути спрямоване на відновлення «правди історії», а також на викликання інтересу до «історії» як її розуміє масовий читач.

*Ключові слова: література про війну, історична правда, Голокост, документальний жанр, роман-документ.*

Різноманітність жанрів документальної прози, сформованої у ХХ ст., – факт, що вже не потребує доказів. З одного боку, такий стан речей свідчить про тяжіння до достовірності викладеного, а з іншого – існувала і ще існує потреба засвідчити трагічний досвід названого століття. У контексті сказаного література про Голокост і звірства фашизму загалом звертається до документа як такого. Так, підтвердивши вислів Ю.М. Лотмана про те, що «…один і той самий текст виконує не одну, а декілька функцій [1, с. 7–8]», зазначимо: і у нашому випадку документ, увійшовши у тло роману, надав йому суттєво нового значення.

*Роман-документ і документи в сучасному романі.* Беручи до уваги суттєві зміни, які відбулися у світогляді людини останньої третини ХХ і початку ХХІ ст., наголосимо: перші документально-нарисові оповіді, що відобразили Голокост, поступово змінювалися на романи. По-перше, це можна пов'язати із «розгалуженням жанру на жанрові видозміни [2, с. 198]». А по-друге, із гнучкою структурою сучасного роману, який, не втративши свого попереднього значення, набуває нових рис. Підтвердимо це узагальнення і висновком Д.В. Затонського, який наголошував: «Література ХХ ст., неначе навколо сонця, крутиться навколо роману [3, с. 198]».

Формування новітньої документальної прози у російській літературі має свою історію. Це неодноразово підтвердили у своїх працях Л.Я. Гінзбург, С.П. Залигін, Д.В. Затонський, Я.І. Явчуновський та ін. Так, суспільна криза, що була спричинена політикою Сталіна з її цензурою, репресіями, антисемітськими настроями, викликала бажання творчої інтелігенції довести її згубність та злочинність. Це потребувало переформатування багатьох традиційних жанрів. Звісна річ, потреба у документальних свідченнях зростала. Напевно, російський письменник другої половини ХХ ст., А. Кузнєцов міг би задовольнитися опублікуванням щоденника, який був створений «на краю Бабиного яру». Але, він цього не зробив, віддаючи перевагу романній формі.

На закономірне питання «Чому?» можна відповісти по-різному. По-перше, багатовекторні і дуже популярні у ХХ ст. соціально-психологічний та інтелектуальний романи надавали можливість не тільки викласти факти бузувірства, пов'язаного з організацією масового винищування населення, у тому числі євреїв, у Києві, але й прокоментувати ці події. По-

© *О.А. Бежан, 2013*

друге, художнє слово завжди переважає нарисово-документальне, і творча людина тяжіє до створення великого художнього полотна. І по-третє, навіть документальний роман націлюється на відображення загальнофілософської картини світу, а світ, в якому є Сталін, Гітлер і Голокост, можна назвати «несправедливим», таким, що «похитнувся», і «далеким від гармонії». Висвітлення такої широкої тематики потребувало великої епічної форми. До того ж, означений задум повинен був спиратися як на творчий, так і на громадський потенціал письменника – своїм романом «Бабин яр» А. Кузнєцов це довів.

У передмові до твору, боронячи свою правду і апелюючи до читача, автор «Бабиного яру» написав: «Усе у цій книзі – правда [4, с. 14]». Тут же було визначено і провідну жанрову ознаку твору – «роман-документ». Сказане веде нас до розуміння естетичної природи твору: у його основі лежить *чесне викладення достовірних фактів*, які мають бути визнаними історичними – романна форма надає можливість широких узагальнень та панорамного погляду на те, що відбувалося.

Як уже зазначалося, провідною сюжетною складовою книги А. Кузнєцова стала автобіографія письменника – події розгортаються у просторі дитинства, підліткового періоду, юності і – фрагментарно – уже дорослого буття Толі-Анатолія Кузнєцова. Загалом автобіографічна проза вибудовується переважно як оповідь про певні етапи життя автора і найчастіше за хронологічним принципом викладення матеріалу [5, с. 10]. В «Бабиному яру» дещо інакше – тут біографія Толі Кузнєцова стає «скріплюючою фігурою» епізодів, що покликані не тільки констатувати «так і тільки так це відбувалося», а й довести більш глибинну думку: якщо держава будується за принципами тоталітаризму, геноциду, війни, то димарі концтаборів та Голокости неминучі. Мабуть, саме тому А. Кузнєцов і йде на синтез, відмовляючись від документально-нарисової книги, він звертається до великої епічної форми, адже їй притаманні такі риси: широта охоплення матеріалу; різноманітність життєвих явищ; багатогранність характерів і, головне, «повнота і конкретність у змалюванні і поясненні обставин, вчинків та подій [5, с. 285]». Вже тому читач, окрім страшних картин «виробництва зі знищення людей і трупів» у Бабиному яру, добре запам'ятовує характери батька, матері і діда головного героя; а ще й те, як на шкуродерні робили ковбасу із старих коней; а ще й те, як кинутий німцями дріт мати довгий час використовувала у своєму убогому господарстві. Мабуть, саме велика жанрова форма дала можливість письменникові довести універсальність страшної теми – у житті Толі Кузнєцова Бабин яр став не тільки місцем перебування хлопчика і юнака на землі, а наріжним образом-символом нещастя світового масштабу: у романі показано звіряче обличчя фашизму і антилюдяність радянського тоталітаризму, що перетворили дитинство і юність конкретного хлопця з Куренівки на велике випробування.

Окрім теми Катастрофи, важливим компонентом твору стало прагнення автора донести читачеві «правду про совєти». Ця тема, ставши однією з провідних у літературі після розвінчання культу особи Сталіна, знайшла своє відбиття і у праці А. Кузнєцова про Бабин яр. Письменник боявся, що усі нещастя окупованого Києва в офіційній історіографії будуть списані на рахунок фашистської навали, і тому викривальна фраза «А Хрещатик підірвали свої» стає провідною і неодноразово повтореною. Викривальний струм роману, направлений супроти «своїх» партприслужників і прихильників ідеї чищення й вихолощення суспільства, ставить цей роман в один ряд з «Архіпелагом Гулагом» О.І. Солженіцина.

Щодо характеру втілення теми, то маємо сказати таке. За словами дослідників документальної літератури, у «Бабиному яру» присутня характерна для документалістів риса – тут є відображення «пам'ятних подій минулого, зображених у єдності з долею оповідача [6, с. 9]». Вже знаючи, чим став Бабин яр у сприйнятті мільйонів людей, письменник подає життя свого героя так, щоб локус його перебування на землі увійшов у локус загальної трагедії України періоду її окупації: «[Я, Кузнєцов Анатолій Васильович, автор цієї книги … Виріс я в передмісті Києва Куренівці, недалеко від великого яру, назва якого була відома лише місцевим мешканцям: Бабин яр] [4, с. 14]». Він, Анатолій Кузнєцов, бере на себе право розповісти правду про минуле, відтак, як стверджує Я.І. Явчуновський, «оповідач стає носієм загальних рис відтвореного [6, с. 32]».

Характерною особливістю оповідальної системи твору є і наявне тут «подвоєння оповідача». По-перше, це чотирнадцятирічний хлопчик Толя, а вже потім доросла людина, яка звертається до людства. Підліток Толя, попри свій молодий вік, точно і скрупульозно запи-

сує все, що відбувається навколо Бабиного яру та у Києві, пропускаючи побачене крізь себе. По-дитячому сприймаючи антисемітські погроми, розмірковуючи про долю євреїв, він спочатку повторює те, що каже більшість: «Тут Україна, а вони, бач, розплодилися, розсілися, мов блощиці. Й Шурка Маца теж – жид пархатий». А от коли людяність змушує його співчувати мученикам, то погляди на «єврейське питання» змінюються: «Ні, це жорстоко, несправедливо, і дуже шкода Шурку Мацу» [4, с. 68–69]. Осудливо звучить у романі голос вже досвідченого письменника Анатолія Кузнєцова, який постає в образі історика своєї епохи і закликає людство до боротьби: «Нікому не під силу роль пророка. Ніхто не відає, що буде, не знаю і я. Але я знаю, що ГУМАНІЗМ – це все-таки ГУМАНІЗМ, а не концтабори й шибениці. Поки працюють серце і мозок, здаватися не можна» [4, с. 194].

У романі є кільканадцять сторінок під назвою «Розділ достеменних документів», який підтверджує всі описані автором події. Наприклад, оповідач звертає увагу на ті «реформування», які проводила фашистська влада у Києві. Це, каже письменник, стосувалося навіть найменування вулиць: «Хрещатик став фон Ейхгорнштрассе, бульвар Шевченка – Ровноверштрассе, з'явилися вулиці Гітлера, Герінга, Муссоліні» [4, с. 241].

Американському письменникові В. Стайрону був властивий дещо інший підхід до документа і до того, що ми звично називаємо «історичною правдою». Якщо росіянин А. Кузнєцов від самого початку робив ставку на викривальне значення свого тексту, то американець В. Стайрон ставився до нього двояко. У романі «Вибір Софі» (1979) досить широко використовується матеріал, пов'язаний з постаттю душогуба Гесса – коменданта концтабору Аушвіц, що ретельно сортував євреїв і відправляв їх у газову камеру. Зовні, як про те зазначила дослідниця О.В. Дубініна, надаючи цьому образу повної достовірності, письменник вказує на біографічні факти та публіцистичну працю, написану Гессом: «За місяці, що передували його суду та страті, був зайнятий написанням документа, що показував … наскільки людський розум може бути сповнений ідеєю тоталітаризму» [7, с. 203]. Науковець помітила і те, що підсилюючи відчуття достовірності, письменник не забув сказати і про те, що кожен з читачів може ознайомитись з цією працею, опублікованою Польським державним музеєм. Серед свідчень є автобіографія колишнього польського полоненого Єжи Равича, а також висловлювання Ханни Арендт, які сприяють формуванню більш чіткого образу Гесса. І все ж, зовсім не на документ робить ставку В. Стайрон, а на художнє втілення цього документа у тло роману; документи і свідчення тут виконують *допоміжну* роль, вони покликані *посилити* сприйняття наведених фактів *ніби достовірних.*

Загалом, цей підхід до матеріалу був дуже характерний для В. Стайрона. Так, працюючи над романом «Признання Ната Тернера», що присвяченний темі рабства в південних штатах Америки, він в «Авторському коментарі», що передував художньому тексту, заперечував зв'язок свого тексту із відповідним документом-основою. Пишучи про це, О. В. Дубініна наводить той авторський коментар: «Моїм прагненням було написати твір, що був би не стільки історичним романом … скільки *медитацією* з приводу історії…» [8, с. 110–111]. Дослідниця наголошує: «Отож, незважаючи на реальність імені та багатьох фактів, що стосувалися саутгемптонівського повстання, стайронівського Ната Тернера не можна вважати історичною особою. Він – персонаж *фікціонального* світу, який, існуючи серед вигаданих героїв та ситуацій, є постаттю *квазіісторичною*» [8, с. 111].

У такому ж контексті можна сприймати і досить велику кількість сторінок роману «Вибір Софі», присвячених темі чорношкірого Півдня. Зовні історія, наприклад, Друзилли та Люсинди, а також їхнього шістнадцятирічного брата, якого називали «Артист» і який був куплений дідом оповідача у служіння його прабабусі, виглядає достовірною. Розповідаючи про той факт, Стінго, автобіографічний герой та головний оповідач твору, хвилюється сам і примушує хвилюватися читача: «Якась юна білошкіра красуня звинуватила Артиста у домаганнях на її цнотливість. Згодом виявилося, що донос був помилковим, але прадід, ховаючи кінці у воду, вже продав Артиста на важкі роботи у погибельні місця штату» [7, с. 47]. Насправді ця історія вигадана і тільки *маскується* достовірним фактажем.

Характерно, що у романі «Вибір Софі» автор-оповідач згадує ім'я чорношкірого героя Півдня Ната Тернера:

«– Нат Тернер!

– Нат Тернер? – зі спантеличеним виглядом відгукнувся Натан …

– Нат Тернер, – сказав я, – був раб-негр, який у літо тисяча вісімсот тридцять першого убив близько шістдесяти білих – жоден з них, можу додати, не був євреєм» [7, с. 575]. Але і у цьому разі фігура названого героя потрібна не задля історичної правди і вшанування героя, а для посилення напруження у сцені сварки двох чоловіків за одну жінку.

Такою ж була і функція діалогу Натана і Стінго з приводу останньої жертви суду Лінча шістнадцятирічного Боббі Уіда.

Натан: «Я тобі дещо скажу, друг мій Язвіна ... Треба вам, білим жителям Півдня, все-таки нести відповідь за таке скотство ... І я кажу ось що: білі американці-південці повели себе з Боббі Уідом так само по-варварськи, як вели себе нацисти за часи Адольфа Гітлера!!» [7, с. 98].

Стінго: «Я південець і пишаюся цим, але я не належу до числа тих свиней – тих троглодитів, які розправилися з Боббі Уідом!» [7, с. 98].

Таким чином, підвладна впливу масової літератури з її устремлінням втішити читача не стільки достовірністю, історизмом і естетизмом, скільки їх клонованим двійником, проза В. Стайрона таки відбиває цей процес. В історії про перебування Софі в Аушвіці вивчений письменником документальний матеріал був запропонований в своєму первинному значенні – на підставі цих джерел можна було показати справжнє обличчя одного з тих, кого засудили на Нюрнберзькому процесі. І хоча це завдання для автора «Вибору Софі» було не головним, все-таки достовірні джерела розширювали знання німецької воєнної історії. Що стосується епізодів, пов’язаних з чорним американським Півднем, то тут достовірність і документалізм використовувалися як явище фікціонально-медитативної історії. Таке ж можна спостерігати і в епізодах, пов’язаних з останніми днями Другої світової війни та долями Едді Фаррелла й оповідача. Історія, розказана п’яницею батьком Едді, не може не вражати. У скороченому варіанті цю розповідь Стінго можна подати таким чином:

«...Факт залишається фактом: я, як і Едді Фаррелл, служив у морській піхоті; як і Едді, горів бажанням стати письменником і слав додому з Тихого океану листи, написані кров'ю серця з тією химерною сумішшю пристрасті, гумору, відчаю й безмежної надії, яка може утворитися в душі дуже молодої людини під впливом неминучої близькості смерті... я теж висадився на Окінаві всього через кілька днів після загибелі Едді … і там вже не було супротивника, не було страху, взагалі не було небезпеки, а по милостивому благоволінню історії був понівечений, але мирний східний пейзаж, і я тинявся по острову в ті останні тижні перед Хіросімою, не криючись і нічого не боячись!» [7, с. 38].

Як бачимо, тут з особливою гостротою постає відчуття кінця війни, останніх смертей напередодні миру та передчуття жаху Хіросіми. Автор навмисно загострює емоційне переживання моменту і підтримує ці почуття всесвітньо відомими і вже задокументованими фактами. Чи можна його за це судити? Звичайно, ні, – сучасний роман, зорієнтований на експерименти найрізноманітніших рівнів, може використовувати документалістику і таким чином.

Матеріал, освоєний нами, дає право на такий висновок. Якщо документальний шар оповіді у романі А. Кузнєцова був покликаний засвідчити правду історії, показати сучасне варварство і закликати людство зупинитися перед прірвою самознищення, то достовірність у романі В. Стайрона була покликана підсилити *відчуття* «правди історії» і змусити читача зацікавитися нею. Об’єднуючи названі два підходи, ми можемо говорити про провідні тенденції історичного мислення у сучасній прозі, присвяченій як власне війні, так і Голокосту.

**Список використаних джерел**

1. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю. Лотман // О поэтах и поэзии. – Л.: Просвещение (Ленинградское отделение), 1972. – 271 с.

2. Будний В. Порівняльне літературознавство: підруч. / В. Будний, М. Ільницький. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

3. Жанровое разнообразие современной прозы Запада / отв. ред. Д.В. Затонский. – К.: Наукова думка, 1989. – 304 с.

4. Кузнєцов А. Бабин яр / А. Кузнєцов / пер. з рос. С. Батурина. – К.: САМІТ-КНИГА, 2009. – 352 с.

5. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

6. Явчуновский Я.И. Документальные жанры: образ, жанр, структура произведения / Я.И. Явчуновский. – Саратов: Саратовский гос. ун-тет, 1974. – 232 с.

7. Styron W. Sophie's Choice / W. Styron. – NY: Vintage Books, 1992. – 562 p.

8. Дубініна О.В. У межах чи поза межами? Творчість У. Стайрона в контексті художніх пошуків новітньої доби / О.В. Дубініна. – К.: Наукова думка, 2011. – 357 с.

Анализируются особенности развития документального жанра в литературе о войне. Материалом исследования стал роман русского писателя А. Кузнецова «Бабий яр» и американского писателя У. Стайрона «Выбор Софи». Автор приходит к выводу, что в литературе о войне и о Холокосте использование документа может быть нацелено на восстановление «правды истории», а также на возбуждение интереса к «истории» как ее понимает массовый читатель.

*Ключевые слова: литература о войне, историческая правда, Холокост, документальный жанр, роман-документ.*

The article studies the features of documentary genre development in the literature of war. The material of research is a novel by Russian writer A. Kuznetsov «Babiy Yar» and the American writer William Styron «Sophie's Choice». The author concluded that in the war literature and the Holocaust, the use of document is aimed to restore the «truth of history» and to stimulate the interest to «history» as it is understood by the mass reader.

*Key words: literature of war, the truth of history, Holocaust. documentary genre, documentary novel.*

*Одержано 12.09.2013.*

# ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 82.02

**Т.Н. ПОТНИЦЕВА,**
*доктор филологических наук, профессор,*
*заведующая кафедрой зарубежной литературы*
*Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

## Д. ДИДРО И Б. ФРАНКЛИН: ГРАЖДАНЕ РЕСПУБЛИКИ РАЗУМА

Исследуется проблема связей и взаимоотношений двух выдающихся мыслителей эпохи Просвещения – Д. Дидро и Б. Франклина в контексте влияния просветительских идей на американскую культуру и восприятия европейским культурным сознанием американских принципов создания свободного справедливого государственного устройства.

*Ключевые слова: Просвещение, республика ученых, Энциклопедия, свобода, американское и европейское культурное сознание.*

Описывая первые впечатления Бенджамина Франклина от чтения «Энциклопедии» в период его пребывания во Франции и знакомства с энциклопедистами, Дидро в том числе, Лион Фейхтвангер воспроизводит мысли своего героя, который «чувствовал себя в родстве с людьми, создавшими этот труд. Прорвав границы, разделяющие нации, они образовали республику ученых, и он, смиренный и гордый, был гражданином этой республики» [1, с. 44].

Дидро и Франклин – две знаковые фигуры этой республики. И хотя практически никто из их современников или историков, литературоведов разных времен не размышлял специально о них в плане нахождения отличия и сходства, есть очевидный повод, по крайней мере, говорить о последнем. Образы обоих запечатлены в портретах (Дидро, 1769; Франклин, 1778), написанных их известным современником, французским художником Жаном Оноре Фрагонаром (1733–1806), который уловил очевидную внешнюю, а через нее и внутреннюю схожесть двух мыслителей эпохи Просвещения. В изображении обоих подчеркнута неофициальность позы, естественность жеста, поворота головы. И в этом не только очевидное авторское (рокайльное) тяготение к интимности в выписывании деталей внешнего вида. Фрагонар увидел в своих героях то, что в них было на самом деле, он не придумал, а воссоздал образ живого, одухотворенного человека – не икону, а личность во всех сложных и естественных проявлениях ее сущности. Такой портретный облик, хотя и соответствовал заметной тенденции искусства XVIII в. к психологическому анализу героя, отказу от парадности и изображению в нем реального, соизмеримого с человеком, все же презентовал узнаваемый образ мудреца, философа, погруженного в глубины своих размышлений. Источник этих раздумий, скорей всего, книга, визуализированная на портрете Дидро и оставшаяся «за кадром» на портрете Франклина [2][1].

[1]Отметим, что портретные образы французских просветителей и американских «отцов-основателей» (Б. Франклина, Т. Джефферсона) были запечатлены в это время и другими французскими художниками, среди которых, например, Гудон Жан Антуан (1741–1928).

Франклин будет изображен Фрагонаром еще раз в картине “To the Genius of Franklin” (1778). Здесь предстанет аллегорическое изображение триумфа победы Франклина в Войне за Независи-

© *Т.Н. Потницева, 2013*

О связях и взаимоотношениях Франклина и Дидро в это время есть лишь фрагментарные, рассыпанные по разным источникам, упоминания, нередко в связи с памятными местами пребывания американца в Париже и в связи с тем впечатлением и, безусловно, влиянием, которое на него оказали энциклопедисты и Дидро в частности.

Дипломатическая миссия, с которой Франклин прибывает в Париж в 1776 г.[2], а также его чрезвычайная популярность как выдающегося ученого- просветителя не только в Америке, но и в Старом Свете[3], делают американского дипломата вхожим в самые широкие круги французского общества, но прежде всего в круг тех, кто был ему ближе всего по духу. Встречи Франклина и Дидро скорей всего происходили в салоне барона Поля Гольбаха – центре радикализма и атеизма, где собирались выдающиеся умы Франции [3, с. 8], а также в доме вдовы Гельвеция в Отейле[4]. Известно о встречах Франклина с Дидро, Вольтером, Руссо, Робеспьером в знаменитом парижском шахматном кафе «Режанс» недалеко от Лувра на Rue Saint Honore [4] и в кафе «Ле Прокоп» – литературном интеллектуальном кафе Парижа. Здесь Дидро писал свои статьи для Энциклопедии, а Франклин готовился «предложить союз Людовику XVI с новой республикой» и разрабатывал детали Конституции США[5]. О сближении Франклина с энциклопедистами свидетельствует факт вступления американца в известную во Франции ложу «Девяти сестер», основанную атеистом Жеромом Лаландом (1732–1807). Среди «масонов» – Гельвеций, Вольтер, Д'Аламбер и Дидро [5].

Встречи и возможные беседы Франклина и Дидро в это время восстановлены художественным воображением Л. Фейхтвангера. Безусловно, главной темой их разговоров была работа Дидро над Энциклопедией, восхищавшей Франклина, но, тем не менее, приводившей его к раздумьям об истоках замысла – английских принципах, усвоенных и преобразованных французами, и снова к главному выводу о великой республике ученых, гражданином которой он ощущал и себя[6]. Само понятие «республика ученых» появляется в Энциклопедии в статье Дидро «Искусство», в которой автор размышляет о выдающихся науч-

---

мость. В античном облачении он возвышается вместе с аллегорическим образом Америки над поверженными врагами. Рядом с ним Минерва, отводящая от него рукой сверкающие молнии.

[2]В 1776 г., в год провозглашения независимости США, Б. Франклин отправляется во Францию, чтобы заручиться поддержкой этой страны в войне против Англии. Свою успешную дипломатическую миссию при дворе Людовика XVI он выполняет вплоть до заключения мира с Англией в 1783. В Библиотеке национального конгресса хранится фотография, запечатлевшая первую аудиенцию Б. Франклина у французского короля в Версале 20 марта 1778 г.

[3]Как отмечал в России Н.М. Карамзин, «Сей Франклин… сделался известен и почтен в двух частях света, смирил гордость британцев, даровал вольность почти всей Америке и великими открытиями обогатил науку» (Философский Век. Альманах, 31. Бенджамин Франклин и Россия. К 300-летию со дня рождения. Междунароная конференция. 22–24 июня 2006. Отв. Т.В. Артемьева, М.И. Микешин, СПб. С.17. Чуть позже, оценивая роль и значение фигуры Франклина в истории Америки и Франции, напишут о том, что «любовь и привязанность французской нации к Америке достигла со временем такого энтузиазма, который трудно осознать…», а почет и честь, которые воздавали здесь Франклину «были неведомыми со времен Гомера… ни у кого не было такой славы». Возникали желаемые подозрения в том, что Франклин – француз, судя по этимологии его фамилии (Doctor Franklin and the French//Diary of the American Revolution. Vol.II. Compiled by Frank Moore and published in 1859 (http://www.historycarper.com/1780/06/03/doctor-franklin-and-the-french).

[4]О связи мадам Мари-Фелисите Гельвеций напишет Л. Фейхтвангер в «Лисах в винограднике», да и сам Франклин упомянет «свою прелестную знакомую в Отейле» в «Диалоге между Франклином и его Подагрой» (Франклин Бенджамин. Диалог между Франклином и его Подагрой // В Америке все возможно. Антология американского юмора / Сост. Александр Ливергант. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. С. 50–56.).

[5]Парижское кафе «Ле Прокоп» находится на улице Ансьен Комеди в Латинском квартале. В двух шагах от театра Одеон (http://journeying.ru/parizhskoe-kafe-le-prokop.html).

[6]То, что Франклин – гражданин всемирной республики разума, у которой нет границ, свидетельствует любопытный факт всемирного обмена идеями и открытиями в это время. Так, открытие Франклина в области электричества впечатлили английского ученого Эразмуса Дарвина (Erasmus Darwin, 1731–1802), дедушки Чарльза Дарвина, выдающегося ученого, философа конца XVIII – начала XIX в., не уступавшего, как считали его современники, по значимости Руссо и Гете. В своей знаменитой поэме «Ботанический Сад» (The Botanic Garden, 1791) он так напишет о Франклине:

ных открытиях: «Но разве не произвели эти открытия (изобретение бумаги, книгопечатание, пороха и др. – *Т.П.*) революцию в республике ученых?» [6, с. 81].

Для французов и для идеологов французского Просвещения Франклин – кумир, символ свободы, справедливого государственного устройства, а Американская революция – модель для социального преобразования в собственной стране. Популярность личности одного из «отцов-основателей» во Франции оказалась не меньшей, чем у него на родине[7]. Но так было не всегда. История этой популярности и упрочения авторитета Франклина в Европе проходит несколько этапов. Когда в 1767 г. как частное лицо он прибывает в Париж, его одолевает чувство стеснения по поводу своей провинциальности при всем том, что во Франции его уже знают по выдающимся открытиям – изобретению громоотвода прежде всего. За это Франклин получит благодарность и похвалу от Людовика XV в 1752 г. [7, с. 148]. Но сам будет продолжать смущаться от собственного неаристократизма, кажущегося плебейства, особенно перед монаршими особами, которые и позже будут находить забавной «республиканскую простоту манер американского посла» [8, с. 12][14]. В этой простоте манер, как думают некоторые исследователи, был, однако, и игровой момент, подыгрывание ожиданиям европейцев, выработавших уже определенные стереотипы образа американцев. Как многим кажется, Франклин в Париже сознательно разыгрывал роль простака в меховой шапке, «сына природы», этакого типичного представителя «народа-землепашца» [9, с. 504–505], хотя у себя в Филадельфии он «совсем иной – состоятельный джентльмен, ученый... и англофил. Его перевоплощение – не более чем точно рассчитанный прием» [9, с. 504–505], а с другой стороны – та очевидная характеристика уже американской ментальности, психологии “innocent“ – «простака», несведущего в незнакомой обстановке до определенного момента, после чего обязательно возьмет реванш.

То, что отношение к Америке и американцам как к провинциальной и маргинальной составляющей мирового сообщества было ошибочным, становится ясно в 70-х годах XVIII в., когда своей Войной за Независимость американцы доказали предреволюционной просвещенной Франции свою возможность выдвинуться в лидеры. А последствия уже Французской революции позволили соотнести действенность идеи и практики по обе стороны океана. Восприятие Франклина в Париже тоже существенным образом меняется по сравнению с его первым визитом в 1767 г. Снисходительно-ироничный взгляд сменяется восторгом и преклонением. Моду в буквальном смысле диктует теперь он: «Парикмахеры изобрели прическу а-ля Франклин, парижане снимали парики и делали себе эту прическу – гладко причесанные волосы, парики заменяли шляпками из куньего меха» [10].

При всем, может быть, игровом/провокационном характере «аватаров» Франклина в Париже в 60-х и 70-х гг. XVIII в., сам мыслитель, безусловно, пережил за это время смену чувств и взглядов – парадоксальных, казалось бы. Ведь как дипломат и республиканец он приезжает во Францию с почтением к Людовику XVI! В сознании Франклина нет мысли о кровавом низвержении короля, чему он противится всегда и поэтому будет плохо воспринимать последствия Французской революции. Как ирвинговский Рип Ван Винкль, он по-американски еще раз утвердится в ценности частной жизни человека, непоколебимости его privacy, какие бы бури не бушевали вокруг. Философа-республиканца увлекает идея французских просветителей о «просвещенном короле», он находится под воздействием французских материалистов, сплавивших воедино в своей этике и социологии сенсуализм и рационализм. В это время Франклина и Дидро как мыслителей и политических

---

You (нимфы – Т.П.) led your Franklin to your glazed retrents (/)
Yoer air-built-castes, and your silken seats
Bade his bold arm invade the lowering sky,
And seize the tiptoe lightnings ere they fly;

Открытия и гипотезы Э. Дарвина будут продолжением экспериментов с электричеством не только Луиджи Гальвани (1737–1798), но и Франклина. Эти эксперименты, о которых речь шла в доме У. Годвина, впечатлят юную Мэри Годвин, будущую Мэри Шелли, автора знаменитого английского романа «Франкенштейн».

[7]Любовь к Франклину на родине, большую, чем к первому президенту, была в Америке оценена по-американски и в денежном эквиваленте: на 100-долларовой купюре запечатлен образ Франклина, а Вашингтона лишь на купюре достоинством в один доллар.

деятелей сближает парадоксальная компромиссность взглядов. Дидро эволюционирует от «радикального деизма в молодости… к более умеренным формам в позднейший период, … уклоняется от открытого конфликта с церковью» [11, с. 7]. У Франклина своеобразно сочетаются прагматизм и патриотизм. Ведь в Париже он надеется на «союз мятежных колоний с монархической абсолютистской Францией!» [12]. Но, тем не менее, он как бы «вербовал сторонников своей американской революцией и личностью» (Н. Басовская), не только стимулируя революционный процесс в Париже, но и подталкивая к непосредственному участию в событиях своей страны многих «блестящих и достойных людей Франции». Среди них был и маркиз Лафайет. Уже вернувшись в Америку, Франклин переписывается с Маратом, Робеспьером и Лавуазье, который в феврале 1790 г. как бы отчитался перед американским единомышленником о «проделанной работе» – Французской революции: «…Мы считаем ее уже совершившейся и совершившейся бесповоротно» [13]. В 1794 г. Лавуазье, как известно, будет гильотинирован. При всех своих созидательных намерениях Франклин – «этот рядовой американец, суховатый интеллектуал, этот скромный демократ» – сделает, по словам Д.Г. Лоуренса, «больше для разрушения старой феодальной Европы, чем любой русский нигилист» [13].

Значимость Американской революции для Европы понимали и сами американцы[8]. Но почему же последствия оказались разными на родине Франклина и Дидро?

Как справедливо отмечает Е. Стеценко, в США революция была «одновременно и итогом пройденного пути и залогом движения вперед», духовная жизнь этого времени была противоречивым и, вместе с тем, плодотворным «союзом философских идей и земных деяний» [14, с. 55]. И эта революция, по словам Джона Адамса, свершилась «прежде, чем началась война. Революция произошла в умах и сердцах людей…» [15, с. 335–336]. И если в Америке «нулевая позиция» гражданского общества, где равенство социального статуса было не абстракцией, служила объединяющим фактором и способствовала созданию образа общего «врага», который, к тому же, находился на значительном расстоянии, то во Франции ситуация была иной. Здесь была опасность «бризантовой силы знания, просвещения», которую Дидро и другие энциклопедисты не осознавали. В их стремлении усовершенствовать существующее общество изначально уже была заложена идея его уничтожения [6, с. 75].

Рокайльно-компромиссная сущность Франклина, схваченная Фрагонаром в его внешнем облике, находится в абсолютном соответствии с его взглядами и трудами, в основе которых, как было отмечено, сочетание рационально-прагматического и идеалистического взгляда на мир. Своими нравственными ориентирами Франклин неслучайно избирает Иисуса и Сократа! “Imitate Jesus and Socrates («Берите пример с Иисуса и Сократа»)”, – призывал он в «Автобиографии» [16, с. 53]. Первый ориентир – следствие безусловного и неизбывного воздействия пуританского фермента, который всегда будет силен в сознании американцев при любой степени сомнения в вере [17]. Значимость же Сократа для Франклина (его и в Америке, и в Европе будут называть «американским Сократом» [18, с. 218]) в привлекательной у древнего философа жажде познать самого себя, обусловливающей уже в новом историческом контексте концептуально важные для американцев жизненные принципы: «делать самого себя» (self-made man) и «опираться на самого себя» (self-reliance). Для Франклина Сократ – образец универсального человека, дававшего эталон и литературным формам, и литературной речи – «сократовскому диалогу» [19, с. 37], который называют одной из характерных форм философствования в эпоху Просвещения. Истоки его формирования можно обнаружить как в Европе, так и в Америке. Франклина, конечно, не могли не впечатлить суждения Аддисона о Сократе в десятом номере «Зрителя», где английский эссеист пишет о главной значимости трудов древнегреческого философа, которую видит в том, что он свел Философию с Небес и поселил ее среди людей…» [20, с. 81]. Эта одна из главных тенденций в «любомудрии» XVIII в. найдет свое яркое воплощение, по мнению Н.Т. Пахсарьян, в жанре философской повести. Но, думаю, также и во французз-

[8]По словам Т. Джефферсона, именно «Американская революция разбудила мыслящую часть французской нации в целом от сна деспотизма, в который она была погружена» (См.: Стеценко Е. Томас Джефферсон // Просвітницька традиція в літературі США. Американські літературні студії в Україні. Вип. 2. К.: Інститут літератури ім. Т. Шевченка, 2005. С. 70).

ской Энциклопедии (1751–1780), и в ее американском аналоге – «Альманахе Бедного Ричарда» (1733–1757) Б. Франклина, замысел которого, как видно из дат, возник раньше, чем во Франции. На этом месте следы взаимных влияний переплетаются. Известно, что идея Энциклопедии у Дидро возникает в процессе перевода английского энциклопедического словаря Эфраима Чамберса (Ephraim Chambers, 1689–1740), а сам принцип классификации знаний усвоен от Ф. Бэкона. Английский «след» есть и в истории замысла «Альманаха Бедного Ричарда», возникшего под влиянием «Альманаха Английского», выпускавшегося неким Ричардом Саундерсом (Richard Saunders). Оттуда Франклин и взял имя для своего героя. Но значимость этого имени (а вернее, его многозначность) возникнет чуть позже после выхода в свет известного произведения Дидро «Письма о слепых в назидание зрячим» (1749), где речь идет о слепом английском ученом-математике Николасе Саундерсоне, «прозревшем» в разных смыслах после операции на глазах.

Сама жанровая форма календаря, в которой написан американский «Альманах» – распространенная и в Европе, и в Америке форма размещения энциклопедических знаний из разных областей жизни. И на самом деле «Альманах» Франклина явился для своего времени уникальным собранием знаний, сведений, которые нередко были настоящими открытиями[9]. А сам он, как не раз отмечали исследователи, совместил в себе как в уникальном человеке всех членов французской Энциклопедии с их познаниями и открытиями. Значимым оказывается не только охват сведений в издании, выходившем на протяжении 25 лет, но и литературный аспект, – то, что в нем «все ценное, что накопила европейская комическая проза, было пропущено через американский опыт и явлено в своеобразной форме – комической притче (“a comic fable”) [15, с. 335–336]. И, добавим, в ее главной комической фигуре –Бедном Ричарде, чьи мудрые сентенции «как бы ненароком были рассыпаны в тексте» [7, с. 150]. Такой прием создавал иллюзию живого процесса мышления и порождения мудрых мыслей, отражающего как бы сиюминутное восприятие жизни. В этом будет сходство манеры Франклина и Дидро, который, по справедливому замечанию И. Лимборского, был сложен для восприятия именно в том, что пытался «избежать системообразования… его мышление живое, неуловимое, реально происходящее» («уникнути системотворення… його мислення живе, невловиме, таке, що реально відбувається») [21, с. 164]. Это воссоздание живой, пульсирующей мысли было тоже определено «сократовским диалогом», «сократовским методом», который, согласно Л. Фейхтвангеру, Франклин усваивает, читая французскую Энциклопедию и, главным образом, размышляя над статьей Дидро «Энциклопедия». Здесь американский философ открывает для себя главную закономерность в общении с читателями – быть почтительным к их политическим и религиозным предрассудкам. Но вместе с тем отсылать их к тем статьям, где «следует приводить убедительные доводы разума против предрассудков. Так представляется возможность разрушить сооружение из нечистот и развеять жалкий мусор и пыль. Этот метод просвещать людей насчет собственных их заблуждений не вызывает обиды и безотказно воздействует на смышленых…» [1, с. 44]. О «сократовском методе» Франклин напишет и в «Автобиографии: «Я был очарован им и усвоил его» (’I was charmed with it, adopted it”) [16, с. 39]. В жанре философского диалога («Прогулка скептика, или Аллеи», «Племянник Рамо» Дидро, «Диалог между Франклином и Подагрой» Франклина, написанный им во Франции) суть этого метода проявлялась в том, что в ходе беседы «один из собеседников рядом последовательных вопросов изобличает другого собеседника в противоречиях» [22, с. 312]. И Франклину, и Дидро, как и их персонажам, нужны и догмы, и ложные знания, чтобы найти истину где-то посередине. Философский скептицизм обоих отвергает любое назидание как истину в последней инстанции и скорее подводит к бэконовскому суждению о необходимости принимать мир таким, какой он есть, а не таким, каким мы хотели бы его видеть [6, с. 87]. Компромиссность процесса поиска истины привлекает обоих. Оба используют похожую тактику, тайну которой Дидро и раскрывает в статье «Энциклопедия»: «Во всех тех случаях, ког-

[9]И сегодня отмечают роль Франклина-просветителя, энциклопедиста, который давал в «Альманахе» массу полезных сведений, например, из области медицин: пропагандировал вегетарианство, разрабатывал упражнения с гантелями, писал о пользе женьшеневого чая и т. д. ( См.: Журнал «Тариф Гиппократа». Выпуск 650 от 11.04.2011).

да какой-нибудь национальный предрассудок кажется заслуживающим уважения, соответствующая статья должна отзываться о нем положительно и излагать все, что имеется в нем привлекательного и правдоподобного. Но глиняное здание должно быть разрушено…» [23]. Маска лояльности в таком случае оказывается «преобладающим одеянием» и у Франклина, и у Дидро. Важен в таком случае и образ несведущего или заблуждающегося слушателя. И хотя комическая фигура франклиновского Ричарда может восприниматься как аналог вольтеровского Простодушного и несведущих собеседников Дидро, у него есть свои национальные очертания того американского типа простака – “innocent”, который ведет свой, «американский разговор-торг» (Т. Венедиктова) в большей мере с собеседником, нередко недостаточно осведомленным в разных сферах знаний, но с практической жизненной хваткой, на которую и рассчитывает автор. Американская действительность делала чрезвычайно актуальным сократовское стремление «поселить Философию с Небес среди людей». Но это стремление к созданию своеобразной популярной философии было отмечено и у французских мыслителей, которые демонстрировали изысканное смешение серьезного и игрового, высокоинтеллектуального и житейского, своеобразное «состязание словесности как игры словами и философии как игры мысли» [24, с. 418]. Философские и просветительские рассуждения Дидро в Энциклопедии касаются, судя по статьям, написанным им, вполне «приземленных» вопросов. Дидро – автор статей «Земледелие, «Почва», «Учреждение», «Пахарь», «Трудолюбие». Однако в целом, если взглянуть на перечень тем, которые волнуют французского и американского философов и по поводу которых возникают их мудрые мысли, можно убедиться в национальной специфике хода размышлений каждого. У Дидро все же преобладают темы универсально-абстрактного характера: знания, книги, природа человека, религия, разум, творчество. Их обсуждение адресовано в какой-то степени адекватному собеседнику, хотя и несведущему в определенных областях знаний, но живущему в контексте просвещенного общества. Франклин, безусловно, осознает иной культурный контекст своего адресата, отсюда – практическая направленность размышлений на тему материального процветания, денег, трудолюбия, узнаваемых пороков человека – лени, глупости, расточительности, которые он намеревается искоренить.

Призывая соотечественников следовать своим советам, великие мудрецы, однако, снимают безоговорочный пафос сентенций той парадоксально-рокайльной формой высказывания, которая одновременно и убеждает, и привносит сомнения, стимулируя самостоятельный процесс поиска истины. Ведь как остроумно заметит Дидро, «не лучше ли приобрести доверие к себе других людей искренностью признания, что я ничего не знаю, чем бормотать слова и вызывать жалость к себе потугами все объяснить?» [25]. В конечном итоге и создатель французской Энциклопедии, и «американский Сократ» не были «адвокатами человечества», но были «глашатаями политического сознания «среднего класса» [26, с. 11] с его особенными национальными интересами. Оба, как и другие «граждане республики разума» этого времени, были озабочены проблемой формирования нового человека, совпавшей с просветительской идеей «прогресса духа, разума, знания» [20, с. 88].

## Список использованных источников

1. Фейхтвангер Л. Лисы в винограднике / Л. Фейхтвангер / пер. Соломона Апта. – М.: ГИХЛ, 1959. – 695 с.

2. Маркова Т.Б. Мотив книги – аллегорический атрибут мудрости. Образ читающего философа в изобразительном искусстве / Т.Б. Маркова // Образование и гражданское общество (Материалы круглого стола. 15 ноября 2002). Серия «Непрерывное гуманитарное образование». Вып. 1 / под ред. Ю.Н. Солонина. – СПб.: С.-Петербургское философское общество, 2002. – С. 62–65.

3. Воробьев Л. Предисловие / Л. Воробьев // Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин. – М.: Правда, 1984. – С. 5–24.

4. Мир шахмат. Шахматы с привкусом кофе. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vladchess.ru/shahmaty_s_privkusom_kofe.html

5. Вороницын Иван. История атеизма. V. Радищев и его современники. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_mi/03_v/or/onizon_45.htm

6. Цит. по: Ойзерман Т.И. Энциклопедисты как идеологи буржуазной революции / Т.И. Ойзерман // Французское Просвещение и революция / Отв. редактор М.А. Кисель. – М.: Наука, 1989. – С. 75–100.

7. Дорен Карл Ван. Бенджамин Франклин / Карл Ван Дорен // Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3 т. Т. 1. – М.: Просвещение, 1977. – 601 с.

8. Философский Век. Альманах, 31. Бенджамин Франклин и Россия. К 300-летию со дня рождения / отв. редакторы Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2006. – 326 с.

9. Игонне П. Соединенные Штаты Америки / П. Игонне // Мир Просвещения / под ред. Винченцо Ферроне и Даниеля Роша. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 669 с.

10. Биографии известных людей. Бенджамин Франклин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://letter.com.ua/autor/franklin.php

11. Ильин И.П. Американское Просвещение / И.П. Ильин // Проза американского Просвещения, [на англ. языке]. – М.: Прогресс, 1977. – 352 с.

12. Эхо Москвы. Передача «Все Так: Бенджамин Франклин: лицо американской революции. 25.04.2009. Ведущие Наталия Басовсвая и Алексей Венедиктов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.echo.msk.ru/programs/vsetak/587307-echo

13. Великая французская революция. Лавуазье. – Электронный ресурс: [Режим доступа]: (http://larevolution.ru/encyclop/hl-lavoizier.html.).

14. Стеценко Е. Томас Джефферсон / Е. Стеценко // Просвітницька традиція в літературі США. Американські літературні студії в Україні. Вип. 2. – К.: Інститут літератури ім. Т. Шевченка, 2005. – С. 67–75.

15. Коренева М.М. Литература XVIII в. / М.М. Коренева // История Литературы США. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 1997. – 831 с.

16. Franklin Benjamin. The Autobiography / Benjamin Franklin // Проза американского Просвещения, [на англ. языке]. – М.: Прогресс, 1977. – 352 с.

17. Денисова Т. Пуританська традиція як плідна тенденція в літературі США / Т. Денисова // Пуританська традиція в літературі США. Американські літературні студії в Україні. Вип. 1. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2004. – С. 36–44.

18. Третьякова И.А. Философия пользы успеха. Бенджамина Франклина. Просветительская утопия / И.А.Третьякова // Философский Век. Альманах, 31. Бенджамин Франклин и Россия. К 300-летию со дня рождения / Отв. редакторы Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2006. – 326 с.

19. Башмакова Л. Бенджамин Франклин и проблемы «американизма» / Л. Башмакова // Просвітницька традиція в літературі США. Американські літературні студії в Україні. Вип. 2. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2005. – С. 33–45.

20. Пахсарьян Н.Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старой» / Н.Т. Пахсарьян // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. – 335 с.

21. Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? / І. Лімборський. – Черкаси: ЧДТУ, 2006. – 364 с.

22. Лагунова М.В. Комментарии / М.В. Лагунова // Проза американского Просвещения, [на англ. языке]. – М.: Прогресс, 1977. – 352 с.

23. Реконструкция американского идола. Бенджамин Франклин глазами своих исследователей // РЖ. – 2013. – март. – [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.russ.ru/Dekonstrukciya-amerikanskogo-idola

24. Лимборский И. «Игры разума» в литературе Просвещения и их судьбы в эпоху глобализации / И. Лимборский // XVIII век: литература как философия, философия как литература / под ред. Пахсарьян Н.Т. – М.: Экон-Информ, 2010. – С. 415–421.

25. Цитаты Дидро. Афоризмы Дидро. – [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.genialnee.net/authors/Denis_Diderot/page_4/

26. Киссель М.А. Предисловие / М.А. Киссель // Французское Просвещение и революция. – М.: Наука, 1989. – С. 3–14.

Досліджується проблема зв'язків та взаємних стосунків двох видатних мислителів епохи Просвітництва – Д. Дідро та Б. Франкліна в контексті впливу ідей Просвітництва на американську культуру та сприйняття європейською культурною свідомістю американських засад створення вільного справедливого державного устрою.

*Ключові слова: Просвітництво, республіка вчених, Енциклопедія, воля, американська та європейська культурна свідомість.*

In article the problem of communications and relationships of two protruding thinkers of the Age of the Enlightenment – D. Didro and B. Franklina in a context of educational ideas influence on the American culture and perception by European cultural consciousness of the American principles of creation of a free fair government type is investigated.

*Key words: the Age of the Enlightenment, republic of scientists, the Encyclopedia, freedom, the American and European cultural consciousness.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 82. 091-32: [821.161.2+821.161.1]

**О.П. КОЛІНЬКО,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри філологічних дисциплін*
*Бердянського державного педагогічного університету*

# НОВЕЛА І МУЗИКА: ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ПОРУБІЖЖЯ XIX–XX ст.

Порушується проблема художнього синтезу в малій прозі порубіжжя XIX-XX ст., досліджуються засоби творення і передавання музичної теми, музичного образу, музичного мотиву в художньому тексті модерної новели; робиться висновок, що «омузичнення» новели відбувалося інтенсивно, але по-різному, демонструючи злиття музики і слова в межах жанру модерної новели.

*Ключові слова: модерна новела, художній синтез, мотив, лейтмотив, ритмізація, інтонація, музикознавчі аналогії.*

Проблема взаємозв'язку літератури з іншими видами мистецтв є досить актуальною у сучасній компаративістиці. Особливого звучання вона набула в працях М. Алексєєва, В. Альфонсова, В. Будного, Д. Лихачова, Д. Наливайка, О. Рисака, В. Силантьєвої та інших вчених. Втім ще є багато питань, які потребують доопрацювань, уточнень і в теоретичному, і в практичному аспектах, зосібна залишається відкритим дослідження синтезу мистецтв на жанровому рівні, тому спроба розглянути більш конкретно взаємодію музики і слова у новелі рубежу XIX–XX ст. вбачається своєчасною і цікавою.

Характер нового художнього мислення ставав важливою передумовою для створення синтетичних творів, що спостеріг С. Урманов: «Музика як виражальний вид прагне до зображальності, література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності, а живопис і скульптура, оминаючи зображальність, пориваються до чистої виражальності на зразок музики або до філософської глибини…» [11, с. 55]. Роль музики у синтетичних явищах, без перебільшення, є надзвичайно великою. Яскравим підтвердженням може бути творчість О. Скрябіна (1871–1915), видатного музиканта, композитора, діяча російської культури помежів'я, який мріяв створити «всемистецтво» («всеискусство»), однак з домінантою музики, що змогло б змінити людство і спрямувати його на істинний шлях розвитку. А такою формою, яка б синтезувала усі види мистецтв, мала стати містерія (Всесвітня Містерія), для якої прагнув спорудити у величезній долині Гімалаїв, у Індії («Індії душі») спеціальний храм. Ідею синтезу мистецтв Скрябін утілював у своїх творах. У симфонічну поему «Прометей» він вперше увів партію світла – світловий рядок Luce; у «Поемі екстазу» – передбачав поєднання звучання оркестру з колористичною палітрою, яка змінювалася б відповідно до змін гармонії і тембрів.

Співзвучне ідеям великого композитора виявилося поетичне світобачення А. Бєлого, який був яскравим виразником синтетичних тенденцій в російській літературі і експериментував зі своїми «Симфоніями», побудованими за принципами музичної композиції. Втім Бєлий був не самотнім у перенесенні музичних прийомів у літературу, яка найактивніше опосередковувала їх у свої художні світи. Більшість новел О. Кобилянської Леся Українка відносить до «симфонічного жанру», де «впечатления пейзажа и движение души сливаются в одну неразделимую гармонию» [10, с. 70]. Такими бачить новели буковинської письменниці І. Денисюк, зокрема відзначає симфонізм новели «Битва», який «полягає у поліфо-

© *О.П. Колінько, 2013*

нії кольористичних і звукових образів, у величному пафосі співу на честь краси природи», у відтворенні трагедії лісу через «наростання звуків від найлегшого зітхання-подиху деревини до напруженого шемрання, до повторів збудженої гірської луни і крещендо її розкотистого рокотання й раптових ударів грому, <…> градації тонів від піаніссімо шелесту лісових листочків до фортіссімо гірської бурі» [4, с. 182; 184]. Не тільки музичною, а й симфонічною називають критики новелу М. Коцюбинського «Intermezzo». Так, Я. Поліщук спостерігає її композиційну і фонічну схожість із симфонією, що виявляється у розгортанні мотивів, епізодів, описів за принципом контрапункту, а також у моделюванні ритму: у «фонічній організації мови, у створенні алітерацій та асонансів, звуконаслідувальних ефектів» [9, с. 116].

Новела порубіжжя як наймобільніший жанр перехідної епохи виявила найбільшу здатність до «ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі» [12, с. 108]. У її формальній та змістово-структурній специфіці особлива роль належить музичному первню. Насамперед це «запозичення» і перенесення музичних жанрів і музичних форм: модерністська новела іноді наближена до етюду, елегії, варіацій, прелюдії, симфонії та ін. Виявляючи свою генологічну приналежність через рівень кореляції з музичними творами, модерна новела вказує на те, що структура подібних творів підпорядкована мистецьким законам, які своєю основою мають справити певне враження, відчуття, викликати асоціації.

Проникнення музичних категорій у структуру модерністської новели відбувалося інтенсивно, тож і зв'язок, і взаємозалежність між вербальною мовою і мовою музики простежується дуже виразно і з давніх часів. У ній невимовне виражається через аналогії, тобто відбувається те, про що писав ще наприкінці XVIII ст. Ф. Клопшток: «вимовні» почуття «натякають» на аналогічні їм невимовні, при цьому на допомогу вираженню приходять «милозвучність», «розмір», «одухотворені звуки», тобто музичність [18, с. 199–200]. Як видно, йдеться не про пряму інтерполяцію музичних форм на словесний твір, а про музику слова. Відтак, у модерністській новелі реалізується одна з найдавніших у фіктивному світі словесної музики ідея про існування особливої мелодії слів, про те, що звуки, слова і навіть образи твору складаються у мелодію. Уже у Діонісія Галікарнаського «мелодія» (мелос) фігурує серед необхідних моментів «приємної і красивої мови», які надають «насолоди слуху»; мелодія мови – таке «сплетіння букв і такий склад складів», коли досягається, по-перше, відповідність мови «збудженим почуттям» (так, скажімо, у Гомера, «шляхом побудови складів» передається біль, «сила пристрасті», «тиша пристані» тощо), а по-друге, «різноманіття і краса» мови. Діонісій дає й інші тлумачення «мелодійності»: «мелодійний» твір, «приємний слуху»; «мелодійність» досягається різними способами – вкрапленням у твір «мелодійних, ритмічних і приємно звучних» слів, уникнанням монотонності, штучним уведенням різноманітності тощо [3, с. 181–182; 189–190]. Але цей процес має і зворотний бік: «включається» музичне мислення письменника, і він підсвідомо знаходить нові слова і образи, яких немає у традиційній літературній парадигмі, але які уже існують як давно відкриті музикою істини.

У модерністській новелі відлунюється й романтичний принцип «самоцінності» слів, які «прекрасні» незалежно від того, яке місце вони посідають у загальній структурі; а також реабілітовані романтиками безладність і текучість як основні ознаки уподібнення словесного музичному: «Текучі і променисті слова – найпрекрасніші і найкращі, якщо розглядати мову як музику» [17, с. 514]. Саме з цієї текучості – «потоку» словесного і музичного («Потік – така цілісність, у якій немає «зв'язків» і «взаємозалежностей»; будучи одним, він у той же час постійно розпадається на нескінченну низку вільних елементів. Єдність потоку не анулює відокремленості, «свободи» тих хвиль, що його складають» [19, с. 188]), ймовірно, бере витоки «потік свідомості»: та якщо романтики через нього відкривали «нічні безодні буття» (Л. Тік), то модерністи – темні «безодні» підсвідомості.

Усе сказане не означає, що у модерністській новелі не діють формотворчі прийоми, подібні до музичних, – такі, як контраст, повтор (точний чи варійований), нарощення і спадання (крещендо і демінуендо). Однак, як зазначає О. Махов, «література не відтворює точно ту чи іншу музичну форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати деяку загальну лінію музичного твору, для якого завжди (чи майже завжди) характерна наявність певного нарощення, досягнення кульмінації і спадання з подальшим заспокоєнням (кода)» [8, с. 161]. Такий підхід має на увазі не конкретні фор-

ми, а більш абстрактне поняття, «мелодико-синтаксичну фігуру» [16, с. 339], типову для музичного твору як такого. Під «мелодикою» розуміється «розгорнута система інтонування з характерними явищами інтонаційної симетрії, повторюваності, нарощення, кадансування тощо» [16, с. 333], тобто такими прийомами формотворення, які можна визнати спільними для літератури і музики. Однак варто враховувати не тільки музично-конструктивні принципи формотворення, а й, за порадою В. Бобровського, усю систему спільних логічних чи композиційних функцій, які належать музиці в цілому, а не спеціальні композиційні функції, притаманні тільки окремим музичним формам [1].

Загальнологічні принципи і функції якраз і складають той провідний рівень, на якому аналогії між музичним мистецтвом і літературою виявляються як закономірні. Тож цілком ймовірною вбачається і роль музики як одного із чинників психологічного аналізу, передавання пейзажу, інтер'єру, мови персонажів, а також створення загального фону твору, аури, яка оточує той чи інший образ. Ураховуючи вищесказане, простежимо, як процеси взаємовпливу і взаємозбагачення мистецтв утілюються в модерній новелі і сприяють розширенню діапазону пошуків тих засобів, які допомагають глибоко впливати і діяти непомітно на людські почуття.

Яскравим прикладом оприсутнення музики як основного структуротвірного компонента в розкритті внутрішнього світу персонажів можуть слугувати деякі новели Г. Хоткевича. Їх можна вповні назвати «музичними», бо у них «настроєву атмосферу створюють музичні образи і музичні переживання» [4, с. 187], а героями є або музиканти, композитори, чи просто закохані в музику люди з витонченою душею, здатні її тонко сприймати і чуттєво реагувати. Скажімо, в одній з них, що має назву «Capricе Шуберта», письменник як професійний музикант і прекрасний бандурист, послуговуючись прийомом музикознавчих аналогій, показує не тільки процес виконання / слухання музичного твору, а й розкриває зміну тонів і найтонших порухів душевного стану і героя-наратора, і героя-віолончеліста, самого виконавця музичного твору Шуберта.

Художнє слово тут постає у силовому полі музичної образності, у семантико-емоційному та ритміко-мелодійному вимірах, що свідчить про синтетичність художнього образу і твору в цілому. В іншій новелі Хоткевича – «Блудний син» – автор, виявляючи тонке розуміння музики, знову показує її роль в житті людини, навіть більше – відтворює метаморфози внутрішнього світу персонажа та осягнення ним під впливом музики справжніх життєвих цінностей і глибокої істини. Головний герой новели – студент Микола Річенко, маючи кохану і вірну дівчину Любу, до безтями захоплюється «професійною» хвойдою Вірою Павлівною. Він, остаточно втративши глузд, вкотре приходить до хоромів своєї любаски, щоб побачити її та послухати гру на фортепіано. Та музика робить неочікуваний для всіх переворот у любовній пригоді: «Ось перший сумний мінорний акорд. Якийсь мороз пробіг по всій істоті Миколи, він здригнувся навіть… Ось другий, третій… Що це? Старається пригадати, де чув мельодію раніше. <…> Хотів подивитися на ноти, але бачив, що Віра Павлівна грала без нот: це була її фантазія. <…> Ах!.. Стій!.. Він пригадав, пригадав, пригадав… Тиха малесенька річка. <…> А на тім боці річки десь далеко за вербами розлягається пісня; стогне, плаче вона звуками, але маленький Микола ще не розуміє цього: рибка он сіпає… І от тепер, коли його душа розкрита назустріч усьому прекрасному, коли серце повне кохання (до Люби), готове все віддати, всіх зробити щасливими; коли хочеться жертвувати собою, жити для другого, – кого він кохає?.. Її… Віру Павлівну…» [15, с. 161–162].

Музика та музичні асоціації, з нею пов'язані, розкривають чуттєво-емоційний світ персонажів, який постає в несподіваних навіть для них самих ракурсах. Микола, захоплений світом музики і мелодії, ніби повертається до вражень та емоцій дитинства, а потім і першого кохання, тобто, як зазначає С. Луцак, «занурення Річенка в емоційно-енергетичне поле звуків підготувало його в підсумку до болючого осягнення ядра образу-сприйняття (усвідомлення своєї ницості або ж вини «блудного сина» перед Любою), навколо якого сконцентрувалися до цього часу всі інші регіональні ознаки художнього цілого» [7, с. 223], а Віра Павлівна, перебуваючи теж під впливом щойно виконаної нею самою музичної імпровізації, починає замислюватися над сенсом життя, що раніше було абсолютно непритаманним для неї з погляду її життєвої скерованості й професії.

Музичності новелам Хоткевича надають деякі ознаки ритмізованої прози, як-от: сюжетно-фабульна розмитість, тропеїзація художньої мови, творення тексту з елементів, що лейтмотивно повторюються упродовж усієї нарації, тощо. Принцип лейтмотивності компенсує послаблення сюжетно-фабульної зв'язності й забезпечує організаційну цілісність тексту, основною одиницею якого вже є не стільки персонаж, як мотив. Приміром, у «Caprice Шуберта» ключовий мотив – вплив музичного твору на душевний стан людей – реалізується через низку конкретних лейтмотивів, пов'язаних з персонажем-музикантом (вимушена і байдужа гра віолончеліста, згодом – пристрасно-емоційна, надривна, обумовлена невдалими любовними справами музиканта), інша система лейтмотивів поєднана з особистістю героя-наратора, який теж виявляється небайдужим до музики, але його ставлення до неї формується крізь призму сприйняття головного героя-віолончеліста. Ці лейтмотиви, повторюючись, утворюють своєрідний парадигматичний ряд. Парадигматизованість разом з дослівною повторюваністю, а також маркованістю, є однією з конститутивних ознак лейтмотиву, невід'ємного атрибуту ритмізованої прози, мелодійної, настроєвої, чуттєвої.

У іншій еротично-музичній новелі Хоткевича «Aria passionata», у якій актуалізована енергетика 23-ї сонати для фортепіано Л. ван Бетховена, відтворити чуттєвість героїні допомагає митцю саме ритмічно організоване мовлення. Для підвищення інтонаційної виразності і створення відповідної тональності твору автор послуговується стилістичними прийомами алітерації, асонансу або їх сполученням. Як зазначає С. Луцак, письменник «наповнює пристрастю весь сюжет і переводить його в рецептивно-комунікативну царину, моделюючи стан дівчини (схожої на біблійну Суламіту), яка висловлює своє глибоко інтимне переживання кохання в пісні – не тільки для нареченого, а й у гімні ночі, що, ніби доля, стукає у двері її серця» [7, с. 237]: «…Вогонь пристрасті бурхливим потоком ллється в істоті, пробігають блискавкою палючі жадання, і мозок безсилий кидає даремну боротьбу свою. І в буйних сплесках дикого танцю, оргіях скриків і звуків божевільно тремтять і б'ються нерви… В тобі це, в тобі – о, фантастична ніч!.. <…> Прилинь!.. Прилинь!.. Ждуть тебе, щоб розкритися, пишні лоні мої… Губи рожеві чекають уст твоїх…» [14, с. 23–27]. Дівчина хоч і помирає в «обіймах» ночі, втім фізична смерть не припиняє душевного існування, тому така розв'язка не вбачається трагічною через набуття статусу якогось «незвичайного метафізичного сенсу» (С. Луцак). Повторювані лейтмотиви жаги, шалу найінтимніших пристрастей і еротичних жадань укладаються в художню парадигму твору, ритмізуючи його, і разом з іншими ознаками музичності створюють емоційний фон, необхідний автору для увиразнення почуттів героїні, які вона змогла довірити не коханому, а «фантастичній ночі».

Музичний фон і музична назва знадобилися і російському письменнику В. Брюсову для новели «Бемоль», щоб показати не просто одну з історій життя «маленької людини», а й психологію цього життя, його невидиму оболонку. Відтак *бемоль* у символічно-смисловій площині має тісний зв'язок з образом героїні: життя залишеної у самотності дівчини проходить не так, як в усіх, воно «на півтону нижче», і їй не залишається нічого іншого, як спробувати підняти його хоч «на півтону вище», створюючи свою «сладостную легенду», одухотворюючи найпрозаїчніший і найнікчемніший із світів – реєстр підопічних їй канцелярських приладь: «Когда она перелистывала дести любимой бумаги, её листы шуршали так приветливо. Когда она целовала голубков на концах ручек, они трепетали своими деревянными крылышками. <…> она вела длинные беседы со всем, что стояло на полках, что лежало в ящиках и коробках. Она вслушивалась в безмолвную речь и обменивалась улыбками и взглядами со знакомыми предметами. Таясь, она раскладывала на конторке свои любимые картинки – ангелов, цветы, египтян, – рассказывала им сказки и слушала их рассказы. Иногда все вещи пели ей хором чуть слышную, убаюкивающую песню» [2, с. 68]. Цей епізод новели своєю емоційністю, чуттєвою відвертю, енергетичністю викликає опосередковані паралелі з душевним станом знемагаючої від любовних пристрастей героїні Г. Хоткевича «Aria passionata», яка помирає в «обіймах» ночі. Героїню Брюсова теж не страшить фізична смерть, вона ладна померти в «обіймах» своїх улюбленців: «При мысли, что ей больше никогда, никогда не придётся свидеться со своими любимцами, она бросалась ничком на свою маленькую кровать и молила у Бога смерти» [2, с. 69]. Уведення музичного терміна та його переосмислення у символістському ключі виконує у творі певну стилістичну функцію, підсилює його емоційність, сприяє створенню певної тональності, настрою, а

також демонструє майстерність і художнє вміння Брюсова у традиційній історії про прикрощі життя маленької людини відтворити приховану за зовнішнім шаром велику душу, здатну навіть в такому непоетичному світі знаходити красу і втіху.

Музичний струмінь володарює і в новелі О. Купріна «Тапер» (1900), він не тільки формує настроєвість твору, а й впливає на його структуру. Заголовок новели виконує позатекстуальну антиципаційну функцію, підказуючи реципієнту, що головним героєм твору буде непересічна особистість. Тапером виявився юний музикант, «бледный, очень худощавый мальчик в подержанном мундирчике реального училища» [6, с. 79], викликаний у заможну родину Руднєвих грати у різдвяну ніч (через «роковые недоразумения» з відомим оркестром Рябова). Зверхньо-скептичне ставлення до хлопця різко змінилося у вендепункті новели, коли він, на подив усім, як справжній музикант, почав грати рапсодію Ліста і зачарував присутніх і мелодією, і майстерністю її виконання: «…Из-под его пальцев полились торжественные, величавые аккорды начала рапсодии. Странно было видеть и слышать, как этот маленький человечек, голова которого едва виднелась из-за пюпитра, извлекал из инструмента такие мощные, смелые, полные звуки» [6, с. 81]. Юрій (так звали 14-літнього музиканта) на замовлення мешканців та їх гостей грав «поочерёдно вальсы, польки и кадрили» [6, с. 84], аж поки випадковий захожий, який виявився видатним композитором Антоном Рубінштейном, по-справжньому, професійно оцінив здібності юного обдарування і забрав хлопця для подальшого навчання. Та автор не виписує цей епізод, як і належить за законами новелістичного жанру, більше того, він його утаємничує швидкими зборами тапера і його раптовим зникненням з різдвяної вечірки. І далі діє настанова на стислість і лаконізм: про подальшу долю Юрія Азагарова автор не повідомляє, лише в кінці ніби ненавмисне зазначає, що «реалист в поношенном мундире давно уже известен всей России как один из талантливейших композиторов» [6, с. 85].

Схожим за силою таланту з купрінським тапером є молодий циганський скрипач Гриньо з новели Ю. Кміта «Музика» (1906). Та на відміну від свого літературного побратима, він не був освіченим, не розважав світське зібрання виконанням творів відомих композиторів, а «добував із невибагливих струн скрипки чарівні тони, що збирали довкола творця велику громаду. <…> Сивоголовим дідам ринуть сльози з очей: у серцях молоді жевріє святий вогонь завзяття, відваги й високих почувань» [5, с. 404]. Музика є основним структуротвірним компонентом новели Кміта і відповідає авторському задуму торкнутися «вічної» теми, яка не переставала хвилювати письменників початку ХХ ст. – митця і народу, також зачепити дуже важливу тему історичної пам’яті, коли магічна мелодія обдарованого скрипаля викликала «сумовиті спогади з давньої давнини», «нагадувала про минуле», а, як відомо, скрипка, сопілка, трембіта вважаються з давніх-давен атрибутами духовної культури, які єднають героїв із минулим, предками, сакральним. На цьому акцентує Г. Хоткевич в гірській акварелі «Трембіта»: «Це стародавній подарунок минулих гірських людей своїм нащадкам, се єдина лучність поколінь. На сій трембіті в сих горах грали тисячу літ тому. І так само стояли ці ж самі гори, і так само шумів і злостився внизу блідий Черемош» [13, с. 337]. Готовність музики Кміта заради скрипки пожертвувати життям надають інструменту значення фетиша й увиразнюють думку про його сакральність: мертвий Гринь держав у «судорожно сціплених руках смик і половину розірваної скрипки» [5, с. 405].

«Омузичнюючи» художні твори, музика, в свою чергу, тяжіла до «описовості» і «картинності», прагнучи передати людські емоції, виразити душу в її ірраціональних глибинах, а також звуковими засобами розповісти про зовнішній світ у його змінній динаміці. Музика і література, відчуваючи потужні взаємовпливи, діяли не на розумові фактори сприйняття, а на сильні асоціативні відчуття, які не піддаються ніякій логіці й закономірності, але водночас вимагають певного рівня освіченості реципієнта, який, спираючись на свій життєвий досвід, набуті знання й інтелект, зумів би «побачити» і «почути» «невимовне», можливо, «відгомін тієї Вічної Краси, котра є альфою й омегою світу», як сказав герой новели Г. Хоткевича «Портрет».

Отже, в модерністській новелі періоду порубіжжя помітне місце займали звукові музичні компоненти, трансформовані в систему словесних відповідників. Їх проникнення у новелу відбувалося різними шляхами: «запозиченням» і перенесенням музичних жанрів та музичних форм, що надавало модерністській новелі схожості з сонатою, симфонією, рондо

та ін.; використанням музики як одного із чинників психологічного аналізу, розкриття внутрішнього світу персонажів. Широко представлена у модерністській новелі музична термінологія: музика, музикант, скрипаль, віолончеліст, композитор, співець, тон, гама напівтонів, гармонія, дисгармонія, ритм, інтонація, звук, голос. В асоціативному полі українських та російських письменників виявилося чимало імен композиторів, диригентів: Людвіг ван Бетховен, Ференц Ліст, Фредерік Шопен, Вольфґанґ Амадей Моцарт. Імена цих композиторів були знаками тих життєвих ситуацій чи музичних творів, які автори намагалися актуалізувати у свідомості реципієнта. Митці вдавалися також до назви окремих танців: вальс, полька, кадриль, що також потверджує наявність у модерністській новелі музичного компонента.

Можна резюмувати, що модерністська новела виявила здатність до музичності й ритмічності та продемонструвала продуктивне поєднання образних структур, які містять інформацію про цей вид мистецтва. Музичний струмінь робить типологічно спорідненими твори українських та російських митців порубіжжя, виказуючи їх тяжіння до художнього синтезу. Стаття потверджує перспективність порушеної проблеми синтезу мистецтв, яка продовжує залишатися в колі дослідницьких інтересів авторки.

**Список використаних джерел**

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.

2. Брюсов В.Я. Бемоль / В. Брюсов // Повести и рассказы / Сост., вступ. ст. и прим. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова. – М.: Советская Россия, 1983. – С. 66–71.

3. Галикарнасский Дионисий. О расположении слов / Дионисий Галикарнасский // Античные риторики. – М.: Издательство МГУ, 1978. – С. 181–190.

4. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О. Денисюк. – 2-е вид., допов. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. – 280 с.

5. Кміт Ю. Музика / Ю. Кміт // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. думка, 1989. – С. 403–405.

6. Куприн А.И. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Художественная литература, 1974. – Т. 3. Произведения 1900–1905. – 1971. – 495 с.

7. Луцак С.М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть): монографія / С.М. Луцак; наук. ред. Р. Гром'як. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. – 400 с.

8. Махов А.Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике / А.Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.

9. Поліщук Я. І ката, і героя він любив…: М. Коцюбинський: літературний портрет / Я. Поліщук. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.

10. Українка Леся. Зібр. творів: у 12 т. – К.: Наукова думка, 1975–1978. – Т. 8. Літературно-критичні та публіцистичні статті. – 1977. – 319 с.

11. Урманов С.И. Семиотика. Искусство как язык: учеб. пос. / С.И. Урманов. – Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. – 97 с.

12. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 35. – С. 91–112.

13. Хоткевич Г. Трембіта / Г. Хоткевич // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 337–339.

14. Хоткевич Г.М. Aria passionata / Г. Хоткевич // Твори: у 8 т. Т. 4. – Харків: Кооперативне видавництво Рух, 1929. – С. 20–28.

15. Хоткевич Г.М. Блудний син / Г. Хоткевич // Твори: у 8 т. Т. 5. – Харків: Кооперативне видавництво Рух, 1929. – С. 140–169.

16. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л.: Советский писатель, 1969. – 552 с.

17. Joubert J. Carnets / J. Joubert. – Paris: Gallimard, 1938. – 533 p.

18. Klopstocks F. Sammtliche Werke / F. Klopstocks. – Leipzig: Verlag von Georg Joachim Göschen, 1855. – 424 s.

19. Wackenroder W.H. Werke und Briefe / W.H. Wackenroder. – Jena: Eugen Diederichs, 1910. – Bände 1. – 334 s.

Поднимается проблема художественного синтеза в малой прозе порубежья XIX–XX вв., исследуются способы создания и передачи музыкальной темы, музыкального образа, музыкального мотива в художественном тексте модерной новеллы; подытоживается, что проникновение музыки в новеллу происходило интенсивно, но по-разному, демонстрируя слитие музыки и слова в пределах жанра модерной новеллы.

*Ключевые слова: модерная новелла, художественный синтез, мотив, лейтмотив, ритмизация, интонация, музыковедческие аналогии.*

In the article the problem of artistic synthesis in short story at the turn of the XIX and XX centuries is discovered, the means of creation and transmission of musical themes, images and motifs into the text of modern novel are investigated; it is concluded that penetration of musical elements into the structure of novel was intensive but different, showing fusion of music and word within the genre of modern novel.

*Key words: modern novel, artistic synthesis, motif, leitmotif, rhythm making, intonation, musicological analogy.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 82.0+781.61

**С.И. ХРАМОВА,**
*кандидат филологических наук,*
*доцент кафедры истории русской литературы*
*Института филологии*
*Киевского национального университета имени Тараса Шевченко*

# О МУЗЫКАЛЬНОСТИ КОМПОЗИЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Исследуется проблема взаимодействия музыки с литературой как искусством слова. Обосновывается закономерность аналогии между литературными и музыкальными формами на уровне композиционной структуры.

*Ключевые слова: музыка, литература, композиция, гармония, архитектоника.*

В современной художественной практике отчетливо проявляется тенденция к синтезу искусств, к органическому соединению в том или ином искусстве черт других видов художественного творчества. В свое время В.Г. Белинский отметил, что литература «заключает в себе все элементы других искусств <…> пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств» [1, с. 296]. Выдающийся немецкий композитор Р. Шуман подчеркивал, что эстетика одного искусства – это и эстетика другого искусства, и только средства выражения и материал различны [2, с. 273]. Действительно, свободная от предметности и воспроизведения событий, музыка наиболее глубоко и тонко выражает обобщающее художественное начало.

Гармоничность и совершенство формы в различных видах искусства, эстетическую безупречность в скульптуре, архитектуре, поэзии часто отождествляют с музыкальностью («архитектура – застывшая музыка»). Принято говорить о музыкальности картин Рафаэля или античных статуй, лирики Блока или чеховской прозы. Вполне естественно, что словесное искусство, с которым музыка некогда составляла синтетическое единство и с давних пор постоянно взаимодействует в разных жанрах, дает особенно веский повод для усмотрения музыкальных закономерностей в различных аспектах: на основе метра – в поэзии, на различных уровнях ритма – как в поэзии, так и в художественной прозе. Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой, а М.С. Каган даже назвал лирику «литературой, принявшей на себя законы музыки» [3, с. 394]. Как высшее проявление музыкальности выступают аналогии с музыкой в целостной композиции литературных произведений.

Не только литература стремилась и стремится к синтезу с музыкой, но и многие композиторы – от Ф. Листа и Р. Вагнера до А. Скрябина и его последователей – доказывают внутреннюю необходимость во взаимодействии музыки с другими видами искусства. Обращаясь к литературе, живописи, театру, они убеждены, что сочетание музыки с этими искусствами помогает более яркому выявлению ее выразительных возможностей. А. Скрябин, как известно, неоднократно подчеркивал, что все искусства глубоко родственны между собой, что все они выросли из одного семени; и это так, поскольку в древности музыка, поэзия и танец составляли единое целое, из которого потом выделились самостоятельные виды искусства. В связи с балетом “Пламя Парижа” Б. Асафьев писал: «Я работал над данным заданием не только как драматург-композитор, но и как музыковед, историк и теоретик, и как литератор, не чуждаясь методов современного исторического романа. <…> Повторяю, я сочинял музыкально-исторический роман» [4, с. 138].

© *С.И. Храмова, 2013*

Еще один пример. Четвертая (одночастная) симфония современного украинского композитора Бориса Буевского – это симфония-сатира, симфония-памфлет, не имеющая в силу оригинальности концепционного и жанрового своеобразия аналогов в украинской музыке. Типологическим аналогом ее собственно сатирических страниц музыковед Е. Зинкевич называет «Столбцы» Н. Заболоцкого [5, с. 100]: тот же «антигерой»-обыватель, та же дискредитация мира мещанства через разоблачение антиэстетизма этого мира, в котором действует не искусство, а лишь его суррогаты. Композитор использует те же, что и поэт, приемы дискредитации: эффект кривого зеркала, сознательное экспрессивное искажение поэтической (музыкальной) речи. Е. Зинкевич отмечает в симфонии Б. Буевского то же, что и у Н. Заболоцкого, сочетание низкой лексики (музыкальной, разумеется), передающей низменный смысл, – и одическую пышность стиля, что помогает и поэту, и композитору подчеркнуть ту социальную опасность, которую таит в себе духовная коррозия.

Большинство искусствоведов рассматривают музыкальный язык как явление знаковой природы, как знаковую систему и определяют особенности и положение музыкального языка среди разнообразных языков, существующих в человеческом обществе [6]. В музыке есть свой синтаксис, свои правила соединения отдельных элементов в целостные построения; музыкальные произведения имеют коммуникативную направленность. Понятие *интонационного словаря эпохи*, впервые выдвинутое Б.В. Асафьевым в связи с анализом музыки М.И. Глинки, открывает доступ и к изучению языковых закономерностей музыки, и к сопоставлению интонационных особенностей музыки и поэзии определенных исторических периодов, и к анализу логики построения различных систем и выявлению структурных закономерностей музыкальных и поэтических форм и их эволюции. Думается, параллельный анализ эволюции поэтического и музыкального языка вполне уместен. Насколько актуальны эти вопросы, видно по тем дискуссиям, которые ведутся вокруг синхронного и диахронного аспекта изучения искусства, вокруг понятий музыкального и поэтического языков, вокруг знаковой природы искусства. Данная проблематика, несомненно, заслуживает внимания специалистов и детальной разработки. Здесь мы ограничимся только постановкой задачи.

«Пусть термины превратились в омонимы – общность терминов отражает все же эстетическую связь между искусствами», – справедливо писал Е. Эткинд [7, с. 368].

Аналогии литературы с музыкой издавна привлекали внимание исследователей, что свидетельствует об актуальности этой проблемы [8]. Но несмотря на довольно большой корпус научной литературы, связанной с проблемой музыкальности литературных произведений, еще недостаточно раскрыта эстетическая природа данного явления; необходимо ответить на ряд принципиально важных вопросов. Например, каковы общие формально-логические предпосылки системного изучения литературы и музыки?

На каком уровне композиционной структуры аналогии между литературными и музыкальными формами оказываются не случайными, а закономерными? Какие известные в музыке принципы формообразования наиболее естественно претворяются в литературе? Как проявляется формообразующая роль ритма и как сам ритм становится фактором содержания? В чем структурное сходство, внутренняя общность отдельных видов искусства и в чем эстетическое своеобразие каждого из них? Какие общие черты художественного мышления позволяют формам, типичным для одного вида искусства, перевоплощаться в произведениях другого вида? Анализ призван раскрыть мотивированность, оправданность тех или иных композиционных решений, соответствие между структурой произведения и его творческим заданием.

Общность между музыкой и литературой, как и другими сюжетно-временными искусствами, сказывается прежде всего в *«развертывании формы как процесса»* [9]. Н. Фортунатов справедливо писал, что художественные образы сюжета, если их понимать широко, как любые семантически значимые элементы, получающие сквозное развитие и раскрывающие внутренний духовный мир произведения, могут быть уподоблены музыкальным темам [10, с. 137–138]. Действительно, многочисленные образы и художественные детали, например, у А.П. Чехова (Черный монах; убитая чайка и вишневый сад в одноименных пьесах; первый снег в рассказе «Припадок» и т. д.) – все эти образы-идеи, образы-темы, образы-символы в своих тонких и многообразных переплетениях, превращениях и трансформациях создают сложную художественную ткань, закономерности развития которой во

многом близки музыкальным. Значение этих элементов всегда непосредственно связано с художественным совершенством текста.

При рассмотрении *архитектонической стороны формы* возникает иная картина. Типовые формы, выделяющие музыку среди всех прочих видов искусства и опирающиеся на ее специфический материал – звуковысотную структуру – не могут быть адекватно воссозданы в литературе. Поэтому такие, например, утверждения исследователей, что стихотворение А.С. Пушкина «К вельможе» написано «в строго классической, канонической сонатной форме» [11, с. 288] или что сонатность стала типологическим явлением в творчестве А.П. Чехова [10, с. 127], представляются не совсем точными.

Аналогия с музыкой в литературной форме может возникнуть не как следствие сознательного или подсознательного претворения определенных музыкальных форм, а на основе некоторых *общих принципов формообразования*, не являющихся по существу музыкальными. Нередко то, что приписывают специфике музыки, в действительности оказывается концентрацией общих закономерностей художественного отражения мира.

«Музыкальными в строгом смысле могут быть названы только те принципы и закономерности, которые управляют связями звуков с точной высотой» [12, с. 13], – с таким мнением трудно не согласиться. Мы действительно имеем дело с гораздо более широкими и общими законами художественного мышления, с принципами временного развертывания художественной ткани, обладающей гармоничным и семантически значимым звучанием. Некоторые из этих принципов, как, например, композиционная проекция или расхождение от тождества, принадлежат всем временным видам искусства. Другие же коренятся в синкретическом художественном мышлении (например, варьирование) или заложены в самой природе и только по-разному претворяются как во временных, так и в пространственных видах (симметрия или контраст встречаются в литературе, музыке, живописи, архитектуре, скульптуре).

Музыка отличается наиболее отчетливым, рельефным воплощением этих *общелогических принципов*, что диктуется её эстетической природой: восприятие музыки, строго регламентированное во времени авторским текстом и исполнением, не находит психологической опоры в прямой аналогии с жизненными событиями и потому требует постоянной возмещающей поддержки со стороны конструктивных закономерностей. Их ясное распознавание слушателем создает основу для постижения семантики, эстетической экстраполяции, возникновения эффектов неожиданности и прочих необходимых моментов художественного восприятия в музыкальном искусстве.

В литературе, где развертывание во времени определяется прежде всего сюжетом, общелогическая структура обязательна как основа, но далеко не всегда столь рельефно выражена: необходимо господство обобщающего идейно-эмоционального начала над сюжетным материалом (Л.Н. Толстой называл это господством «сцепления мыслей» над «сцеплением событий»). Система аналогий и противопоставлений, тождества и контраста и в связи с этим повторности и варьирования должна играть ведущую роль. (Не случайно Б.В. Асафьев считал тождество и контраст двумя основополагающими принципами музыкального формообразования) [12, с. 14].

Большое значение в художественной литературе имеет свободное решение пространственно-временной перспективы, возможность возвращения в тексте или симметричного соответствия крайних частей, что может сыграть особенно важную роль в организации художественного материала, в приближении его к музыке с ее свободным, «внесюжетным» воплощением причинно-следственных связей и временной последовательности.

Иногда в литературе встречается условное распоряжение временем в повествовании, принципиально не совпадающее с реальной жизненной логикой, и тогда общность с музыкальной композицией оказывается еще более наглядной. Решение проблемы времени, принципиально отличное от обычно принятого в сюжетно-временных искусствах, позволяет писателю с помощью специально рассчитанных приемов композиции ярче и глубже передать свое отношение к изображаемому. Композиция художественного текста становится специфической, условно-временной, как в музыке, где следующая стадия в принципе не означает более позднего события, а повторение не является в прямом смысле возвращением.

Именно благодаря этому и оказывается правомерным исследование литературы с «музыкальной» точки зрения. Оно может быть плодотворным для выявления ценнейших сторон художественного произведения, которые несводимы к «осведомляющей» знаковой системе[1]. Здесь необходима опора прежде всего на *общелогическ*ие, а не только на музыкально-конструктивные принципы формообразования, так же как и на систему общих логических или общих композиционных функций, принадлежащих музыке в целом, а не на специальные композиционные функции, свойственные только отдельным музыкальным формам [13]. Общелогические принципы и функции как раз и составляют тот ведущий уровень, на котором аналогии между музыкальным искусством и литературой выявляются как закономерные.

При этом в литературе гораздо свободнее и естественнее обнаруживаются те из принципов, которые управляют ритмом формы, то есть расположением композиционных элементов в пространстве и времени (например, репризная трехчастность, обрамление, симметрия, чередование, рондообразность и т. п.), а не те, которые раскрывают качественные логические связи этих элементов (как, например, принцип фуги или сонатность). Последние наиболее тесно связаны со специфическим музыкальным материалом – гармонией и тематизмом – и поэтому требуют при их расширительном истолковании предельной корректности.

Если же композиция литературного произведения своей стройностью и гармоничностью все же вызывает соблазн сравнения с какой-либо специфически музыкальной формой, например, сонатной, то скорее уместно говорить о принципе функционального подобия. Структурная реализация сонатности существенно различна в конкретных художественных текстах. Среди всех музыкальных форм сонатная выделяется особой направленностью развития, предопределяющей новое соотношение исходных тем-образов и в процессе их взаимодействия, благодаря чему она действительно предрасположена к сюжетности и литературным аналогиям. Однако нельзя забывать и о качественных отличиях этой сугубо музыкальной структуры.

Ее специфику, константный признак составляет «непереводимое» на язык литературы тональное противоречие мелодических партий, то есть не тем, а разделов экспозиции (в литературоведческих анализах обычно отождествляемых с темами), – противоречие, вызывающее все дальнейшее развитие сонатного процесса. Процесс этот в музыке, как правило, полностью исчерпывается экспозицией, разработкой и репризой [14; 15], тогда как в литературе элементы сонатной драматургии не могут не переплетаться со множеством иных, привходящих образно-сюжетных линий, развертывающихся как бы в сложной объемной перспективе, которая в целом выстраивается по законам литературной композиции. Поэтому здесь правомерно усматривать не сонатную форму в собственном смысле слова, а некий логический или драматургический эквивалент сонатности.

Пользуясь принципом функционального подобия, в некоторых литературных произведениях можно обнаружить своеобразное диалектическое единство двух планов, не совпадающих между собой: сюжетного, соответствующего авторскому расчленению и потому наиболее заметного внешне, и «музыкального», как бы скрытого внутри драматургической перспективы и направляющего процесс ее развития.

Например, поэма А.С. Пушкина «Медный всадник», как отметил искусствовед Л.А. Мазель [16, с. 234], по своей сквозной драматургии аналогична «новой одночастной форме», распространенной в музыке XIX в. и основывающейся на принципе сонатности. Трагический конфликт поэмы, глубочайший, вечный, но неповторимый в пушкинском раскрытии, действительно напоминает сонатное сопряжение двух тем-образов. Образ Петра (а одновременно – и его творенья, «града Петрова») первоначально вполне может быть истолкован как главная тема, а образ Евгения, «маленького», «земного» человека, легко становящегося жертвой хода истории, – как побочная. Преображение и неожиданное драматическое столкновение тем в последней стадии действия, когда обезумевший Евгений бросает слова обвинения Медному всаднику как живой личности Петра, весьма типично для музыкальных поэм и баллад, например, Шопена или Листа, и подтверждает эту музыкально-

[1]О различии осведомляющих и художественных функционирующих знаков см.: Раппопорт С. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М.: Наука, 1989.

литературную аналогию. Однако если попытаться распространить ее на самую композицию пушкинской поэмы, то наибольшее функциональное подобие может дать следующая трактовка: главная партия – вступление; побочная партия – первая половина I части (до слов: «И бледный день уж настает… Ужасный день!», аналогичных типичному романтическому переходу к разработке в музыке); разработка – продолжение I части (со слов: «Нева всю ночь рвалася к морю против бури») и первая половина II; наконец, реприза – продолжение II части со слов: «Но бедный, бедный мой Евгений…». Характерные разделы «новой одночастной формы», таким образом, вырисовываются здесь на глубинном уровне композиции, внешне вполне очерченной А.С. Пушкиным по требованиям сюжета [17].

Подобная двуплановость структуры обращает на себя внимание и в повести А.П. Чехова «Черный монах», уже не раз служившей объектом «музыкального» анализа. Ее композиция, содержащая сонатный эквивалент и имеющая динамическую репризу, допускает двойное расчленение: помимо литературно-драматургического, еще и с «сонатной» точки зрения. Собственно экспозиция двух главных героев – Коврина и Тани – занимает только I главу, располагаясь до начала действия (как верно заметил Н. Фортунатов). Однако «сонатная экспозиция», чего исследователь не учел, простирается до конца VI главы, включает образ Черного монаха и первую стадию действия, завершаясь свадьбой молодых героев (подобно сонатной заключительной партии). Музыкальной разработке аналогичны только VII и VIII главы повести благодаря резкому обострению драматического тонуса: здесь впервые обнаруживается безумие Коврина и обнажается очень важный для концепции повести конфликт между творческими устремлениями главного героя и мещански-уютным, добродетельным миром Тани, лишающем его творческой силы. Реприза же начинается с чтения Ковриным письма Тани, то есть с середины IX главы, в чем наиболее явно выражается несовпадение музыкальной и литературной расчлененности (по сюжету вся IX глава – жизнь Коврина после разрыва с Таней) [18].

Таким образом, и здесь диалектика литературно-сюжетной и музыкальной линии развития свидетельствует о неадекватности композиционных структур в разных видах искусства.

Художественная индивидуальность произведений литературы гораздо отчетливее выявляется при сравнении не с классическими типовыми, а со *свободными* музыкальными формами, чему есть как теоретические, так и исторические предпосылки [19; 20].

Художественные произведения, названные в данной статье и в большинстве работ других исследователей на эту тему, относятся к литературе XIX и XX вв. К этому периоду истории музыки не только широко раскрылись ее самостоятельные возможности, но и по-новому выявились точки соприкосновения и общие аспекты с другими искусствами. Зрелость обобщающей логики художественного мышления в музыке и свободное от фабулы выражение идейно-эмоционального начала в сюжетных искусствах (в литературе прежде всего) шли навстречу друг другу. Идея синтеза искусств, носившаяся в художественной атмосфере XIX в., в музыке привела к возникновению свободных форм, к тому же испытавших на себе непосредственное влияние литературных жанров – поэмы и баллады. В литературе той же идее резонировали своеобразные «музыкальные композиции». Именно это встречное, а отнюдь не одностороннее сближение позволяет писателям столь ярко реализовать в своем творчестве «музыкальные формы» без малейшего ущерба для специфики литературы, поскольку при этом происходит не подчинение одного искусства другому, а лишь наиболее отчетливое выявление их *общих закономерностей*.

Итак, проявление «музыкальности» в композиции литературных произведений весьма многообразно – от сюжетно-драматургических уподоблений музыке до собственно текстуальных. Первые гораздо более органичны для литературы: противопоставления образно-семантических планов, варьирование сюжетных ситуаций или картин, симметричное соответствие завязки и развязки и т. п. – все это в принципе не расходится с жизненной логикой, художественно выявленной и сконцентрированной в произведении согласно общим законам искусства. Текстуальное уподобление музыке в виде реприз, расхождения от тождества рефренов и т.п., требующие более смелой трансформации и фабульного материала, и художественного времени, в меньшей степени доступно литературе, но зато приносит неизменный эффект. Конкретные «музыкальные формы», которые могут обнаруживаться внутри очерченного ряда, составляют интересные, но все же довольно ред-

кие случаи, смысл которых заключается не в заимствовании этих форм у музыки, а в особом претворении общих закономерностей временных искусств.

**Список использованных источников**

1. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. / В.Г. Белинский – М.: Художественная литература, 1976 – 1982. – Т. 3. – 548 с.

2. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. – М.: Музгиз, 1956. – 400 с.

3. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

4. Асафьев Б.В. Избранные труды / Б.В. Асафьев. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 5. – 388 с.

5. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки / Е. Зинькевич // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 96–102.

6. Волкова И.С. Язык как проблема музыкознания / И.С. Волкова // Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Б.В. Асафьева. – М.: Наука, 1985. – С. 63–77.

7. Эткинд Е.Г. Материя стиха / Е.Г. Эткинд. – СПб.: Гуманитарный союз, 1998. – 906 с.

8. См.: Альшванг А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом / А. Альшванг // Избранные сочинения – М.: Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 76–95; Бураго С.Б. Музыка поэтической речи / С.Б. Бураго. – К.: Дніпро, 1986. – 181 с.; Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: в 3 ч. / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Искусство, 1972–1978; Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 220 с.; Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.; Мазель Л.А. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк / Л.А. Мазель. – М.: Музыка, 1983. – 72 с.; Поэзия и музыка: сб. статей и исследований. – М.: Советская Россия, 1973. – 272 с.; Реформатский А.А. Речь и музыка в пении / А.А. Реформатский // Вопросы культуры речи. Вып. 1. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 172–199; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974 – 299 с.; Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум // О поэзии. – Л.: Советский писатель, 1969. – 552 с.

9. Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: Искусство, 1976. – 1024 стб.

10. Фортунатов Н. Пути исканий / Н. Фортунатов. – М.: Советский писатель, 1974. – 240 с.

11. Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» / Л. Фейнберг // Поэзия и музыка. – М.: Музыка, 1973. – С. 281–301.

12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

13. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1970. – 228 с.

14. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. – М.: Искусство, 1981. – 1079 стб.

15. Музыкальные жанры: сборник статей. – М.: Искусство, 1968. – 332 с.

16. Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки / Л.А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1982. – 328 с.

17. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 8 т. / А.С. Пушкин. – М.: Изд-во АН СССР, 1969. – Т. 4. – 457 с.

18. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: Художественная литература, 1977. – Т. 8. – 495 с.

19. О музыке. Проблемы анализа. – М.: Музыка, 1984. – 334 с.

20. Проблемы музыкального мышления. – М.: Республика, 1991. – 336 с.

Досліджується проблема взаємодії музики та літератури як мистецтва слова. Обґрунтовується закономірність аналогії між літературними та музичними формами на рівні композиційної структури.

*Ключові слова: музика, література, композиція, гармонія, архітектоніка.*

In article the problem of interoperability of music with the literature as art of a word is investigated. Law of analogy between literary and musical forms at a level of composite structure proves.

*Key words: music, the literature, a composition, harmony, architectonics.*

*Одержано 1.10.2013.*

# АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 82.09

**В.В. ЛЮБЕЦКАЯ,**
*кандидат филологических наук, старший преподаватель*
*кафедры русской филологии и зарубежной литературы*
*Государственного высшего учебного заведения*
*«Криворожский национальный университет»*

## ДВА ВОСПРИЯТИЯ МИРА: ПОЭТИКА И СТИЛЬ РОМАНА И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»

Рассматривается поэтика и стилистические особенности прозы И.А. Гончарова, для писательской манеры которого характерна объективность, правдивость изображения повседневной жизни и обычных людей. При «обыкновенности» взгляда видение мира у И.А. Гончарова отличается необычным охватом эмпирической реальности, *зримо* воплощенной в произведениях писателя. В процессе анализа двух мировоззрений в романе «Обыкновенная история» – идеалистического взгляда на мир и реалистического видения жизни – отмечается, однако, что И.А. Гончаров, как требовательный художник, стремится к целостности и единству «обыкновенного» и «необыкновенного», наполняя свою объективную прозу поэзией бытия.

*Ключевые слова: стиль, поэтика, мировосприятие, объективность, обыкновенное, необыкновенное, целостность.*

Поэтика И.А. Гончарова и стилистические особенности его прозы всегда представляли интерес для критиков и литературоведов. Писательской манере И.А. Гончарова характерна объективность, правдивость изображения повседневной жизни и обыкновенных людей. При «обыкновенности» взгляда, в*и*дение мира у И.А. Гончарова отличается необыкновенным охватом эмпирической реальности, *зримо* воплощенной в произведениях писателя. И.А. Гончаров, как взыскательный художник, добивается обстоятельного и всестороннего изображения реального мира, среды, обстоятельств, которые влияют на героя. Умственные размышления о явлениях жизни дополняются самобытными художественными образами писателя художника и мыслителя. Интеллектуальное, логическое начало освещено ярким светом гения И.А. Гончарова, зримым насквозь, являющим нам не копию жизни, а преображенную новую художественную реальность. И.А. Гончаров издавна считается одним из самых объективных русских писателей, художником «золотой середины», то есть его личные ценности вроде бы как не имеют значения для разрешения дела, вынесения приговора. Внимая «добру и злу равнодушно», И.А. Гончаров дает право своему читателю вершить суд самостоятельно. В романе «Обыкновенная история» эта мысль дается в чистом виде устами сотрудника журнала: «…Писатель тогда только, во-первых, напишет дельно, когда не будет находиться под влиянием личного увлечения и пристрастия. Он должен обозревать покойным и светлым взглядом жизнь и людей вообще, – иначе выразит только свое *я*, до которого никому нет дела» [1, с. 178]. Такую творческую ситуацию И.В. Гете называет, как мы помним, «манерой» в работе «Про-

© *В.В. Любецкая, 2013*

стое подражание природе, манера, стиль», где предлагается трихотомия – троякое разделение методов искусства. Объекту, в таком случае, придается субъективная форма личности художника-творца, сложность и многоаспектность деталей ускользает от взора автора, и акцент делается на единичном явлении, индивидуально осознанным создающим сознанием: «Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму» [2, с. 26]. Дух говорящего, по мнению, И.В. Гете, запечатлевает и выражает себя: «…и вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно… Каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить» [2, с. 27]. Признавая, что талант И.А. Гончарова «сильный, замечательный», В. Г. Белинский полагает, что творческая «объективная» манера И.А. Гончарова если и не произвольна, то слишком аморфна: «У него нет ни любви, ни вражды к создаваемым им лицам, они его не веселят, не сердят, он не дает никаких нравственных уроков ни им, ни читателю; он как будто думает: кто в беде, тот и в ответе, а мое дело сторона. Из всех нынешних писателей он один, только он один приближается к идеалу чистого искусства» [3, с. 382]. Удел других писателей, по мнению В.Г. Белинского, «мысль», идея, а уж потом «поэзия» [3, с. 382], тогда как И.А. Гончаров – «художник» по преимуществу. «Объективность» прозы И.А. Гончарова, а соответственно, и достоверность изображаемой им действительности, как и «схоластический вопрос о том, является ли Гончаров «подлинно реалистом», стал на долгие годы предметом спора между критиками и литературоведами, по замечанию О.Г. Постнова [4, с. 32]. Характерно, что сам писатель утверждает вслед за В.Г. Белинским, что он именно «художник», а не идеолог, что его дело «рисовать», а выводы пусть делают другие, ведь для того именно и существует «объективное» творчество [4, с. 32]. Так, в статье «Лучше поздно, чем никогда» И.А. Гончаров обосновывает природу собственного метода, всего художественного творчества, начиная размышлять о процессе «сознательного» и «бессознательного» творчества, он относит себя к художникам, мыслящим образами: «Я о себе прежде всего скажу, что я принадлежу к последней категории, то есть увлекаюсь больше всего (как это заметил обо мне Белинский) «своею способностью рисовать». Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым перед собою – и смотрю, верно ли я рисую, вижу его в действии с другими – следовательно, вижу сцены и рисую тут этих других, иногда далеко впереди, по плану романа, не предвидя еще вполне, как вместе свяжутся все пока разбросанные в голове части целого» [5]. И все таки, нельзя сказать, что И.А. Гончаров творит бессознательно, его «объективность» особого рода, это не «простое подражание природе», о котором И.В. Гете говорит следующее: «Художник копирует наглядные, непосредственно воспринятые им внешние формы. Его работы будут отличаться особой правдивостью, станут «уверенными, сильными, разнообразными» [2, с. 26]. «Простое подражание природе» – художественный метод, близкий копированию, «спокойному утверждению сущего» [2, с. 26]. И.В. Гете находит данный метод слишком объективным, ничего не говорящим о субъективных намерениях художника. Соединение объективного и субъективного методов происходит в «стиле». Очевидно, что И.А. Гончаров вырабатывает стиль, где органично соединяются сильный объективный художник и вполне сознательный критик. По мысли О.Г. Постнова, «…выступая в качестве художника по преимуществу, даже прямо настаивая, что «художники очень дурно делают, что начинают говорить с публикой не творчеством», Гончаров в то же время предпринимает целое исследование чуть ли не всего своего творчества целиком: вначале в частной переписке, посвящая друзей в творческие замыслы, описывая им ход работы, а затем и в серии критических статей и заметок уже перед публикой он подвергает свои произведения самому пристальному анализу, оговорившись лишь, что не выдает «этот анализ своих сочинений за критически непреложный критерий» [4, с. 33].

Объективное творчество есть основа реализма, такова эстетическая концепция И.А. Гончарова, особенность его поэтики и художественного стиля. То есть самый «бессо-

знательный», «близкий к идеалу чистого искусства» «поэт-художник», искренне стремящийся к тому же достичь этот идеала, на деле оказывается едва ли не самым «сознательным», хотя и не бесстрастным критиком собственного творчества» [4, с. 34]. Путь И.А. Гончарова к реализму идет через психологизацию характеров, через мотивировку событий, создание бытового и социального фона действия: «Гончаров прежде всего – первый русский писатель-романист, художник, полностью посвятивший свое перо разработке новой для реализма формы эпического жанра. Его произведения являют собой итог становления реалистического романа первой трети XIX в., завершают этап, начатый Пушкиным, продолженный Лермонтовым и Гоголем, и одновременно открывают следующий, второй, этап, представленный романами Тургенева, затем Толстого и Достоевского» [4, с. 18]. Своими учителями И.А. Гончаров считает А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя, опуская творчество Ф.М. Достоевского. Как отмечает Н.И. Пруцков, до И.А. Гончарова русской литературе были известны роман в стихах, роман как совокупность повестей, роман-поэма и роман в письмах. «Обыкновенная история» – первый в русской литературе XIX в. реалистический, прозаический роман в прямом, в точном смысле этого слова» [6, с. 29–30].

Итак, литературными истоками романистики И.А. Гончарова называют следующий ряд произведений: «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и «Мертвые души» Н.В. Гоголя. От А.С. Пушкина И.А. Гончаров воспринял чувство меры, предельно простую и статную форму, наполненную глубоким значением. В пушкинской поэтической прозе впервые достигается эстетизация обыкновенной жизни. В «поэзии жизни» изображаются невозвышенные и даже заурядные события, а характеры героев раскрываются как сложные, неоднозначные и потому неисчерпаемые. И.А. Гончаров создает и реалистические образы, и превосходный художественный язык, который В.Г. Белинский назвал языком чистым, правильным, легким, свободно льющимся. Вслед за А.С. Пушкиным семантическую систему литературного языка углубляет М.Ю. Лермонтов, который разрабатывает новые формы сжатого и образного выражения мыслей и сложных чувств. Следовательно, язык М.Ю. Лермонтова оказывает сильное влияние на последующие стили художественной литературы, в том числе и на творчество И.А. Гончарова. Всеохватный стиль Н.В. Гоголя, воспроизводящий действительность «во всей истине», со всеми отрицательными сторонами будничного быта, сказывается у И.А. Гончарова прежде всего в критическом подходе к отдельным явлениям жизни, в тщательности изображения бытовых сцен, в обработке деталей, в тоне повествования в лирических отступлениях и обращениях к читателю. У И.А. Гончарова намечается линия нравоописательно-сатирического очерка и рассказа с реалистическими элементами бытоописания. Одним из главных предметов изображения становится внутренний мир героев, благодаря различным художественным средствам (антитезе, иронии, метафоре) автор показывает своих героев во всей их сложности и противоречивости, объясняя их силу и слабость.

Однако, творчество И.А. Гончарова ни типологически, ни идейно, ни психологически не принадлежит какой-либо одной школе, направлению или периоду в развитии русской литературы и общественной мысли, «…являясь как бы мостком, переходом от одного к другому, а часто и синтезом противоположностей» [4, с. 22]. Самобытность и «срединность» поэтики И.А. Гончарова позволяет некоторым исследователям отмечать отсутствие отражения личности автора в его произведениях. На этом основании утверждается и объективность творчества И.А. Гончарова. Говоря об авторской активности в парадигме соотношения объективного и субъективного начал в творчестве писателя, отметим, что «присутствие» личности И.А. Гончарова в его произведениях неоспоримо. Иногда личность писателя сознательно сокрыта, но проявляется на уровне отношения к героям, а также в мировоззренческих и идеологических манифестациях. Таким образом, в*и*дение мира у И.А. Гончарова целокупно и, по мнению авторитетных литературоведов – Е.А. Краснощековой, В.И. Мельника. М.В. Отрадина – он писатель гармоничный и объективный, балансирующий в пространстве нормы и утверждающий ее во всех своих произведениях [7, с. 3].

Загадка личности писателя приводит исследователей середины XX в. (Ю. Гаецкого, В.Н. Есенкова, И. Синцова) к выводам о «двойственности» И.А. Гончарова, писателя ранимого, скрывающего себя «за маской Обломова или чиновника-цензора, все время надеющегося на прозорливость окружающих» [7, с. 3]. Эта «двойственность» отображается в

произведениях И.А. Гончарова, где представлены различные, антиномичные взгляды героев на мир. Так в романе «Обыкновенная история» есть не одно, а два мировосприятия, составляющих драматическое содержание романа, увлекательную и динамичную дуэль двух взглядов на жизнь, противоположность идеалов молодого человека Александра Адуева и его дяди Петра Ивановича Адуева. Романтический, а потому «идеальный мир» юного Александра составляет оппозицию миру реальному, противоречивому и далекому от романтического идеала. Противостояние «романтика» и «действительности», «романтика» и «окружающего мира» подается И.А. Гончаровым в ироническом ключе. В целом же для гончаровской концепции действительности характерно определение – обыкновенная. Обыкновенная картина мира приходит на смену прежним гоголевским чудесам, героическим личностям М.Ю. Лермонтова и драматическим ситуациям А.С. Пушкина. Все обыкновенное однообразно и прозаично. В значении прямого содержательно-эстетического термина понятие это употребляется и В.Г. Белинским в его суждениях о повести и романе. «Обыкновенность» как содержательно-эстетический термин порой употребляется как понятие жанропорождающее повесть и роман. «Если роман обращен в первую очередь к «частному человеку» со всем его «обыкновенным, повседневным, домашним», то он и сам может быть назван, в отличие от эпической поэмы, трагедии или оды, формой «простой и… обыкновенной», что не расходилось с его действительным демократизмом и доступностью для относительно широкой публики» [8, с. 7]. «Обыкновенность» и эквивалент «господствующему духу времени». Под «обыкновенностью» подразумевается не только частная, повседневная сфера деятельности, но современная жизнь как таковая, во всех ее гранях и объеме. Прозаизм устанавливающегося «века» И.А. Гончаров «будет рассматривать как его структурно-внутреннее, при этом исторически неизбежное качество. Уже по этой причине Гончарова не могло удовлетворить оценочное отношение к явлению – положительное или отрицательное. Предстояло подвергнуть его всестороннему анализу, создать адекватную ему художественную концепцию и литературную форму» [8, с. 10].

«Обыкновенная история» была одним из первых реалистических русских романов в прозе. Часто его объединяют в неформальную трилогию с последующими романами И.А. Гончарова «Обломов» и «Обрыв». Как любое классическое произведение, аккумулирующее в себе множество смыслов, трилогия И.А. Гончарова открыта многочисленным интерпретациям, что дает основания для изыскания новых смысловых и художественных нюансов, заключенных в образах, сюжете, в слове писателя. Традиционно рассматривают романы «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв» как «единое целое» еще и потому, что они отличаются стилистическим единством, содержат сквозные образы, интерпретация которых позволяет уточнить глубинный смысл данных художественных произведений. В романе «Обыкновенная история» выразительно обрисована русская действительность того времени, типические обстоятельства жизни героев, что, как известно, является важнейшим признаком реализма. Сюжет романа развивается последовательно, события вытекают из особенностей характеров и взглядов персонажей романа. И.А. Гончаров проявляет себя как мастер бытовых, портретных и пейзажных зарисовок, а главное – писателем схвачен всемирно-исторический момент смены разных эпох и типов личности. «Это дорога из старого уклада и мира (поместье Грачи) в мир новый, еще неведомый, олицетворяемый столичным Петербургом. На протяжении всего произведения его главный герой Александр Адуев пребывает… в состоянии странника, и лишь в эпилоге мы увидим его «вписанным» в «новый порядок» или «век», как солидарно с предшественниками предпочитает уточнить романист» [8, с. 11].

Романтичный Александр Адуев является в Петербург из надежных и заботливых материнских объятий, он еще совсем наивное дитя. Герой показан читателю в решающий для него день, он окрылен высокими и благородными душевными порывами, жаждет вступить в решительный бой со всем бездушным, расчетливым, гнусным. Молодой наследник патриархального поместья Грачи «покидает уже стесняющий его традиционный жизненный уклад» [8, с. 11]. Александр желает быть полезным отечеству, мечтает «о… труде, о высоких стремлениях... считая себя гражданином нового мира...» [1, с. 45]. Напрасно мать Александра просит его не покидать родной уголок, оставить все неведомое и непонятное, избежав «омута» петербургской жизни: «Ему… тесен стал домашний мир. При-

роду, ласки матери, благоговение няньки и всей дворни, мягкую постель, вкусные яства и мурлыканье Васьки – все эти блага, которые так дорого ценятся на склоне жизни, он весело менял на неизвестное, полное увлекательной и таинственной прелести … Он мечтал о колоссальной страсти … и о пользе, которую принесет отечеству … мечтал о славе писателя. Перед ним расстилалось множество путей, и один казался лучше другого» [1, с. 18–19]. Юный герой описан И.А. Гончаровым с тонкой иронией – его отъезд из дома, клятвы в вечной любви Сонечке и своему другу Поспелову. Насмешливо изображено и прибытие провинциала-идиалиста в Петербург. Образ Александра, его надежды трогательны, как бы комически или трагикомически ни претворились они в дальнейшем, они «… выгодно отличают Адуева-младшего от всякого рода Антонов Ивановичей, помещиков Заезжаловых и девиц-помещиц Горбатовых, самой хозяйки Грачей, сросшихся «со своим узким общественным мирком... так же тесно, как улитка с раковиной» [8, с. 11].

Итак, Александр Адуев покидает традиционный уклад, стремясь к современному Петербургу, желая идиллически слиться с «окном», ведущим в Европу. Однако обаяние, поэзия и благодать находятся за пределами большого, хаотичного и дробного мира, где господствует индивидуалистическое сознание. Восторженного Александра, привыкшего бурно выражать свои чувства, удивляет холодность родного дядюшки. Мир меняется, появляется оппозиция, раздирающая душу героя – «свой-чужой», ведь в Грачах все «свои», а в Петербурге – все, даже родные люди, «чужые», мысли и чувства каждого крепко заперты. Провинциал ждет и думает, что в домах «отворят ему широкие объятия, не будут знать, как принять его, где посадить, как угостить … он, под конец, бросит все церемонии, расцелует хозяина и хозяйку, станет говорить им *ты* … все подопью наливочки, может быть, запоют хором… Куда! на него едва глядят … Хозяин пятится от объятий … его искусными намеками стараются выпроводить… Все назаперти … А там … входи смело… Обнимаются целуются все, и встречный и поперечный … живут рука в руку, душа в душу; родственник – так родственник: умрет за своего… эх, грустно!» [1, с. 44–45]. Александр стремиться «обнять и прижать к груди обожаемого дядю», но Петра Ивановича это приводит в ужас и в замешательство.

Петр Иванович Адуев, дядя Адуева-младшего, тридцатилетний столичный и богатый житель Петербурга, является антиподом Александра. Петр Иванович – чиновник особых поручений, владелец стекольного и фарфорового завода, человек трезвого ума и практического смысла, который «сам нашел себе дорогу» [1, с. 39]. Автор наделяет своего героя юмором и сарказмом, это опытный и знающий жизнь человек. Петр Иванович Адуев представитель нового общества, враждебного патриархальной цельности, гармонии того мира, который покинул его племянник. Он презрительно относится к людям, не приспособленным к жизненной борьбе, не умеющим владеть собою. «Восторги, экзальтация» раздражают Петра Ивановича. Человек для него только тогда человек, когда умеет управлять своими чувствами. Как человек дела и трезвого ума, он считает, что дружба, любовь, поэзия, слава – красивые, но пустые слова; глупость молодости, блажь и слабость. Во всем, по мнению Адуева-старшего, нужен расчет: в дружбе, в любви, в женитьбе и даже в творчестве. Уверено и безапелляционно дядя разбивает воззрения своего горячего племянника. Возвышенное умонастроение Александра – явление временное, не составляющее, по мнению дяди, сути этого человека. Александр имеет наклонность к «искренним излияниям», творит в своей душе «особый мир», поэзия и искусство противопоставлены у него «низкой действительности», любовь и дружба – неизбежны и вечны. Грядущий новый мир в лице Адуева-старшего высмеивает все ценности Александра – «вещественные знаки невещественных отношений», «героическую дружбу», «колоссальную страсть», стремление духа. «В александровском «взгляде на жизнь» романтически преломлены безусловность и абсолютность героических в своих истоках требований и мерок, не приемлющих обыкновенные, повседневные проявления и обязанности бытия, всю его прозу вообще» [8, с. 30]. Однако, нехорошие прозаические предсказания дяди – это все то, что происходит в этой истории с его племянником. Испытаниями для Александра становятся не героические, а обыкновенные обстоятельства. «Писатель погружает его в реальные, а не мечтательные отношения чиновничьей службы, журнальной литературы, родственных связей с дядюшкой и более всего – любви» [8, с. 30].

Александр очень скоро, как и предсказал дядя, забывает Сонечку и «символы их вечной любви». Со всем пылом молодости и страсти он влюбляется в Наденьку Любецкую. Эта любовь целиком заполняет героя, он забывает о советах дяди, об обязанностях, о деле. Мысленно Александр Адуев спорит со всем «прозаическим»: «И дядюшка хочет уверить меня, что счастье химера, что нельзя безусловно верить ничему, что жизнь... бессовестный … Нет, вот жизнь! Так я воображал ее себе, такова она должна быть, такова есть и такова будет! Иначе нет жизни» [1, с. 101]. Проза жизни вытесняет все-таки поэтические мгновения, и после идеальных мечтании Александр Федорович вдруг слышит, что «простокваша давно на столе»: «За мигом невыразимого блаженства вдруг простокваша… Ужели все так в жизни?» [1, с. 101]. Дядя, узнав о новой любви племянника, предрекает ему скорый обман: «…все-таки женщина, и, вероятно, обманет» [1, с. 84]. Александр негодует: «Она обманет! Этот ангел, эта олицетворенная искренность, женщина, какую, кажется, бог впервые создал во всей чистоте и блеске…» [1, с. 84].

Страшное сбылось и Наденька обманула. Она полюбила графа, позабыв Александра. Адуев оскорблен и удивлен одновременно: «Ты ли это, капризное, но искреннее дитя? эта шалунья, резвушка? Как скоро выучилась она притворяться? как быстро развились в ней женские инстинкты! Ужели милые капризы были зародышами лицемерия, хитрости?.. вот и без дядиной методы, а как проворно эта девушка образовалась в женщину! и все в школе графа, и в какие-нибудь два, три месяца! О дядя, дядя! и в этом ты беспощадно прав» [1, с. 125].

Притязания героя комичны, они снижены автором намеренно, и герой неизменно оказывается в трагикомическом положении. Встреча с другом детства, для которого всегда «оставался уголок в сердце», разочаровала Александра Адуева еще больше, чем охлаждение к нему Наденьки Любецкой. Он остолбенел, увидав своего друга на Невском проспекте, по герою «побежали искры», «в глазах явились слезы» и захватило дух: «Я протянул ему руку и не мог от радости сказать ни слова… Он взял одну руку и пожал. «Здравствуй, Адуев!» – сказал он таким голосом, как будто мы вчера только с ним расстались … при свидании, после долгой разлуки, с другом, он не мог отложить обеда…» [1, с. 152–153]. В мире, где правит расчет, дружба – это не «второе провидение», но приязнь, не чуждая практических соображений. Дружба должна быть удобной, по мнению Петра Ивановича Адуева. Но смириться с этим Александр Адуев не в силах: «Измена в любви, какое-то грубое, холодное забвение в дружбе… Да и вообще противно, гадко смотреть на людей, жить с ними. Все их мысли, слова, дела – все зиждется на песке … Сегодня восхищаются одним, завтра ругают; сегодня горячи, нежны, завтра холодны… нет! Как посмотришь – страшна, противна жизнь!» [1, с. 162]. Изменить и преобразить такую несовершенную жизнь может творчество, в которое погружается Александр: «Он дал себе слово строго смотреть за собой и при первом случае уничтожить дядю: доказав ему, что никакая опытность не заменит того, что *вложено свыше*; что как он, Петр Иваныч, там себе не проповедуй, а с этой минуты не сбудется ни одно из его холодных методических предсказаний. Александр сам найдет свой путь … Он проник взглядом в тайники сердца, рассмотрел игру страстей, добыл себе тайну жизни … Дядя увидит и в свою очередь разыграет впоследствии перед ним, опытным мастером, роль жалкого ученика; он узнает, к удивлению своему, что есть иная жизнь, иные отличия, иное счастье, кроме жалкой карьеры… Еще, еще одно благородное усилие – и борьба кончена!» [1, с. 172]. Попытка стать писателем и получить заслуженное признание оборачивается очередным фиаско. В отзыве на повесть Александра четко сказано, что ее автор «…не глуп, но что-то не путем сердит на весь мир. В каком озлобленном, ожесточенном духе пишет он! Верно разочарованный… Как жаль, что от фальшивого взгляда на жизнь гибнет у нас много дарований в пустых, бесплотных мечтах, в напрасных стремлениях к тому, к чему они не призваны» [1, с. 177]. Слог Александра хорош для работы в отделении сельского хозяйства, но не для творчества в сфере изящного.

Встреча Александра со своей новой возлюбленной происходит благодаря дядюшке, который поручил племяннику отвлечь слишком влюбчивого компаньона от траты общих капиталов на молодую красивую вдову Юлию Тафаеву. Казалось бы, вот оно счастье, уникальный шанс подарить свою любовь достойному человеку и быть любимым: «Вот о какой любви мечтал он: о сознательной, разумной, но вместе сильной, не знающей ничего вне

своей сферы … Как благородно, непритворно, совсем без жеманства отдалась Юлия своему чувству! Она как будто ждала человека, понимающего глубоко любовь, – и человек явился… Какая отрада, какое блаженство… знать, что есть в мире существо, которое… помнит о нас… Они живут нераздельно в одной мысли, в одном чувстве: у них одно духовное око, один слух, один ум, одна душа…» [1, с. 195–196]. Однако роман Александра с Юлией Тафаевой далек от «идеала» счастливой «жизни друг для друга». На деле такая «любовь» оказывается проявлением эгоизма, разновидностью домашнего деспотизма. Юлия ревновала Александра даже к его тете Лизавете Александровне, «…не пускала его в театр, а к знакомым решительно почти никогда» [1, с. 206]. А Александр «… тиранил бедную женщину из любви, как другие не тиранят из ненависти … Оскорбления, колкости, черные подозрения и упреки сыпались градом. Она тут же должна была оправдываться и откупаться разными пожертвованиями, безусловной покорностью: не говорить с тем, не сидеть там, не подходить туда…» [1, с. 206]. Вскоре Александру наскучила эгоистичная страсть Тафаевой: «Он стал размышлять, задумываться. Магический круг, в который заключена была его жизнь любовью, местами разорвался, и ему вдали показались то лица приятелей и ряд разгульных удовольствий, то блистательные балы с толпой красавиц, то вечно занятой и деловой дядя, то покинутые занятия…» [1, с. 208]. Герой приходит к выводу, что ему «скучно»: «Скучно! – подумал он, слово найдено! Да! это мучительная, убийственная скука … О, боже мой, что мне делать?» [1, с. 210]. Честный и открытый разрыв для эгоистичного Александра не возможен; он «нападает на любовь», обвиняет во всем надоевшую ему Юлию. Вместо «удара судьбы» Александра постигла банальная усталость и желание свободы. При помощи дядюшки герою удается разорвать отношения с Юлией, ему «стыдно жить на свете» и он пытается как можно быстрее забыть неприятную ему историю любви с Тафаевой.

Ощущая себя «мелким», «ничтожным», «жалким» и «нищим духом», Александр погружается в мелкий обывательский мирок отставного чиновника Костякова. Приземленное существование без размышлений и без воспоминаний помогает забыться разочарованному романтику на какое-то время. Его новым увлечением становится очаровательная дачница Лиза. Но чувства героя притворные, он, скорее, играет роль страдальца, желая понравиться девушке. Разобрав свои ощущения до истока, Александр заключает: «Животное! … так вот какая мысль бродит у меня в уме… а! обнаженные плечи, бюст, ножка… воспользоваться доверчивостью, неопытностью… обмануть…» [1, с. 240]. Очаровав нежную и доверчивую Лизу, Александр приходит на свидание в беседку, где его встречает не возлюбленная «Антигона», а ее разгневанный отец, который и выгоняет Александра с позором, как бессовестного волокиту: «Александр что-то хотел сказать, но старик отворил дверь и почти вытолкал его… У моего героя брызнули даже слезы из глаз, слезы стыда, бешенства на самого себя, отчаяния…» [1, с. 243]. В эту минуту Александр даже думает «прекратить свое позорное существование», утопиться, но эффектная гибель не удалась, «мост заколебался у него под ногами; он оглянулся: боже мой! он на краю пропасти… Он собрал все силы и сделал отчаянный прыжок… на ту сторону» [1, с. 243]. Очевидно, что И.А. Гончаров проводит параллель между своей героиней – дачницей Лизой, и бедной Лизой Н.М. Карамзина. Но в «обыкновенной», житейской истории обольщение не состоялось, как и гибель сентиментальной героини, а также псевдоромантического героя. Со страданиями Лизы контрастирует авторский комментарий, открывающий всю трагичность жизни, в которой пошлость торжествует над идеалами: «… Лиза все ждала … Она похудела; глаза у ней немного впали … А Адуев с Костяковым давно уже удили где-то в противоположной стороне от этого места» [1, с. 244].

Александр терпит крах решительно во всем – разбиты надежды на «славу и фортуну», «на благородную» любовь, верную дружбу. Его возвращение в родную деревню лишь на мгновение дарит утраченную гармонию. Благодаря кольцевой композиции мы возвращаемся к началу повествования, но все знакомое теперь изменилось для Александра, хотя патриархальный мир остался прежним, изменилось в*и*дение его героем.

Конечно, мысль о прозаичности современной жизни заключена уже в заглавии произведения: это история обыкновенная, а не высокая, не героическая. Однако в конце произведения герои неожиданно меняются местами. Эта перемена есть, несомненно, необыкновенное в романе. Александр мыслил себя человеком необыкновенным, смотрел «на

толпу, как могут глядеть только герой, поэт и влюбленный» [1, с. 74]; но эту «необыкновенность» подавил своей прагматичностью Адуев-старший: «…Ты думал: ты особое существо, высшего разряда, необыкновенный человек ... Александр молчал … Возражать было нечего» [1, с. 145]. Адуев-младший составлял оппозицию Адуеву-старшему потому, что смотрел на жизнь живо, с надеждой: «Необыкновенным и ценным свойством Александра было то, что в самой деятельности … Адуев не приемлет рутины, формализма, мелочности… Чистая… душа Адуева, не чуждая порывов к славе, ужаснулась вопиющему разладу, который традиционно существует…» [9].

Сферу «необыкновенного» поддерживала жена Петра Ивановича – Лизавета Александровна, но ее, как и Александра, духовно убил Петр Иванович Адуев. Лизавета Александровна прошла «школу мужа», которой она сперва пыталась противостоять, и стала его «тенью», знающей только «свое дело». Племянник же превратился в дядю, в человека реального взгляда, который, несмотря на свое благополучие и успокоение, не смог сочетать в себе большое дело с истинно человеческой сущностью: «…Все приходит в свою обычную норму, то есть побеждает «проза» жизни, материальный расчет, забота о личном, «земном» благополучии, словом, происходит «обыкновенная» история» [9]. Но, как считает И.П. Щеблыкин, внешняя благополучная канва событий обманчива: «Автор упрятал в ней свою иронию и – скажу более – свою растерянность... Как же быть, кто сможет утвердить в жизни красоту, естественность отношений, возможность полезно трудиться на благо Отчизны? Ведь даже Петр Адуев – антипод Адуева-младшего, человек со многими положительными качествами – не смог справиться с вышеобозначенной ролью. Как сочетать, наконец, вдохновение с прозой, противоречиями жизни, как утвердить нравственный идеал, в том числе и в любовных отношениях – вот главные вопросы романа «Обыкновенная история» [9]. В конце романа Петр Иванович собирается изменить свою жизнь, продать завод, бросить службу, отказаться от звания тайного советника. Он мечтает уехать в Италию, чтобы попытаться воскресить жену. Теперь он хочет жить «не одной головой», в нем еще «не все застыло», но трудно восстановить угасающие силы жены, которую умертвила бесцветная и пустая жизнь. Такая же жизнь уготована будущей жене Александра Адуева, «богатой невесте», одобренной дядюшкой: «И карьера и фортуна… И какая фортуна! И вдруг! все! все!.. Александр! – гордо, торжественно прибавил он, – ты моя кровь, ты – Адуев! Так и быть, обними меня!» [1, с. 303]. В финальной главе, изображающей переродившегося героя, рефреном становится восклицание Александра – «это необыкновенный случай» [1, с. 303]. На самом деле перед нами – «обыкновенная история»: «Александр Адуев не смог найти необходимой линии, хотя начинал свою жизнь с необыкновенного порыва к прекрасному, к одухотворенной деятельности, его отличала верность другим людям, в том числе в сфере любви, однако стал он в конечном счете заурядным дельцом, и это предельная, итоговая точка его эволюции» [9].

Итак, в романе есть два героя и две жизненных позиции; если первый герой романа «Обыкновенная история» – это идеалистический взгляд на мир, то второй герой романа – это реалистичное видение действительной жизни: «Один восторжен до сумасбродства, другой – ледян до ожесточения» [1, с. 151]. На протяжении всего романа читатель следит за двумя восприятиями мира – необыкновенным и обыкновенным, за двумя способами проживания жизни – чувством и рассудком. И.А. Гончаров, мыслитель и художник, не дает четкой авторской оценки изображаемого. Медленно текущая повседневная жизнь героев как бы говорит сама за себя, а И.А. Гончаров, как творец реалистический, кажется просто изображает явления такими, какие они есть на самом деле. Однако автор размышляет вместе с читателем о печальном для Александра итоге его героической позиции. По мнению романиста, этот итог вполне закономерен: «Ведь в новой жизни абсолютные ценности уже обусловлены относительными, свобода индивида – его общественными обязанностями, интересы отдельной личности – нуждами и требованиями массы» [8, с. 32]. Жизненная реальность неизбежно поглощает поэзию – такова одна из итоговых авторских мыслей произведения. Во второй части романа И.А. Гончаров подвергает испытанию взгляды и поведение постоянного оппонента Александра – Адуева-старшего, который абсолютизировал житейскую прозу. Релятивистское миропонимание и поведение героя подвергнуто авторской проверке: «…Суд над Адуевым-старшим Гончаров вершит с позиций именно тех

общечеловеческих ценностей (любовь, дружба, искренность и бескорыстие человеческих связей), которые Александр неоправданно отрывал от жизненной прозы, а Петр Иванович считал «мечтами, игрушками, обманом» [8, с. 33]. В эпилоге Петр Иванович Адуев, уже изрядно постаревший, утратил уверенность в своей правоте: «Показательны жалобы дядюшки на «судьбу», иначе говоря – ту высшую жизненную истину, которая не далась ему вопреки всей его практичности» [8, с. 33].

В романе «Обыкновенная история» говорится об «обыкновенных» вещах, составляющих «необыкновенный» смысл человеческой жизни. И.А. Гончаров отклоняет и псевдоромантическое, и сугубо прагматическое отношение к жизни: «Позиция Адуева-старшего оказывалась не противоядием, но всего лишь «дурной крайностью» крайних же взглядов Александра … Истину жизни… писатель видит не в разрыве ценностей и целей абсолютно-вечных (духовных) и материально-относительных… чувства и разума, счастья и «дела» (долга), свободы и необходимости, поэзии и прозы, но в их взаимопроникновении и единстве, дающих человеку ощущение «полноты жизни» и цельности личности» [8, с. 34]. Стремление к единству, к целокупности есть немаловажная особенность поэтики и стиля И.А. Гончарова, несмотря на то, что принцип антитезы – композиционная основа романа «Обыкновенная истории», в котором ведущими мотивами становятся мотивы «крайности», «страшного разлада», «раскола». Цельная, *реально-поэтическая личность* – труднодостижимый идеал, но, по замечанию В.А. Недзвецкого, «он содержится в письме Александра Адуева из Грачей к тетушке и дядюшке, которое венчает собою две основные части произведения» [8, с. 34]. В этом письме герой примиряет два мировосприятия, он наконец-то «растолковал себе жизнь», явив свой ум и благородство. В тот период своей жизни Александр Адуев перерос мечтательность и провинциальность, осознал себя «просто человеком», не лишенным «юношеских мечтаний» и веры в возможность одухотворить свою жизнь.

Важно отметить, что «чистота сердца» и «благородная душа» – элементы поэзии, способные преодолеть односторонний прозаизм. Открытый жизненной прозе роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история» наполнен поэзией бытия, сквозь призму которой воспринимается и сама глубокомысленная объективная проза писателя.

**Список использованных источников**

1. Гончаров И.А. Обыкновенная история / И.А. Гончаров. – М.: Худож. лит., 1975. – 304 с.

2. Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. / И.В. Гете. – М.: Худож. лит., 1975–1980. – Т. 10. Об искусстве и литературе. – 1980. – 512 с.

3. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. / В.Г. Белинский. – М.: Худож. лит., 1976–1982. – Т. 8. Статьи, рецензии и заметки: сентябрь 1845 – март 1848. – 1982. – 784 с.

4. Постнов О.Г. Эстетика И.А. Гончарова: монография / О.Г. Постнов. – Новосибирск: Наука, 1997. – 240 с.

5. Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда (критические заметки) [Электронный ресурс] / И.А. Гончаров. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/gonchar/texts/gs0/gs8/gs8-064-.htm

6. Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста / Н.И. Пруцков. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 230 с.

7. Пинженина Е.И. Автор и герой в художественном мире И.А. Гончарова (структура текста и типология характеров): автореф. дис. … канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е.И. Пинженина. – Красноярск, 2011. – 24 с.

8. Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров – романист и художник / В.А. Недзвецкий. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – 176 с.

9. Щеблыкин И.П. Необыкновенное в романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история» [Электронный ресурс] / И.П. Щеблыкин. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/sim/sim-075-.htm

Розглядається поетика та стилістичні особливості прози І.О. Гончарова, для письменницької манери якого характерна об’єктивність, правдивість зображення повсякденного життя і звичайних лю-

дей. При «звичайності» погляду бачення світу у І.О. Гончарова вирізняється незвичайним охопленням емпіричної реальності, *зримо* втіленої у творах письменника. Проаналізувавши два світосприйняття у романі «Звичайна історія» – ідеалістичний погляд на світ і реалістичне бачення життя – відзначається, однак, що І.О. Гончаров, як вимогливий художник, прагне до цілокупності та єдності «звичайного» і «незвичайного», наповнюючи свою об'єктивну прозу поезією буття.

*Ключові слова: стиль, поетика, світосприйняття, об'єктивність, звичайне, незвичайне, цілокупність.*

The article deals with the poetics and stylistic features of I. A. Goncharov's prose, whose literary manner is characterized by objectivity, truthfulness of representation everyday life and ordinary people. At the «ordinariness» view, I. A. Goncharov's vision of the world distinguishes with extraordinary coverage of empirical reality, which is visibly embodied in the art works of the writer. After analyzing two perceptions of the world in the novel «A Common Story» – an idealistic view of the world and realistic vision of the life, it is noted, however, that I. A. Goncharov as an exacting artist seeks to the entirety and unity of «ordinary» and «extraordinary», filling his impartial prose with poetry of entity.

*Key words: style, poetics, perception of the world, vision, impartiality, ordinary, extraordinary, entirety.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.1

**А.Т. МАЛИНОВСКИЙ,**
*кандидат филологических наук,*
*доцент кафедры мировой литературы*
*Одесского национального университета имени И.И. Мечникова*

# ИДИЛЛИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Анализируется фрагмент романа И.А. Гончарова «Обломов», в котором идиллическая модальность реализуется в наиболее сконцентрированном виде. В этой связи обосновывается мысль о том, что «Сон Обломова» – это «фокус» идиллического в романе. Его выражением предстает идиллический хронотоп, структура которого характеризуется максимальной стратифицированностью, которая предполагает дробное членение изображаемого на пространственно-временные сегменты.

*Ключевые слова: идиллическое, хронотоп, жанр, мифологизм, модальность, архитектоника.*

«Фокусом» идиллического для самого автора является «Сон Обломова», в котором обнаруживается «причина» и «следствие» художественной целостности романа. И.А. Гончаров в письме к И.И. Льховскому следующим образом определил жанр своего романа: «Вся эта большая сказка должна, кажется, сделать впечатление, но какое и насколько, не умею еще решить» [3, с. 244]. Подобная авторская атрибуция жанра относится к периоду работы над «Обломовым», следовательно, речь идет о процессе развертывания художественной целостности, еще не пришедшей к осознанию своего единства, то есть завершающей фазе. Ведь Гончаров не знает, каким именно будет восприятие его романа читателями, но вместе с тем он уверен, что «эта большая сказка должна… сделать впечатление…» [3, с. 244].

Таким образом, речь идет об установлении в романе центра, «фокуса», то есть целого, рассеивающегося, в свою очередь, на ряд составляющих целых. Как мы уже отмечали, этим художественным «фокусом» становится «Сон Обломова», который, по мнению Ю. Лощица, представляет собой «образный и смысловой ключ к пониманию всего произведения, идейно-художественное средоточие романа» [7, с. 180]. Поскольку этот фрагмент в наибольшей степени приближается к жанру идиллии, «внутренняя мера» романа, его модальность определяются во многом идилличностью. Вместе с тем «Сон Обломова» нельзя отождествить с идиллией в полном смысле этого слова. Это идиллия только по форме, которая благодаря своей устойчивости, живучести входит в качестве составляющего компонента в «большие жанры», сигнализируя тем самым о наступлении «конца идиллического состояния» [8, с. 176]. В связи с этим процесс разрушения идиллического жанра трансформируется в роман, в котором идиллия проявляется на уровне модальности, обусловленной, во-первых, тем, что повествователь, принадлежа большому миру, дистанцирует себя от изображаемого, а во-вторых, этот мир увиден изнутри глазами ребенка.

Автор переключает внимание на изображение «благословенного уголка», напоминающего собой Вселенную в миниатюре. В воссоздании Обломовки реализуется этологическая модель мира, которая, «питаясь энергией отталкивания, осознаваемого как разрыв с историей» [12, с. 4], вступает во взаимодействие с романическим началом. В то же время «Сон Обломова» характеризуется всеми признаками художественного целого, во-первых, потому, что в нем возрождается самостоятельный жанр физиологического очерка, кото-

© *А.Т. Малиновский, 2013*

рый, даже будучи включенным в роман, тем не менее сохраняет отграниченность, обособленность от него. Однако перерастая рамки очерка, «Сон Обломова» представляет собой целостную модель мира, актуализируемую тогда, когда «надо демонстрировать наличие идеала в противовес ошибкам действительности» [12, с. 51]. Идиллия, таким образом, выступает «источником критики действительности, источником противоречий идеала и действительности» [12, с. 51].

Наиболее адекватной является интерпретация реализованной в «Сне Обломова» модели мира с точки зрения идиллического хронотопа, представляющего собой «определенный способ художественного освоения временных и пространственных примет мира» [1, с. 270]. По мнению А.А. Слюсаря, «пространственно-временным отношения в идиллии с ее соотнесенностью маленького мирка и большого мира, т. е. замкнутой и разомкнутой структур принадлежит исключительно важная роль». Ведь «идиллия – выступает в качестве художественного аналога жизни и, следовательно, воссоздает определенный хронотоп» [10, с. 21]. При этом не жанр идиллии, а заключенная в нем концепция продолжает жить, модифицируясь в неидиллических жанрах.

Обломовка представляет собой модель земного рая, реализованного в целостном пространственно-временном континууме. Это не часть другого обширного пространства, а самостоятельный мир, воспринимающийся, по словам А. Нямцу, как «абсолютно самодостаточный континуум» [9, с. 15]. Сама этимология топонима Обломовка восходит, во-первых, к архаическому слову «обло», означающему круг, окружность, а во-вторых, к значению обломка, то есть «остатка чего-либо прежде существовавшего, исчезнувшего» [7, с. 543]. В самом деле, изображаемый мир напоминает обломок Эдема, что выражается на уровне стиля в соответствующих метафорических номинациях («благословенный уголок», «чудный край»), а во-вторых, в его пространственной отдаленности. Ведь Обломовка была расположена «чуть ли не в Азии». Кроме того, она изолирована не только от далекого внешнего мира, но и от близлежащих деревень. Обломовские крестьяне могли приблизиться лишь к берегам Волги, а поездка в уездный город считалась едва ли не событием. Таким образом, автор воссоздает, если воспользоваться терминологией А. Мида, модель «закрытого общества», в максимальной степени изолированного от соприкосновения с миром цивилизации.

Наиболее адекватной для интерпретации единства идиллического пространства и времени представляется предложенная Ю. Лощицем модель замкнутого круга. При этом первичным здесь является пространство, которое благодаря своей локализованности и однородности обусловливает циклическое движение времени. М. Бахтин, анализируя разные модификации идиллического в художественной литературе, вместе с тем отмечает всегда присущее идиллии единство пространства и времени. Проявляется это в том, что «единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными формами одной и той же жизни… Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени» [1, с. 258].

Замкнутость пространства и цикличность протекающего в его границах времени определяет миросозерцание обитателей Обломовки. Автор воссоздает додуховное существование, приравнивая его к «золотому веку» человечества, его «детству». В этом смысле Обломовка напоминает Ликейские острова, представляющие собой модель статичного общества и в романе, и в цикле очерков «Фрегат „Паллада”». Гончаров актуализирует метафору «сна», с помощью которой он передает жизнь, остановившуюся в своем развитии на той стадии, где начинается царство духа. Отсюда – в изображении «детской» жизни в Обломовке возникают параллели с ветхозаветными и гомеровскими временами. Действительно, Обломовка напоминает воссоздание «золотого века» человечества в «Трудах и днях» Гесиода. Как и люди «золотого века», обломовцы живут счастливой жизнью, не зная трудов, доживая до глубокой старости и умирая, в конце концов, объятые сном. Даже отношение к труду сближает обломовцев с описанным Гесиодом архаическим мировосприятием. Ведь они видели в труде наказание, наложенное на первых людей Адама и Еву за их грехопадение. Для обломовцев понятие греха существует, прежде всего, в ветхозаветном понимании как нарушение «заведенного и освященного традицией порядка, Закона» [4, с. 201].

«Счастливые люди жили, думая, что иначе и не должно и не может быть, уверенные, что все другие живут точно так же и что жить иначе – грех».

Воссоздание подобного отношения к миру оказывается возможным благодаря идиллической организации пространственно-временного континуума. А.А. Фаустов совершенно справедливо пишет, что «жизненным субстратом идиллии могут быть такие типы бытия, которым свойственна открытость природе и наличие таких субъектов, которые свободны для досуга, связаны между собой личностными, а не конвенциональными или близкими отношениями и ощущают себя членами одной „родственной" общности. Это не только пастушеское, но и усадебное или дачное существование» [11, с. 4].

Но следует отметить, что в «Сне Обломова» изображена не просто национально-конкретизированная форма идиллического мироустройства, а идиллия, в которой посредством патриархального усадебного быта воссоздается архаическое мышление. Мировосприятие обломовцев носит мифологический характер. Наиболее отчетливо эта черта передается в отношении к окружающему их внешнему миру. Обломовцы были настолько убеждены в самодостаточности своего мирка, что всяческим образом избегали контактов с внешним миром, который они воспринимали как пространство опасное и враждебное. Подобно архаическому человеку, боявшемуся вмешательства сил хаоса в его частную жизнь, обломовцы упорядочивали свои представления о мире с помощью мифа. Они знают о существовании губернии, за которой находились то ли Саратов, то ли Нижний, слышали о том, что есть Москва и Петербург, за которыми живут то ли французы, то ли немцы, «а дальше уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами – там следовал мрак – и, наконец, все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю».

В подобном отношении к миру главным является «глубинно-символическое» (И.А. Есаулов) значение, с помощью которого автор в обобщенной форме передает специфику патриархального народного мышления. Одним из проявлений этого мышления является актуализируемая в народном сознании мифологическая оппозиция «свое – чужое». С этой точки зрения «чужое» действительно воссоздается как «мрак», «темный мир», поскольку оно неизвестно человеку, а значит, представляет для него опасность. Пространство «своего» – это прежде всего обжитая часть усадьбы, домашний мирок, в котором господствует не «мрак», а наоборот, «свет и солнце».

Следует отметить, что пространственная оппозиция «свое – чужое» реализуется не только в мифологических представлениях обломовцев о другом мире, но и внутри обособленного от окружающего их собственного мирка. Обломовцы придавали отдельным местам в усадьбе сакрально-мифологическое значение. Опасным местом, находящимся посредине между усадьбой и лесом, то есть между «своим» и «чужим», считался овраг. Его боялся не только маленький Илюша, но и взрослые обломовцы, связывавшие с оврагом различные «толки и предания». Обнаружив в овраге незнакомого, дети, объятые ужасом, представляют его в виде змея или оборотня, а взрослые обломовцы вообще избегают контакта с ним, так как он «нездешний».

Мифологическим является представление обломовцев о времени. Они боятся не только оврага как запрещенного места, но даже выходить за ворота в крещенский вечер или идти в конюшню в пасхальную ночь представлялось им опасным, поскольку «в Обломовке верили всему: и оборотням, и мертвецам».

Мифологическое восприятие пространства и времени в Обломовке предполагает существование границы, отделяющей «свое» от «чужого», внутренний замкнутый мирок от враждебного ему внешнего пространства. Ю.М. Лотман отмечает: «В отличие от уюта и безопасности – законов внутреннего мира, внешний населен опасностями и вызывает у обитателей внутреннего настороженность и тревогу» [6, с. 637].

Идиллический хронотоп предполагает незыблемость, непроницаемость своих границ. Как и в первом романе, в «Обломове» пространство идиллии структурируется по кольцеобразному принципу. Оно состоит из дома, двора и запущенного сада, оканчивающегося оврагом, который был местом пересечения идиллической границы. Перед нами «особый мир с кольцеобразной топографией, причем каждое из колец – это особый пояс границы, который чем ближе к центру, тем недоступнее для внешнего мира» [6, с. 636]. Не-

даром обломовцы так любили проводить зимние вечера в тусклой гостиной с закрытыми ставнями, защищавшими от холодного и неуютного внешнего мира. Пространство внутри дома в наибольшей степени выполняет функцию защиты. В нем подчеркиваются уют и неторопливое течение времени: слышится «*только качанье маятника, стук сапогов Обломова да легкий треск откушенной нитки*».

Двор и сад представляет собой пространство, близкое к природе. Поскольку они не разделены, то вместе образуют промежуточное пространство между домашним уютным мирком и миром необжитым, диким. Именно в пределах этого промежуточного пространства проявляется самостоятельность Илюши Обломова. Его тянет в глушь сада, где он наслаждается дикими корешками, предпочитая их домашним яблокам и варенью. Он порывается в березняк и в овраг… Вместе с тем двор – это срединный локус, соединяющий людскую с господским двором. Поскольку это место повторяющейся изо дня в день хозяйственной деятельности обломовцев, их перемещения по двору напоминают движение по кругу. Это движение характеризуется замкнутостью. При этом своего рода панорама жизни занятых домашним бытом обломовцев изображается в статике. Вид на двор открывается из окна дома, у которого сидит отец Обломова, наблюдая как все «суетилось и заботилось, все жило такою полною, муравьиною, такою заметною жизнью».

Поскольку идиллическое пространство предполагает незыблемость границ, пересечение которых означало опасность, разрушение замкнутого мирка, обломовцы никогда не покидали пределов своего поместья и к «чужим», «нездешним» относились с настороженностью. Даже весть из внешнего мира была для них событием, случаем, «необыкновенным явлением», угрожавшим нарушением стабильности и благополучия их замкнутого мирка. Получив из города письмо, обломовцы боятся его распечатывать, ссылаясь на порчу нравов в современном обществе *(«…может быть еще страшная беда какая-нибудь. Вишь ведь народ-то нынче какой стал!»*) Это тотальная боязнь соприкосновения с внешним миром получает такие гиперболизированные масштабы, что автор прибегает к иронизированию, перерастающему в сатирическое осмеяние неразвитости обломовцев. Ведь в письме, как оказалось, содержалась просьба о присылке рецепта пива. Обрадовавшись этому, обломовцы всякий раз откладывали, а в конце концов так и не послали ответ, «дожидаясь оказии». Таким образом, установление коммуникативных связей идиллического общества с внешним миром оказывается принципиально невозможным. Причиной этому во многом является мифологичность мышления обломовцев, предполагающая существование незыблемой идиллической границы.

Мифологичность характеризует и восприятие обломовцами времени. Для патриархального человека время начинает сокращаться, приближаясь к своему завершению. В миросозерцании обломовцев выражается прежде всего апокалиптическая концепция времени. В этом смысле точка зрения одного из представителей обломовского мира Натальи Фаддеевны напоминает типично патриархальную позицию Феклуши из «Грозы» А.Н. Островского: «*Придут последние дни: восстанет язык на язык, царство на царство … наступит светопреставление!*»

Следует отметить, что мифологичность восприятия времени вместе с тем предполагает его ритуальность. Подобно пространству, характеризующемуся замкнутостью, движение времени в идиллии носит кругообразный характер («*Правильно и невозмутимо совершается там годовой круг*»). Круговое движение времени обусловлено, во-первых, цикличностью смен времен года, а во-вторых, основными актами человеческой жизни – рождением, крещением, свадьбой, похоронами – которые и составляли суть обломовского бытия. Ритуальность предполагает такие черты идиллического времени, как «циклическая ритмичность» и повторяемость.

Разумеется, такой характер времени «выражается прежде всего в особом отношении к пространству…» Ведь «идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и дети, где будут жить дети и внуки» [1, с. 257]. Протекающее в идиллии время – бесконечно длящееся, оно не имеет ни начала, ни конца. Это статическое, остановившееся время «золотого века». Поэтому обломовцы, живущие с их точки зрения в то время, когда нравы начинают утрачивать свою чистоту, в еще большей степени отделяют себя от остального мира.

Вполне закономерно, что «локализованный в этом ограниченном пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным» [1, с. 260]. Длительность, неизменяемость временного цикла обусловливает его повторяемость. Неслучайно для его воссоздания И.А. Гончаров избирает форму сна, который как бы приостанавливает, задерживает течение времени. Академик Д.С. Лихачев отмечает эту особенность в изображении сна как прием типизации, «для которого основное в указании на медленность изменяемости или на неизменность медлительности, ритмичность чередований, повторяемость и безотчетность событий, как бы погруженных в дрему, в сон» [5, с. 96].

Действительно, сон охватывает всю Обломовку – и ее природу, и быт. Даже мысли людей скованы этой повторяемостью жизненных явлений. Обломовцев осеняют одни и те же мысли в сходных обстоятельствах. Старик Обломов всякий раз, когда видел из окошка доски и перила развалившейся галереи, был озабочен мыслью об ее поправке. «Философия» времени обломовцев подчинена идиллическому круговороту. «Вот жизнь-то человеческая, – поучительно произнес Илья Ильич, – один умирает, другой родится, третий женится, а мы вот все стареемся: не то что год на год, день на день не приходится! Зачем это так? То ли бы дело, если бы каждый день как вчера, вчера как завтра! Грустно, как подумаешь…» [2, с. 154].

В Обломовке нет ничего внезапного, совершающегося не по календарю. Данная особенность времени выражается даже в грамматических формах: переходы от прошедшего к настоящему и от будущего к прошедшему подчеркивают, что время в Обломовке не имеет особого значения. И.А. Гончаров воссоздает обобщенный образ этой созерцательной, «сонной» жизни: «Ничего не нужно: жизнь, как покойная река, текла мимо их; им оставалось только сидеть на берегу этой реки и наблюдать неизбежные явления, которые по очереди, без зову, представали пред каждого из них» [2, с. 155]. Речь скорее может идти не о течении времени, а о воссоздании вневременного состояния.

Поскольку описание в «Сне Обломова» основано на идиллическом хронотопе, то данный фрагмент произведения приближается к идиллии в её «чистом» выражении, т.е. канонической форме. Действительно, в «Сне…» обнаруживаются все конститутивные признаки этого жанра: циклическая повторяемость времени, замкнутость и непроницаемость пространства, гармоничное единство человека и природы. Все перечисленные признаки определяют «объем» жанра, воссоздающего идиллические «реальности»: культ еды, смех, сон и смерть. Вместе с тем изображенную в «Сне Обломова» «картину нравов» нельзя отождествлять с идиллией в полном смысле этого слова. Являясь «костяком» жанрового целого, его «архитектонической формой» (М. Бахтин), идиллия при этом соприкасается с сатирико-утопической модальностью. Однако эта модальность проявляется лишь на уровне пафоса и не находит отражения в хронотопе. Следовательно, она «подчиняется» преобладающей в «Сне Обломова» идиллии, которая, впрочем, утрачивая свою жанровую чистоту, сама становится выражением этой модальности.

**Список использованных источников**

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

2. Гончаров И.А. Обломов / И.А. Гончаров. – Л.: Наука, 1987. – 695 с.

3. Гончаров И.А. Письма / И.А. Гончаров // Собр. соч.: в 8 т. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 187–488.

4. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности / И.А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.

5. Лихачев Д.С. Нравоописательное время у Гончарова / Д.С. Лихачев // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 93–99.

6. Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования / Ю.М. Лотман. – СПб., Искусство-СПб, 1997. – 848 с.

7. Лощиц Ю.М. Гончаров / Ю.М. Лощиц. – М. : Молодая гвардия, 1986. – 367 с.

8. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма / Ю.В. Манн. – М.: РГГУ, 2007. – 518 с.

9. Нямцу А. Легендарно-мифологическая традиция в романе И.А. Гончарова «Обломов» / А. Нямцу // Проблеми сучасного літературознавства. – 2006. – Вып.14. – С. 165–180.

10. Слюсарь А.А. Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя / А.А. Слюсарь // Вопросы русской литературы. – 1990. – Вып. 1 (55). – С. 18–27.

11. Фаустов А.А. Роман И.А. Гончарова «Обломов» : художественная структура и концепция человека : автореф. дис. … канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А.А. Фаустов. – Тарту, 1990. – 17 с.

12. Поспишил И. Ключевые проблемы современной генологии и концепция «жанрового объема» / И. Поспишил // Litteratia humanitas: genologicke Studie. – Brno, 1990. – С. 47–57.

Аналізується фрагмент роману І.О. Гончарова «Обломов», в якому ідилічна модальність реалізується в найбільш концентрованому вигляді. У зв'язку з цим обґрунтовується думка про те, що «Сон Обломова» – це фокус ідилічного у романі. Його втіленням постає ідилічний хронотоп, структура якого характеризується максимальною стратифікованістю, що передбачає дрібне членування об'єкта зображення на просторово-часові сегменти.

*Ключові слова: ідилічне, хронотоп, жанр, міфологізм, модальність, архітектоніка.*

The article analyzes a fragment of I. Goncharov`s novel «Oblomov» where the idyllic modality is realized in the most extensive way. That's why the idea of Oblomov's Dream being the focus of the idyllic in the novel has been grounded. It is expressed with the help of an idyllic chronotope which structure is characterized by the extreme stratification that provides a fractional division of the depicted into spatio-temporal segments.

*Key words: idyllic, chronotope, genre, mythologizm, modality, architectonics.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.1.09

**В.А. ГУСЕВ,**
*доктор филологических наук,*
*профессор кафедры зарубежной литературы*
*Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

# ЧЕЛОВЕК И ГОРОД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Рассматривается, как изображён город в русской литературе 2-й половины XIX – начала XX в. в соотношении с деревней. Прослеживаются основные тенденции развития этой темы.

*Ключевые слова: город и человек, город и деревня, город и усадьба, противоречия эпохи, позиция писателя.*

Картины жизни большого города значительного места в русской прозе второй половины XIX века не занимали. Несмотря на перемены, которые несли реформы 1860-х гг., в России не произошла дезинтеграция традиционного общества, были слабо развиты либо вообще отсутствовали многие политические, правовые, религиозные элементы буржуазной цивилизации, что, в частности, находит отражение и в том, как изображён город в литературе этой поры. В Западной Европе город был воплощением буржуазного хозяйственного уклада, являясь прежде всего экономическим и культурным центром. Определяя дефиницию города, Макс Вебер отмечает: «город в понимаемом нами смысле есть **поселение**, в котором действует рынок» [7, с. 310]. В русском общественном сознании город предстаёт в двух основных своих ипостасях – как олицетворение государственности, политической структуры, утверждающей диктат звания и чина («История одного города» М. Салтыкова-Щедрина), и как воплощение торгашеских отношений, власти денег, бесовской суеты, губящих человеческую душу (повести петербургского цикла Н. Гоголя). И то и другое не совпадало с традиционными представлениями об истинном предназначении человеческой личности и вступало в противоречие с ценностями патриархального общества.

В Европе буржуазия утверждалась в городе, он был её цитаделью. В России же общественное мнение к буржуазии было враждебно, и эта враждебность часто переносилась на городскую цивилизацию. Русский купец, находясь между высшими классами и народом, не объединял их, а существовал где-то в стороне, был явлением маргинальным. К. Аксаков, говоря об изображении купеческого быта в комедиях А. Островского, отмечал: «…отделённое своим положением, как особое сословие с правами, от простого народа, купечество является, в этом смысле, сословием замкнутым, древний русский быт становится в нём неподвижен, каменеет и уже по этому самому перестает быть верен себе» [1, с. 231]. То есть житель города, купец и чиновник, решительно причисляется К. Аксаковым к «отрешённой от народа цивилизации».

В известном смысле городским писателем является Ф. Достоевский. Сюжеты всех его романов разворачиваются в городе, но и в них городская среда скорее враждебна человеку. Приведём ставший уже хрестоматийным пример. В первой части «Преступления и наказания» (1866) изображён Петербург, но не его дворцы и проспекты, а чердаки и подвалы. Самые трагические и впечатляющие эпизоды романного сюжета разыгрываются имен-

© *В.А. Гусев, 2013*

но здесь – в трактирах, распивочных, на душных улицах и грязных площадях. Раскольников перед убийством почти задыхается в каменном мешке домов. Описания мрачных дворов, грязных и тесных комнат, вонючих лестниц соотносятся с болезненно мрачным состоянием центрального персонажа романа. Даже действительно красивые кварталы Петербурга вызывают у него сложное «дикое и чудное» настроение: «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина» [9, т. 5, с. 110]. Повседневные факты жизни города, составляющие социально-бытовой план романа, многое объясняют и определяют в характерах центральных персонажей. Здесь, среди городского люда, Раскольниковым овладевает его страшная идея, а избавляется он от неё только на каторге, видя бесконечно широкий степной простор: «Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернели кочевые юрты, там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, так как бы самое время остановилось, точно не прошли ещё века Авраама и стада его» [9, с. 518]. Стеснённость, духота, неестественная скученность городской жизни противопоставляется свободной жизни природы и людей, находившихся в гармонии с ней. Г. Гачев, говоря о Космосе Достоевского, отмечает, что в нём нет места природе. Он полагает, что писателю было необходимо это отлучение человека от природы, чтобы «накоротке замкнуть людей друг на друге» и высветить душевные движения своих героев, усилить то, что связано с жизнью человека и судьбой человечества. «Город ему нужен принципиально, чтобы очутить человека без иных родственников в бытии, кроме себе подобных; только род людской есть родня ему, а не природа, – и поэтому у него монотема: человек и судьба человечества в вакууме безжизненья на чужбине вещества» [8, с. 380]. Эта оценка в целом справедлива: Петербург – действительно художественный центр романа, однако в конце концов писатель уводит своего героя от мрачных домов, тесных комнат, грязных лестниц и спёртого воздуха в мир природы, где, кажется, становится возможным обретение внутренней гармонии. Там, на сибирской каторге, и воскресает Раскольников для новой жизни.

В русской литературе «город производителей» (М. Вебер) почти не представлен, хотя во 2-й половине XIX в. всё больше публикуется очерков, насыщенных точными экономическими, социально-бытовыми и географическими сведениями, статистическими выкладками. Пожалуй, исключение составляют «Нравы Растеряевой улицы» (1866) Г. Успенского. Здесь представлены неприглядные картины жизни кустарей-ремесленников, мелких торговцев и чиновников. Перед читателем предстаёт своеобразная портретная галерея растеряевских типов. Одни из них сумели повернуть сложившиеся обстоятельства в свою пользу, другие же стали жертвами этих же обстоятельств. Но в любом случае «честному разумному счастью здесь места не было» [т. 1, с. 70]. Русский «город производителей», где человек раздавлен неподвластными ему обстоятельствами, над которыми он не может подняться и уйти от повседневной «прижимки», в «Нравах…» выглядит угнетающе, хотя ни с деревней, ни с усадьбой он в этом цикле очерков не соотносится.

Картины жизни трудового люда возникают и в «Павловских очерках» (1890) В. Короленко. Основные вопросы, занимавшие писателя на рубеже 1880–90-х гг., были связаны с бурным развитием капитализма в России и его постепенным проникновением в деревню. Собственно, «Павловские очерки» посвящены именно этой проблеме. В народнической литературе приволжское село Павлово с его старинными кустарными промыслами являло собой пример патриархального ремесленнического уклада, не «испорченного» новыми, капиталистическими порядками и сохранившего характер народного производства. Однако автор «Павловских очерков» увидел здесь иное. Короленко показывает безотрадную жизнь павловских кустарей, их невероятно тяжелый труд, рабскую зависимость от хищнической «скупки». При этом, замечает писатель, «нигде в мире не сохранился прежний характер наших старинных городов и пригородов, как в этом кустарном селе <…>. Чем-то древним веет на вас в этих узких и кривых улицах, от этих мрачных палат, от этого резкого деления на “бедноту” и “богатеев”, которое вы встречаете здесь на каждом шагу. Так и кажется, что попал в семнадцатое или даже шестнадцатое столетие…» [13, с. 45–46].

Город представляется отрешённым от народной культурной традиции и от великой нерукотворной природы. С. Фатеев в этой связи заметил, что в разработке темы «человек и город» ясно проявился своеобразный славянский руссоизм: «противоречивый, ориенти-

рованный на поиск компромисса или гармонии между городом и деревней, человеком и городом, это удалось разве что Льву Толстому» [20, с. 157]. Согласиться с последним трудно. Мы находим у Л. Толстого изображение города прежде всего как исковерканной, искажённой природы. Скажем, «Воскресение» (1899) открывает такого рода описание городской весны: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали каждую пробивающуюся травку, как ни дышали каменным углём и нефтью, как ни обрезали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, – весна была весною даже в городе» [18, с. 7]. Нагромоздив камни, горожане уничтожили живую природу. Город противоприроден, как и всё то, что делают его обитатели. Например, в XII главе романа описывается постройка огромного дома «в каком-то сложном стиле» [18, с. 247], на который, уверен Нехлюдов, только попусту тратится труд. Здесь, в городе, вчерашним землепашцам приходится «строить этот глупый ненужный дворец какому-то глупому и ненужному человеку, одному из тех самых, которые разоряют и грабят их» [18, с. 248]. Вся городская цивилизация представляется в романе как ложная, уводящая человека от его истинного предназначения. А воплощена она в безобразно огромных каменных постройках и бессмысленной людской толчее больших городов. Трудно судить из толстовского описания, красив ли дом «в сложном стиле», – для писателя это не важно, а важно то, что он воплощает городскую цивилизацию, искусственную и порочную. Ведь на труды праведные не построить хоромы каменные. Само по себе воссоздание архитектурного облика города не представляется Л. Толстому необходимым, хотя в «Воскресении» немало чисто описательных страниц. Упоминание о каком-то сложном стиле огромной постройки лишь создаёт иронический подтекст, усиливающий публицистическую направленность суждений героя. Такое изображение характерно для творчества писателя в целом. В «Анне Карениной» (1877) есть тщательно выполненное и очень выразительное описание вокзала и прибывающего поезда, однако оно не включено в целостную картину города, её попросту нет в романе, как и в других произведениях писателя. А отсутствует она уже хотя бы потому, что городской уклад жизни не представляется Л. Толстому сколько-нибудь самостоятельной ценностью, а его нравственные изъяны кажутся очевидными.

Такое отношение к городу, конечно, не является отличительной чертой только русской литературы XIX в. и характерно для европейской позднеромантической традиции в целом. Противопоставление вечности крестьянского существования неустойчивости, призрачности современной городской цивилизации присуще, скажем, О. Шпенглеру. Обитатель большого города представляется ему «новым кочевником», оторванным от вековой традиции; горожанин, «возникающий в бесформенной флюктующей массе, – человек фактов, иррелигиозный, интеллигентный, бесплодный, исполненный глубокой апатии к крестьянству (и к его высшей форме – поместному дворянству), следовательно, чудовищный шаг к неорганическому, к концу» [22, с. 165]. Философ утверждает: «Крестьянский дом в соотношении с типом любой истории искусства “вечен”, как сам тип крестьянина» [22, с. 24]. Этот «породистый дом» будет перенесен в город, но там он вскоре трансформируется, поскольку бюргерство уже не имеет метафизической творческой силы, «оно продолжает творить орнамент, но не здание как орнамент» [22, с. 26]. Бюргер не испытывает потребности в чистых отвлечённых формах, не создаёт готических соборов, всецело подчинённых идее устремлённости ввысь, а строит, по определению Л. Толстого, дома «какого-то сложного стиля». Зодчество превращается в «художественную промышленность» [22, с. 26], т. е. совершается переход от истинной и мощной земледельческой культуры к ущербной городской цивилизации. Такое видение двух культур обнаруживается в западноевропейском искусстве, однако в русской литературе их противопоставление проступало чрезвычайно ясно и рельефно.

Противопоставление города истинному ладу народной жизни характерно для прозы писателей-народников. Скажем, в романе Н. Златовратского «Устои» (1883) именно из города в деревню, дедовское гнездо, возвращается Пётр Волк и разрушает старый жизненный уклад. Совершенно непонятен и враждебен горожанин «артистичному» крестьянину Ивану Ермолаевичу, герою цикла очерков Г. Успенского «Крестьянин и крестьянский труд» (1880). Вместе с тем, как полагает писатель, именно из города приходит «русский образо-

ванный человек», который мог бы помочь крестьянину выбраться из нищеты, разрешить существующие социальные противоречия и создать «крупное общинное хозяйство, в котором бы не было людей, не имеющих право на хлеб» [19, с. 96]. Поэтому и в городе можно найти спасение. Так показан путь в город Михаила Лунина в повести С. Каронина (Н. Петропавловского) «Снизу вверх» (1886). Уход Лунина из деревни Ямы, где жизнь ему представлялась хуже каторги, показан как единственно возможный для него выход. Михаил ясно видит несправедливость и ограниченность сельского «мира», рабскую пришибленность сознания большинства его членов. Однако писатель отмечает и отрицательную сторону разрыва своего героя со старой общинной моралью: «Правда, совесть, руководящие чувства и мысли – ничего он не взял из деревни, где живут же чем-нибудь люди» [12, с. 446]. Надо сразу отметить, что город в народнической прозе показан весьма схематично, его картины, характеры его жителей не воссозданы, а скорее лишь упомянуты, обозначены как своеобразный негативный нравственный полюс бытия.

Такого рода противопоставление городской цивилизации жизни деревенской, крестьянской, близкой природе сохраняется в русской литературе вплоть до начала XX века. Скажем, город показан глазами крестьянина и в рассказе «Тоска» (1886) А. Чехова, писателя, казалось бы, далёкого от поместной дворянской культуры. Читатель воспринимает город так, как его видит ночной извозчик, недавний выходец из деревни.

В чеховском рассказе город предстаёт как чрезмерное скопление людей с неестественно напряжённой ночной жизнью. Так его видит Иона Потапов, у которого здесь, в городе, умер сын. Безумие городской суеты заставляет задуматься даже его лошадь: «Кого оторвали от плуга, от привычных серых картин и бросили сюда, в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих лошадей, тому нельзя думать» [20, с. 326]. Огромный город собрал на своих улицах самых разных людей, но каждый занят своим делом, торопится, стремится к какой-то своей цели: «Бранится кучер с кареты, злобно глядит и стряхивает с рукава снег прохожий, перебегавший дорогу и налетевший плечом на морду лошадёнки. Иона ёрзает на козлах, как на иголках» [21, с. 327]. Людей много, даже слишком много, но все отделены друг от друга как бы незримой стеной, через которую не докричаться до человека, и некому разделить горе Ионы Потапова. Герой одинок среди толпы, и опять А. Чехов подчёркивает момент бессмысленного движения людской массы: «Глаза Ионы тревожно и мученически бегают по толпам, снующим по обе стороны улицы: не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его? Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски» [21, с. 329]. Человек в городе отдалён от других людей, самого естества природы, и не случайно своё горе Ионе удаётся излить только лошади. Чеховские горожане так же отчуждены друг от друга и далеки от нравственной нормы, как городские жители в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского.

Иона – крестьянин, его неприятие города естественно, но так же к городскому укладу жизни относится и коренной горожанин Мисаил Полознев («Моя жизнь», 1895). Большая Дворянская улица, на которой вырос Мисаил, красива, особенно весной, когда из-за заборов и палисадников «нависали акации, высокие кусты сирени, черёмухи, яблони» [21, с. 197]. Герой повести привязан к своему городу, но не понимает и не принимает уклад его жизни: «Я любил свой родной город. Он казался мне таким красивым и тёплым! Я любил эту зелень, тихие солнечные утра, звон наших колоколов; но люди, с которыми я жил в этом городе, были мне скучны, чужды и порой даже гадки. Я не любил и не понимал их» [21, с. 205]. В провинциальном городе отношения людей лишены теплоты, обычаи неразумны и негуманны, дома некрасивы: «У фасада упрямое, чёрствое выражение, линии сухие, робкие, крыша низкая, приплюснутая, а на толстых, точно сдобных трубах непременно проволочные колпаки с чёрными, визгливыми флюгерами» [21, с. 198]. И таких домов в городе большинство, именно они определяют его облик. Вместе с тем в «Моей жизни» город не представляется некоей социальной машиной, производящей враждебную человеку реальность. Виноваты сами люди, которые и в городе, и в деревне не могут устроить жизнь на разумных началах.

У Чехова нет противопоставления гармоничного крестьянского мироустройства городской цивилизации, что верно отметил ещё Н. Михайловский. Он полагал, что писатель лишь нечаянно угодил «Мужиками» (1897) сторонникам идеи превосходства города над

деревней и оригинально ответил на их похвалы: «издал “Мужиков” отдельной книжкой вместе с другим рассказом, “Моя жизнь”, в котором городская культура изображалась в своём роде ещё более мрачными красками, чем деревенская...» [15, с. 354]. Действительно, Чехов не противопоставляет деревенский уклад жизни городскому. Безусловно, русская провинция дала ему широчайший и разнообразный материал для художественных обобщений. Провинциализм в конце XIX в. являлся доминирующим образом жизни русского общества и уже поэтому привлекал внимание писателя. К тому же черты определённого образа жизни в провинции проявляются чётче, чем в столице. Именно в провинции возникают социальные феномены, которые со столичной точки зрения кажутся отклонением от господствующих форм бытия, хотя на самом деле являются именно чистым проявлением этих форм, которые привлекательными никак не назовешь. И в этой связи не важно, столичный это город или провинциальный. Скажем, герои «Дамы с собачкой» (1899) в равной степени погружены в повседневную пошлость и в Ялте, и в Москве, и в городе С. В провинции она просто нагляднее. Первое, что видит Гуров в провинциальном городе, – забор, «серый, длинный, с гвоздями» [21, с. 138]. В лучшем номере гостиницы города С. «весь пол был обтянут серым солдатским сукном и была на столе чернильница, серая от пыли…» [21, с. 137]. Если в провинциальном городе Гуров с ненавистью смотрит на серый забор, то в Ялте он восхищается крымской природой, хотя и ощущает, что эти впечатления ему ни к чему. В Ялте он скучает и, увидев Анну Сергеевну, сразу понимает, что и ей здесь скучно. Гуров был москвичом, и зимняя Москва описана так, как воспринимает её герой: «Когда идёт первый снег, в первый день езды на санях, приятно видеть белую землю, белые крыши, дышится мягко, славно, и в это время вспоминаются юные годы» [21, с. 135–136]. Но вскоре очарование зимней Москвы разрушается: «Какие дикие нравы, незаметные дни!» [21, с. 137]. Дмитрия Дмитриевича теперь так же угнетает привычный быт столичного города, как Анну Сергеевну гнетёт тоска провинциальной жизни. В творчестве Чехова обнаруживается негативное отношение к городской цивилизации, пусть и несколько смягчённое надеждой на медленный, но неизбежный прогресс общественных отношений, который изменит к лучшему жизнь и в городе, и в деревне. Б. Зингерман отметил, что Чехов не любил провинциальный город, скучный, лишённый сколько-нибудь существенных особенностей, и полагал, что «культурные художественные силы традиционно тяготеют в России к двум очагам: столице и усадьбе» [10, с. 334].

К концу века усложняется внутренняя структура русского общества, развиваются промышленность и торговля, растут города, что не заметить и не попытаться осмыслить было уже попросту невозможно. Тип горожанина, «нового кочевника» возникает и в русской литературе. Жизнь города как своеобразного, противоречивого, сложного организма, существующего самостоятельно, по своим законам, вне соотношения с крестьянской культурой, впервые отражена натуралистическим романом, очерком и газетным фельетоном 1880–90-х годов. Романисты-натуралисты и авторы очерков обращались ко многим актуальным темам городского быта, обусловленным эпохой формирования русской буржуазии и вызывавшим острый читательский интерес. Город как воплощение нового, буржуазного уклада жизни возникает на страницах романа П. Боборыкина «Китай-город» (1882). Купеческая Москва, её улицы, площади, торговые ряды описаны с явной симпатией, хотя писатель стремится изгнать из своего произведения всякую тенденциозность и сохранить научную беспристрастность исследователя. Топографически точно, с указанием районов и улиц воссоздана старая столица. Так, в начале романа показана Ильинка и площадь напротив биржи, с её будничной сутолокой, шумами, запахами. Причём автор не забывает упомянуть, что время было дообеденное, день стоял тёплый и солнце определённым образом освещало площадь и улицу: «Вправо оно светило вдоль Ильинки, захватывало вереницу широких вывесок с золотыми буквами, пёстрых навесов, столбов, выкрашенных в зелёную краску, лотков с апельсинами, грушами, мокрой липкой шепталой и многоцветными леденцами. Улица и площадь смотрели весёлой ярмаркой. Во всех направлениях тянулись возы, дроги, целые обозы. <…> Возы и обозы наполняли вокруг всякими испарениями и запахами – то отдает москательным товаром, то спиртом, то конфетами. Или вдруг откуда-то долетит струя, вся переполненная постным маслом или луком, или соленой рыбой» [5, т. 1, с. 5–6].

Здесь очень точно передана пестрая цветовая гамма торговой улицы: яркие вывески, балконные решётки, консоли, козырьки над подъездами, полосатые «маркизы» придавали общему колориту улицы невиданную дотоле цветовую насыщенность, яркость и пестроту. Писатель подчёркивает напряженное движение людей и экипажей. Причём оно здесь не угнетает, как, скажем, в рассказе А. Чехова. Напротив, динамизм картины свидетельствует о жизненной силе торговой Москвы: «Атмосфера города, его социальные противоречия, оживленная городская жизнь городских улиц, наконец, восприятие города современниками получили отражение в конце XIX в. уже не только в русской литературе, но и в тех образах изобразительного искусства, где художники старались уловить вечно изменяющийся облик большого города…» [6, с. 351].

Большинство описываемых событий показаны в романах П. Боборыкина с точки зрения персонажей, в силу чего «всевидение» повествователя ограничивается. Так, как её воспринимает Палтусов, показана не только торговая, процветающая часть города, но и разоряющаяся дворянская Москва: «Каждый раз, как он попадает в эти края, ему кажется, что он приехал осматривать “катакомбы”. Он так и прозвал дворянские кварталы. Едет он вечером по Поварской, по Пречистенке, по Сивцеву Вражку, по переулкам Арбата… Нет жизни. У подъездов хоть бы одна карета стояла. В комнатах темнота. Только где-нибудь в передней или угловой горит “экономическая лампочка”» [5, т. 1, с. 226]. Живая жизнь для П. Боборыкина, как и для центральных персонажей его романа, – не в «катакомбах» дворянской Москвы и не в далёкой деревне, а на торговых улицах, в ресторане, трактире, бирже, банке. Персонажи его романов – преуспевающие банковские деятели, промышленники, удачливые купцы; они органично включены в быт большого торгово-промышленного города. Писатель стремился обнаружить и зафиксировать то, что стало, по его мнению, характерным для нового этапа жизни русского общества.

Не только П. Боборыкин любуется рынками и ярмарками, описывает посетителей трактиров и уличных торговцев. Похоже рисуется город в книге А. Бахтиарова «Брюхо Петербурга» (1888), где содержится описание многочисленных петербургских рынков с их товарным изобилием; запечатлён быт скотобойцев, мясников, рыбных торговцев, евреев-старьёвщиков. В таком же очерково-документальном духе отражена Москва, её рынки и ночлежные дома в книге В. Гиляровского «Трущобные люди» (1887) и его большом очерке «Московские нищие» (1896). Очерки расширяли представление читателя о жизни петербургской и московской бедноты, людей, потерпевших поражение в той жестокой конкуренции, которую предлагает всякий крупный город. Но несмотря на то что в этих очерках представлены далеко не самые удачливые городские жители, в них нет противопоставления городской цивилизации какой-то иной. Ведь бродяги и нищие живут в городе, слились с его миром и, если и «кочуют», то в пределах городского пространства.

Тема большого города органично входит в литературу начала XX в. Его особая атмосфера, оживлённая жизнь улиц, рынков и трактиров, ресторанов и ночлежных домов всё полнее отражается в творчестве русских писателей. Так изображён русский провинциальный город в романах «Мелкий бес» (1905) Ф. Сологуба, «Пруд» (1903–1911) А. Ремизова и др. Здесь, как и в чеховских рассказах и повестях, картины провинциальной жизни неприглядны. На первых же страницах романа Ф. Сологуба описаны «немощёные, пустынные улицы, заросшие лежачею мешанкою и жерухою, затоптанною в грязи» [17, с. 33]. В таком городе трудно жить, и не случайно Передонов думает: «Это – нехороший город, и люди здесь злые, скверные; поскорее бы уехать в другой город...» [17, с. 187]. Не менее выразительна зарисовка города в романе А. Ремизова: «Слякотное небо, слякотные улицы, будто тифозные...» [16, с. 91]. В этих романах нет развернутых описаний облика города, однако городской пейзаж весьма выразителен: грязные кривые улочки, немощёные площади, запущенные бульвары. Дома выглядят удручающе: некрасивые, ветхие, облупившиеся, неухоженные... В центре города расположена церковь (или монастырь, как в «Пруде»), но храм лишён истинной святости, а городское пространство – благодати. В городе есть пивные, бильярдные, «весёлые дома», гимназия, базары, магазины, театр. Однако на всём этом лежит отпечаток ущербности, ненужности, случайности. Так видят город персонажи романов, так воспринимает его читатель. На смену развёрнутым описаниям натура-

листического романа пришли краткие экспрессивные характеристики городского пейзажа, детали его психологизированы, даны в восприятии персонажа, осложнены символическими значениями.

Рельефно запечатлён провинциальный бытовой уклад и в «Серебряном голубе» (1909) А. Белого. Говоря о городе Лихове, писатель широко использует приёмы иронической и сатирической деформации действительности. В центре Лихова – огромные лужи, свиньи, грязь, где на ночь спокойно устраивается пьяный обыватель. Когда наступило утро, «какая-то баба, с высоко задранной юбкой, смело шагала по колено в воде…» [3, с. 434]. Лихов тонет в грязи и задыхается в пыли, когда припекает солнце. Здесь с лихорадочной быстротой сгорают дни и ночи, и тревожно и неуютно живется обывателям: «скучно им, душно им, тяжело им...» [3, с. 436]. Город случаен и неестественен, возникает и пропадает, как наваждение, мираж: «обернись – только пыльная мгла на том месте, где Лихов; будто никакого такого не бывало Лихова» [3, с. 436]. Кажется, что кочевником является не только городской житель, но и сам город не укоренён в российской действительности. Конечно, при всей бытовой, физиологической пластичности «Серебряный голубь» далёк от натуралистического этнографизма, и ни в одном из романов А. Белого мы, разумеется, не найдём обстоятельных описаний города, как в бытописательской беллетристике. Повествовательная система «Серебряного голубя» вбирает в себя элементы сказа: об уездном городе рассказывает его житель, что даёт возможность представить Лихов в зримых, колоритных очертаниях. Вместе с тем сказ совмещается в романе с повествованием, в котором непосредственно проявляется авторская субъективность, формирующаяся в читательском восприятии российской действительности как нецельной, лишённой истинной общности. А. Лавров совершенно верно полагает, что уездный «город Лихов в “Серебряном голубе” и мглистый, туманный, призрачный столичный “европейский”, фантасмагорический, бредовый Петербург в трактовке Белого – лишь личины, пугающие маски, заслоняющие подлинный лик России» [12, с. 278].

У А. Белого, как и в прозе других символистов, доминирует субъективное видение мира, ясно проявляется позиция художника, описания городского быта окрашивает авторская модальность. В свете этого мировидения не только провинциальный город, но и обе столицы предстают как нечто неистинное, неподлинное, болезненно-искажённое. Как замечает Ж. Нива, читая «Петербург» (1911–1913), не следует забывать о зле, «исходящем от самого города, демонический основатель которого, Пётр, ходит между столами в трактире и является в кошмарных видениях Дудкину...» [11, с. 120]. Фантастический, бредовый образ города окрашивает определённым настроением весь текст романа, в нём возникают проспекты, летящие в никуда, по ним течёт толпа, «людская многоножка», в которой человек всегда одинок. Громадный город – холодный, каменный, серый, увитый всюду проникающим туманом, давит на человека, обезличивает его, делает несчастным. Петербург сам в себе копит энергию того взрыва, который его разрушит. Через субъективное восприятие автора-повествователя преломляется и образ древней столицы в романе «Москва» (1926). Она представляется то в виде старухи, прядущей свой чулок, в котором каждая нить – это человеческая судьба, то в образе больной чахоткой, конец которой близок и неизбежен. Этот образ и становится смысловой доминантой романа... И здесь, как и в Петербурге, реальность исказилась, «смешалась, перекорячилась». Бред возникает не из дробящихся перспектив проспектов, а свивается из узких переулков, поэтому древний город кажется огромной опухолью, «проплетенною сплошною переулочной сетью» [4, с. 8]. Москва 10-х годов, заражённая всеобщей готовностью к смуте, таила гибель в самой себе и так же отторжена была от истины и любви, как и северная столица.

А. Белый, как и его ближайшие литературные предшественники, стремился уйти от неистинного, искажённого бытия, которое воплотилось в современном городе, к настоящему и подлинно духовному. В этой связи чрезвычайно значима для А. Белого фигура Л. Толстого, которая в свете его историософской концепции приобретает провиденциальное значение, а Ясная Поляна и Астапово становятся символами нравственного и духовного очищения: «Не Петербург, не Москва – Россия; Россия – не Скотопригоньевск, не городок Передонова, Россия – не городок Окуров, не Лихов, Россия – это Астапово, окружённое про-

странствами; и эти пространства – не лихие пространства: это ясные, как день Божий, лучезарные поляны» [2, с. 278]. А. Белый по-своему ищет спасительный путь для России, цивилизация которой должна органически объединить начала «почвенничества» и «западничества». И русский город оказывается на пути поиска героев его повестей и романов той точкой, в которой сходились разные культурные влияния, концентрировались трагические противоречия бытия.

Оппозиции «город–деревня», «город–усадьба», «город–природа» вновь и вновь возникают в русской литературе, однако в их патриархальном, «почвенническом» истолковании перестают быть актуальными на рубеже XIX–XX вв. Это одна из тех многочисленных идейных переоценок, которые происходили в культуре переходной эпохи. Город играет всё более значительную роль в жизни России, что и находит отражение в литературе, где его образ становится все более сложным, многогранным, психологически тонким и точным.

**Список использованных источников**

1. Аксаков К.С. Обозрение современной литературы: / К.С. Аксаков // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. – М.: Современник, 1983. – С. 228–237.

2. Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой / А.Белый. – М.: Мусагет, 1911. – 46 с.

3. Белый А. Сочинения: В 2 т. / Андрей Белый. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 1. – 669 с.; Т. 2. – 702 с.

4. Белый А. Москва: роман /Андрей Белый. – М.: Сов. Россия, 1989. – 776 с.

5. Боборыкин П.Д. Собрание романов, повестей и рассказов: В 12 т. / П.Д. Боборыкин. – СПб.: А.Ф. Маркс, 1897.

6. Борисова Е.А. Архитектура и город / Е.А. Борисова // Русская художественная культура второй половины XIX века. – М.: Наука, 1988. – С. 274–322.

7. Вебер М. Город / М. Вебер // Избранное. Образ общества; пер. с нем. М.И. Левиной. – М.: Юрист, 1994. – С. 309–446.

8. Гачев Г.Д. Национальный образ мира / Г.Д. Гачев. – М.: Сов. писатель, 1988. – 445 с.

9. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1988–1991.

10. Зингерман Б. Пространство в пьесах Чехова / Б. Зингерман // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. Идейные принципы. Структурные особенности. – М.: Наука, 1982. – С. 298–351.

11. История русской литературы. XX век. Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. – М.: Прогресс; Литера, 1995. – 704 с.

12. Каронин (Петропавловский Н.Е.). Собрание сочинений: В 2 т. / Каронин (Н.Е. Петропавловский). – М.: Типо-литография В. Рихтер, 1899.

13. Короленко В.Г. Собрание сочинений: В 10 т. / В.Г. Короленко – М.: ГИХЛ, 1953–1956.

14. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность / А.В. Лавров. – М.: Новое литерат. обозрение, 1995. – 335 с.

15. Михайловский Н.К. Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века / Н.К. Михайловский. – Л.: Худож. лит, 1989. – 605 с.

16. Ремизов А. Избранное / А.Ремизов. – Л.: Лениздат, 1991. – 608 с.

17. Сологуб Ф. Голодный блеск: Избранная проза / Федор Сологуб. – К.: Дніпро, 1991. – 510 с.

18. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. / Л.Н. Толстой – Л.: Худож. лит., 1981–1984.

19. Успенский Г.И. Собрание сочинений: В 9 т. / Г.И. Успенский – М.: Худож. лит., 1955–1957.

20. Фатеев С.П. Руссоизм в русской литературе XIX века: проблема «человек и город» / С.П. Фатеев // Ielkie miasto. Czynniki integruajace i dez integruajace. – Ldz: Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, 1995. – С. 149–181.

21. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1983.

22. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: Сб. Т. 2. – М.: Политиздат, 1991. – С. 15–158.

Розглядається, як зображено місто в російській літературі другої половини XIX – початку XX ст. у співвідношенні з селом. Простежуються основні тенденції розвитку цієї теми.

*Ключові слова: місто і людина, місто і село, місто і садиба, протиріччя епохи, позиція письменника.*

It is concerned the description of a town in Russian literature of the second half of the XIX – beginning of the XX century in accordance with a village. The main tendencies of this theme development are under the view.

*Key words: town and a person, town and village, town and country estate, the epoch contradictions, the author's viewpoint.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.1

**Т.В. ФИЛАТ,**
*доктор филологических наук, профессор,*
*заведующая кафедрой языковой подготовки*
*Днепропетровской государственной медицинской академии*

# «РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА» А.П. ЧЕХОВА И ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Рассматривается проблема итертекстуальных связей между повестью «Рассказ неизвестного человека» Чехова и Петербургским текстом русской литературы. В «Рассказе неизвестного человека» прослеживаются различные литературные ассоциации, трудноразличаемые, восходящие к Пушкину, Достоевскому и Толстому. Они создают атмосферу Петербургского пространства в его общем географическом виде, знакомого читателю благодаря знанию города и его литературной репутации.

*Ключевые слова: интертекстуальность, Петербургская тема русской литературы, топос, преемственность, литературные ассоциации, поэтические знаки, культурные архетипы, субъективность, пространственно-темпоральная структура.*

Проблема традиций, «литературных связей» А.П. Чехова отнюдь не нова. В ее решение большой вклад внесли Г.А. Белый [4], М.Л. Семанова [20], Л. Плоткин [17], Б.И. Бурсов [6], С.Е. Шаталов [34], М.П. Громов [8], особенно В.Б. Катаев [13], а также представители молодого поколения чеховедов [27]. Они были выполнены в методологии выявления традиций, «влияний», пародий, полемики, реминисценций, типологических связей в русле сложившейся методики сравнительного анализа, ориентированного прежде всего на содержательный аспект литературы, устанавливали сходство и различие Чехова с Гоголем, Тургеневым, Л. Толстым, Салтыковым-Щедриным и другими писателями.

В решении проблемы взаимоотношений творчества Чехова с литературой и культурой большую роль сыграл Катаев, начавший в статье 1976 г. полемику с репутацией Чехова как одного из самых свободных от непосредственно книжных влияний писателя [13, с. 131]. Ученый прав, утверждая, что у Чехова нет вторичности, «отраженности» в разрабатываемых сюжетах, нет «литературы по поводу литературы» [13, с. 71]. Однако Катаев сузил проблему до вопроса о «сознательном использовании того или иного литературного материала» [13, с. 71], при этом верно полагая, что Чехову присущ особый «тип литературности» [13, с. 71]. Чеховед увидел ее в «ощущении исчерпанности прежней культуры», отметил «нередко отрицание этой культуры, отказ от выработанных ею эстетических решений, активное новаторство, пародийное отношение к прежней литературе, отсутствие “отраженности”, “литературности”» [13, с. 72]. Исходя из достаточно узкого подхода к категории преемственности как лишь сознательного следования или, наоборот, полемического, пародийного отказа от опыта предшественников, критиковал методологию выявления культурных архетипов в прозе Чехова, предложенную Т. Виннером [34], взяв себе в союзники И.К.Чуковского [13, с. 72], хотя сам весьма смело для того времени поставил проблему присутствия мифологем в чеховском творчестве, что вынес в заглавие статьи «Чехов и мифология нового времени». Такой подход нашел поддержку и дальнейшее развитие во многих работах, особенно у А.С. Собенникова [24], Н.Е. Разумовой [18], М. Быковой [7].

© *Т.В. Филат, 2013*

В более поздней и обстоятельной книге «Литературные связи Чехова» (1989) Катаев рассмотрел конкретику литературных связей Чехова с русскими и зарубежными писателями, но в основном остался верен теоретическому пониманию проблемы, намеченному в статье 1976 г. Его подход к многосоставной проблеме соотношения творчества Чехова с литературой и культурой прошлого во многом соответствовал методологической ситуации времени написання работ, был ориентирован на выявление «типологических связей» писателя с мировой и русской литературой на основе знания (разного уровня) Чеховым тех или иных авторов. По этому пути пойдет, например, К. Смола, которая, использовав, но не уточнив свое понимание введенного Ю. Кристевой в 1967 г. термина «интертекстуальность», пережившего определенную семантическую зволюцию[1], тоже будет исходить из сознательной ориентации Чехова на того или иного автора [23, с. 15–23]. Другими словами, если воспользоваться современным уровнем разработки проблемы интертекстуальности, Смола имеет в виду интенциональную интертекстуальность [15, с. 318][2], а не имманентную («классическую»), восходящую к теории Кристевой – Барта – Эко[3] С проблемой интертекстуальности (в их понимании) связаны многие статьи сборника «Чеховиана. Чехов и Пушкин» (М., 1998).

В несколько ином ракурсе, «феноменологическом», с использованием понятия коллективного, бессознательного Юнга предлагает решение проблемы С. Сендерович, который пишет о присутствии «символов русской популярной культуры и русского массового сознания» в прозе Чехова, в частности, «георгиевского культурного комплекса» [21, с. 7, 13] как отражения русского религиозного популярного сознания [21, с. 15]. Хотя исследователь претендует на «чтение писателя на его собственном языке», он все-таки предлагает свое глубоко субьективное прочтение прозы Чехова, не избежав опасности, какую таит в себе «рецептивная интертекстуальность», и о чем предупреждал Р. Барт, – насилия над автором: «...рождение читателя приходится оплачивать смертью автора» [2, с. 391]. Прав Собенников, который считает положительным выделение Сендеровичем у Чехова «устойчивых формул русского популярного сознания», глубинных символов русского православного и народного христианства, однако справедливо не соглашается с тем, что «георгиевский миф» – центральний в чеховской прозе, критикует автора за субъективность и «терминологически понятийный симбиоз», который трудно постичь [25, с. 12–13]. Думается, Сендерович решает проблемы не литературной интертекстуальности, а, скорее, глубин подсознания Чехова, но важна и постановка проблемы бессознательного в творчестве писателя.

Если проблема традиций, «литературных связей», осознанной, интенциональной интертекстуальности и поставлена, и постепенно решается в чеховедении, включая разнообразные имена и произведения. то проблема имманентной интертекстуальности прозы Чехова исследуется мало, главным образом, в связи с текстами Пушкина в упомянутом сборнике, но без теоретического заострения.

---

[1]О ней пишет И. Ильин, отмечая широкое понимание термина у Кристевой как обьективной реализации преемственности в развитии литературы, возникшее под влиянием М. Бахтина («аналог») (добавим, и Ю. Тынянова – теория пародии), затем происходит отождествление текста с интертекстом (Ш.Гривель) и, наконец, сужение «интертекстуальности» до сознательного приема (Бройх, Афазер и др.) [12, с. 224–229], одного из главных в постмодернизме.

[2]Исследовательница выделяет три типа общення с текстами мировой литературы: 1) игровой (пародия, подражание); 2) дискуссия (спор): 3) сходство с претекстом, которые соответствуют трем этапам творчества Чехова, при этом она рассматривает лишь «эволюцию литературных связей Чехова с Гете» [23, с. 16]. Жаль, что Смола не воспользовалась (соглашаясь или полемизируя) с классификацией типов и форм интертекстуальности у Ж. Женетта в книге «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982), в которой иредлагаются более многообразные типы и виды межтекстовых связей.

[3]«Интертекст, – полагает Ю. Кристева, – является условием понимания текста, тех кодов и конвенций, в рамках которых он может быть прочитан» [12, с. 225]. Р. Барт писал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах... Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [12, с. 226]. «Я понимаю под интертекстуальным диалогом, – подчеркивал У. Эко, – феномен, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествуюшие тексты» (Эко У. Инновация и повторение // Философия эпохи постмодерна. – Минск, 1966. С. 527–73, 60). На такое понимание опирается автор статьи.

Повесть «Рассказ неизвестного человека» (1893), которую Сендерович считает «одной из самых загадочных у Чехова» [21, с. 232], представляет двойной интерес для анализа: она относится к числу менее изученных произведений прозы Чехова, и аспект ее литературных связей почти не привлекал внимания, ограничивались констатацией «переклички» с Тургеневым [20], а также с текстами Д. Мережковского и З. Гиппиус [28, с. 736–776]. Между тем в повести есть следы связей с «Петербургским текстом русской литературы» (в дальнейшем ПТРЛ) – понятие, введенное В.Н. Топоровым, хотя она и не попала в сферу его внимания [29, с. 259–399]. К сожалению, обстоятельная, новаторская работа Топорова, которого высоко ценит один из известных немецких специалистов в сфере новых исследовательских методологий Карл Аймермахер [1, с. 92], не получила в условиях господства традиционного литературоведения широкого отклика, влияния и продолжения.

Первым, кто обратил внимание на «Рассказ неизвестного человека» как «петербургскую повесть» был Н.Я. Берковский [5, с. 417], хотя и не исследовал ее пространственно-темпоральную структуру, связанную с тем, что позднее Топоров назовет ПТРЛ (Петербургский текст русской литературы), в возникновении которого, как убедительно показывает ученый, принимали участие и внелитературные, и литературные факторы.

Одним из чеховских вариантов названия повести было точное географическое определение места действия – «В Петербурге», что прямо соотносит произведение с ПТРЛ, куда входили произведения с жанроопределяющим эпитетом в подзаголовке: «Петербургская повесть» («Медный всадник»), «Петербургская поэма» («Двойники»), «рано закрепившееся название гоголевского цикла – “Петербургские повести”, “Петербургские углы” Некрасова, “Петербургские трущобы” Вс. Крестовского и др.» [29, с. 36]. Появление в сознании писателя этого названия свидетельствует о важности топоса Петербурга для семантики всего текста «Рассказа неизвестного человека», его исходной соотнесенности с ПТРЛ русской литературы.

Центральным в «петербургской» повести Чехова выступает четко топонимически, хотя и косвенно, названное уже в первой фразе – экспозиции повести пространство Петербурга: «По причинам, о которых не время теперь говорить подробно, я должен был поступить в лакеи к одному петербургскому чиновнику, по фамилии Орлову» [33, с. 139]. В повести, состоящей из 18 глав, местом действия первых 14 выступает Петербург: в 13 предстает замкнутое, «чужое» для повествователя пространство квартиры Георгия Ивановича Орлова, метонимически представляя Петербург как социальный топос начального и финального места действия повести, акцентируя самим соотношением глав семантический центр художественного пространства «Рассказа неизвестного человека» – топос Петербурга. Его присутствие выделяет эту повесть среди других чеховских повестей, в которых преобладает «образ провинциального городка или дворянской усадьбы» [26, с. 140]. Но не только центральное место действия «Рассказа неизвестного человека» «пространство», которое Сендеровичу кажется отмеченным «странностями» [21, с. 233], позволяет его причислять к «петербургским повестям» столь значимым для русской повести и романа, а и ряд других свойств, деталей, «знаков» сложившегося во взаимодействии реальности и литературы, как показал Топоров, ПТРЛ. Он представляет собой более высокий, обобщающий уровень интертекстуальности, возникшей в процессе формирования его ведущих схем, в ходе развития межтекстовых связей произведений, посвященных Петербургу. Топоров связывает начало этой транстекстуальности[4] с именем Пушкина [29, с. 275][5], заложившего начало как «высокому» («великая столица», «окно в Европу»), так и «низкому» гуманистическому варианту трактовки города (бедность, страдания, горести). Значительный вклад в ПТРЛ внес Гоголь, продолживший пушкинский «гуманистический ракурс», используя количественные гиперболы, подмеченные А. Белым [3, с. 224], создав «гофманиаду» «Невского проспекта» [29, с. 224]. Топоров выделяет в качестве нового этапа ПТРЛ романы Достоевского, «гениального оформителя», объединившего две линии трактовки Петербурга [29, с. 277], затем Григоровича, Крестовского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Лескова

[4]Ж. Женетт предложил этот термин для обозначения развития «сквозной» однотематической интертекспуальности [22, с. 338].

[5]Созвучность ситуации пушкинского «На углу маленькой площади» «Рассказу неизвестного человека» была отмечена Л. Цейтлиным [30, с. 340], более подробно раскрыта А.П. Кузичевой [14, с. 53–60], хотя нуждается в углубленном изучении.

и др. [29, с. 276]. Складывается амбивалентный образ Петербурга как «центра зла и преступления», как центра национального самосознания, но и как места «ненастоящей жизни» и «ненастоящих людей», по выражению Волошина в письме от 18 августа 1908 г. Вячеславу Иванову [29, с. 267]. Все эти схемы, знаки Петербурга своеобразно присутствуют в «Рассказе неизвестного человека» Чехова, который, однако, не является прямым продолжателем гоголевско-достоевской традиции изображения Петербурга. Как верно заметил Берковский, Чехов лишь «тронул» и «завершил» тему Петербурга, а поэтому может «действовать скупыми средствами»: Петербург достаточно обозначился и в русской жизни, и в русской литературе, поэтому можно лишь напомнить и метонимически изобразить в теме Орлова-младшего чиновничий Петербург [5, с. 117–118]. Чехов не столько продолжает традицию Гоголя–Достоевского, сколько опирается на интертекст, на ПТРЛ, рассчитывая на ассоциации читателя, которому, писатель доверяет, полагаясь на его активность. В «Рассказе неизвестного человека» отражается усиление «ассоциативной литературности», которой, по мысли Д.С. Лихачева, отмечена литература конца XIX – начала XX в. [16, с. 226].

Сухих, как представляется, не прав, когда утверждает, что у Чехова нет «петербургского хронотопа» русской литературы Пушкина – Гоголя –Достоевского [26, с. 134]. Он как раз связан с ним интертекстуально, сориентирован на него, но построен пунктирно на ассоциативно-аллюзивных принципах, хотя из-за отсутствия развернутых описаний у Чехова, присущих предшественникам, и может создаться впечатление, которое высказал такой глубокий исследователь, как Сухих. Конечно, у автора «Рассказа неизвестного человека» нет «больших цельных» картин Петербурга» [5, с. 117–118]. Добавим, нет и фантастической его интерпретации, но есть многие приметы ПТРЛ, правда, в чеховской манере лапидарного «называния», намека, «ссылок», разбросаных в повести, выстраивая пунктир ассоциаций, аллюзий, свидетельствующих о глубинных транстекстуальных связях этой повести не с отдельными писателями, а с ПТРЛ в целом. Но, как подчеркнул Лихачев, сопоставляя Петербург Гоголя и Ахматовой, мелкие и случайные детали «всегда наиболее показательны и доказательны» [16, с. 223], именно они и присутствуют в «Рассказе неизвестного человека». Литературный Петербург соотносится в сознании Чехова с реальным городом, в котором он бывал, создавая двойственность «иллюзии правды» в этом наложении на реальные наблюдения или перекличку с ним и неосознанных литературных ассоциаций – присутствие интерстекстуальности ПТРЛ. В «петербургской повести» Чехова художественное пространство, вкрапленное отдельными «точками» в общий повествовательный поток, рассчитано на узнавание, оно скорее некий “знак”, чем образ, но его «инаковость» соотнесена с семиотикой ПТРЛ. Чехов прямо не продолжил традиции Гоголя – Достоевского в изображении «бесчеловечного» [29, с. 260] Петербурга через урбанистический пейзаж, но их тему драматической отчужденности людей жестокой, холодной «северной» столицы он тоже рисует через пейзажные реалии и описание жизни в пространстве дома Орлова-младшего, но в своей манере. Мотив «большого города» у Чехова в большей мере способ, принцип художественного видения, город «не в пейзаже, а в структуре героя и мира» [26, с. 140]. «Рассказ неизвестного человека» ведется от первого лица. Петербург дан глазами, мироощущением и стилем жизни мнимого слуги. Его «кругозор» как широта физического обозрения географически-топонимического пространства Петербурга ограничен социально-профессиональными обязанностями лакея (неслучайно он мечтает попасть на Невский), конспиративностью задания, которое он выполняет. Рассказчик ограничен в перемещениях своим социально-профессиональным ролевым обликом. Отмечая отсутствие широких описаний города в духе Гоголя–Достоевского, исследователи не учитывают специфики облика повествователя. Чехов, используя принцип показа «глазами героя», психологически мотивирует (в подтексте) отсутствие пространных описаний петербургского пространства Неизвестным тем, что ему, больному, переживающему духовный кризис, враждебно относящемуся к официальному Петербургу, важного представителя которого (старшего Орлова) по заданию он должен наблюдать или убить, не до живописного восприятия северной столицы. Иное мироощущение героя во время пребывания в Италии повлияет на иное – внимательное созерцание-любование внешним миром с его южной природой и культурными ценностями. Отсутствие подробного описання пространства, как и его наличие, служит важным способом психологической характеристики состояния внутренней жизни героя-нарратора.

Петербург хорошо знаком Неизвестному. Он точно называет те улицы, на которые попадает, выполняя поручения хозяина: Знаменская (с. 142), Сергиевская (с. 72), Офицерская (с. 150), магазин Елисеева (с. 148, с. 129), упомянуты (альтернативно) рестораны, где обедают Орлов с Зинаидой Федоровной – «Контана или Донона» (с. 155), ибо Неизвестный точно называет лишь то, чему он был свидетелем. Топонимы фиксируют «географическое» петербургское пространство не Неизвестного, для которого Петербург явно чужд и враждебен, а Орлова: на первой улице живет его возлюбленная, на второй – приятель Пекарский, где Орлов «отсиживается» во время мнимых служебных поездок, на третьей обитает некая Варвара Осиповна, куда высокопоставленный чиновник с приятелями ездит развлекаться. Все эти точки пространства репрезентируют «знаковую» атмосферу петербургского «обмана»: замужняя возлюбленная Орлова живет на Знаменской, на Сергиевской – приятель, соучастник обмана, на Офицерской – сводница или владелица «дома свиданий» (мнимая любовь). Все локусы содержат в подтексте мотив петербургского зла с его фальшью, обманом, разрывом между «быть» и «казаться», вошедших в «Петербургский транстекст». Даже герой-рассказчик в пространстве петербургского дома Орлова выдает себя за покорного лакея. Сендерович прав, увидев в «истории поступления дворянина лакеем из идейных соображений» нечто «достоевскианское» [21, с. 236], что тоже можно рассматривать как косвенную связь повести Чехова с ПТРЛ. Чехов несомненно отказывается от фантастических обобщений Гоголя, но сохраняет в бытовом проявлении «перевертати Невского проспекта», по выражению И.П. Смирнова [22, с. 229], реализуя тему «быть и казаться». «Петербургская чертовщина» Невского проспекта у автора «Рассказа неизвестного человека» бытовизируется, но сохраняет в себе важные «знаки», связи с литературной традицией художественной интерпретации петербургской темы в аспектах, намеченных предшественниками.

Перечисленные топонимы, как и упомянутая Неизвестным Нева во время бегства с Зинаидой Федоровной (с. 195), маркируют петербургское пространство места действия, где центральним выступает обличаемое пространство дома Орлова. Из-за того, что повествование ведется «мотивирующим сознанием», если воспользоваться термином Ж. Женетта [10, с. 131], пространство столицы предстает выборочно, фрагментарно, субьективно (из-за социального положення и умонастроения героя-нарратора), но в деталях и реалиях географической и социальной реальности, в их глубинном смысле, соотносимых с ПТРЛ, порою не магистральных, но входящих в эту транстекстуальность. Так, Чехов избирает в качестве центральной не гуманистическую тему сочувственного изображения жизни мелких чиновников, что Топоров называет «низким» вариантом ПТРЛ [29, с. 276], а метоннмически представляет в пространстве дома Орлова образ жизни высокопоставленных чиновников. Она была описана в «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого. Это – «высшая петербургская бюрократия» по выражению А. Ахматовой, внесшей большой вклад в «Петербургскую сагу», как выразился Лихачев [16, с. 226]. Автор «Рассказа неизвестного человека» включается в ПТРЛ обличения «высокой» его линии вельможно-бюрократического официального Петербурга, подчеркивая эгоизм, цинизм, нравственную пустоту и душевную опустошенность его представителей, постоянно играющих в карты, насмехающихся над любовью, легко обманывающих. В роли «униженного» предстает Неизвестный, но лишь в «ролевой» ситуации слуги, так же, как «униженные» Достоевского, нравственно возвышаясь над «сильными мира сего». Чехов и в этой повести ведет творческий диалог с традицией, сложившейся в ПТРЛ, своеобразно продолжая ее, преображая.

С ПТРЛ повесть Чехова связывает и указание на типичные климатические особенности города в ночном урбанистическом пейзаже XIV главы, где описано бегство из дома Орлова Неизвестного с Зинаидой Федоровной: «влажный ветер хлестал по лицу» (с. 194), «ветер, особенно на Неве, пронизывал до костей» (с. 195). Ветер встречается, по наблюдению Топорова, у многих представителей ПТРЛ, что у Ахматовой и Блока отмечает Смирнов [22, с. 229], Неизвестнъій фиксирует и «мокрый снег» (с. 194), «холодное небо» (с. 195) – приметы, которые выделяет в ПТРЛ и Топоров [29, с. 282, с. 339]. Всякий выход Неизвестного на улицы Петербурга отмечен неблагоприятными природными проявлениями его климата, где постоянно фиксируется снег и ветер: «Холодный ветер щипал мне лицо и руки, захватывало дух» (с. 172); «Было не холодно, но шел крупный снег и дул ветер» (с. 187); «...снег валил на нас хлопьями. и ветер, особенно на Неве, пронизывал до костей» (с. 195). Эти де-

тали подчеркивают, что Петербург – чужое и враждебное герою пространство, отмеченное чертами транстекста: в нем «плохо», «страшно», в нем «страдают» [29, с. 283]. Чехов упоминает не романтическую «белую ночь», а неблагоприятную ветреную, с хлопьями снега петербургскую ночь начала марта (с. 195). Создан петербургский пейзаж как соответствие мироощущению героев, бегущих из дома Орлова в отчаянии и тревоге. Они одиноки в пустынной ночной столице (тоже перекличка с транстекстом), их незащищенность передана одной выразительной предметной деталью – отсутствием защищающего фартука: «В пролетке не было фартука, и снег валил на нас хлопьями, и ветер, особенно на Неве, пронизывал до костей» (с.195). Мысли и чувства Неизвестного перекликаются с бредовым состоянием героя «Невского проспекта»: «Я мельком, в каком-то полубреду, точно засыпая, оглянулся на свою странную, бестолковую жизнь...» (с. 195), хотя, как пишет Лихачев, «у Гоголя бредом в состоянии опьянений опиумом... подчеркивается... фантастичность Петербурга» [16, с. 225]. У Чехова эмоционально-психологическое состояние Неизвестного жизнеподобно мотивируется и психологическим стрессом, который он пережил, и воздействием «реального» ночного Петербурга. Писателю важно сосредоточиться на душевном состоянии героя, а не на живописной описательности внешнего мира, столь «опредмеченного» у Гоголя. В соотнесении враждебной петербургской ночи с жизненной ситуацией, в которой оказались герои, и в мысли об их обреченности скрыта их характеристика как жертв Петербурга – города не только социального, но и природного зла. Эта идея подчеркивается двухчастной структурой повествования, представляющей два «топоса»: Петербург – «северная Венеция» и итальянская Венеция, данных в резком контрасте мрачной, холодной петербургской ночи и прекрасных весенних дней в Венеции (XV глава). Природные особенности и реалии зимнего Петербурга кратко фиксируются точными деталями кульминационной, наиболее подробно соотнесенной с внешним, открытым петербургским пространством XIV главы: это ветер, который «щипал... лицо и руки, захватывало дух» героя, сильный мороз, дымящиеся костры на перекрестках, упомянутые в XVIII главе. Они отмечены Топоровым как типичный признак природы Петербурга [29, с. 288]. Возникает ненавязчивая перекличка январского мороза и мартовских холодов бегства героев; повторение петербургских погодных деталей передает общую «холодную» атмосферу петербургской жизни, «знаком» которой становятся прямые описання, формирующие лейтмотив отношения героев с топосом Петербурга в его природной и социальной семантике, перекликающихся с «Петербургским транстекстом».

Приметы ПТРЛ можно увидеть и в туберкулезе Неизвестного: Топоров приводит данные, показывающие, что северная столица заняла первое место по этому заболеванию [29, с. 264]. Транстекстуальность просвечивается и в ситуации несостоявшегося убийства Орлова-старшего как полемического диалога с «Преступлением и наказанием» Достоевского, который нельзя рассматривать ни как «традицию», ни как «пародию» [31, с. 3–12], а именно как «полемический диалог» с этим «петербургским романом», когда Неизвестный, оказавшись перед евангельской дилеммой – «убить или не убить» – выбирает второе, отказавшись от сопротивления злу насилием.

Можно усмотреть слегка проступающую аллюзионную связь мечтаний Неизвестного о личном счастье (с. 140) с мечтами Пискарева о тихом семейном счастье при всем различии героев и авторского отношения к ним, а в упоминании о девицах с Невского проспекта – аллюзия на «ночную бабочку» из «Невского проспекта». Ситуация самоубийства Зинаиды Федоровны, как полагают, имеет «осторожную перекличку» с «Анной Карениной», хотя нельзя, как это делает Т. Виннер, преувеличивать значение романа Толстого для чеховского творчества как источника «многократно применяемых литературных архетипов в чеховских произведениях» [35, с. 184].

В ПТРЛ сложилась традиция: «На одном полюсе признание Петербурга единственным настоящим (цивилизованным, культурным, европейским, образцовым, даже идеальным) городом России, на другом – свидетельство о том, что нигде человеку не бывает так тяжело, как в Петербурге...» [29, с. 261]. В повести следы первой традиции проступают в сопоставлении Петербурга с Европой – «...Петербург – не Испания, наружность мужчин здесь не имеет большого значення даже в любовных делах и нужна только представительным лакеям и кучерам» (с. 140), более подробно предстает в сопоставлении с Италией, особенно с Венецией, с которой часто сопоставляют Петербург [29, с. 288]. Но есть наблюдения и

обобщения Неизвестного об особой породе людей в Петербурге, «которые специально занимаются тем, что вышучивают каждое явление жизни: они не могут пройти даже мимо голодного или самоубийцы без того, чтобы не сказать пошлости» (с. 149). Это замечание прямо перекликается с традициями обличения в ПТРЛ петербургской элиты, которой присущи цинизм, равнодушие, антигуманность. Тут есть внутреннее совпадение с описанием петербургских нравов Л. Толстым. След второй тенденции в «Рассказе неизвестного человека» выявляется в очень важном для идейного содержания и сюжета повести мотиве бегства из Петербурга Неизвестного и Зинаиды Федоровны (гл. XV–XVII) как попытки вырваться из круга зла северной столицы.

Чехов создает не иллюзорный Петербург с фантастическими смещениями, «превращениями», хотя тема «петербургских тайн» проступает в непроясненности облика Неизвестного, который так и не раскрывает читателю ни своего полного подлинного имени, ни конкретного прошлого террориста, ни даже всех своих «тайн души». Чеховский Петербург обманчиво жизнеподобен, «бытовизирован» и «нравоописателен». Он неявно семиотизирован, насыщен «знаками» – эксплицитными сигналами, указывающими на его связь с «Петербургским текстом».

В «Рассказе неизвестного человека» перекрещиваются различные литературные ассоциации, часто едва различимые, связанные с ПТРЛ от Пушкина до Достоевского и Толстого. Они создают и общую атмосферу петербургского пространства в его географически общих приметах и реалиях, известных читателю и благодаря знанию реального города, и знанию его литературной репутации. Социальный облик, метонимически изображенный в стиле жизни закрытого враждебного и Неизвестному, и Зинаиде Федоровне «недомашнего» локуса дома Орлова-младшего, включаетея в обличительную тематику «Петербургского транстекста». Изображая пространство богатого жилища высокопоставленного чиновника, Чехов вводит тему «жалкой каморки» как признака петербургского жилища бедных [29, с. 294], упоминает о крохотной бедной «лакейской», где есть «окно с темыми портьерами, постель», стол (с. 188).

Чехов не изображает «идеи» Петербурга [26, с. 290] – Невского проспекта, хотя и упоминает ее в «знаковом» значений: герой говорит, что его «тянет на Невский», что в контексте означает стремление Неизвестного вкусить радости жизни: «Я готов был обнять и вместить в свою короткую жизнь все, доступное человеку... Меня тянуло и на Невский, и в поле, и в море – всюду, куда хватало мое воображение» [с. 183]. Названа важная географическая реалия Петербурга – Нева [с. 195]. Но писатель избегает прямых реминисценций, связанных с географическим аспектом ПТРЛ (например, «белых ночей» и т. д.).

«Рассказ неизвестного человека» относится к числу тех произведений, которыми можно дополнить ПТРЛ, очерченный Топоровым, писавшим о необходимости его расширения [29, с. 277]. В повести Петербург при всей краткости и разрозненности «знаковых» примет транстекстуальности предстал в своих «пространственном», «социальном», «жизненно-бытовом» [29, с. 182] аспектах. Эта повесть с ее скрытыми аллюзиями, подтекстом, «знаковостью» – своеобразное связующее звено между этапом Гоголя – Достоевского – Крестовского – Толстого и Андреем Белым[6]. Кажется, что Чехов рассчитывает на читательский опыт, на опору читательского восприятия в сложившейся традиции ПТРЛ, на восприятие явных и скрытых его следов, на «сигналы» его присутствия, бессознательно возникающие в чеховском творческом сознании. Создается впечатление, что Чехов ориентируется на возможность узнавания, на то, что у читателя возникнут ассоциации, подготовленные знанием как реального Петербурга, так и чтением литературных произведений, создавших ПТРЛ. В чеховской повести присутствуют устойчивые поэтические знаки Петербурга в его географических приметах (холод, ветер, мокрый снег), в характеристике высшей чиновничьей бюрократии с ее устойчивыми нравственными чертами. В «описании Петербурга» «автор или вообще не задумывается, совпадает ли он с кем-нибудь», или же вполне

[6]Вряд ли права Н.М. Зорская, категорически утверждая: «холодный чиновный Петербург в «Рассказе неизвестного человека» не предвещает того фантасмагонического призрачного города-гротеска, который через двадцать лет явится из-под пера Андрея Белого» [11, с. 6]. В семантическом плане и в тенденции семиотизировать реальные приметы Петербурга чеховская повесть и предвещает «Петербург» А. Белого. См.: Генри Питер. Чехов и Андрей Белый (эмблематика, символы, языковое новаторство) // Чехов и «Серебряный век». М., 1996. С. 80–90.

сознательно пользуется языком описання, уже сложившимся в Петербургском тексте» [29, с. 261]. Думается, что в «Рассказе неизвестного человека» присутствуют оба эти элемента, хотя первый преобладает. Р. Барт утверждает: «писатель ... может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разые виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них...» [2, с. 388]. Но интертекстуальность, как доказывается, отнюдь не означает потерю индивидуальности писателем, наоборот, она проявляется именно благодаря авторскому обращению к межтекстовым связям, которые на базе отдельных произведений, творчества отдельных писателей складываются в более крупные интертексты, каким является ПТРЛ.

**Список использованных источников**

1. Аймермахер Карл. Знак. Текст. Культура / Карл Аймермахер. – М.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. – 396 с.

2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

3. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследования / Андрей Белый. – М.-Л.: ГИХЛ, 1934. – 294 с.

4. Бялый Г.А. Чехов и «Записки охотника» / Г.А. Бялый // Ученые записки ЛГПИ им. Герцена. – 1948. – Т. 67. – С. 184–186.

5. Берковский Н.Я. Чехов-повествователь и драматург // Берковский Н.Я. Статьи о литературе / Н.Я. Берковский. – М -Л.: Гослитиздат, 1962. – С. 426–451.

6. Бурсов Б.И. Чехов и русский роман / Б.И. Бурсов // Проблемы реализма русской литературы XIX века. – М.-Л.: Наука, 1961. – С. 281–306.

7. Быкова М. Парадоксы мифологического сознания («Культурный герой» в рассказе А.П. Чехова «Черный монах») / М. Быкова // Молодые исследователи Чехова. – Вып. 3. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – С. 80–84.

8. Громов М.П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) / М.П. Громов // Чехов и его время. – М.: Наука, 1977. – С. 39–52.

9. Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры: В двух томах / Ж. Женетт. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282–340.

10. Женетт Ж. Пространство и язык // Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры / Ж. Женетт. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 470 с.

11. Зорская Н.М. Чехов и «Серебряный век» / Н.М. Зорская // Чеховиана. Чехов и «Серебряный век». – М.: Наука, 1996. – С. 5–14.

12. Ильин И. Интертекстуальность // Ильин И. Постструктурализм. Деконструктурализм. Постмодернизм / И. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – С. 224–229.

13. Катаев В.Б. Чехов и мифология нового времени / В.Б. Катаев // Филологические науки. – № 5. – 1976. – С. 71–77; Катаев В.Б. Литературные связи Чехова / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 261 с.

14. Кузичева А.П. Пушкинские цитаты в произведениях Чехова / А.П. Кузичева // Чеховиана. Чехов и Пушкин. – М.: Наука, 1998. – С. 54–66.

15. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: Академія, 1997. – 752 с.

16. Лихачев Д.С. Ахматова и Гоголь / Д.С. Лихачев // Традиция в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – С. 223–227.

17. Плоткин Л. К вопросу о Чехове и Тургеневе // Плоткин Л. Литературные очерки и статьи / Л. Плоткин. – Л.: Советский писатель, 1958. – С. 395–412.

18. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова: смысл художественного пространства (1880-е гг) / Н.Е. Разумова. – Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 1997. – 522 с.

19. Роскин А. А.П.Чехов. Статьи и очерки / А. Роскин. – М.: ГИХЛ, 1959. – 432 с.

20. Семанова М.Л. Тургенев и Чехов / М.Л. Семанова // Ученые записки ЛГПИ. – 1957. – Т. 134. – С. 177–223; Семанова М.Л. «Рассказ неизвестного человека» Чехова (к вопросу о тургеневских традициях в творчестве Чехова) / М.Л. Семанова // Ученые записки ЛГПИ. – 1958. – Т. 170. – С. 125–134.

21. Сендерович С. Чехов – с глазу на глаз. История одной одержимости А.П. Чехова. Опыт феноменологии творчества / С. Сендерович. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – 286 с.

22. Смирнов И.П. Поэтические ассоциативные связи «Поэмы без героя» / И.П. Смирнов // Традиция в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – С. 228–230.

23. Смола К. Эволюция интертекстуальных связей в творчестве А.П. Чехова / К. Смола // Молодые исследователи Чехова. – Вып. 3. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – С. 15–23.

24. Собенников А.С. «Мехеду “есть Бог” и “нет Бога”...» (О религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова) / А.С. Собенников. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. – 222 с.

25. Собенников А.С. Савелий Сендерович. Чехов – с глазу на глаз: История одной одержимости А.П. Чехова / А.С. Собенников // Чеховский вестник. – № 1. – М.: Наука, 1997. – 288 с.

26. Сухих И.Н. Проблемы пэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1987. – 180 с.

27. См.: Молодые исследователи Чехова. Сборник научных трудов. – Вып. 3. –М.: Изд-во МГУ, 1998. – 512 с.

28. Tolstaja-Sedal E. Венеция, музыкант, разговор о смерти: Чехов и Мережковский (к интерпретации «Рассказа неизвестного человека») / E. Tolstaja-Sedal // Klude R.-D. Anton P. Checov. Werk und Wirkung. – Wiesbaden, 1990. – S. 736–776.

29. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы (Введение в тему). Петербургские тексты и петербургские мифы (Заметки из серии) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–399.

30. Цейтлин А. Мастерство Пушкина / А. Цейтлин. – М.: Советский писатель, 1938. – 363 с.

31. Цилевич Л.М. Автор и повествователь в чеховских рассказах / Л.М. Цилевич // Чеховские чтения в Ялте. – Чехов: Взгляд из 1980-х. – М.: ИМЛИ, 1990. – С. 50–61.

32. Чехов А.П. Рассказ неизвестного человека / А.П. Чехов // Чехов А.П. Собрание сочинений и писем: В 30 т. – М.: АН СССР Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького, 1982. – Т 8. – С. 139–213. Дальнейшие ссылки на текст повести даются по этому изданию с указанием страницы.

33. Шаталов С.Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев) // В творческой лаборатории Чехова. – М.: Наука, 1974. – С. 296–309.

34. Winner Th. Chekhov and his Prose, Renehart and Winston / Th. Winner. – New York: Holt, 1961. – 263 p.

35. Winner Th. Chekhov and his Prose / Th. Winner. – New York: Holt, 1966. – 301 p.

Розглядається проблема інтертекстуальних зв’язків між повістю А.П. Чехова «Рассказ неизвестного человека» та Петербурзьким текстом російської літератури. У повісті Чехова простежуються різноманітні літературні асоціації, які важко виокремити, і які походять від Пушкіна, Достоєвського та Толстого. Вони створюють атмосферу Петербурзького простору у його загальному географічному вигляді, знайомому читачеві завдяки знанню міста та його літературної репутації.

*Ключові слова: інтертекстуальність, Петербурзька тема російської літератури, топос, спадкоємність, літературні асоціації, поетичні знаки, культурні архетипи, суб’єктивність, просторово-темпоральна структура.*

In article the problem of internextual communications between the Chekhov`s story «The Tale of Unknown Person» and the Petersburg text of the Russian literature is considered. In «The Tale of Unknown Person» various literary associations, which are difficult to define, and which are going back to Pushkin, Dostoevsky and Tolstoy are traced. They create an atmosphere of the Petersburg space in its general geographical type, familiar to the reader owing to knowledge of city and its literary reputation.

*Key words: intertextuality, the Petersburg subject matter of the Russian literature, the topos, continuity, literary associations, poetic simbols, cultural archetypes, subjectivity, spatially-temporal structure.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 882 (09)

**Е.А. ГУСЕВА,**
*доктор филологических наук,*
*доцент кафедры массовой и международной коммуникации*
*Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

# РУССКИЙ ПОРТРЕТНЫЙ ОЧЕРК РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Рассматривается одна из внутрижанровых разновидностей очерка, пользовавшаяся популярностью у читателей на рубеже XIX–XX вв.

*Ключевые слова: очерк, документализм, литературный портрет, художественный вымысел, субъективное восприятие, искусство.*

В русской литературе рубежа XIX–XX вв. ясно проявилось многообразие художественных поисков. Продолжается развитие и художественное обновление реализма, что, в частности, нашло отражение в творчестве В. Короленко, который сравнивал писателя с «живым зеркалом» и полагал, что художник должен отражать реальные социальные процессы и духовные конфликты. По его мнению, в начале XX в. воспринимающая поверхность художественного зеркала «как будто искривилась, покрылась ржавыми пятнами, извратилась на разные лады и в разных направлениях» [8, т. 8, с. 98]. И тут же он поясняет, что эти «извращения», искривление линий «не зависят прямо от явлений жизни, а только от зеркала…» [8, т. 8, с. 98], ведь процесс, «происходящий в творящей глубине, должен соответствовать тем органическим законам, по которым явления сочетаются в жизни. Тогда, и только тогда, мы чувствуем в “вымысле” художника живую художественную правду» [8, т. 8, с. 97]. «Вымысел» взят в кавычки не случайно: для писателя важно, чтобы художник точно изобразил действительность, верно выбрал точку зрения на неё. Это рассуждение открывает портретный очерк «Лев Николаевич Толстой» (1908), и Короленко находит в романах писателя такое отражение, где «пропорции и светотени соответствуют явлениям действительности» [8, т. 8, с. 98]. Но «простой и яркий» художественный мир Толстого – это проявление его гениальности, «почти нечеловеческая сила воображения и почти магическая власть над кипящими отражениями жизни» [8, т. 8, с. 101]. Как полагает В. Короленко, задачи художника не ограничиваются только объективным воссозданием действительности, и власть художника может распространяться не только на отражение жизни. И в конце письма Л. Толстому от 7 апреля 1910 г. он желает великому писателю: «…Здоровья и продолжения той бодрости, с которой Вы следите за жизнью и воздействуете на неё» [8, т. 10, с. 450]. В своей очерковой прозе В. Короленко ставил и пытался решить вопрос влияния искусства на жизнь, сохраняющий свою актуальность весь XX в. В частности этот вопрос возникает и в портретном очерке, популярность которого была обусловлена ростом интереса к личностному творческому началу.

В это время было заметно усиление внимания писателей к микромиру душевных переживаний и настроений человека, соотношение в его психике сознательных и бессознательных начал. Эта проблема находит освещение и в очерково-документальной прозе первых десятилетий XX в., в которой заметное место занимал литературный портрет. Как отметил В. Барахов, «литературные портреты входят в качестве неотъемлемых, но уже самостоятельных “звеньев”, которые вместе с произведениями других жанров мемуарно-биографической литературы рисуют образы известных деятелей культуры…» [3, с. 137].

© *Е.А. Гусева, 2013*

Исследователь рассматривает преимущественно литературный портрет, продолжающий классические реалистические традиции. Это явление на грани мемуаристики, литературной критики, художественно-документальной прозы. Мы будем говорить о критико-биографическом очерке, в основе которого лежат личные впечатления его автора. «В нём сочетается раскрытие психологии характера, описание внешних черт личности с широким общественно-политическим фоном современности…» [9, с. 179]. К этой жанровой разновидности очерка обращались В. Короленко, И. Бунин, А. Куприн, В. Вересаев, В. Розанов, М. Волошин, В. Брюсов, А. Белый, А. Блок и др. В. Барахов отмечает, что в писательской мемуаристике присутствуют разные принципы авторов в анализе привлекаемого мемуарно-автобиографического материала (очерки М. Горького, В. Короленко, В. Вересаева, И. Бунина). Он утверждает, что в творчестве «мастеров портретного жанра воспоминания о современниках становятся “зеркалом искусства”, но своё наиболее яркое выражение эта тенденция находит только в наследии Горького – великого родоначальника советской литературы» [3, с. 169]. По его мнению, «зеркало» писателей-модернистов (В. Барахов широко использует отождествление писателя с «живым зеркалом» В. Короленко) нарушает «естественные пропорции реального исторического образа…» [3, с. 167]. Он считает, что В. Розанов закамуфлировал истинную сущность Суворина и исказил тот реальный облик, «который остался в памяти современников и вызывал к себе самое разное отношение у передовых деятелей русского общества» [3, с. 167]. М. Цветаева же, говоря о своих личных отношениях с А. Белым, «как бы разгружается от историко-литературных аспектов и замыкается в сфере индивидуально-психологических контактов…» [3, с. 168]. Такого рода оценки естественны для монографии, изданной в 1985 г., тем не менее она содержит и верные, интересные наблюдения. В частности В. Барахов отмечает, что мемуары В. Короленко, И. Бунина, А. Куприна, В. Вересаева и М. Горького основываются «на признании особого характера взаимоотношений с изображаемым человеком, при котором автор рассматривается не только как создатель произведения, но и как его действующее лицо, становящееся объектом автохарактеристики» [3, с. 153]. Этот принцип действительно определяет повествовательную структуру литературного портрета, который воссоздаёт живую индивидуальность известных писателей. Скажем, в богатейшей истории восприятия личности и творчества Чехова своё место занимает и литературный портрет, созданный В. Короленко. В его очерке «Антон Павлович Чехов» (1904) во всей возможной полноте предстаёт образ выдающегося русского писателя и драматурга. Короленко рассказывает о своём знакомстве сначала с его ранним творчеством, затем – личном. Он знакомит читателя с молодым Чеховым, представляя и его портрет. Короленко не описывает подробно внешность, отмечая только выражение чеховских глаз и общее впечатление от молодого писателя. Он замечает, что в его лице, «несмотря на <…> несомненную интеллигентность, была какая-то складка, напоминавшая простодушного деревенского парня. И это было особенно привлекательно» [8, т. 8, с. 83]. Писатель подчёркивает также аполитичность Чехова, которую, видимо, можно в данном случае считать признаком внутренней свободы. Ну и, конечно, отмечается талантливость молодого писателя (которую и он сам стал осознавать): «…И сам Антон Павлович, и его семья не могли не заметить, что в руках Антоши не просто забавная и отчасти полезная для семьи игрушка, а великая драгоценность, обладание которой может оказаться очень ответственным» [8, т. 8, с. 86]. Так в очерке возникает тема ответственности художника, которую автор развивает и углубляет. Чехов предстаёт перед читателем и другим: он создатель «Степи», «Иванова», автор сборника «В сумерках», «Палаты № 6», в которых заявляет себя как серьёзный писатель и драматург. В. Короленко воссоздаёт и свою последнюю встречу с Чеховым, отмечая в его облике необратимые и печальные перемены, вызванные смертельной болезнью: «Это был тот же Чехов, но куда девалась его уверенная, спокойная жизнерадостность? Черты обострились, стали как будто жёстче, и только глаза всё ещё порой лучились и ласкали. Но и в них чаще виднелось застывшее выражение грусти» [8, т. 8, с. 93]. В отличие от Чехова В. Короленко не избегал прямых оценок и в конце очерка сделал характерное для него обобщение: «Неужели в русском смехе есть в самом деле что-то роковое? Неужели реакция прирождённого юмора на русскую действительность <…> неизбежно даёт ядовитый осадок, разрушающий всего сильнее тот сосуд, в котором она совершается, то есть душу писателя?..» [8, т. 8, с. 84].

В очерках происходит органичное слияние очеркового документализма с художественным вымыслом, совмещение психологического и социологического углов зрения, осуществляется обновление поэтического языка. Скажем, усиливается психологизм в портретном очерке, и в очерках В. Короленко («О Глебе Ивановиче Успенском», 1904; «Антон Павлович Чехов», 1904; «Лев Николаевич Толстой», 1908; «Всеволод Михайлович Гаршин», 1910 и др.) сочетаются элементы портретно-психологического очерка и литературно-критической статьи. Для этой жанровой разновидности очерка конца XIX в. характерна синтетичность, и в лучших портретных очерках органично соединяются и глубина проникновения в межличностные отношения персонажей, и биография героя, и его внутренний мир, и самооценка собственных поступков, и осмысление характера в целом. Герой такого очерка – реальный, невыдуманный человек, чей психологический портрет создаётся на основе документальных фактов.

Перу М. Горького также принадлежат многочисленные портретные очерки, в которых возникают образы его современников. Первым из них был очерк «А.П. Чехов» (1905), который стал откликом на смерть писателя. Однако воспоминания автора о нём были так свежи, что перед читателем возник живой и яркий чеховский образ. Очерк начинается не с портрета писателя, что, казалось, было бы логично, а с описания того ощущения, которое возникало при общении с Чеховым. Горький пишет: «…Всякий человек при Антоне Павловиче невольно ощущал в себе желание быть проще, правдивее, быть самим собой…» [7, т. 18, с. 8]. Он отмечает, что писатель всегда был внутренне свободен, не терпел пошлости и не любил разговоров на «высокие» темы, был прост, «любил всё простое, настоящее, искреннее…» [7, т. 18, с. 9]. Горький, для прозы которого была характерна своего рода экспрессивная «размашистость», прямое выражение авторской оценки изображаемого, ценил в Чехове недоступную ему объективность и тонкость художественного рисунка. «О Чехове можно писать много, но необходимо писать о нём очень мелко и чётко, чего я не умею» [7, т. 18, с. 19], – признавался Горький и отмечал мельчайшие детали характера, поведения, внешности писателя – ласковые и «нежно мягкие» глаза, почти беззвучный, но искренний смех, скромность и сострадание ближнему.

Очерк М. Горького «М.М. Коцюбинский» (1913) рассказывает о выдающемся украинском писателе. «Человечность, красота, народ, Украина – это любимые темы бесед Коцюбинского, они всегда были с ним, как его сердце, мозг и славные, ласковые глаза» [7, т. 18, с. 40], – говорит о коллеге автор очерка. Перед читателем возникает образ совестливого, открытого познанию всего нового, очень талантливого и требовательного художника. Горький пишет: «Не щадя, в стремлении к знанию жизни и красоты её, своих физических сил, он и к своему таланту поэта относился чрезмерно строго…» [7, т. 18, с. 42]. Писатель отмечает, что Коцюбинский, у которого было больное сердце, знал, что скоро умрёт, но говорил об этом спокойно и без бравады. И не жалел себя. В портретных очерках М. Горький традиционно идеологичен, и главные вопросы, которые он в них решает, – что за личность тот или иной писатель, что его волнует, к чему он стремится… Эти особенности горьковской публицистики проявились и в очерке «Лев Толстой» (1919), состоящем из «отрывочных заметок», которые писались в разное время. В отличие от В. Короленко, Горький не даёт сколько-нибудь развёрнутой характеристики творчества Толстого, зато подробно говорит о его взглядах на мир, приводя запомнившиеся высказывания великого писателя: «Больше всего он говорил о боге, о мужике и о женщине. О литературе – редко и скудно, как будто литература чужое ему дело» [7, т. 18, с. 64]. И тем не менее Горький приводит высказывания Л. Толстого о Достоевском, Чехове и других писателях. Особенно интересны портретные зарисовки Толстого. Вот одна из них: «Он сидел на каменной скамье под кипарисами, сухонький, маленький, серый и всё-таки похожий на Саваофа, который несколько устал и развлекается, пытаясь подсвистывать зяблику» [7, т. 18, с. 62]. М. Горький «приближает» Толстого к читателю, показывая его и в человеческой немощи, и в то же время в почти божественном величии. В. Барахов отмечает, однако, что во взаимоотношениях Горького и Толстого не было душевной близости (как, скажем, с Чеховым), и личность последнего для Горького как бы раздваивалась: он преклонялся перед Толстым – гениальным художником и осуждал Толстого – проповедника, вероучителя-догматика, «пытавшегося затормозить общественное развитие России в эпоху её исторического пробуждения» [2, с. 87]. Эта

оценка В. Барахова совершенно отвечает духу советского литературоведения, но жанрово-стилевые особенности очерка Горького не проясняет. Хотя то личностное отношение к портретируемому, которое отметил исследователь, как раз и является отличительной особенностью стилистики портретного очерка рубежа столетий.

Всё это чрезвычайно ярко проявилось в литературных портретах, созданных М. Волошиным, в которых органично сочетаются объективные наблюдения и их субъективная трактовка. М. Волошин, как и В. Короленко, сравнивает писателя с зеркалом, но приходит к иному пониманию того, как художник отражает действительность: «Я зеркало. Я отражаю в себе каждого, кто остановился предо мной. И я не только отражаю его лицо – его мысли – я начинаю считать это лицо и эти мысли своими» [6, с. 230]. В творческом наследии Волошина в равной степени проявилось дарование поэта, прозаика и художника. Характеризуя того или иного писателя, он создаёт интересные и выразительные портреты («Валерий Брюсов. “Пути и перепутья”», 1903; «Леонид Андреев и Фёдор Сологуб», 1907; «Александр Блок. “Нечаянная Радость”», 1907, и др.). Очерк «Валерий Брюсов. “Пути и перепутья”» открывает зарисовка Религиозно-философского собрания, на котором в 1903 г. оказался Волошин. Он стремится точно передать его атмосферу: «…И речи, и лица, обсуждаемые темы и страстность, вносимая в их обсуждение, нервное лицо и женский голос Мережковского, трагический лоб В.В. Розанова и его пальцы, которыми он закрывал глаза, слушая, как другие читали его доклад, бледные лица петербургских литераторов, перемешенная с чёрными клобуками монахов <…>, острый трепет веры и ненависти, проносившийся над собранием, – всё это рождало смутное представление о раскольничьем соборе XVII века» [5, с. 407]. В этой массе людей Волошин выделяет В. Брюсова, отмечая его лицо «исступлённого изувера, раскольника» [5, с. 407]. Портрет поэта выходит даже скорее живописным, чем литературным – настолько тщательно Волошин выписывает лицо Брюсова, особенно глаза, «точно нарисованные чёрной краской <…> и обведённые ровной непрерывной каймой, как у деревянной куклы. Потом, когда становилось понятно их выражение, то казалось, ресницы обожжены их огнём» [5, с. 407]. Улыбка поэта не понравилась Волошину и показалась звериным оскалом. Позже, узнав Брюсова ближе, он понял, что это же лицо может быть красивым, нежным и грустным. Художника Волошина занимают в Брюсове не столько его творческие искания, сколько психологический портрет поэта. Он анализирует его поэтические произведения именно с точки зрения психологии: «У Брюсова лицо человека, затаившего в себе великую страсть <…> [которая] в тончайшие звоны одела его грубый от природы стих, математическую точность дала его словам, чёткую ясность внесла в его мысль и глубину прозрений в его творчество» [5, с. 408]. М. Волошин отмечает, что творческая судьба Валерия Брюсова была нелёгкой: после публикации его стихотворений в сборнике «Русские символисты» он навлёк на себя множество нападок и со стороны читающей публики, и со стороны критики. И понадобились долгие годы, чтобы выдающийся русский поэт обрёл наконец признание.

Анализ стихотворений В. Брюсова соседствует с описанием беседы с поэтом: «…Говорили о том, как для человеческой души <…> подобно огромным туманным зеркалам, раскрываются новые исторические эпохи, что душа, расширяясь, познаёт себя новой в отражении прошлого» [5, с. 414]. Волошин заметил, что Вяч. Иванову в его творчестве близка Древняя Греция, а В. Розанову – мистическая сущность Египта. В. Брюсов же на это ответил, что ему Египет чужд, зато близка Ассирия, совершенно закрыт мир Библии, но чрезвычайно близок Древний Рим… Греция же «близка лишь постольку, поскольку она отразилась в Риме» [5, с. 415]. По этой причине Брюсов «всегда предпочтёт бой гладиаторов в Колизее зрелищу трагедии Софокла в театре Диониса. Ему не выгнуть в стихе овала хрупкой глиняной вазы, тонкою кистью не расписать ему чёрным по красному лёгких танцующих фигур. Но он может высокой дугой вознести свой стих – вечный, как римский свод…» [5, с. 415]. Стихи В. Брюсова рассматриваются здесь как воплощение его личности. Волошин не анализирует особенности ритмики и строфики его поэзии, но создаёт её поэтический образ: «Строфы его поэм, как аркады акведуков, однообразные и стройные, тянутся до далёких горизонтов, и стрелы его военных дорог, мощенных широкими мраморными плитами, лучатся по всем покорённым странам и временам» [5, с. 415]. Такого рода пассажи не характерны для традиционной литературно-критической статьи, что с раздражением отмечал и

сам В. Брюсов. В письме Волошину он заметил: «Всё, что Вы говорите обо мне лично, меня очень сердит и кажется мне очень неуместным» [5, с. 720]. Это письмо было опубликовано в газете «Русь» (1908, № 3), там же, где была напечатана статья Волошина. В этом же номере был опубликован «Ответ Валерию Брюсову Волошина», где Волошин определял собственную критическую манеру: «В каждой статье я стремлюсь дать цельный *лик* художника. Произведения же художника для меня нераздельные с его личностью» [5, с. 721]. Действительно, М. Волошин воссоздавал личность художника и писал прежде всего портретный очерк. В отличие от него, В. Брюсов посвящает Волошину именно статью, точнее даже не Волошину, а его книге «Anno mundi ardentis». Это короткая рецензия на книгу стихов, которую Брюсов, однако, завершает почти в духе Волошина, утверждая, что его стихи «…похожи на иератические сосуды литого серебра, которые искусный резчик затейливо украсил хитрыми, заплетёнными узорами, требующими пристального внимания и подготовленного к такой красоте глаза» [4, с. 476]. Но и здесь речь идёт не о поэте, а о поэзии, стихах и их квалифицированном читателе, который сможет оценить сложные, изысканные узоры.

«Легенда о поэте, сотворённая мною, может совпадать с действительностью, но может создавать и новую действительность» [6, с. 172], – заметил М. Волошин. Здесь в духе символистской эстетики М. Волошин говорит о том, что истинный художник в своих произведениях не отражает реальность, но выражает своё понимание её и в свете этого понимания создаёт новую поэтическую действительность. Казалось бы, суждения Волошина о В. Брюсове подчёркнуто субъективны, но вот К. Мочульский в 1924 г. в «посмертном» творческом портрете поэта отмечал: «В “венке” он возвышается до стиля; его риторика динамична, конструкции равновесны, строфы закончены <…> Латинское великолепие тяжёлых форм, прекрасных слов и монументальных образов, незнакомых нашей поэзии» [11, с. 370]. Мы не можем утверждать, что К. Мочульский был знаком с литературным портретом Брюсова, созданным М. Волошиным. Однако если это и совпадение, то совпадение не случайное: Волошину удалось верно выделить существенные особенности поэзии и личности Брюсова, что подтверждает и некролог К. Мочульского. Сотворение «новой действительности» в очерковой прозе М. Волошина начинается уже с портрета. Зелёные глаза Бальмонта, «цветочные золотистые завитки волос» Вяч. Иванова, «маска дикой рыси» Брюсова, тронутый безумием взгляд А. Белого, ясное, холодное, спокойное лицо А. Блока («как мраморная греческая маска») – такими видит Волошин современных ему поэтов. О Блоке он замечает, что тот напоминает «вышедший из моды тип поэта-мечтателя. Острота жизненных ощущений, философская широта замыслов и едкая изысканность символической поэзии сделали этот тип отжившим и смешным» [5, с. 485]. Но только не Блока, поскольку для него мечты и сон органичны и постоянны, а его творчество – «поэзия сонного сознания» [5, с. 486]. Предметно-чувственная фактура реальной действительности здесь сохраняется, но выделяется из неё только то, что, по мнению М. Волошина, значимо, что не должно затеряться в мелких подробностях и ненужных деталях.

Рецензия М. Волошина на книгу А. Ремизова «Посолонь» начинается традиционно для этого жанра. Рецензент отмечает, что это книга народных мифов и детских сказок, но главная отличительная её особенность, «драгоценность её – это её язык» [5, с. 508]. Однако уже на следующей странице возникает выразительный портрет писателя, который и сам своей наружностью напоминал Волошину стихийный дух, «сказочное существо, выползшее на свет из тёмной щели. Наружностью он похож на тех чертей, которые неожиданно выскакивают из игрушечных коробок, приводя в ужас маленьких детей» [5, с. 509]. Волошин отмечает и дырявый платок, в который по самые уши был закутан писатель, и его маленькую сутулую фигуру, и бледное лицо, и тёмные, круглые, близорукие глаза («точно дырки»), и брови вразлёт, и мефистофельскую бородку… Даже голос писателя не остался без внимания, и Волошин пишет: «Голос его обладает теми тайнами изгибов, которые делают чтение его нераздельным с сущностью произведений. Только те могут вполне оценить их, кому приходилось их слышать в его собственном чтении» [5, с. 509]. Так же подробно написан и портрет И. Анненского. Читатель видит напряжённую прямую осанку поэта, его молодые глаза, слышит барственную речь, обращает внимание на манеру поведения… И на то, что внешность Анненского была обманчива: «Внешняя маска была маской директора гимназии, действительного статского советника, члена учёного комитета, но

смягчённая природным барством и обходительностью» [5, с. 522]. Как видим, восприятие любого литературного произведения для М. Волошина неразрывно связано с образом его автора, постижением истинной сути художника, порой скрытой «внешней маской». Глубинную суть творчества художника стремится постичь и И. Анненский. Скажем, в статье «О современном лиризме» (1909) отчётливо проявляется субъективное отношение её автора к современной поэзии; он стремится прежде всего фиксировать свои впечатления от прочитанного. Второй раздел статьи начинается так: «Перехожу к портретам» [1, с. 341]. Далее речь идёт о Валерии Брюсове, указаны его основные сборники, но создаётся не портрет Брюсова, а его поэзии, которая «облечена в парнасские ризы, но, вместе с тем, она вся полна проб, искусов и достижений…» [1, с. 341]. Рассматривая в этой статье цикл стихотворений М. Волошина «Руанский собор», Анненский задаётся вопросом: во что трансформируется «метафорическая» молитва? – и находит ответ: «Пожалуй, в оперу, стилизованную в лиловых тонах» [1, с. 364]. Возникает своего рода зарисовка субъективного восприятия поэтического цикла, но не портрет его творца, «молодого и восторженного эстетика Волошина» [1, с. 363]. И авторский субъективизм, и поэтическая метафоричность, свойственная прозе Серебряного века, ясно проявились в статье «О современном лиризме», но это статья, а не портретный очерк, и Волошин, а точнее, его поэтический цикл, в ней – предмет для критического анализа, а не для портретирования, которое также может предполагать развёрнутый критический анализ.

На рубеже XIX–XX вв. различные литераторы по-разному осмысливали взаимоотношения искусства и жизни, что находило отражение и в очерке. В литературе этой поры продолжали развиваться его различные жанровые разновидности, но чаще были востребованы две из них – портретный и путевой. Нравоописательный же и проблемный очерки популярностью не пользовались. Каждый автор по-своему выстраивал свои отношения с реальностью, но, как правило, заметна связь жизнетворчества писателей с их художественным творчеством. В начале XX в. экспансия литературы в жизнь усиливается. М. Липовецкий полагает, что одним из факторов «российского литературоцентризма стал характерный для России в XVIII–XX вв. (впрочем, существующий и ныне) разрыв между процессами культурной и социальной модернизации и политическим авторитаризмом, отсутствием публичного пространства, на котором мог бы разворачиваться диалог и конкуренция различных проектов просветительской (то есть рационально ориентированной и рационалистически обсуждаемой) модернизации» [10, с. 28]. Русская литература стремилась к слиянию искусства и жизни, и возникала уверенность в том, что художник может преобразовать, усовершенствовать мир, дать «руководство к действию».

**Список использованных источников**

1. Анненский И. Книги отражений / И. Анненский. – М.: Наука, 1979. – С. 93–122.

2. Барахов В.С. Искусство литературного портрета. Горький о В.И. Ленине, Л.Н. Толстом, А.П. Чехове / В.С. Барахов. – М.: Наука, 1976. – 184 с.

3. Барахов В.С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) / В.С. Барахов. – Л.: Наука, 1985. – 312 с.

4. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924: манифесты, статьи, рецензии / В.Я. Брюсов. – М.: Сов. писатель, 1990. – 720 с.

5. Волошин М. Лики творчества / М. Волошин. – 2-е изд., стереотип. – Л.: Наука, 1989. – 848 с.

6. Волошин М.А. Автобиографическая проза. Дневники / М.А. Волошин; сост., ст., примеч. З.Д. Давыдова, В.П. Купченко. – Л.: Книга, 1991. – 416 с.

7. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. / М. Горький. – М.: Гослитиздат, 1949–1955.– Т. 30 – 1955. – 820 с.

8. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10 т. / В.Г. Короленко. – М.: ГИХЛ, 1955.

9. Кочетова С.А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX – начала XX столетий: учеб. пособ. / С.А. Кочетова. – Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2009. – 344 с.

10. Липовецкий М. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской литературе 1920–2000 годов / М. Липовецкий. – М.: Нов. лит. обозрение, 2008. – 848 с.

11. Мочульский К.В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты / К.В. Мочульский. – Томск: Водолей, 1999. – 416 с.

Розглядається один із внутрішньожанрових різновидів нарису, який на рубежі XIX–XX ст. користувався популярністю у читачів.

*Ключові слова: нарис, документалізм, літературний портрет, художній вимисел, суб'єктивне сприйняття, мистецтво.*

The article discusses a type of essay, popular among readers in the XIX–XX centuries.

*Key words: essay, documentalism, a literary portrait, art fiction, subjective perception, art.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.1

**О.Ю. ДОБРОБАБИНА,**
*кандидат филологических наук,*
*старший преподаватель кафедры мировой литературы*
*Одесского национального университета имени И.И. Мечникова*

# ПОВЕСТЬ Л.Н. ТОЛСТОГО «ОТЕЦ СЕРГИЙ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖИТИЙНОГО ЖАНРОВОГО КАНОНА

Исследуется «жанровая парадигма» произведения. Рассматривается взаимосвязь между «эпическим», «архаическим», «драматическим» компонентами жанровой структуры.

*Ключевые слова: жанровая структура, мифологический, эпический, драматический, архаический компонент, сюжетные мотивы.*

Повесть «Отец Сергий», с точки зрения реализуемого в ней и воплощаемого на всех уровнях жанрового «архитекста», – наиболее емкое и семантически насыщенное произведение позднего периода творчества Л.Н. Толстого. Это качество обусловлено теми изменениями, которые произошли в жанровой структуре повести, являющейся заключительной частью толстовского «триптиха». В ней прежде всего возрастает роль «монологической парадигмы» (И.Я. Матковская), свидетельствующей о значительно большем по сравнению с предшествующими повестями довлении авторского дискурса. Соответственно повышается и роль риторичности как качества жанра, провоцирующего обращение писателя к всевозможным разновидностям «готового», авторитарного слова. Поэтому есть все основания говорить здесь об «эпическом монологизме» Толстого.

По мнению Ю. Кристевой, в эпосе можно выделить «постсинкретический период существования», когда на первый план выдвигается именно тенденция автора, проявляющаяся в языке как «носителе конкретного и всеобщего, индивидуального и коллективного одновременно». В связи с этим «организационным принципом эпической структуры остается монологизм». Это означает, что повествовательные стратегии в произведениях «эпического монологизма» ограничены и «стеснены». Ю. Кристева прямо говорит, что Ф.М. Достоевскому присущ «романный диалогизм», а Л.Н. Толстому «эпический монологизм».

Проявлением данного жанрового качества в повести «Отец Сергий» выступает явная, незавуалированная ориентация писателя на традиции житийной литературы. В толстоведении приводится довольно обширный список агиографических произведений, послуживших источниками для данной повести. Это прежде всего житие Иакова Постника, восходящее, в свою очередь, к Скитскому Патерику. Также немаловажными в процессе создания повести были житие Мартиниана, Сергия Радонежского, Аввакума, Тихона Задонского, Арсения и Пимена Великих. Список древнелитературных текстов, к которым обращался Толстой, можно было бы продолжить, но ясно одно: жанр жития был фокусом, творческим материалом, обусловившим сюжетно-композиционную структуру «Отца Сергия», его архитектонику и жанр. Поэтому нашей задачей является интерпретация патериковых, проложных, минейных и собственно толстовских житий в их соотнесенности с жанровой структурой данной повести.

Житие здесь выступает своего рода «прототекстом», архаическим фундаментом толстовской повести, поскольку «цементирует», «оцельняет» ее жанровую структуру. Это та общая архетипическая схема, на которую накладывается изображение индивидуальной

© *О.Ю. Добробабина, 2013*

судьбы героя, принадлежащего иной эпохе, мировоззрению и т. д. Отсюда – установка на всеобщее, универсальное, бытийное, сакральное.

Жанр «жития» был близок Л.Толстому присущим ему аспектом изображения человека – его нравственно-религиозного поведения.

«Житийный» сюжет выбран писателем в соответствии с проблемой нравственного самоусовершенствования человека. В основе сюжета повести «Отец Сергий» лежит нравоучение об истинной и мнимой святости, о чем свидетельствует история создания произведения, поэтика его сюжета.

Анализируя житийный пласт в качестве жанрового «прототекста» повести «Отец Сергий», мы при этом опираемся на генологическую теорию Н.Д. Тамарченко. Ученый считает, что одним из константных признаков повести как жанра является ее ориентированность на циклическую сюжетную схему. В центре циклического сюжета лежит ситуация испытания героя. В свою очередь, испытание связано с «необходимостью выбора», следовательно, «необходимостью этической оценки автором и читателем решения героя».

В связи с этим повесть опирается на жанровые каноны, воссоздающие не случайное, а закономерное, повторяющееся. В качестве архаических жанровых «прототекстов» повести, по мнению Н.Д. Тамарченко, могут выступать народное предание, притча, легенда и, наконец, житие.

Житие в повести «Отец Сергий» явилось тем смысловым стержнем, «костяком», на котором зиждится его жанровая структура. А.Г. Гродецкая отмечает в этой связи важность тех «моральных схем патерикографии, тех общих схем, к которым апеллирует Толстой, буквально следуя фабуле жития Иакова Постника» [2, с. 214]. Именно житие с присущим ему набором устойчивых признаков и свойств риторического типа словесности в полной мере отвечало авторскому заданию. Житие выражало риторико-назидательную тенденцию произведения в максимальной степени. По верному замечанию Д.С. Лихачева, житие святого всегда выступает как «моральный образец для остальных людей».

В то же время в произведении Л.Н. Толстого житие «функционирует» не в виде своей канонической модели, а в значительно переосмысленном и переакцентированном по законам художественного мышления жанровом «регистре». Здесь вновь возникает тот жанровый эффект, который в определенной степени был присущ «Крейцеровой сонате» и «Дьяволу». Это так называемое двойное видение, прием скольжения смыслов, наконец, игра повествовательными планами, сферами. Однако в «Отце Сергии» подобная жанровая амбивалентность выражена в значительно большей степени и проявляется на уровне целостной структуры. Поэтому можно говорить, что трансформация житийного канона здесь и задает координаты жанровой структуры, ее стратегии. Отсюда – сочетание в повести противоположных начал: памфлетного и драматического. В отличие от предшествующих повестей, это сочетание принимает здесь принципиально иной характер. Его особенности как раз и обусловлены избираемым автором жанровым «прототекстом». Проанализируем основные пути и средства моделирования особого типа целостности повестийной жанровой структуры, характерной именно для последней трети XIX в.

Следует отметить, что уже предыстория молодого князя Касатского, данная в начале повести, свидетельствует о чуждости главного героя житийным образам. Возникающее же сходство с некоторыми житийными мотивами, отдельные аллюзии на житие носят, прежде всего, формальный характер. Поэтому они не принципиальны для содержательной характеристики образа Касатского в последующем, когда он становится монахом-отшельником.

Определяющей чертой молодого Касатского было стремление не к Богу, а к развитию собственных способностей в разных сферах. Это была, по сути, игра своими силами, своим самосовершенствованием. Именно с таким настроением князь Касатский уходит в монастырь и живет в нем. Недаром Толстой в ходе повествования о предыстории героя неоднократно подчеркивает мотив гордыни как основной при поступлении в монастырь и при прохождении монашеских послушаний. При этом гордыня героя передается как в авторском восприятии, так и сквозь призму сознания сестры Касатского. Таким образом, уже в этом своеобразном «прологе», предыстории делается ощутимая установка на объективность. На уровне повествования всяческим образом демонстрируется несостоятельность отца Сергия как настоящего монаха.

Однако Толстой намеренно подчеркивает и акцентирует чуждость героя произведения монашеству как таковому. При этом писатель преследовал сугубо рационалистическую задачу: в лице отца Сергия и его наставников обличить монашество. Подобная авторская установка особенно наглядно просматривается в следующем описании: «Игумен монастыря был дворянин, ученый писатель и старец, то есть принадлежал к той преемственности, ведущейся из Валахии, монахов, безропотно подчиняющихся избранному руководителю и учителю. Игумен был ученик известного старца Амвросия, ученика старца Леонида, ученика Паисия Величковского» [4, с. 32]. Таким образом, отец Сергий оказывается преемником всех самых известных православных святых старцев. В XIX в., а тем более ко времени написания повести эти святые были очень почитаемы в России. При этом Толстой ни в коей мере не оспаривает авторитет старцев. Старчество в русской культурной традиции в целом и для крайне «неортодоксального» мышления писателя мыслилось в категориях сакральных, во многом определивших пути русской духовности. Толстой же, отталкиваясь от идеи всеобщего духовного перелома, кризиса, обнаруживает «трещину» не в опыте святых прошлого, а в герое-современнике. Поэтому ошибку делает именно ученик старцев. Он совершает немыслимое для старчества – отправляет гордого монаха в затвор.

Отступления от канона обнаруживаются не только в этом. Следует отметить, что при описании жизни отца Сергия в затворе отсутствует необходимая для христианской литературы о святых мотивировка усиления подвигов и чудотворения реальным духовным возрастанием. Толстой показывает, что в отшельничестве отец Сергий остается по-прежнему светским человеком, по-прежнему во время молитвы сомневается, есть ли Бог, к которому он обращается за помощью. Он молится механически, а между тем ведет чрезвычайно аскетический образ жизни, занимается «умной молитвой». Таким образом, уже на данном уровне подчеркивается двойственность героя. Она, в свою очередь, является следствием его ухода из мира, точнее, раскрытием мотивации этого ухода (по сути уход героя из мира спровоцирован светским окружением). Своим поступком князь Касатский демонстрирует нежелание подчиниться внешнему миру, который диктует свои условия. На формальном уровне он прерывает с ним диалог, демонстративно разрывает связи с этим миром, которые удерживали его в состоянии унизительной зависимости, ограничивали его самостоятельность.

Однако его усилия, направленные на то, чтобы разорвать связи с мирским, оказываются тщетными. Подтверждением этому служит эпизод с генералом, свидетельствующий о том, что связи с миром не прерваны. Наоборот, герой то и дело возвращается к ним, они являются содержанием его внутренней жизни.

Все это, так или иначе, обусловливает специфическое и неортодоксальное, с точки зрения церковно-христианских догматов, использование элементов патристики, агиографической легенды. Важно также то, что в патериках находит выражение близкая Толстому идеология раннего христианства. Именно это христианство, по мнению писателя, живет в народе «в легендах, пословицах, рассказах». Поэтому «еретическое» начало толстовской повести питали ее народно-христианские, патериковые корни.

Патериковая мораль, идеология воплощается в повести Толстого наиболее полно. Это как бы и житие и вместе с тем отступление от него, разрушение его канонов. Характерным в этом отношении является следующий этап борьбы героя с миром, попытка подавить в себе привязанность к нему. Имеется в виду посещение Маковкиной. В этом эпизоде на внешнем уровне довольно точно повторяется та цепочка событий, которые присутствуют в житии Димитрия Ростовского, явившемся основным источником толстовской повести. Герой здесь побеждает. Действительно, описана победа духа над плотью. Но по сути это лишь формальная сторона отображения. Толстой вновь раскрывает психологию героя во всей его противоречивости. Перед нами трансформированный вариант присущей толстовскому психологизму «диалектики души».

Данный эпизод построен на борьбе между соблазном, которым Маковкина стремится подчинить себе отшельника, и его волей. Для героя произведения в конечном счете важно победить не свою плоть, а Маковкину. Отсюда – деталь, вызывающая сходство с житийным героем, в частности, с героем жития Димитрия Ростовского. В свою очередь, деталь вырастает до уровня мотива сожжения рук, который в контексте повести обретает

расширительный смысл. В данном мотиве не только реализуется заповедь избавления от соблазняющей части тела, но и буквально воплощается другая евангельская формула: временный огонь предпочитается огню вечному. Жест возложения руки на огонь приобрел в агиографической традиции «этикетный» характер. Он может истолковываться двояко: как движение реальное и вместе с тем ритуальное. В древней литературе реализация данного мотива довольно заметна. Так, протопоп Аввакум возлагает руку на пламя, руководствуясь каноном. С плотским искушением борется Тихон Задонский. Он держит руку над огнем свечи. В дальнейшей литературе тенденция использования и воссоздания этого устойчивого житийного мотива прослеживается довольно часто. В повести Л.Н. Толстого также обнаруживается его авторская интерпретация.

Герой действительно стремится следовать своему житийному предшественнику – Иакову Постнику. Из жанрового «прототекста» известно, что Иаков Постник в течение нескольких часов держал свою левую руку над огнем, пока правая касалась тела блудницы. Житийный герой боролся с «дьявольским искушением». При этом его борьба не преследовала цели воздействовать на сознание блудницы. Сергий же должен победить Маковкину. Следовательно, эта задача не требовала от него жертв, подобных тем, которые приносил Иаков Постник. В соответствии с этим и победа героя повести Толстого направлена, прежде всего, на соблазнительницу. Таким образом, писатель здесь выходит за рамки житийно-канонической интерпретации. Он переосмысляет ее согласно своему миросозерцанию, своим представлениям о роли и функциях житийной литературы в современной ему реальности. «Автор не следует этикету и едва ли может ему следовать – по самой природе своего бунтующего против этикета художественного творчества. «Жест» его героя более непредсказуем, внезапен и непосредствен, нежели того требует поведенческий ритуал» [2, с. 225]. По мнению исследовательницы, писатель здесь становится на точку зрения патериковой морали. Поэтому в контексте произведения отсутствует этикетность, ритуальность, характерные для канонического жития.

Следует отметить, что в такой же степени приближенными к патерику по сути являются заключительные мотивы раскаяния и пострижения блудницы. Эти мотивы на внешнем, формальном уровне совпадают со своими сюжетными аналогами в каноническом житии («Через год она была пострижена малым постригом»). На глубинном уровне автор в значительной степени отступает от житийной интерпретации. Он изображает прежде всего внутреннюю борьбу Сергия, что придает его победе совершенно иные коннотации. Отсюда – раскаяние и пострижение Маковкиной, с точки зрения фабульной реализации, то есть соответствия житийному канону, являются для автора далеко не первоочередными. Писатель лишь констатирует внешнее сходство, избирает своеобразный архетипический «каркас» и наполняет его индивидуальной художественной семантикой. Толстой опирается не столько на жесткую структуру жития, сколько ему интересна сама мораль, извлеченная из него. Поскольку же жанр патерика был значительно архаичней по своему происхождению, то, очевидно, писатель видел в нем больше «жизненности», морали, связанной не с готовыми, сложившимися истинами, а с неожиданными, подчас даже новеллистически непредсказуемыми коллизиями. Этим и обусловлено, как нам представляется, обращение Толстого к патерику, который он, в свою очередь, облекает во внешний «каркас» канонического жития. Для писателя на первом плане не произошедшее впоследствии с Маковкиной, а прежде всего ее роль в судьбе отца Сергия, тот урок, который он должен был извлечь после встречи с ней.

Сосредоточившись на воссоздании многолетней жизни героя в затворничестве, писатель вместе с тем подчеркивает глубинную связь его с миром. Речь идет о моделировании героя особого склада, с которым Толстой связывал надежду на возрождение духовности. Следует отметить, что в литературоведении утвердилось понятие толстовского праведника. Однако если мы проследим эволюцию праведничества в русской культурной традиции, то придем к выводу о том, что данное понятие как раз и может быть связано с его «мирской» интерпретацией. Более того, представления о праведничестве находились в XIX в. в русле православной традиции.

Такой подход обусловил и ту последовательность, цепочку испытаний, которым подвергается Сергий. Характерным в этом отношении является испытание, связанное с появ-

лением в его келье слабоумной Марьи. Согласно логике жития, этот эпизод должен был лишь утвердить героя в вере, в нем должна была укрепиться сила духа. Однако на деле происходит обратное. Убедившись в «чувственности и слабоумии» Марьи, герой, тем не менее, не в состоянии преодолеть в себе похоть, он не может устоять перед примитивным существом. Падение героя происходит быстро, практически незаметно для него самого. В результате падения в сознании героя возникает представление о грехе. Здесь показательным является то, что Толстой отходит от приближенной к народной интерпретации греха и становится на путь более догматического его толкования.

В повести же Толстого вслед за падением героя, которое было высшей точкой его саморазоблачения, сразу наступает искупление греха. Но путь возрождения, просветления отца Сергия состоит из нескольких этапов.

Толстой вновь прибегает к житийной схеме. Она реализуется прежде всего на уровне выявления житийных прототипов. В изображении жизни Сергия во втором монастыре содержится упоминание о барыне, которая начала заискивать» в нем и просила ее посетить. Сходный эпизод присутствует в житии Арсения Великого. Некая «боярыня богатая», случайно увидевшая Арсения, пожелала видеть его и впредь, на что получила гневную отповедь старца, возмущенного суетным желанием женщины. В «Отце Сергии» этот мотив присутствует в виде «соблазна женского»: Сергий не отвечает барыне, но ужасается «определенности своего желания».

Сюжетные аналогии с патериковыми житиями обнаруживаются и в эпизоде встречи Сергия с Пашенькой. Следует отметить, что данный эпизод восходит к общему архаическому сюжету о посрамлении прославленных аскетов. Он обнаруживается в многочисленных рассказах патерикового происхождения. Так, известными были рассказы о некой девственнице, всеми помыкаемой и оскорбляемой, которая служила в монастыре и отличалась редким смирением и самоуничижением. Епископу Питириму даже явился ангел, обличая его в превозношении собственными подвигами и указывая образец истинного подвижничества: «она лучше тебя». Кстати, к этому же типу сюжетов примыкают и рассказы о благочестивых скоморохах, в которых мнимому праведнику является праведник подлинный.

Именно эти традиционные элементы сюжета использует Толстой в повести «Отец Сергий». Герою в «тонком сне» является видение: «И во сне он увидал ангела, который пришел к нему и сказал: «Иди к Пашеньке и узнай от нее, что тебе надо делать, и в чем твои грехи, в чем твое спасение». Он проснулся и, решив, что это было виденье от Бога, обрадовался и решил сделать то, что ему сказано было в видении» [4, с. 34]. Здесь соблюдено внешнее сходство с житийным каноном. Но далее писатель идет по пути его трансформации, прибегая к нарочитому снижению устойчивого житийного мотива. Известно, что уже в первой редакции повести житийная формула о святости и праведничестве Пашеньки звучала не из уст ангела, а принадлежала «грубому мужику». Эта тенденция к редуцированию житийных мотивов сказалась и в окончательной редакции. Житийное «виденье от Бога» осталось в повести неразработанным эпизодом, подобно предшествующим раскаянию и пострижению блудницы. И это выглядит вполне закономерным, поскольку повесть не была завершена Толстым и при жизни писателя не публиковалась.

Если структурные компоненты «видения», его внешние признаки, восходящие к древнерусской агиографии, остались неразработанными в повести, то сама его суть, содержание оказываются в центре авторского внимания. Сон же выступает своеобразной рамкой, формой, в которую писатель облекает свою идею праведничества. Главное – это то, что внутри сна, то есть его содержание, идея.

Очевидно, Толстому здесь оказывалась ближе фольклорная интерпретация видения. Ее контекст довольно обширен. Изображение посрамления пустынника было частотным в легендах, сказках, духовных стихах. В фольклоре разоблачается не гордыня и самомнение монаха, а эгоизм святости, когда забота о спасении души заменяет заботу о благе ближнего. Подвижники-скоморохи, крестьяне из народных легенд превосходят пустынников в деле служения ближнему. В некоторых патериковых рассказах забота о ближних противопоставляется эгоистической монашеской морали. Толстой здесь становится на позиции «народности», ему импонирует мораль, извлеченная не дедуктивным способом из

опыта монашеско-аскетической жизни, а приближающийся к истине взгляд крестьянина. Это взгляд наивный, мирской по своей природе. А.Г. Гродецкая в этой связи пишет: «Из двух взаимоотрицающих и сосуществующих в христианстве представлений о путях спасения, мирском и аскетическом, Толстой, несомненно, признавал только первый» [2, с. 232]. В качестве доказательства своей точки зрения исследовательница приводит слова самого писателя: «…Отделить себя, чтобы не грязниться, есть величайшая нечистота…» [2, с. 204].

В данном случае фольклорные и древнелитературные источники, на которые опирался Толстой, способствовали более глубокому уяснению жанровой структуры произведения. С помощью архаических сюжетов в более сильной позиции раскрывалось памфлетно-публицистическое начало. В еще большей степени оно предстает в разоблачении праздности монашества. Это, пожалуй, основной объект толстовской критики, также восходящий своими корнями к народной морали, которая трансформируется в патериковых и легендарных сюжетах о посрамленных пустынниках.

Антитезой по отношению к праздности выступают герои трудящиеся, кормящие себя и своих ближних. Это всевозможные персонажи фольклорных сюжетов – дровосечцы, камнесечцы, вертоградари, пастухи и т. д. С точки зрения выражения народного отношения к монашеству, заслуживают внимания и рассказы Киево-Печерского патерика. Это известный эпизод с возницей из жития Феодосия Печерского, когда возница просит преподобного Феодосия занять его место, поскольку устал от работы, монах же празден.

В повести Толстого монашество с присущими ему духовным «сибаритством», «святостью», основанной на «рабстве», подвергается последовательному, соответствующему всем эстетическим параметрам памфлета, развенчанию. Об этом речь шла выше. В данном аспекте важна связь риторичности и таких ее проявлений, как дидактико-назидательная тенденция автора, учительный пафос с архаическими «прототекстами», формирующими жанровую структуру «Отца Сергия» древними жанровыми схемами. Тем более, что на этот раз перед нами вновь трансформация житийного канона, связанная с образом Пашеньки. Выявляемое нами фольклорное начало выступает здесь своего рода механизмом данной трансформации, переакцентировки.

Действительно, Пашенька вбирает в себя множество традиционных черт житийных героев. В ней на обобщенном уровне выражается идея самоуничижения и смирения, выступающая антитезой по отношению к светскому и монашескому честолюбию Сергия. Пашенька живет с ощущением собственной вины, неправоты и несовершенства («Да я прожила самую гадкую, скверную жизнь…», «…только и есть, что знаешь всю свою гадость…»). Олицетворяя самоотречение, Пашенька противостоит эгоцентрически замкнутому сознанию монаха. Духовное состояние своего героя, когда «все внимание, все интересы его были сосредоточены на своей внутренней жизни», Толстой называет «состоянием усыпления». Когда же угасает и этот интерес, «усыпление» сменяется «уничтожением» «внутренней жизни», ее полностью заменяет жизнь «внешняя». В Пашеньке воплотилась и идея деятельного милосердия, деятельного служения ближнему. Разумеется, писатель отталкивается от этой идеи как от антитезы монашеской праздности. Следует отметить, что Толстой придает данной антитезе особую форму. Как и в канонических жанрах, перед нами «упрощенно-назидательный моральный и сюжетный схематизм, повторяющий столь же схематичную бинарную конструкцию (должное – недолжное) соответствующих сюжетов предания» [2, с. 236].

Подобный схематизм может быть объяснен родом занятий героини. Исследователь Э.С. Афанасьев обнаруживает «поразительное сюжетно-смысловое соответствие» между финалом «Отца Сергия» и проложным «Словом о епархе Феодуле и скоморохе Корнилии». Пашенька, как и ее житийные прототипы, занимается далеко не благочестивым занятием, с точки зрения христианской морали. Здесь на первый план выдвигается «принцип минимизации “подвига”». В результате этого «этический закон предания (выше тот, кто ниже), определивший художественное решение Толстого, действует в данном случае против его же собственных канонов и догматов» [2, с. 237]. При этом снижению, профанации деятельности героини также способствует фольклоризация, взгляд на нее с точки зрения народной морали. Именно поэтому непонятная народу классическая музыка отрицается Толстым. Вместе с тем фольклоризация изображаемого вступает во взаимодействие с тенден-

цией христианизации. Для сравнения можно вспомнить отрицательное отношение автора к музыке в «Крейцеровой сонате». В «Отце Сергии» занятия Пашеньки музыкой интерпретируются в таком же ключе. Это занятие с позиций церковной морали безбожно так же, как и занятие скомороха. По мнению А.Г. Гродецкой, писатель «антиканоническую народную модель использует в ее обычной функции, направляя против собственного ригоризма и догматизма» [2, с. 238].

Однако житийный контекст образа Пашеньки не исчерпывается установлением параллелей с «народными» представителями труда, «малых дел». Данный контекст гораздо шире. Вполне закономерным является сопоставление Пашеньки с Юлианией Лазаревской. В литературоведении существует традиция подобного сопоставления (И.А. Юртаева, П. Честер, А.Б. Тарасов). Сходства возникают на уровне сравнения семейного служения толстовской героини с семейной и хозяйственной деятельностью Юлиании, с ее заботами о чадах и домочадцах. Но, пожалуй, наиболее объединяющим обеих героинь является то, что они не бывают в церкви, их добродетель не связана с церковной моралью. Но следует отметить, что ориентация Толстого на житие Юлиании Лазаревской не была сознательной. Такими же выглядят выявляемые сходства, даже текстуальные переклички с «Житием Исидоры Юродивой». Это скорее был творческий импульс, толчок для обобщенного выражения представлений о святости. Иными словами, перед нами определенный пласт мотивов и образов агиографической словесности, способствующий объемности и многомерности жанровой структуры повести.

Писателю важно не выявить конкретный архаический прототип своего героя, а создать широкий контекст. Справедливым представляется мнение А.Г. Гродецкой: «Подбором устойчиво-трафаретных житийных мотивов создается широкий контекст, ориентированный не на единственный агиографический прототип, а на житийную традицию в целом как явление не литературы, но идеологии» [2, с. 245]. Однако вывод исследовательницы о том, что «Отец Сергий» является «по существу антижитием с героем антисвятым» [2, с. 245], представляется спорным. Подобного мнения придерживаются также Е.Н. Купреянова и С.И. Стоянова. Они говорят об «антиканоническом» характере произведения.

Толстой не ориентировался на житие только с целью указания адресата критики, разоблачения. Он не ограничивался использованием «православного декорума» с этой целью, а сознательно опирался на целостные структуры древнерусской агиографии. И это соответствовало той эстетической и нравственной позиции писателя, которая выдвигается на первый план в его позднем творчестве. Поэтому сходство и отца Сергия, и Пашеньки с житийными героями не только внешнее, но обнаруживает глубинную связь на уровне жанровой структуры. Эта связь подтверждается проанализированной выше сценой искушения Сергия великосветской дамой Маковкиной. Данная сцена в совокупности с последующим изображением обращения блудницы наиболее приближена к каноническому житию, которое писатель практически оставляет без изменений.

Л.Н. Толстой не столько спорил с моралью жития, не столько разрушал его каноническую структуру, сколько переосмыслял ее. Писатель выбирал во всем множестве агиографических текстов те сюжеты, которые соответствовали его принципиально «неортодоксальному» учению. Писатель искал подобные совпадения, явившиеся не чем иным, как «подтверждением “вымученных” истин личного опыта» [2, с. 246]. Причем в поле авторского внимания оказывались как агиографическая легенда с присущей ей «еретической», антиканонической направленностью, так и патериковое житие, на котором основывается глубинный слой жанровой структуры повести «Отец Сергий».

В этой связи целесообразно вести речь о «притчевости» произведения Толстого. Именно притча в качестве первичного «прототекста» проникает в житие, и, трансформируя его, в значительной степени разрушая его каноническую структуру, тем самым приближает героя к миру, делает весомым выбор героем индивидуальной жизненной позиции. Отец Сергий предстает подлинным «субъектом этического выбора». Подобная жанровая установка притчи не противоречит ее свойствам авторитарного текста, ее «учительному дискурсу» (В.И. Тюпа). Обращение Толстого к притчевым моделям обусловлено возрастанием роли дидактико-назидательного начала, морализаторской тенденции. Выше мы уже отмечали влияние этих факторов на специфику художественности в позднем творчестве

Л.Н. Толстого. Теперь же дидактизм, назидательность, учительный пафос как частные проявления риторического дискурса нас интересуют в связи с их реализацией в «авторитарной риторике императивного, монологизированного слова» притчи. В самом деле, притча как своеобразный жанровый «первофеномен» (М.М. Бахтин) способствует усилению в тексте толстовской повести риторичности, возрастанию в ней монологической парадигмы. Данные свойства притчевой структуры также позволяют глубже понять особенности сюжетики позднего Толстого, обусловленные, в свою очередь, субъективной трактовкой писателем христианской догматики.

Есть все основания полагать, что интерес произведений патерикового типа к изображению кающихся грешников идет от притчи. В них говорится о своеобразной «апологии» греха, о сложном процессе познания и самосовершенствования, обретения добродетельных качеств посредством греха. В этом смысле «патериковые поучения и рассказы буквально повторяют или иллюстрируют евангельские заповеди и притчи о раскаявшихся грешниках – разбойнике и блуднице, блудном сыне, заблудившейся овце, потерянной и найденной драхме. Абсолютно созвучными им оказываются “заповеди” Толстого». Для писателя важной была мысль о возможности подлинного раскаяния и последующего обретения истины только через падение. Именно таков путь героя притчи. В дневнике Толстого 9 августа 1890 г. появляется запись: «К Отцу Сергию. Описать новое состояние счастия – свободы, твердости человека, потерявшего все и не могущего упереться ни на что, кроме Бога. Он узнает впервые твердость этой опоры» [4, с. 74]. В письме В.П. Золотареву о своем «павшем» герое Л. Толстой пишет: «…И только в падении, осрамившись навеки перед людьми, он нашел настоящую опору в Боге. Надо опустить руки, чтобы стать на ноги» [4, с. 268].

Таким образом, концепт греха в художественной и мировоззренческой системе Л.Н. Толстого приобретает первостепенное значение. Грех – это необходимая предпосылка дальнейшего развития личности, ее духовного движения, которое противопоставлено статике, застывшей форме, догме, духовному «усыплению». В трактате «О жизни» Толстой писал, что грех, заблуждение, страдание, раскаяние осмысляются как источник необходимого для жизни движения. Поэтому «…страдания вызывают ту самую деятельность, которая и составляет движение истинной жизни, – сознание греха, освобождение от заблуждения и подчинение закону разума» [2, с. 248]. Именно такое понимание греха как пропасти, угрозы смерти, утраты смысложизненных ориентиров характеризует духовную эволюцию героев поздних произведений Л.Н. Толстого. Это и близкий к самоубийству Левин, и автобиографический герой «Исповеди», «Записок сумасшедшего» и других произведений. Подобное искушение грехом проходит и отец Сергий.

При этом писатель всяческим образом подчеркивает ценность жизненного этапа, связанного с ощущением героем своей греховности. Это ценность прежде всего познавательная. Для сравнения вновь обратимся к мифологической парадигме грехопадения в предшествующих повестях. Так, например, в «Крейцеровой сонате» явно прослеживается тенденция оправдания греха, являющегося условием, необходимой предпосылкой последующего возрождения героя. Преступление Позднышева по сути оправдывается, оно выполняет своего рода «очистительную» функцию. Воздействие совершенного греха здесь еще сильнее, чем в «Отце Сергии». Следует отметить, что подобная интерпретация грехопадения свойственна мифологическому мышлению, элементы которого трансформируются и переходят в раннехристианские памятники. Именно на них опирается Толстой, вступая тем самым в противоречие с церковными догматами, ортодоксальным православием. В этом и проявилось радикальное переосмысление им христианских догматов. В дневнике писатель отмечает, что его повесть «о человеке, всю жизнь искавшего доброй жизни, и в науке, и в семье, и в труде, и в юродстве, и умирающего с сознанием погубленной, пустой, неудавшейся жизни. Он-то святой».

Если в отце Сергии воплощается динамика, противоречивость духовных поисков, то в изображении Пашеньки, наоборот, на первый план выдвигается статика, неподвижность. Представление о праведной жизни дано ей изначально. Несмотря на неблагочестивость своего труда, Пашенька все же погружена целиком в его стихию. Такому труду до самоотречения отдается Пашенька. Она предстает в «роли воплощенного идеала», «ее путь к ис-

полнению своего высшего "предназначения" прямее, короче и однозначнее» [2, с. 252]. В связи с этим образ Пашеньки предстает чем-то вроде «унификации».

Однако, Толстому ближе не «пребывание» в праведности, а становление, динамика. Поэтому статичный идеал отодвигается на второй план, уступая место в художественной системе повести образу кающегося грешника. В результате в произведении возникают «двойные смыслы». Эффект «двойного смысла» появляется именно за счет усиления динамики, перестановки традиционных акцентов в отображении героя. Касатский именно вследствие своей греховности «святее» идеальной Пашеньки.

Подобный подход определен самой жанровой структурой «Отца Сергия», ориентированного, с одной стороны, на житие, а с другой, – переосмысляющего это житие в соответствии не только с миросозерцанием Толстого, но и с религиозно-философской парадигмой эпохи в целом. Ее отражение в русской литературе наиболее очевидно в принципиально «неканонических» «житиях» Н.С. Лескова и, как это ни парадоксально, даже в художественной системе такого православно ориентированного писателя, как Ф.М. Достоевский. При этом имеется в виду его «Житие великого грешника», в котором писатель выдвигает идею прощения греха. В нем Достоевский записывает: «О прощении непростимого преступника (что это мучение всего мучит сильнее)».

Переосмысление, трансформация традиционных житийных структур в «Отце Сергии» оказываются возможными на основе такого жанрового качества толстовской повести, как притчевость. Именно в притче как жанровом «первофеномене» в большинстве случаев выражена раннехристианская мораль с ее «апологией греха». При этом в контексте данной повести целесообразно вести речь не об определенном притчевом сюжете, лежащем в основе жанровой структуры, а о собственно притчевости как свойстве, качестве, заключающем в себе комплекс представлений о грешном герое, движущемся к истине. Поэтому закономерным является сходство героя повести и с блудным сыном, и с заблудшей овечкой, и потерянной и найденной драхмой. Здесь притчевость выступает тем качеством, которое позволяет применить к герою аксиологию не житийную, а в значительной степени ассимилированную, представленную в реалиях конца XIX – начала XX ст.

Притчевость обусловливает также определяющий повестийную структуру принцип «обратной симметрии». Он реализуется в мотиве ухода героя, его возвращения в мир. Если первый уход в монастырь предполагает следование модели пути героя жития, то второй уход Сергия наиболее очевидным образом демонстрирует отступление писателя от канонической житийной структуры.

Вместе с тем разрушение агиографического канона осуществляется не только на основе притчевости. Подтверждением этому и является архетипический по своей сути мотив ухода. Его значимость в контексте повести Толстого определяется наличием в нем не противоречащих друг другу притчевой и житийной семантики и накладывающихся на них онтологических смыслов. Доказательством здесь может служить жизнетворческая реализация ухода в духовном опыте самого Толстого. Интерпретируя последовательное воплощение данной архетипической структуры в культурно-историческом контексте эпохи второй половины XIX в. и ее трансформацию в творчестве Толстого.

Итак, переосмысление житийного канона осуществляется, с одной стороны, на основе проникающих в житие жанровых «первофеноменов», как, например, притчи, а с другой – изнутри самого агиографического образца. В результате перед нами жанровая структура повести, вбирающая в себя и по-разному переакцентирующая диаметрально противоположные и одновременно тождественные семантические пласты. Это и обусловливает эффект двойного видения, скольжение между разными смыслами внутри одного жанрового денотата, в данном случае житийного. Подобная многомерность, позволяющая «распределять», акцентировать разные коннотации в пределах одного денотата, свидетельствует о возникновении и утверждении в русской литературе принципиально нового типа повестийной структуры. Она зиждится прежде всего на амбивалентности ее жанровой модели, характеризующей произведения малого эпоса последней трети XIX – начала XX в. Это становится возможным на основе двуплановости, явившейся следствием соотнесения повести с такой архаической жанровой моделью, как житие.

## Список использованных источников

1. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь / С.С. Аверинцев // Собр. соч. – К.: Дух і літера, 2006. – 912 с.

2. Гродецкая А.Г. Ответы предания: Жития святых в духовном поиске Льва Толстого / А.Г. Гродецкая. – СПб.: Наука, 2000. – 264 с.

3. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности / И.А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.

4. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. / Л.Н. Толстой. – М.: Худож. лит. – Т. 27: 1928–1958. – 620 с.

5. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в бласти мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.

6. Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

7. Юртаева Е.Н. Жанровое своеобразие повестей Л. Толстого 70–90-х гг. XIX века / Е.Н. Юртаева // Толстовский сборник № 27. – Тула, 1992. – С. 39–50.

Досліджується «жанрова парадигма» твору. Розглядається взаємозв'язок між «епічним», «архаїчним», «драматичним» компонентами жанрової структури.

*Ключові слова: жанрова структура, міфологічний, епічний, драматичний, архаїчний компоненти, сюжетні мотиви.*

The article is concerned with the « genre paradigm» of work. Intercommunication is examined between «epic», «archaic», «dramatic» the components of genre structure.

*Key words: genre structure, mythological, an epic, drama, archaic component, plot motives.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.1

**Л.Ю. ПАРАМОНОВА,**
*аспирант кафедры современной русской литературы*
*Уральского государственного педагогического университета*
*(г. Екатеринбург, Российская Федерация)*

# «САПФИРНОСТЬ НЕБА» И «ОТСВЕТ ГОЛУБОЙ»: СЕМАНТИКА СИНЕГО ЦВЕТА В ЛИРИКЕ СТАРШИХ СИМВОЛИСТОВ

Рассматриваются особенности восприятия синего цвета в творчестве русских символистов. Приводится подробный анализ выбранных произведений и сопоставление его с психологическими трактовками цвета. В заключении выводится общая концепция семантики синего цвета в символизме.

*Ключевые слова: семантика, фоносемантика, цвет, синий, символ, мифопоэтика.*

Издревле люди задумывались о значении цвета в их жизни, замечая, что каждый цвет способствует возникновению определенной эмоции или состояния. Эта удивительная особенность заинтересовала людей давно. Й.В. Гете одним из первых писал трактат о цвете и его влиянии на человека («Учение о цвете»). Позднее этим вопросом интересовались М.Люшер («Цветовой личностный тест Люшера»), К. Ауэр, Г. Фрилинг («Человек-цвет-пространство»). К более современным исследованиям можно отнести работы В. Драгунского и В. Кандинского – «Цветовой личностный тест» и «О духовном в искусстве». Восприятие цвета, его влияние на душу человека не могли обойти и художники слова. Одними из первых на эту проблему обратили внимание символисты, в том числе русские поэты. Вслед за статьёй П. Флоренского «Небесные знамения» А. Белый пишет свою статью «Священные цвета», и цвет становится важной частью словаря символизма. Цвет передает эмоции и состояния автора, служит ярким символом в передаче скрытых смыслов произведений. Поэтому проблема исследования символики цвета, наряду с фоносемантикой, становится актуальной, как один из современных подходов к интерпретации поэзии Серебряного века. С каждым годом ей уделяется все больше и больше внимания в анализе мифопоэтики.

В данной статье мы обращаемся к проблеме использования символистами одного из трех основных цветов – синего. Предметом исследования является мифопоэтика синего цвета в творчестве старших символистов: В. Брюсова, К. Бальмонта, И. Анненского, объектом – наиболее характерные «расцвеченные» произведения выбранных авторов. Наша задача – исследовать семантику синего цвета в лирике старших символистов.

Синий цвет, цвет неба, всегда обращал на себя внимание людей. С точки зрения психологии, этот цвет приносит покой и глубоко погружает человека в себя. В. Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве» пишет: «Синий есть цвет торжественности, духовной углубленности. Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному. Это типично небесный цвет, цвет покоя. Погружаясь в черное, он приобретает призвук нечеловеческой печали, рока. Чем светлее – тем более далекий и безразличный, безмолвный покой символизирует» [1, с. 67]. Синий цвет рекомендуется психологами для лечения нервных заболеваний, он несет врачеватель-

© *Л.Ю. Парамонова, 2013*

ную функцию, гася эмоции, снимая напряжение. В Древнем Египте синим цветом красили внутренние помещения пирамид, что символизировало покой вечности, поэтому этот цвет считался цветом умерших. В мифологии синий цвет – это цвет божественный, являющийся непременным атрибутом богов (как правило, боги в мифологии всех стран носят голубое или синее одеяние), королевский оттенок, связанный с небом и с понятием недостижимого идеала. Символика синего неразрывно связана с духовной культурой и верой. В статье «Священные цвета» П. Флоренского синий цвет присутствует в одном из своих оттенков – голубом и описывается как «…тьма пустоты, – тьма, но смягченная отблеском как бы накинутого на нее вуаля тончайшей атмосферной пыли; Она зрится как мировая душа, как духовная суть мира, как голубое покрывало, завесившее природу» [2, с. 310]. Схожее толкование этого цвета мы находим и у А. Белого: «Когда разлетятся остатки пыли, и блеснет воздушная белизна…и вот сейчас же засквозит голубым… мы научимся узнавать нашу радость, взирая на ясно-лазурное грустящее радость небо. Соединение бездны мира с воздушно-белой прозрачностью как символом идеального человечества – это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба – этом символе богочеловечества, двуединства» [3, с. 209].

Теперь обратимся непосредственно к произведениям поэтов-символистов. Какую мифопоэтическую семантику обретает синий цвет для них?

В 1916 г. В. Брюсов пишет книгу стихотворений «Семь цветов радуги», в которой выделяет каждому цвету отдельную «главу». Цель книги – охватить жизнь во всем ее разнообразии, с радостями и болью, с миром и войнами. Макроциклы книги «Синий» и «Голубой» автор связывает общей тематикой – человек и время. Синий у Брюсова предстает как мимолетность жизненных переживаний, автор старается запечатлеть мгновение, кадры человеческой жизни, которые сменяются с невообразимой быстротой, смешиваются в воспоминании. Жизнь представляется подобной кино, с его быстрой сменой событий. С появлением кино меняется мироощущение и чувство времени: мы то возвращаемся в прошлое, то вдруг созерцаем будущее: *«Все вобрала в водоворот столица, // На все вопросы принесла ответы»* («У канала»). Этот синий мир создается в свете уличных фонарей, он иллюзорен. *«Люди, люди, словно стаи // Птиц, где каждая – никто!»*. Весь цикл окрашен в *«электрические светы»* города, здесь и *«шорох тени прозрачной»*, и *«ровный шелест корректуры»*, и *«отсвет голубой»*, и дрожь, и блеск, и *«свет фонарей, раздробленных движением»*. Художник пишет картину зыбкого вечернего города, где все мимолетно, где каждый на экране. Синева в *«сумраке ночей безлунных»* пронизывает стихотворения, но и она быстро сменяется: *«Что было красочным и пестрым, // … мы делаем бесцветно-острым»*. Таким образом, в синем цвете Брюсов воплощает время, мимолетность мгновений жизни, шум вечернего города с одной стороны и бесконечность, неизбежность и вечность этой суеты – с другой. «Чем темнее синий цвет, тем более зовет он человека в бесконечное», – читаем мы у Кандинского [1, с. 67]. Брюсов вложил в синий мимолетность жизни и воспоминаний, блеск городских огней – все эти быстро сменяющиеся кадры суеты большого города, который закрыт для настоящих чувств; в нем только блеск *«любви продажной»*, и он далек, чужд автору. Он говорит*: «Я укрываюсь в одиночестве»*. *«Жизнь как мир обмана»* раскрывает пред ним свои врата, но все это мимолетно и вечно одновременно.

В продолжение темы человека и времени – цикл «Голубой». Здесь автор обращается к воспоминаниям, к прошлому, воспевает героев и их деяния. Как пояснял П. Флоренский, «голубой зрится как духовная суть мира» [2, с. 310]. Для Брюсова значение голубого цвета расширяется до просторов прошлого: здесь автор обращается к воспоминаниям о былом счастье и любви. Сохраняется все та же атмосфера синего покоя, но только уже застывшего, не мелькающего перед глазами. Он обращается к прошлому, сквозит мотив недостижимых упований на земную радость, любовную отраду. Мотив мечты здесь связан с философским просветлением, несмотря на любые реальные разочарования. Вот она, «духовная суть мира», голубая мечта. Таким образом, небесный цвет у Брюсова вмещает в себя сложное сочетание прошлого, настоящего и будущего, это мечта о счастье, вера в идеал, пронесенная сквозь все времена и ведущая человека, как звезда. Это своеобразный голубой цветок – мечта, которой все же не суждено сбыться.

Что касается семантики синего цвета как цвета надежды и недостижимой веры в идеал, тот же мотив мы можем проследить и у К. Бальмонта, в его поэме «Фата Моргана». И несмотря на заявления поэта в статье «Любовь и ненависть», что тёмно-синий подавляет, в поэме цвет предстаёт совсем в другом, космическом аспекте. Здесь синий – это цвет веры, надежды, какой-то высшей гармонии. Это простор, но простор не гнетущий, а *«бесчисленность различно-светлых звёзд»*. Бальмонт создаёт синий колорит произведения через образ сапфирной пустыни, над которой простирается мост в рай, в Эдем. Сапфир символизирует небесное блаженство, верность и скромность. И вот небесные пути в рай – это синий. *«Синий цвет – небесный цвет»*, – говорит поэт. Он указывает, что всё синее обещает достижение желаний: *«Дойдешь», – тебе вещает лен»*. Лён, в народной традиции, символ дороги и постоянства, образ васильков в стихотворении – простота, нежность. Все эти образы, так или иначе отсылающие нас к синему оттенку, по крупицам слагают макрообраз синего – постоянный, верный, космический, но близкий душе человека, вселяющий веру и ведущий к высшим ступеням духовного пути: *«душою ощущается в Эдем ведущий мост»*. Сапфир является наиболее «духовным» из всех камней, перенося это своё значение и на синий цвет в восприятие поэта. Кроме того, Бальмонт не только поддерживает синюю гамму на образном уровне, но и «укрепляет» ее на уровне фоносемантики. Рассмотрим наиболее показательное стихотворение. В общем, в стихотворении 3 доминирующих гласных звука: [и] – [у] – [jэ].

*ПустЫнями эфИрными, эфИрными-сапфИрными*
*СкитАется бесчИсленность разлИчно-свЕтлых звЁзд…*
*Но сИний цвет – небЕсный цвет, и грЁзою отвЕтною*
*ПросЯщему сознАнию даЁт он ряд примЕт…*
*ПримЕт лазУрно-рАдостных нам в бУднях много свЕтится,*
*И пУсть как море сИнее, дорОги далекИ…*

Звук [jэ] в фоносемантике чаще всего символизирует простор, необъятное пространство, что-то лёгкое, блёстки [5, с. 286]. Здесь – на фоне синего простора – [jэ] читается как звёзды в бездонном небе. [у] и [и] – в фоносемантике: тёмно-синий/фиолетовый и синий. У Бальмонта, в его статье «Поэзия как волшебство» мы читаем: «[у] – это шум, что-то грозное, как туча, гул на морском берегу, [и] – взвихренная пучина, волнует, беспокоит, вихрь, море» [4, с. 129] – всё это тоже обыгрывает образ синего цвета. К тому же, если прислушаться к аллитерации в стихотворении «Синий», можно выделить наиболее частые звуки: [р] – [л] – [щ].

Бальмонт пишет:

«…[щ] – истинно природный звук, он – он в шелесте листьев, песне ветра, которая заполняет мировое пространство.

[р] – горы, бури, пророчества.

[л] – лепет волны, что-то влажное, нежное, влага, ласка» [4, с. 129].

Эти мотивы гор, пучины, волн еще больше подчёркивают и углубляют «синий тон» стихотворения.

И. Анненский точно также связывает цвета с несущими подобную окраску символами: синий, лазоревый зачастую в стихах поэта сопровождается сапфировыми бликами. Таким образом, цвет подкрепляется в сознании каким-то конкретным образом, символом мира земного или небесного: *«А всё ведь только что сейчас // Лазурно было здесь»*, – восклицает поэт, то есть было живо, трепетно, радостно. Синий как оттенок голубого Анненский воспринимает в том же ключе: это и «полудня пламень синий», где всё живет – кипит – горит, и *«синий сон благовонных кадил»* – всё то же что-то священное, неприкосновенное. Синий – цвет духовной углублённости, цвет покоя и непорочности, в то же время включающий в себя призвук печали. Отсюда появляется у Анненского *«тоска синевы».*

Поэт играет в стихотворениях с этим цветом, с оттенками неба и человеческого настроения: небо предстаёт то лазурным, то сапфирным. Здесь синь – нежная, это цвет божественный, высокий, королевский, потому что *«Синью нежной … горды солнцевы палаты».*

Эта синь и небеса – воздушные, хрустальные, и туча – тяжко полная слёз, как сердце, и волны зыбкие и далёкие, и сапфиры, небесные камни добродетели:

*Что ни день, теплей и краше*
*Осенен простор эфирный*
*Осушенной солнцем чашей:*
*То лазурной, то сапфирной.*
*Синью нежною, как пламя,*
*Горды солнцевы палаты,*
*И ревниво клочья ваты*
*Льнут к сапфирам облаками.*
*Но возьми их, солнце, – душных,*
*Роскошь камней все банальней, –*
*Я хочу высот воздушных,*
*Но прохладней и кристальней.*
*Или лучше тучи сизой,*
*Чутко-зыбкой, точно волны,*
*Сумнолицей, темноризой,*
*Слез, как сердце, тяжко полной*.

Анненский, подобно Бальмонту, на всех уровнях окрашивает стихотворение синевой. Помимо цветовых эпитетов, образы волн, воздуха, неба наполняют стихотворения густотой цвета, но здесь переливы из воздушно-голубого в насыщенный, тяжёлый синий.

Синий присутствует в стихотворениях и на фоносемантическом уровне: ассонанс [и], [у] очевиден в этом стихотворении. Как было уже сказано ранее, эти звуки ассоциируются с тёмно-синим и голубым цветами. Символика сапфиров – синих камней, как известно, – чистота, спокойствие, правдолюбие, целомудрие. Всё это – семантика синего. Сапфир символизирует воздух, это камень верности, целомудрия и скромности; не раз в стихотворении упоминается *«сапфирность неба».* В древности считалось, что этот камень делает человека «чистым», создаёт радость и согласие. Синева священна. И не только у Анненского, вспомним, например, «Несказанное. Синее. Нежное» у Есенина. Но чем гуще синева, тем больше печали и тоски вбирает она в себя – отсюда появляется *«свод картонно-синий»*, который при расставании с любимой заменяет «ту высь, что знали мы лазурной» («Спутнице»). На смену беспечной радости, любви и весне вдруг приходит пустота горького разочарования и одиночества. И отсюда же – *«этот нищенский синий и заплаканный лёд»* («Снег»). Но эти чувства печали, тоски, душевной нищеты даны свыше, даны небом, и потому они всё-таки синие, они несут на себе божественную печать лазурного цвета.

Таким образом, мы видим общую картину восприятия синего цвета «старшими» символистами, которая не только не противоречит психологической характеристике этого цвета, а, скорее, углубляет ее и делает более богатой и всесторонней. Синий цвет, таким образом, символизирует идеал, небесный покой и бесконечность. Синий в символизме – это цвет сакральный, напоминающий нам о времени и мимолетности жизни, о вечности суеты и прошедших мгновениях счастья. Этот цвет увлекает нас в прошлое, а также дает силу и духовное просветление.

**Список использованных источников**

1. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 349 с.
2. Флоренский П. Избранные труды по искусству / П. Флоренский. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 519 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
4. Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / К. Бальмонт. – М.: Правда, 1992. – 589 с.
5. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста / Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 432 с.

Розглядаються особливості сприйняття синього кольору в творчості російських символістів. Наводиться ретельний аналіз обраних творів та зіставлення його із психологічними трактуваннями кольору. У висновках наводиться загальна концепція семантики синього кольору в символізмі.

*Ключові слова: семантика, фоносемантика, колір, синій, символ, міфопоетика.*

The author reviews the features of perception of the blue color in the works of Russian symbolists. The detailed analysis of some works in comparison with psychological interpretation is produced in the article. In the conclusion, there is the general conception of the semantics of the blue color in symbolism.

*Key words: semantics, phonosemantics, color, blue, symbol, mythopoetics.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.2

**О.Д. ТУРГАН,**
*доктор філологічних наук, професор,*
*завідувач кафедри культурології та українознавства*
*Запорізького державного медичного університету*

# КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА УНІВЕРСАЛІЯ ЯРМАРКУ В ТВОРЧОСТІ Ю. ЛИПИ

З'ясовується модернізація вертепного жанру як явища української культури в драматичній поемі Ю. Липи «Ярмарок», досліджується своєрідність характеристики письменником суперечливої епохи 20–30-х рр. ХХ ст. через ярмарковий маскарад, необарокову образність.

*Ключові слова: вертепний жанр, необароко, карнавалізація, амбівалентність, драматична поема.*

У різножанровому спектрі творчості Ю. Липи одне з визначних місць посідає драматургія. Драматичні твори були надруковані у збірці «Світлість» й були видані окремо: «Цар-дівиця» (Л.Н.В, кн. VI, 1922), «Корабель, що відпливає» (Л.Н.В, кн. VII, 1923), «Слово в пустині» (Л.Н.В, кн. III-IV, 1924), «Бенкет» (Студентський Вістник, ч. 4, 1926, Прага), «Поєдинок» (Л.Н.В, кн. I, 1927), «Вербунок» (Л.Н.В, кн. XI, 1927), «Ярмарок» (Студентський Вістник, річник IX, ч. 5–7, Прага, 1931). Є. Маланюк назвав ці твори шедеврами.

Для світогляду Ю. Липи, його ідейно-художніх поглядів властиві семантичні домінанти культурної спадкоємності, історичної тяглості, це й дало його сучасникам підстави говорити, що він «поет для поетів» (Ю. Маланюк). Культурна орієнтація в художній і публіцистичній спадщині Ю. Липи окреслює авторський ідеал і виразну естетичну програму текстуального втілення. Засвоєння вітчизняної і світової історії, національного духу минулого – заслуга Ю. Липи як поета і драматурга. Як про поезію, так і про драматургію митця, можна сказати словами Є. Маланюка, що це твори «високого напруження». Як зазначав Ю. Ковалів, «схильний до історіософічних візій, Ю. Липа володів надзвичайно гострим відчуттям сучасності, поєднаним із глибоким осмисленням драматичної долі свого народу. Його муза могла бути світлою („Балада"), твердою як криця („Київські легенди", цикл „Суворість"), медитативною, зануреною в екзистенціальну проблематику буття („Зорі великі дрижать...") і водночас – гнівною, коли йшлося про зневажання людських цінностей ...» [2, с. 183–184].

Генетичну лінію поетичного мислення Ю. Липи Є. Маланюк простежував від «Повчання» Володимира Мономаха і бароковості часів І. Мазепи та Києво-Могилянської Академії а також переконливо визначив домінатні ознаки його ідіостилю: «1) благородна якість виразу, 2) аскетична доцільність слова, 3) динамічна ощадність речення» [5, с. 232].

Звернення до історичної пам'яті, до культурно-історичних мотивів – одна з провідних рис творчості поета. У художній картині світу першої третини ХХ ст. доля особистості прочитується не лише в контексті епохи, але вписується і в широке культурно-історичне тло. Поняття традиції, культурної спадщини спираються на функціонування універсальних як для окремої нації, так і для всієї культури категорій. Власне, рух, розвиток певного культурно-історичного континууму неможливий без обігу в ньому «вічних образів», сюжетів та мотивів: «У культурі скільки-небудь значний крок у майбутнє виявляється можливим лише в міру засвоєння минулого й відкриття тих його потенцій, котрі посилюють імпульси руху

© *О.Д. Турган, 2013*

вперед, розширюють культурний потенціал прогресу. Це означає, що у векторному уявленні метачас культури ніби двоспрямований – і вперед, і назад, і до центру, й від центру часового потоку. Ось чому в культурі мають місце "вічні образи", свого роду інваріанти історичного процесу її розвитку, котрі (…) як земна вісь, пронизують весь масив людської цивілізації» [1, с. 38]. Ця схема коловороту вічних образів і мотивів розглядає вузлові культурні явища сучасності як «відтворення умов розвитку фундаментальних принципів попередніх культур», актуалізацію «золотого фонду» культури [3, с. 38].

На початку ХХ ст. була велика епоха культурного «переживання». Ю. Липа поезією і драмами створює свого роду «палімпсест», «текстус-рескриптус», накладаючи на «старі» тексти новий – власний. Різні типи культури, особливо середньовічний, виконують у нього сотеріологічні функції. Драми письменника – синтетичні твори з широкими культурно-історичними нашаруваннями різної функціональності (казка, пастораль, балада, бенкет, ярмарок), порубіжними ситуаціями, оргіастичністю і карнавалізацією буття (війна-мир, життя-смерть, учитель-учень, наречений-наречена), всеохопністю деталей і пафосом цілісності, космічністю й універсальністю. Тут представлена гра елементами різних стилів і поетик, поєднання рис неоготики, необароко, елементів романтизму і реалізму, неоміфологізму як способу буття в культурі.

Письменник, який прагнув відродження свого народу й нації, у закодованих культурно-історичних образах і універсаліях розкриває устремління до волі, краси, «слова, що є Богом». Контамінуючи риси поетик експресіонізму, бароковості, неоромантизму, символізму, неокласицизму, Ю. Липа зображує відважних, сміливих героїв, які кличуть іти назустріч бурі, пітьмі, поривам до трансцендентного:

Моя ти доню мила, вір у честь і велич.
Хто слави нашої зазнав, той буде линуть
Щохвильно до нового чину слави [4, с. 190].
(«Поєдинок»)

Одвазі мужеській що рівного є в світі?
Вона накреслила хід світові усьому,
І моє серце теж пливе за нею [4, с. 200].
(«Поєдинок»)

На злобу, на байдужість, на безпечність
Ідемо ми, хай нас є небагато,
Та нас любов великая веде,
Вже досить слів. Слова – то лиш початок
Великої останньої борні [4, с. 205].
(«Вербунок»)

Сталь, вогонь, залізо – образи, споріднені з образами творів Є. Маланюка, О. Ольжича та ін. Кожен з них, вдаючись до цих культурно-історичних та онтологічних універсалій, утверджував своє розуміння героїчного чину. Для драм Ю. Липи характерне наростання модерністських тенденцій, коли фантастичне стає істотним елементом художнього тексту і багато в чому сприяє філософському тлумаченню хаосу буття першої третини ХХ ст. Письменник свідомо намагається ніби посилити фантастичність реальності, звертаючись до різних епох і різних культур, створюючи своєрідні притчево-параболічні сюжети та відповідну образність. Духовна елітарність драм Ю. Липи надає злиттю фантастичного й реального особливої стилістичної вишуканості, витонченості, камерності й універсальності одночасно.

...Світ такий примарний,
Що знаки дійсности і чуд – одно мені [4, с. 170].

Л. Залеська-Онишкевич, визначаючи естетичні пошуки і пріоритети письменника, наголошує: «Його драматичні твори майже завжди символічні, сукупні й короткі; рівночасно вони часто мають неоромантичне символічне забарвлення, з підкресленням двополярності вартостей. Події сповиті містерійним серпанком і містицизмом. У більшості творів помітне ідеалістичне шукання мрії, ідеалу, вільного вибору, свободи особистого самовислову,

відчувається сильна віра в Бога. Всі ці елементи виразно виявилися пізніше і в інших творах Ю. Липи» (Додаток до Антології драматургії української діяспори «Близнята ще зустрінуться». Уклала Лариса Залеська-Онишкевич. Львів, 1997. 20 с.).

Ю. Липа естетично й художньо реконструює традицію, створює художні цінності, які виражають зміст певної культури. Панестетизм, культура в культурі – ключові ознаки ідіостилю письменника. Визначення аспектів творчості поетів-неокласиків, здійснене Д. Наливайком, певною мірою стосується й Ю. Липи. Мається на увазі те, що "вони були поетами культури – не в розумінні її співців чи апологетів, а в тому, що культура є джерелом, ґрунтом і матеріалом їхньої творчості, що їхня творчість належить до цієї специфічної сфери, котра, будучи витвором людського духу, розміщається «над природою» [6, с. 334].

Для драматичних поем характерне й незвичайне відчуття Середньовіччя як, з одного боку, в тематиці («Бенкет», «Ярмарок», «Поєдинок»), так і в зовнішніх образотворчих засобах, і загалом у дусі. Через діалоги персонажів драматичних поем письменник здійснює мікроаналіз своїх героїв, які постають у своїх космічних, фізичних і психічних еквівалентах. Поетика драматичних поем демонструє багатий карнавальний репертуар – словництво, словотворчість, перехід, переплетення, взаємоперетворення людських, тваринних, живих і неживих форм: «мов шуліки ми будем шарпати отчизни побережжя», «стій, вовченя (хлопець-приблуда – О.Т.). А покажись-но, птахо, собача голодне... То – вовк!» («Вербунок») [4, 204]; «Ох серце, ти криваво б'єшся в грудях, // Як ранене звір'я сліпе й безсиле», «О місто, псице з грудьми без покорму, // О карловатосте, кого ти зродиш?», «У юрби туляться, мов звір'я дике; // Їх тічки збройнії, як мітли алебард, // Все вимітаючи, погрожують містам», «На голос їх глухий, тремтячі мари // Виповзували втомлено з провулків, // Як павуки на павоті здригання», «мов ос рої були мої бажання, // Що упивались ядом і медами // І чистістю назвав я все живе», «Дракон затятости ліг коло мене, // Неначе вал фортеці кам'яної» («Бенкет») [4, с. 179, 181, 182, 184].

Особливе місце у драматичному доробку письменника посідає вертепний твір «Ярмарок» зі вступом-посланням М. Мухинові, який Є. Маланюк назвав блискучим стилістичним шедевром. Дослідник вважав «Ярмарок» «плідним наслідком залюблености і заглиблености автора в нашу історію, це було витончено-глибоке і творче вчуття в духа давноминулої і попередниками недоціненої епохи…» [5, с. 231]. Заслугою Ю. Липи було «відзискання давно викрадених лексичних скарбів, …ревіндикація нашого культурно-мовного майна, …засвоєння історичного духу нашого минулого» [5, с. 234], і це особливо показовим є в цьому творі. Слід зазначити, що цьому творові передує поема «Сон про ярмарок», це дало підстави дослідниці творчості поетів «Празької школи» В. Просаловій назвати їх «близнюками» [7, с. 128].

Слід зазначити, що 1920–30-ті роки XX ст. порушили питання перегуків цієї епохи з бароко (дослідження О. Білецького, Р. Якобсона, Ю. Тинянова, О. Грузинського, В. Шкловського та ін.). Літературний авангард «пригадує», розвиває, поглиблює прийоми, характерні для мистецтва й літератури XVII–XVIII ст.

Принцип контрасту, симультанної дії, зображення роздвоєності людини, душа якої розривається між земним і небесним, вдавання до містифікацій, риторичність – ці риси необароковості простежуються у вертепі Ю. Липи, через антропоцентричну філософію якого оцінюється «Я» свого сучасника, суперечність між старим і новим, традицією та революцією.

Ігрова структура містифікації характерна для цієї драматичної поеми, яка пов'язана зі сміховою культурою, ярмарковим перевдяганням за принципом амбівалентності, мозаїчною структурою, мотивами маски.

У стилі барокового писання письменник у драмі «Ярмарок» розповідає про дивну нічну подію «з демонами розмаїтими і з неподвижного й непорушного краю вилетівшими». Композиційно твір складається з трьох частин, перша й третя написані прозою, друга поетична. Основою для написання цього твору, за свідченням оповідача, була «вельми дивная пригода», яку він мав, перебуваючи в лікарні. Його на «шпацір» запросив якийсь маловідомий шляхтич, і під час цієї прогулянки автор побачив напівлюдей-напівдемонів, що були «якби в ярмарку україноруськім перемішанії…» [4, с. 217]. Переплетення земного й небесного («той моїстат небесний світився і говорив тисячма голосами»), найрізноманітні-

ші «дивні» земні образи («гарбузи, на продаж везомії; цигани із мазницями ідучії; косарі, сіно звозящії на продаж; люде, воду возячії і віршом мовлячії; кажани і сови нощнії, пролітаючі вельми спішно; вельми хитрі чужоземні люди; жебраки при дорозі, о ялмужну просящії; люди худі, у важкії панцери і мисюрки повбирані; люде, розної статури, вертячиїся в бурі паперовій; чоловік, коротким аршином вимахуючий; гайдамака, окривавлений вельми і великий; бандити танцюючії; люде чужоземнії, о України гонір, славу і фортуну в карти граючії і дух злий») репрезентують діалектику буття, різні соціальні стани і прошарки, весь той вир життя в Україні початку ХХ ст.

Звернення до цього канонічного жанру відзначається творчим підходом, оригінальним трактуванням злободенних проблем, актуалізацією їх і яскравими знахідками в модифікації жанру. Автор творить характерні для барокових творів алегорії, нарощує індивідуальні деталі, включає житейські колізії.

Письменник через ярмарковий маскарад показує різні голоси, що характеризують націю: гарбузи як метафора байдужості, для яких основна мета – «…жити б так ясно, безкрайно // Без крику, без ліку у тисяч віку…» [4, с. 217]; цигани уособлюють боротьбу з усім «вищим», косарі – обмеженість, для яких «і віз – сіно, і ви – сіно, і світ – сіно» [4, с. 218], кажани і сови – хижацтво («Урвати, сховати і з'їсти, облизати себе – і чистий» [4, с. 219]; жебраки – пасивність, споглядальність, благальність, «пхинькання» над нацією, князь – владу понад усе, гайдамака – розбій, він ворога не відрізняє від брата; бандити – агресивність, яким «зарізати, убить і зґвалтувати // То тільки й варто» [4, с. 223].

Висвітлює Ю. Липа і погляди інших представників ярмарку: для вельми хитрих чужоземних людей українці – «понурі, мовчазні, укриті; "то діти, або щось, може, сите, мрійне, ніби меланхолійне в них", …їх можна покорити… і задавить, співаючи вольнолюбові нути» [4, с. 219]; інтелігенти («люде худі, у важкі панцери і мисюрки повбирані», «люде різної статури») мріють про те, щоб зробити війну без пожеж, а націю годувати «книжечками у затишному курничку // І вивести на світ готову, першорядну без боротьби»), вони уособлюють різні погляди на ситуацію в країні (одна, друга, третя ідея… Ах, нині / Стільки усяких великих ідей на Україні! – Я витинаю ідею / Як лілею з паперу / Бо життя, бо люди – то блуд, то бруд» [4, с. 221–222].

Величезна відповідальність самого автора перед своєю батьківщиною, перед усім людством спонукає оповідача звернутися з настановою до свого Приятеля, щоб пригоду його нічну «оповідати тільки людям статечним, доброго роду і право мислячим», адже «належить найбільше берегтися панів льокаїв, роду нахабного та розбещеного, людей шибеничних» («Ярмарок») [4, с. 225].

Оцінка стану суспільства, себе («Се бо єсть батог божий над моїм краєм») відбувається у неспокої, сумнівах. Картина світу, що відкрита письменником зсередини, викликає стати на захист прекрасного. Використовуючи культурно-історичні нашарування як у проблемно-тематичному, так і в жанровому планах (поєднання міраклю, містерії, мораліте, вертепу), оповідач, як і свого часу філософ Сковорода, не дається пійматися в сіті зла, розтління, продажу свого «Я». І тому саме з Лисої гори чуються «голоси нетерпеливі і пробуд великий», «голос срокгий і страшний таки із нутра гори виходячий»:

– Дай
душі великої
щоб злочини великії людей цих
опанувати, змити
і встати, і творити [4, с. 225].

Поєднання реального й демонічного, масштабного, всепланетарного й побутового, часткового й дріб'язкового, надмірного алегоризму, ліричності й публіцистичної риторики з філософсько-екзистенційними рисами ставлять цей твір Ю. Липи у ряд своєрідних епопей, де епічний розмах сконденсований у стрункій лапідарній формі. Драматична поема «Ярмарок», філософськи узагальнюючи діалектику добра і зла, умовного й натурального, низького й високого, порив у високості із земною силою бароко, стала своєрідним апофеозом оцінки життя України 20–30 рр. ХХ ст. Ігрова структура ярмарку активно «працює», відбиваючи особливості національного життя, культури, де мотив маски сприяє розкриттю склад-

ної плинності буття, можливості співіснування водночас різноманітних змістів і прихованих значень.

Як представник полігісторства (учений, історик, філолог, поет, художник, лікар) Ю. Липа на поєднанні автентичного українського ґрунту і культурних світових надбань порушував проблеми національної й культурної ідентифікації, які актуалізувалися його сучасниками, письменниками «розстріляного відродження».

## Список використаних джерел

1. Гутчин И.Б. Кибернетические модели творчества / И.Б. Гутчин. – М.: Знание, 1969. – 64 с.

2. Ковалів Ю. Юрій Липа / Ю. Ковалів // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. – Кн.1 / за ред. В. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 182–184.

3. Крымский С.Б. Эпистемология культуры / С.Б. Крымский, В.М. Парахонский. – К.: Наукова думка, 1993. – 216 с.

4. Липа Ю. Поезія / Ю. Липа. – Торонто: Гомін України, 1967. – 292 с.

5. Маланюк Є. Юрій Липа-поет / Є. Маланюк // Книга спостережень. Проза. – Торонто: Гомін України, 1962. – С. 225–238.

6. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія» 2006. – 347 с.

7. Просалова В. Празька літературна школа в аспекті міжтекстових сходжень / В. Просалова // Культурні зв’язки Донеччини з українським зарубіжжям. Матеріали науково-практичної конференції. Донецьк, 17 грудня 2004 р. – Донецьк, 2004. – С. 123–141.

Исследуется модернизация вертепного жанра как явления украинской культуры в драматической поэме Ю. Липы «Ярмарка», осмысливается своеобразие характеристики писателем противоречивой эпохи 20–30-х гг. ХХ в. посредством ярмарочного маскарада, необарочной образности.

*Ключевые слова: вертепный жанр, необарокко, карнавализация, амбивалентность, драматическая поэма.*

In the article it is clarified modernization of the genre of vertep as a phenomenon of the Ukrainian culture in the dramatic poem by Y. Lypa “The Fair”. It is investigated specific of writer’s description of the contradictory epoch of 20-30 years of XX century through fair masquerade, neo-baroque imagery.

*Key words: genre of vertep, neo-baroque, carnivalisation, ambivalence, dramatic poem.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 83.С2.821.162.4

**С.І. ХОРОБ,**
*доктор філологічних наук, професор,*
*завідувач кафедри української літератури та журналістики, директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)*

# ОДИН ІЗ КОГОРТИ УЧНІВ СЛАВЕТНОГО НОВЕЛІСТА (ПРОЗОВА ТВОРЧІСТЬ В. ТКАЧУКА)

Розглядається новелістика українського письменника Василя Ткачука (1916–1944), творчість якого до недавнього часу була майже невідомою. І лише впродовж останніх десятиліть його прозовий доробок став об'єктом літературознавчих досліджень, зацікавив видавців. На переконання істориків української літератури та сучасників новеліста, цей художник слова, естетично освоївши стильову манеру Василя Стефаника та його епічне мислення, продовжував розвивати здебільшого в координатах західноукраїнського довоєнного письменства ідейно-образні засади творів славетного прозаїка. Отже, у статті насамперед йдеться про особливості авторської новелістичної свідомості Василя Ткачука у світлі розгортання ним стефаниківських традицій.

*Ключові слова: новела, стиль, Стефаник, традиції, експресіонізм, західноукраїнський літературний процес.*

Є в західноукраїнському літературно-художньому процесі перших десятиліть XX ст. імена письменників та їх твори, що не відомі чи мало знані не лише широкому читацькому загалу, а й фахівцям-літературознавцям. Серед них – новеліст Василь Ткачук (1916–1944), прозаїк, який залишив по собі не надто велику за обсягом спадщину, однак без неї годі уявити цілісність і повноту розвитку нашого національного письменства. Тим часом про нього як про художника слова нема жодної згадки ні в «Історії української літератури XX століття», що вийшла двома виданнями у 1993 та 1998 рр., ні в «Українському слові: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.», що побачила світ як чотиритомник 1994 р. Зрештою, не розгядається він як творча особистість і в щойно виданих перших томах «Історії української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.» (2013) та «Історії української літератури: XX – поч. XXI ст.» (2013). Тільки як інформація сприймаються біо-бібліографічні піблікації Володимира Полєка («Біографічний словник Прикарпаття», 1995) та Володимира Мороза («Золоті дзвінки Василя Ткачука», 2001), що свого часу друкувалися в Івано-Франківській місцевій періодиці, відповідно, у газетах «Новий час» і «Галичина».

На цьому тлі, безперечно, виокремлюються дослідження «Письменник-демократ» Володимира Лучука, що було своєрідною вступною статтею до невеличкої збірки творів Василя Ткачука «Новели» (1973), «Ієрофанія землі й природи в прозі Івана Керницького і Василя Ткачука» та «Традиції і новаторство як координати формування індивідуального стилю: проза І. Керницького й В. Ткачука» Наталі Мафтин, що стали підрозділами її монографій, відповідно, «Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років XX століття: парадигма реконкісти» (2008) та «У пошуках "GRAND" стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття» (2011). Також відрадно й те, що впродовж останніх років були видруковані його твори – в антології урбаністичної прози «"Дванадцятка": Наймолодша львівська літературна богема 30-х років XX ст.". (2006) і чи не найповніше зібрання

© *С.І. Хороб, 2013*

його новел «Сині чічки» (2013). Додаймо до цього щойно видані спомини Остапа Тарнавського «Літературний Львів 1939–1944» (2013), де вміщено яскраві сторінки з життя Василя Ткачука, і матимемо на сьогодні більш-менш окреслену творчу особистість письменника-новеліста. Проте не до кінця вивчену й осмислену в контексті розвитку української прози третього десятиліття минулого століття.

Залучаючи до сьогоднішніх літературознавчих досліджень рецензії і відгуки критиків минулого, скажімо, С. Лишкевича (Дзвони. 1935. Січ.–лют.), М. Семчишина (Наш прапор. 1935. Жовт.), Л. Гранички (Вістник. 1935. Кн.11), Б. Кравціва (Вістник. 1935. Груд.), Араміса (Нова Зоря. 1936. Ч. 21. 19 бер.), А. Курдидика (Неділя. 1936. 31 травн.), Л. Нигрицького (Новий Час. 1936. Ч. 271) або ж спогади сучасників Василя Ткачука, наприклад, Б. Нижанківського (Сучасність. 1986. Ч. 1), О. Тарнавського (1995) та ін., можна зробити загальні висновки про те, що в цих матеріалах їх автори всіляко прагнули розкрити ідейно-естетичну своєрідність і внутрішню структуру епічної розповіді, засадничо закладеної Василем Ткачуком у всіх своїх новелістичних збірках. Одночасно вони намагалися виявити тяглість традицій у творчості письменника, що, з одного боку, йшли від художнього мислення його попередників – Василя Стефаника, Марка Черемшини, Михайла Коцюбинського – а з іншого – від авторської ідейно-естетичної свідомості його сучасників – Петра Козланюка, Григорія Косинки, Мирослава Ірчана. Відтак, у такому синтезі вони, власне, формувалися та утверджувалися у літературному процесі тих часів як цілковито самоцінні й самодостатні, за спостереженням Григорія Лужницького, як такі, що про них і про позначені поетикою та естетикою експресіонізму новели Василя Ткачука варто говорити осібно і докладно. Однак не лише про нього, а й про інший модерністський тип художнього мислення, що вже мав творчі набутки і традиції в українському національному письменстві, – про психологічний імпресіонізм. Як справедливо зауважує Наталя Мафтин, Ткачукова «проза приваблює простотою вислову й виразністю малюнка, “музикою слова”, імпресіоністичною настроєністю», а його «ліризовані новели-мініатюри, нариси промовляють до серця читача своєю щирістю, трепетною любов'ю до землі, до краси природи» [1, с. 25].

Якщо із сьогоднішніх позицій аналізувати такого типу прозу, то, з одного боку, новели Василя Ткачука й справді маловідомі сторінки в історії української літератури, а з іншого – складені у чотири книги «Сині чічки» (1935) (до речі, в такому хронологічному порядку вони нещодавно упорядковані в новому виданні), «Золоті дзвіночки» (1936), «Зимова мелодія» (1938) і «Новели» (1940) становлять собою своєрідне художнє відкриття у сфері національної духовності, осмислення і відтворення нового світу ідей та образів. Не випадково в одній із перших рецензій на твори письменника Ірина Вільде відзначала їх «глибоко народний характер», «музикальність слова» і, що найважливіше, – сильне національне чуття: «Мабуть, Ткачук буде найкращим прикладом, до якої повної гармонії можна звести ідею з мистецькою формою. Коли наші молоді письменники схочуть піти за прикладом наймолодшого Василя й у такій формі будуть нам подавати літературу на українські теми, то й найбільші недовірки врешті переконаються, як багато можна взяти з народу й багато створити для нього ж» [2, с. 226]. А письменник і мистецтвознавець Микола Голубець так писав про літературно-художній дебют новеліста книгою «Сині чічки»: «Читається її з приємним глибоким зворушенням. Залишається книжку з враженням поширення нашого знання не тільки мужицької, але й взагалі людської душі» [3]. Йому вторив Мирослав Семчишин, який зауважував, що «молодий та надійний автор завдяки вродженій глибокій інтуїції і талантові в циклі своїх нарисів в майстерний спосіб зобразив душу нашого покутського села...» [4].

Новелістика Василя Ткачука, за його ж словами, то, власне, «мужицька молитва», крик вражених, простих душ, то, по-суті, майже постійний чуттєво-настроєвий струмінь, потужний експресіоністський вибух характеру героя, атмосфера довірливості й безпосередності оповіді («Родимий», «Весна», «Над річкою»). Ліричний персонаж першої новели прозаїка «Весна» так звертається до нивки-годувальниці: «Але ж бо й звик я з тобов, чорнобрива, єк з жінкою, ще якось дужче, – бо гудуєш нас, жнемо з тебе» [5, с. 92]. У своїх творах він не створює якихось розлогих сюжетів з чітко окресленими їх елементами, а часто вживана ним усіченість фабули сприймається радше як своєрідний простір для домислу читача («Юркова весна», «Буря», «Нещасні»). Прозаїка цікавить не так подієвість зовнішня, як психологічний, внутрішній стан людини у певні моменти життя, серед загострених і напружених об-

ставин та ситуацій, що вказує на використання ним елементів експресіоністської поетики. Тому й змальовує насамперед процес мислення і пульсації думки, народження і вияскравлення чуття та відчуття, інших душевних переживань («Невістка», «Жниво», «Яблуко»). Відтак, у новелах Василя Ткачука обмежена кількість персонажів, абсолютизація права головного героя, у рамках свідомості якого інші образи існують лише як епізодичні, «один сповільнений кадр, але дуже напружений» (Іван Денисюк), динамічність зображення психологічного стану («Останні гони», «У сусіди весілля», «Простий мужик»).

У новелі «У сусіди весілля» є художньо довершений образний паралелізм, на якому, власне, вибудовується весь твір. «Плаче село тоді, коли весілля відбувається, і тоді, як похорон є. Два рази плаче – два рази щиро. Бо весільна музика до похоронної подібна, ая, у нас так уже є, – говорить село»… (с. 116). Саме навколо цього порівняння розгортаються емоційно-вразливі події твору (точніше – їх внутрішньо-психологічні вибухи). У сусіди весілля, а в баби Грицихи в цей же момент заарештовують синів. Мати, звідчаєна, зболена душа, чуючи веселу музику, в муках проводжає своїх дітей у страшну, а може, й в останню дорогу, а за її «плечима Молоду вели до шлюбу, а труби і цимбали весільної, жалісної вигравали...» (с. 116). Мав рацію Михайло Рудницький, який, визначаючи поетику експресіоністської новели Василя Ткачука, зауважував, що письменник «рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав’язки через наростання конфлікту до будь-якої розв’язки. Він вибирає тільки один момент, одну картину, одне переживання і навіть не зображує їх, а передає, виражає настрій» [6, с. 141]. Як і правий був знаний критик, коли у часописі «Назустріч» так окреслив стильові риси новелістики письменника: «Скромні образки з села, що хапають за серце своєю простотою і наївністю. Соковита народна мова, багато добрих тонів поруч змальованих трагедій» [7].

Настрій, стан душі баби Грицихи новеліст відбив дуже тонко, психологічно мотивуючи кожен відрух, кожне чуття героїні. Тут Василь Ткачук вдається до поширеної ще на початку ХХ ст. художньої компенсації в такого типу психологічній новелі, коли увиразнення її одних компонентів відбувається за рахунок інших. Бо й справді, у творі «У сусіди весілля» немає передісторії ні шлюбу молодої, ні причин арешту сусідських парубків – Антона і Данила, як і не спостерігається тут зав’язки, розв’язки, істотних подій і деталей, зрештою, якихось розлогих описів чи картин краєвиду. Автор усе підпорядковує розкриттю високої напруги душі баби Грицихи, трагізму її материнського стану.

Звісно, цей прийом новелістичного мислення Василя Ткачука не був новим у західноукраїнському літературному процесі 1930–40-х років. Василь Стефаник, ще починаючи з «Синьої книжечки», широко використовував його у своїй творчій практиці, засвідчуючи модерністськість своєї ідейно-естетичної свідомості. Певно, це мав на увазі Іван Франко, коли зазначав, що «письменники «нової генерації» (розуміється, не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення оповивають нас чарівною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу без видимого зусилля зі свого боку такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть» [8, с. 110].

Ці та інші характерні риси модерністського стилю, експресіоністської поетики письменника не раз давали підстави критикам для проведення паралелей, зіставлень його творчості з творчістю Василя Стефаника-експресіоніста. У цьому немає щонайменшої штучності чи ілюзорної асоціативності, адже обидва вони з Покутського краю (Василь Ткачук народився, провів свої молоді роки в селі Іллінці Снятинського повіту, неподалік Русова – рідного села Василя Стефаника), сільська дійсність якого сприяла немало спільним для них (з огляду на життєву проблематику, ідейно-тематичне спрямування) мистецьким імпульсам. Зрештою, вплив Василя Стефаника-новеліста помітний на прозових творах багатьох західноукраїнських письменників – Сильвестра Яричевського, Петра Козланюка, Мирослава Ірчана, Івана Михайлюка та інших. Як і вони, Василь Ткачук не сліпо наслідував традиції геніального майстра слова, а творчо розвивав їх.

Що це так, засвідчує багато рецензій і на інші книги Василя Ткачука. Зокрема на збірку «Золоті дзвінки» у «Вістнику» автор, який заховався під криптонімом р.о., зазначимо, що «треба авторові признати дві річи: плястичність малюнку і опанування форми новелі».

І далі рецензент продовжував, що на творах Ткачука «слідно вплив Стефаника і Черемшини. Але чисто зовнішній, бо цілим настроєм, цілою тонацією душі Ткачук безмежно далекий від тих авторів. У Стефаника – понурий трагізм, не раз тривожний, хвилюючий виклик. У Черемшини навіть з його "чічками", "легіньчиками" і Парасочками – поперед всего очайдушний протест, зухвалий глум. У Ткачука все полите лагідно-фіялковим сяйвом, тихим і покірним ляментом зломаних істновань» [9, с. 933].

Скажімо, схожою до Стефаникової «Новини» є новела Ткачука «Близнюки». Як в першому, так і в другому творах, ситуація надто напружена, навіть трагічна: доведений до крайнього зубожіння Гриць Летючий у якомусь напівбожевільному розпачі заподіює смерть своїй донечці; хвора мати, звідчаюючись доконечно, теж намагається позбутися своїх синочків, але для того, аби вони не померли голодною смертю, вона виводить їх на шлях, намовляючи йти у світ, поміж людей, і найнятись у когось за пастушків, «бо люди добрі, а світ – широкий». Незважаючи на таку дещо подібну фабульність, у «Близнюках» усе ж фінальна частина трохи просвітленіша, мовити б, екстрапольована у ймовірно краще життя.

І тут, і там письменники свідомо концентрують чуття і відчуття своїх персонажів, передаючи їх то виразними тонами, то ледь вловимими напівтонами, зберігаючи драматичне, навіть трагічне ускладнення людської долі. Також можна зіставити мініатюри Василя Стефаника «Лан» і Василя Ткачука «Жниво», де знову ж таки простежується подібна концентрація внутрішньо-психологічного стану героїнь, де помітна композиційна схожість у використанні чи, точніше, поєднанні структури образка і «новели акції». Як зауважує Іван Денисюк, «від образка взято прийом просторової обмеженості й часової зосередженості, а також більш картинно-демонструючий, ніж епічно-розповідний спосіб викладу. Розвиток теми (в "Лані" – *С.Х.*) ведеться за принципом поетичної градації від широкого краєвиду (образ лану, що його "оком зіздріти не мож", лану, що "пливе у вітрі, в сонцю потопає") до конкретної деталі, переданої крупним планом» [10, с. 156–157].

У творі Василя Стефаника – це корч, під яким спочиває мале дитятко, яке, скотившись на нього, знайде тут смерть. У Василя Ткачука – це «житній сніп», під яким «маленьке пітніло, душилось; спека, у поті скупаний він»... Кількома мазками передано тут не просто стан людини на розплавленому літньою спекою жнив'яному полі, а її трагедію. Щоправда, Василь Стефаник подав у таких картинах більше «акцій», подійності, насичуючи свою оповідь, сказати б, обширнішим, аніж у його наступника, психологічним трагізмом. Бо, крім корча, він ще й укрупнює цілий ряд містких деталей: мищинку, окраєць хлібини, огірок і чорного цвіркуна, що притулився до дитячої ніжки. Все це ніби зображено випадково, принагідно, та водочас послідовно мотивує занедбаність цієї місцини і наче виправдовує статично зображений образ матері: «А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана, ноги, бо покалічені, посічені, поорані, прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь» [11, с. 75].

Воістину, вражаюча картина, що просто врізається у людську свідомість і пам'ять, залишаючись там навічно. Тож має цілковиту рацію Іван Денисюк, коли пише: «Як жорстоко, могутньо і страшно змальовано втому і трагедію матері. Скульптуру цього образу незамінного сну, з якого не збудить матері навіть крик конаючої дитини, інстинкт материнства, можна б виконати з чавуну або брили грубого неотесаного каменю. Трагізм ситуації підсилюється тим, що, збуджена карканням чорного ворона (теж символу смерті), мати біжить до праці, рада, що дитина спить. Дитина спить вічним сном, а читач домислює страшне пробудження матері, коли вона дізнається про все, замислюється над трагізмом трудівниці землі» [10, с. 157]. Можливо, такого засягу психологічного трагізму й бракує мініатюрі Василя Ткачука «Жниво», хоча вона, повторюємо, своїми жанрово-композиційними параметрами близька до твору Василя Стефаника – майстра новелістичного мислення, у якого вчився не тільки Ткачук.

Загалом типологічно спорідненими із Стефаниковими новелами «Палій», «Скін» є Ткачукові «Юркова весна», «Останні гони» тощо. В одному з інтерв'ю він відкинув звинувачення у наслідуванні свого великого земляка («не почуваю цього гріха»), а на думку Ірини Вільде, це, радше, комплімент, аніж недолік. Доречним тут є міркування письменника і критика

Остапа Грицая, який справедливо спостеріг, що новелістика Василя Ткачука стала своєрідним «етапом творчої еволюції в нашій оповідній літературі після Стефаника» [12].

По суті, майже всі новели Василя Ткачука – то схвильована розповідь про підневільне, а часто й трагічне (за ситуацією, а не за приреченістю героя) соціальне і національне життя покутян, про те, як, не мирячись із таким існуванням, селяни ставали супроти несправедливості й гноблення. Так, у творі «Невістка» зображено молоду жінку Стефаниху, чоловіка якої ув'язнили за те, «що голову до книжок має», і не хочуть випустити з тюрми. Тоді вона наважується на відчайдушний учинок – йде до суду, аби розправитися з гнобителями. І коли Грицько Семків «новину з міста привіз» («Тота Стефаниха, Гаврилишина невістка, пакости в суді наробила. За то, що Стефана не пустили»), сільські жінки схвально сприйняли це й відповіли: «Всі би ми так само не стерпіли» (с. 25).

В іншому творі «Дитяче віно» у вдови Марчихи за борги відбирають нивку. Однак жінка не здається, а рішуче, взявши дітей за руки, йде з ними, сиротами, в поле і боронить його від зазіхань чужого («лягла впоперек перед кіньми»). Можна припустити, що вибір письменником ситуації надто трагічного спрямування, зумовлений, власне, стефаниківською концепцією концентрації чуття і вираження, світоглядом і світосприйманням неперевершеного художника слова, бо «великий біль, як і велика радість, за словами самого Стефаника, – є найвищим виразом життя». Такого виразу повсякчас шукав й естетично осмислював Василь Ткачук.

Водночас у ряді своїх творів він засуджує філософію примиренства, відступництва, ухильництва в боротьбі із соціальною і національною несправедливістю. У новелі «За штрикою» сільський хлопець Андрій прагне перечекати до кращих часів облави польських жандармів, ховаючись од них у пшеницях, за штрикою (за залізнодорожним полотном). Туди мати постійно виносить їжу. Прийшовши черговий раз до схованки, вона застає там лише столочену пшеницю, «сліди підків – залізних, гострих» і «кров густу закипілу». Письменник переконливо передає настрій, переживання старої матері Михайлихи від втрати сина-одинака: «Впала й вона на леговище і кричала не своїм голосом та спивала кривцю свого сина. Спивала, бо земля не могла всю випити... Земля вже п'яна...» (с. 30). Щоб підсилити цей настрій, увиразнити трагічні почуття матері, Василь Ткачук буквально штрихами змальовує образ-пейзаж: «А сонце... ніби навмисне відвернуло палаюче обличчя, щоб не бачити, як розпука меле Михайлихою, як качає по землі... Відвернулось і скочувалось на вишпановий хребет гір». І враз як звідчаєний душевний надрив: «Сину, де ти? Сонце, де ти?» (с. 57).

На такому тлі краєвиду ще більш зримо увиразнюється характер жінки-страдниці. Доречно зауважити, що всі зображені Василем Ткачуком персонажі сприймаються не як ескізні профілі, а як зусібічні портрети – повнокровні й живі, бо їх внутрішній світ автор виражає як своєрідний психологічний процес. Тому, зосереджуючись на ньому, такому процесі, художник слова, звісно ж, домінуючу увагу приділяє основним персонажам новели, тим часом другорядні несуть додаткову ідейно-естетичну функцію, нерідко слугують допоміжним тлом твору загалом. Цікаво, що прозаїк тонко вибудовує монологи й діалоги у своїх новелах: вони стають немовби вибухами-криками зболеної душі, наче окреслюють експресивний стан людини – вираження чуттів і відчуттів, що «оформлені у репліки, відмежовані одна від одної графічним знаком тире, який означав антракт у болевій напрузі» [10, с. 159]. Так структурується весь текст у цілому ряді творів, де виведені як центральні жіночі образи («Нещасні», «Жниво», «Неня Лесиха», «Близнюки» та ін.).

Загалом у багатьох новелах Василя Ткачука головним є образ жінки, зокрема матері-страдниці. Певно, це йде від того, що письменник сам пережив, виростаючи в бідній селянській родині самотньо, без батька. Мати залишилася з чотирма дітьми, меншими одне від одного. Для того, аби прогодувати сиріт, вона часто важко працювала в людей за сякутаку страву – шила, пряла, обпирала. Як згадують односельці, сім'я Ткачуків часто поневірялася по приймах, жила у голоді й холоді. А малий Василько, після цілоденної роботи у полі, вечорами виношував свої мрії-думки про життя, а відтак, мережив словами у творах-оповідках, що надсилав їх згодом до львівських та коломийських часописів – «Назустріч» (там була видрукована його перша новела «Набуток»), «Зорі», «Світу молоді», «Жіночої долі» тощо. Отже, образ матері у Ткачуковій прозі зворушує теплотою зображення, щиріс-

тю та правдивістю і насамперед психологічною індивідуалізацією («Неня Лесиха», «Нещасні», «Жниво» та ін.).

«Можна сміливо сказати, – писав Володимир Лучук, упорядник книжки новел Василя Ткачука, – що в особі Василя Ткачука українська новелістика могла мати першорядного майстра» [13, с. 7]. Могла б, звичайно, якби не чорна тінь Другої світової війни. Пройшовши важкими її дорогами, десь наприкінці її, 19 жовтня 1944 року [14], він, стрілець 17-го гвардійського стрілецького полку 5-ї стрілецької дивізії, загинув на полі бою в селі Шлайвен Швалупенського району у Східній Прусії (тепер Калінінградська область Росії), де й знайшов свій вічний спочинок. Однак де його спадщина, чи збережені його листи до односельчан, друзів? Ніхто цього не знає і досі. Як і не можна знайти десь в архівах його воєнні новели, часто писані в окопах, писані з мрією про мир, з постійною думкою про визволення України від загарбників, про рідні Іллінці, про близьке й дороге Прикарпаття.

Безумовно, надзвичайно поетичні твори Василя Ткачука були невід'ємною складовою частиною літературного життя Львова 30-х років XX ст. Їх читали й обговорювали львів'яни, у тому числі й богемісти «Дванадцятки». «І можна погодитися, що на його творах, – оповіданнях та мініатюрних новелах, написаних переважно підкарпатським говором, помітний великий вплив Василя Стефаника. Однак, на нашу думку, у тих творах, де прориваєтьcя надзвичайно сильний поетичний струмінь, Василь Ткачук не тільки повністю виходить з-під впливу Стефаника, але й витворює дуже цікавий, дуже інтимний власний світ, крихкий і ледь вловимий. Та все ж таки, нам видається, що найкращою, а водночас і дуже трагічною новелою Василя Ткачука є сам Василь Ткачук» [15, с. 295].

В одній із рецензій на книгу Василя Ткачука «Зимова мелодія», що її довелося не так давно виявити, відомий український духовний просвітитель Іван Огієнко так сказав про новеліста: «Хто прагне правдивої, вибагливої поезії, хто спрагнений на ніжні малюнки навіть трагічної людської недолі, нехай той читає Ткачукові нариси, і знайде заспокоєння або примирення від життєвого сучасного бруду» [16, с. 139]. І справді, художній світ письменника рятує нас од зачерствілості, од скверни, оберігаючи високі морально-етичні й духовні орієнтири. Його твори, попри деякі ідейно-художні недоліки, служили й служитимуть найвищим ідеалам України.

## Список використаних джерел

1. Мафтин Н. У пошуках «Grand» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття / Н. Мафтин. – Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. – 336 с.

2. Вільде І. Незбагненне серце / І. Вільде. – Львів: Каменяр, 1990. – 255 с.

3. Голубець М. Дебют новеліста / М. Голубець // Новий час. – 1935. – 10 листопада.

4. Семчишин М. Дебют / М. Семчишин // Наш прапор. – 1935. – 17 жовтня.

5. Ткачук В. Весна / В. Ткачук // Василь Ткачук. Сині чічки. – Івано-Франківськ: НВ-Лілея, 2013. – С. 199. Далі, посилаючись на це видання, вказуватимемо лише сторінку.

6. Рудницький М. Ткачук Василь. «Весна» / М. Рудницький // Література і мистецтво. – 1940. – №1.

7. М.Р. (Михайло Рудницький). // Діло. – 1935. – 19 листопада.

8. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т.35. – К.: Наукова думка, 1976–1986.

9. Р.О. Золоті дзвінки В.Ткачука / Р.О. // Вістник. –1936. – Кн.12.

10. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О. Денисюк. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес»; 1999. – 280 с.

11. Стефаник В. Лан // Василь Стефаник. Моє слово. – К.: Дніпро, 1991.

12. Грицай О. "Золоті дзвіночки" В.Ткачука // Свобода. – 1936. – 11 травня.

13. Лучук В. Письменник-демократ / В. Лучук // Василь Ткачук. Новели. – Львів: Каменяр, 1973. – 225 с.

14. Мигаль Т. Ми не забули тебе, легінику / Т. Мигаль // Літ. Україна. – 1965. – 8 червня.

15. «Дванадцятка». Наймолодша літературна богема 30-х років XX ст.: Антологія урбаністичної прози / Авторський проект, вступ. слово, бібліограф. відомості, наук. ред. та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА «Піраміда», 2006. – 344 с.

16. Огієнко І. Василь Ткачук: Зимова мелодія / І. Огієнко // Рідна мова. – 1939. – С. 135–140.

Рассматривается новеллистика украинского писателя Василия Ткачука (1916–1944), творчество которого до недавнего времени было почти не известно. И только в течение последних десятилетий его прозаическое наследие стало объектом литературоведческих исследований, заинтересовав издателей. По убеждению историков украинской литературы и современников новеллиста, этот мастер слова, эстетически освоив стилевую манеру Василия Стефаника и его эпическое мышление, продолжал развивать преимущественно в координатах западноукраинской довоенной литературы идейно-образные принципы известного прозаика. Таким образом, в статье прежде всего речь идет об особенностях авторского новеллистического сознания Василия Ткачука в свете разворачивания им стефаниковских традиций.

*Ключевые слова: новелла, память, Стефаник, традиции, экспрессионизм, западноукраинский литературный процесс.*

The article studies the novellas of a Ukrainian writer, Vasyl Tkachuk (1916–1944), whose works had been unknown to the wide public until recently. Only the last decades saw the attention of literary scholars and publishers paid to his prose heritage. Aesthetically he mastered Stefanyk's style and his epic way of thinking. Then, in order to convince the historians of Ukrainian literature and his contemporaries, the writer continued the development of Vasyl Stefanyk's principles of ideas and images, mainly in terms of West-Ukrainian pre-war works. So, first of all, this article is about the peculiarities of Vasyl Tkachuk's novelistic consciousness in light of following Stefanyk's traditions.

*Key words: novella, style, Stefanyk, traditions, expressionism, West-Ukrainian literary process.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.2

**В.П. САЄНКО,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри української літератури*
*Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

# ПОЕТИКА ДРАМИ «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ» МИКОЛИ КУЛІША

Проаналізовано національні й інтертекстуальні символи у системі поетики пророчої п'єси «Народний Малахій» Миколи Куліша.

*Ключові слова: іменна, кольорова, кабалістична символіка; текст і підтекст твору; пророча п'єса.*

П'єса «Народний Малахій» є предметом багаторічних суперечок з найрізноманітніших аспектів літературознавчого і філософського аналізу. Нині дискусії ці загострилися, виріс інтерес до автора, роль якого у новітній українській культурі співвідносять із роллю Шекспіра – в англійській. І це, мабуть, пояснюється не тільки очевидною екзистенційно-духовною і соціально-моральною актуалізацією твору, а й тими можливостями, які відкрилися для глибшого аналізу п'єси (можливостями варіативного прочитання тексту на рівні сучасних знань), відродженням інтересу до практики і теорії конструктивізму, символізму, імпресіонізму, модернізму в мистецтві. Безперечно, п'єса «Народний Малахій» – твір зашифрований не тільки з точки зору художнього коду, мовою якого будується будь-який твір, але передусім – з точки зору того високого рівня закрито-відкритої системи довірливого діалогу з читачем по суті дуже непростих футурологічних проблем: якою бути людині і системі цінностей як природного оточення особистості в світі. Устами героїв Микола Куліш розгорнув цілу філософську суперечку, актуальність якої і полісемантичність ідей практично невичерпні. Художній код Миколи Куліша за всієї зовнішньої прозорості форми і доступності підтексту сягає корінням у багатошарові глибини спресованого духовного досвіду, відкрити який в системному викладі ще тільки належить науці про літературу, тому що більша частина знань була втрачена або свідомо загублена, а до деяких аспектів просто й черга не дійшла. Тим більше, що крихкі від жорстокого втручання конструкції художнього тексту «Народного Малахія», що мало місце за життя і по трагічній загибелі драматурга, як правило, звужуються і спрощуються, коли мовою опису пробують пояснити багатоликі смислові варіанти твору, його глибинний підтекст.

Аналітичне членування окремих граней поетики тексту такого рангу, як «Народний Малахій», ризикує абсолютизувати частину і відступитися від цілісного підсумку, який розкриває таємницю твору. Але водночас скрупульозний аналіз, орієнтований на майбутній синтез, – єдино можливий канал проникнення в підводну частину будови твору. Однією з передумов аналізу «Народного Малахія» є розуміння варіантів домінуючого художнього узагальнення, до якого звертається автор, – символу. *Символіка (кольорова, кабалістична, іменна),* яка базується на народнопоетичних традиціях, на духовних матрицях, запозичених з Біблії, античності, західноєвропейської і східної культури, не тільки не лежить на поверхні тексту, але й захована углиб, наділена схильністю до езотеричності. Вона має у собі органічне поєднання інваріантного (відстояного у віках художнього досвіду і влитого в строгі форми) і варіативного, індивідуально самобутнього, художньо неповторного, що буквально притягає дослідницьку увагу, але не надається для легкого і поверхового прочитання.

© *В.П. Саєнко, 2013*

Особливо ж це стосується національної й інтертекстуальної символіки, без чого приховані смисли залишаться неприступними, а літературознавча методика – неадекватною, розчиненою в повітрі. Тому аналітичні дії, спрямовані на вивчення тексту, підтексту і надтексту, і виявляються ізольованими від синтезу. Це аналогічно такій ситуації: знятий поверховий шар твору, його «одяг», аж ніяк не розкриває оголеної натури, глибини внутрішніх процесів, що в ній нуртують і виграють усіма кольорами веселки.

П'єса Миколи Куліша дає всі підстави почати вивчення поетики цього твору з простеження символіки кольору й імені, їх взаємодії і функціональної насиченості.

Центральний персонаж п'єси – *Малахій Минович Стаканчик* – постає в таких номінативних іпостасях, як *«помазаний народний нарком», «нарком без портфеля», «народний нарком Малахій», «Нармах», «Нармахнар», «Малахій Перший», «Всесвітній Пастух».* Ім'я – його органічне і набуте за різних умов і ситуацій, що постають на його шляху, – цікаве можливістю різноманітного прочитання і пояснення. Так, прізвище Стаканчик – це:

– у першу чергу *коло*, і в п'єсі Малахій проходить по замкнутому колу від «релігійного дурману» до християнського поняття про моральне вдосконалення людини. Коло – символ вічності, безперервності буття, неминущого, божественного. Коло для давніх греків не тільки форма запису думки, а й символ цілісності та суверенності духовного життя взагалі;

– *стаканчик – скло, це не тільки прозорість, чистота, але і крихкість;*

– *стаканчик – еталон, чиста форма, на основі якої виникають варіанти;*

– *це своєрідне заперечення, контроверсія до уніформності, стандартності, що передасться зменшувальним суфіксом;*

– це, нарешті, *чаша*, що в «християнській літургії є трансцендентальною формою посудини. Як парафраза чаші Ґрааля вона часто приймає форму двох половин сфери, поєднаних протилежними сторонами, її верхня напівсфера відкрита для вмісту сил духу, а нижня, між тим, розташована ближче до землі, котру вона символізує» [1, с. 456]. Відомо, що чаша гірка як втілення життєвих труднощів пов'язана з біблійною символікою – з молитвою Ісуса Христа в Ґетсиманському саду напередодні мук, що чекали на Божого Сина після Юдиної зради. Водночас чаша пов'язана із символікою Місяця, цебто жіночим началом, власне, з життєвим еліксиром (що міститься в чаші Ґрааля), який живить і надає сил усьому [3, с. 27], по-друге – із символікою смерті, захованих у лоні матері-землі героїв, які колись оживуть [1, с. 28]. Отже, виникає багатогранний образ, що в творі Миколи Куліша набирає кінетичної смислової енергії, яка діє як синтезатор ідей про суперечність «проектів негайної реформи людини» [6, 30], згідно з якою з-під Малахієвого голубого покривала мала вийти *«оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра,* ***ангелоподібна****. По тому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо»* [6, с. 53].

До прізвища «Стаканчик» додається ім'я «Малахій», що в парі дисонують один одному, як верх і низ, простонародність і біблійна величавість та знаковість. *Малахій* же, за простонародною конотацією, – це і:

– ***малахіт*** – тверда порода напівдорогоцінного каменя;

– *малахольний* по-простонародному, означає не сповна розуму, тобто божевільний (недарма топос його дії у п'єсі – божевільня на Сабуровій віллі у Харкові, куди Малахія відправляють за його голубі проекти). Безперечно, М. Куліш багато думав і по-художньому осмислював, що сталося в епоху збільшовиченої ери з часом і людиною в ньому. «Без сумніву, тема божевілля у трагедії має величезну вагу. Це – знак маніакального збочення у мисленні «нового Леніна» (так у п'єсі називає себе Малахій – *В.С.*), який обіцяє негайно відкрити перед країною нове життя. Думаю, – твердить Наталя Кузякіна, – що Куліш мав на увазі реальний медичний діагноз (паранойя), встановлений В.М. Бехтерєвим у грудні 1927-го року після консультації Сталіна і ніби необережно висловлений вголос. За загадкових обставин Бехтерєв нагло помирає, медики тихцем переказують чутки про отруєння. В колі Курбаса й Куліша було двоє вчених, що володіли неофіційною інформацією найвищого московського рівня: В.П. Воробйов, який бальзамував свого часу Леніна, та І.П. Соколянський – директор клініки сліпоглухонімих, випускник Психоневрологічного інституту, керованого Бехтеревим. Незалежно від можливого конкретного змісту, тема божевілля у «Народному Малахієві» має глибоке символічне звучання. Бо це – божевілля часу, коли всі усталені поняття

полетіли шкереберть. *Це – історичне запаморочення і неминуча загибель Дон Кіхотів, які вирішили насильством виправити людство.* «Народний Малахій» має великий художній діапазон – як справді видатне явище мистецтва» [5, с. 125]. Але найбільш можливою є версія про те, що Микола Куліш, давши таке ім'я своєму головному герою, відсилає нас до тексту Старого Заповіту, до Книги пророка Малахії, де читаємо: «Чи Отець нам усім не один? Хіба Бог не один нас створив? Чому ж один одного зраджуємо ми, щоб нам зневажати заповіт батьків наших?» [2, с. 2.10]. «А тепер ми вважаємо пишних щасливими...». «Словами своїми ви мучите Господа, ...говоренням вашим: «Кожен, хто чинить лихе, той добрий у Господніх очах» [2, с. 2.17]. «Ось Я посилаю свого янгола, і він перед обличчям Моїм приготує дорогу» [2, с. 3.1]. «І він сяде топити та чистити срібло, і очистить синів Левія, і їх перечистить, як золото і срібло... » [2, с. 33.1180]. За біблійною традицією, *Малахій – пророк*.

Так і народний Малахій – Малахій Стаканчик – проповідує ідею морального перетворення людини, її вдосконалення. Але, не знайшовши розуміння, він іде з містечка *Вчорашнього* (недарма автор вдався до такого топоніма!), покинувши сім'ю, яку сам визначає як *божевільний будинок*, у Харків, звертається до Ради народних комісарів з вимогою розглянути його проект негайної реформи людини. Але що чекає його в столиці? Цього разу він потрапляє вже в справжню божевільню – на Сабурову дачу. Цікаво, що всі родичі умовляють Малахія залишитися з ними і позбутися малахольних, за їх словами, ідей. РНК не приймає Малахія, відправляє його до лікарні для душевнохворих, і тільки там приймають Реформатора, вірять його словам: «Веди нас!» – говорять йому. Але прикметно, що це за божевільня, хто її населяє: один руками стримує удава, який може задушити землю, другий розганяє чорних граків, що поклювали сонце, третій благає не смітити святим хлібом. Чи не попередники це Малахія, які прийшли до людей зі своїми світлими ідеями, доведені до відчаю й ізольовані від суспільства, яке, захоплене ідеалами матеріального накопичення, не думає про високі гуманістичні цілі.

Тим часом героя драми не втримати: вирвавшись з ув'язнення, він веде за собою людей, давши їм своє вчення і продемонструвавши чудеса як справжній пророк (згадаємо Старий Заповіт). «Символічна рухливість образу Малахія Стаканчика – колишнього листоноші, а нині пророка соціалізму, – приголомшила сучасників. Той, хто розумів Куліша, злякався можливих аналогій в еволюції релігійної людини до реформатора, до народного Малахія, а від нього – до Малахія Першого. Діяльність фанатика Малахія Першого закінчується в борделі: *«Дивітеся – йду по бурунах і хвилях, виходжу на корабель, стаю до керма (злазить на стіл), і підошви мої сухі. Вперед. Я капітан... Вперед! Я новий Ленін. Дуну – і хмари розвіються, махну й хвилі стануть»*. Але й ті, хто не розумів Куліша, були ще більш приголомшені й шоковані його п'єсою, бо Малахій будив і почуття тривоги щодо морально недосконалої людини – як же вона збудує досконале суспільство, *«соціалізм – голубу мрію втомленого людства!»* [5, с. 117–118].

Згадуються у пророчій драмі Миколи Куліша, але залишаються за рамками сценічної дії видіння Малахія, в яких йому являється Бог, який кадить на всю Україну; йдеться також про участь Стаканчика в церковному житті, його добровільне схимництво. Все це вказує на близькість цього образу до персонажів житійної літератури, де так, як і в п'єсі, відображається традиційний з біблейських часів конфлікт між романтичним героєм і натовпом.

Використовуючи алюзії, М. Куліш відсилає читача (і глядача) до класичних варіантів конфлікту між світом і людиною. Такими є «Дон-Кіхот» Сервантеса і Євангеліє. Так, у п'єсі молодша дочка Малахія Люба, знаходячись у домі розпусти, говорить: *«Ось грають, танцюють, а мені млини чогось ввижаються, що край нашого містечка. А що, як папонька до млинів уже доходять, а я тут?»* [6, с. 76]. Далі в тексті йде сцена протесту Малахія проти продажу любові, проти спеціальних місць, де любов – основа життя – розмінюється на кредитки, але люди не бачать шкоди в цих закладах, сприймають Малахія як божевільного. Так і Дон-Кіхоту вітряні млини уявляються страшними чудовиськами, від яких необхідно врятувати людей. Але коли небезпека вітряних млинів базується на безмежній фантазії Лицаря Печального Образу, то шкода, яку наносить моралі людства наявність спеціальних місць для торгівлі любов'ю, очевидна. І це розуміє, і з цим бореться Народний Малахій – пророк і проповідник, а тому ставлення до нього як до божевільного замінюється презир-

ством. Хазяйка дому розпусти плює йому в обличчя, а він коментує це цитатою з Євангелія: *«І плювали, і били його по ланитах»* [6, с. 83].

У свідомості Малахія протистоять одне одному два начала – *блакитне і червоне.* Причому ***блакитний колір*** найчастіше зустрічається в тексті. Це колір, яким Реформатор позначає світле майбутнє: *блакитна земля, блакитні ідеї, блакитна далечінь*, із-під його блакитного покривала виходить оновлена «ангелоподібна» людина. ***Червоний*** же використовується, переважно, в негативній конотації: *«Свиней покололи красноголові македони»* [6, с. 9], *«...підходить до старенького Бога хтось у червоному, лиця не видно і кида гранату»* [6, с. 25], у робітників, до яких з проповіддю блакитного світлого майбутнього звертається Малахій, є свої *червоні мрії*. «Яка трагедія!» – говорить він [6, с. 72]. Коли ж Малахій помазується Нармахіаром Першим, то вказує в декреті на один з основних атрибутів своєї влади – ***червону стрічку через ліве плече***: *«Анкета моя: ціпок і торбина сухарів; родинного стану я зрікся, пішки пройшов увесь стаж попередній, воду я пив* ***із ста семи криниць****;* ***нарком без портфеля****; зовнішні клейноди мої:* ***червона стрічка через ліве плече****,* ***ціпочок і сурма, для українців бриль і на великі свята корона з соняшника в руці****»* [6, с. 54]. Кольорова палітра є по-справжньому інформативною і семантично навантаженою та ще й органічно сполученою з іншими символічними рядами, з цеглин яких постає стан агресивності радянського життєустрою, що пнеться стати «новим Єрусалимом плюс новою Меккою».

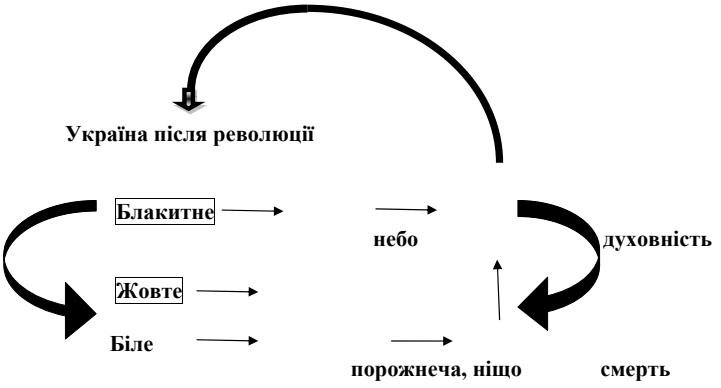
Інтертекстуальність «Народного Малахія» – окрема і вельми конструктивна проблема для розуміння Куліша-драматурга. Алюзії і ремінісценції створюють безмежну палімпсестність твору, відкриваючи нові горизонти у розкодуванні символів, на яких базується художність твору, його необмежено національний характер, а універсальність і невичерпність смислової напруги, що є домінуючою прикметою і результатом геніального прозріння митця, здійсненого і зреалізованого в поетологічній системі, спрямованої на те, щоб глядач (і читач) міг відчути достовірність і переконливість того, як «усіма проклятий, самотній, принижений Дон Кіхот може говорити тільки до самого себе, може грати тільки самому собі. У закінченні п’єси тема чисто людського Дон Кіхота підноситься ще на один щабель і стає темою релігійною, темою проповіданого, але ніколи не здійсненого на землі християнства, якісь нитки ведуть від трагікомічного маломістечкового листоноші до Христа» [11, с. 328].

І це вмотивовується ще й барвною палітрою твору. Якщо взяти до уваги канонічне зображення Богородиці, яка, за християнським догматом, пов’язує собою небо і землю, помітимо, що вона на іконах зображена у червоно-блакитних шатах, де червоні барви символізують землю, а блакитні – небо. Прикметно, що в традиції християнської культури ці поняття трактуються ширше. *Блакитний* – небо – це і духовний бік життя, внутрішній світ людини, добрі почуття, взагалі добро, все, що має божественний смисл, підноситься до Бога. Сам Малахій називає блакитним видінням – любов. *Червоний* же – земля – це уособлення житейського, побутового, земного характеру. Це світська сфера діяльності людини, сфера, яка найбагатша спокусами і небезпечна гріховним падінням. Основою ж повноцінного життя людини завжди було гармонійне поєднання в ній духовного і світського, небесного і земного, блакитного і червоного. Тому, напевно, як трагедію сприймає Малахій перевагу червоних ідей в умах робітників, які зайняті матеріальним набутком і думають таким чином досягнути загального щастя. Блакитні ідеї забуті ними, «блакитний дим» в голові Малахія, «блакитна мара», що оточила все навколо, основна підстава для них, щоб визнати його божевільним.

А між тим цікаво, як це сам розцінював М. Куліш, інтерпретуючи все голубе у виступі на диспуті з приводу постановки «Народного Малахія» так: «Що таке голубі мрії? Це спокій, це не тільки кольоровий спокій, це статика, це не рух» [7, с. 465]. Та особливість у тому полягає, що Реформатор не цілком захоплюється блакитними мріями, він бачить усі проблеми і суперечності реального життя, бо йому на плечі *«тінь журби української впала: місяць пропав, пшениця погоріла, хазяйка вигнала з кватирі...». Ось чому Малахій вигукує не таке вже сакраментальне, але точне визначення: «А хіба я мало питань та проблем розплутав, розв’язав? Примітка: проблеми – це пломби, що ними запечатано двері в майбутнє. 1) Про негайну реформу людини і в першу чергу українського роду,* ***бо в стані дядьків та перекладачів на тім світі зайців будем пасти****; 2) про реформу української мови з погляду повного соціалізму, а не так, як на телеграфі, що* ***за слово уночі правлять, як за дві***

***слові – у, ночі****; 3) додаток: схема перебудови України з центром у Києві, бо Харків здається мені на контору. Соціальні батьки»* [6, с. 29–30]. І хоч дія п'єси переважно відбувається в Харкові, «...з таким же успіхом, – як слушно твердить Юрій Шерех, – вона могла б відбуватися в Парижі, Нью-Йорку або Токіо. Полювання на людину, лицемірство, фальш, відгороджування від правди життя умовністю побутових або бюрократичних норм, безмежний егоїзм і продажність – це не тільки монополія радянського Харкова, це риси людського суспільства взагалі. Замість сподіваного життя в свободі проявів кожної людської індивідуальності й пошані до чужих індивідуальностей Малахій знаходить тільки інші форми забріханості. *«Проповідують і пишуть – нема нічого поза класами, а я кажу – ось вам позакласова солідарність злих».* Людини нема, дарма що «навколо радіо грають, пасуться трамваї, басує авто». У фанерних коробках продається любов. Урядовці з раднаркому, доглядачі з тюрми – божевільні, утримувачі публічних домів розпусти, робітники на заводі – всі однаково роблять тільки **форми**, тільки зовнішнє обрамлення життя, обрамлення, що покликане приховати внутрішню порожнечу і гнилизну» [10, с. 327–328]. І підтвердженням тому – червона стрічка через ліве плече, і посох у руці – опора на землю. Малахій бачить, як людина поступово перетворюється на знеособлений гвинтик виробничого механізму; бачить, як зайняті працею на благо народу народні комісари проходять повз бідних людей; бачить, як сутенери в церкві вишукують своїх жертв; бачить, як продається і купується любов, як замикаються люди в своїх побутових турботах, як гине мораль і духовність у народі.

На все це мовою символів неодноразово не тільки вказує в п'єсі Микола Куліш, але художньо переконливо арґументує. Як відомо, прадавнім символом України є сполука блакитного і жовтого кольорів, які поєдналися в національному українському прапорі, в якому внизу жовтий – жито, зверху блакитний – небо. Але у видіннях Малахія перед очима постають *блакитні кола з яскраво-жовтими центрами*. Прикметно, що жовте – в центрі і яскравіше від блакитного, що підкреслює перевагу хліба земного над духовним багатством. В іншому епізоді п'єси, де селяни обговорюють погіршення якості товарів на Україні після революції, наводиться приклад – блякне на українському прапорі блакитний колір: «*Голубого набереш на косинку чи там на прапор, гульк – а воно вже полиняло, аж біле*» [6, 19]. Про трагедію України за більшовицького режиму М. Куліш говорить не тільки мовою символів і алюзій, але й відкритим текстом у діалозі Кума і Малахія, в якому останній виголошує таку думку: «Як ти можеш за соціалізм, тим паче за кооперацію стати, коли вона до останнього ґудзика фальшива?». І коли Кум перепитує «Себто?», Малахій безапеляційно стверджує: «Спокійно! Чому я набрав в єпі радянської матерії й місяць не поносив, як вона полиняла, розлізлась, і це факт, як двічі два?» [6, 19]. Можна припустити як один із варіантів дешифровки цього епізоду таку схему:




Якщо в українському прапорі післяреволюційного часу блакитний колір, який символізує духовне начало, тьмяніє, перетворюється на білий, який символізує смерть, то при зворотному прочитанні алюзій постає висновок: відмирання духовності в Україні в післяреволюційний час. Цей же мотив стосовно до жовто-блакитного поєднання звучить у розповіді Люби про свій страшний сон: *«Сон мені щоночі, хрещений: одна я немов, одна на степу плету вінок з васильків та нагідок, а вони сухі немов, сухі – як ото мертвому в голови кладуть... Доля віщує – її не обійдеш, хрещений»* [6, с. 64].

Нічого байдужого, індиферентного в системі поетики М. Куліша немає. Всі деталі символічно наснажені, грають хоч і не першу скрипку, але самобутню партію в художній культурі твору, демонструючи злагоджену його оркестровку. Прямий і підтекстовий образ музики – вельми посутній. Недарма декілька разів фігурує **дудка**, на якій грає Малахій: *«– То він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю…»* [6, с. 83]. Резонним є зауваження авторки статті «Про символіку драм Миколи Куліша» Лесі Ставицької: «Специфіка драматургічного жанру примушує письменника для втілення змістової домінанти творчості віднаходити такі мовні засоби, що не завжди вписуються в систему художньої мови, а *репрезентують актуальний предметний світ твору. Ситуативні предметні символи – це самоцінні репрезентанти суспільно-політичної ідеї; їх можна кваліфікувати як суто індивідуальні мовно-естетичні цінності, які не передбачають ні зв'язку з традицією, ні відтворюваності у подальшій культурно-історичній парадигмі образного слововживання. У художній мові Миколи Куліша виділяється поліфункціональна образна деталь «дудка»* – знак краху романтичних ілюзій. Лексичні форми **дудка**, **дуда**, **дудочка** у конкретних ситуаціях тримають зв'язок з типізованою образною схемою «акомпанувати на інструменті життю», що становить підтекстову основу як авторської ремарки, так і репліки» [9, с. 5].

Продовжувати заглиблюватися у значення кольору й інші символічні ряди можна без кінця, бо драма «Народний Малахій» дає не тільки достойний привід для цього, а й диктує певні правила літературознавчого поводження з текстами такого роду, як геніальна п'єса Миколи Куліша. Символічні парадигми і конкретика реалій Харкова 20-х років і українського суспільства в цілому на порозі і в межах нового соціального тоталітарного устрою, налаштованого на дегуманізацію життя, в п'єсі химерно переплітаються. Тому й створюється письменником досконала енциклопедія процесів зіткнення руйнування і будівництва, які відображені у всій зображально-виражальній симптоматиці твору. Новопророчі дії Малахія, відтінені філософією імені його й оточуючих, символікою кольору, чисел, рослин, тварин, астральною символікою, інтерпретують художньою мовою ідеї нерозсудливого і злочинного втрачання досвіду минулого в олюдненні суспільства, згубності втрати поверхів культури, що визначено у гаслі: «Мы наш, мы новий мир построим, Кто был ничем, тот станет всем». Микола Куліш мудро полемізував з цим, стверджуючи на диспуті 1929 р.: «Я боюся, щоб ми не скотилися до таких компромісів, що матимемо замість великої культури балалайку з насінням» [7, с. 463], або, як стверджується в п'єсі, «оливу з мухами» (улюблений його вираз, що повторюється і в «Мині Мазайлі» і є ремінісценцією з «Мартина Борулі» І. Карпенка-Карого).

Символіка п'єси, настільки різноманітна і конструктивна за своїм характером, виникає зі складної природи жанру «Народного Малахія», в якому домінує міфологічне і притчеве начало, а також породжує каскад міфологем, які і викликають безліч прочитань і невичерпність семантики твору, орієнтованої і на опрозорення національних проблем в досконалому звучанні української художньої ментальності. Гостру актуалізацію цих моментів М. Куліш прекрасно розумів, підкресливши у виступі на диспуті вагу національних аспектів буття: «Я питаю тут, як я питав і в Москві на літературній нараді: будь ласка, покажіть мені ті твори, де відбито, де освітлено нашу національну політику? Де ті твори? Я набираюсь сміливості і заявляю тут, що, очевидно, в нашій літературі є настрій обійти цю проблему, бо вона, так би мовити, з погляду літературного поспіху, грубо кажучи, щодо літературної кар'єри, небезпечна... Я прикипів до цієї проблеми... і не хочу розв'язувати її в білих рукавичках. Навіть і в подальших своїх п'єсах (а їх я писатиму за певним тематичним планом) я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему. Рекомендую і вам» [7, с. 460].

Жанр п'єси Куліша вимагає досконального коментування, зосередитися на якому сьогодні слід спеціально. Та саме створення такого багатоманітного коментаря є проблемою номер один у кулішезнавстві. До такого ж аспекту аналізу взаємозв'язку символіки і жанрової природи твору повністю підходить думка з праці «Анатомія критики» американського дослідника Нортропа Фрая: «Нечасто усвідомлюємо собі, що коментар – це алегорична інтерпретація, тобто приписування ідей до структури образності» [12, с. 154]. Якщо уважно розглянути шлях, яким ішов Куліш у прив'язуванні ідей до структури поетичної образнос-

ті, то напрошується висновок, що образність ця була іншого складу, ніж та, яку узагальнено називають поетикою соцреалізму. Його поетика, як показує аналіз «Народного Малахія», виростає на досвіді різних типів культури – мистецтва античного, середньовічного й епохи Відродження, бароко і готики, символізму, реалізму і модернізму, була орієнтована на новаторство, яке походить із природи таланту і не обмежене накинутими приписами. Письменник наполегливо прямував до вершин інтелектуалізму, дбав про ренесанс української літератури, настирливо йдучи до щасливої епохи розквіту рідної культури, котра все ніяк не могла до цього реалізувати свої внутрішні можливості. Немає поки терміна, яким можна позначити цей новий тип культури, який так бурхливо формувався в 1920-ті роки в українській літературі і в першу чергу – в творчості Миколи Куліша. Можна погодитися з термінологією, яка послужила для популярної і принципово пошукової праці 1925 р. «Ренесанс української літератури», автором якої був Анатолій Лейтес [8, с. 35], та використати набуток сучасної теорії літератури, розділ якої присвячено спеціальному вивченню гетерогенності модернізму.

Таким чином, щоб зрушити з місця в дослідженні творчості автора драми «Народний Малахій», необхідний паритет теоретичних знань (зокрема в галузі різноманітних літературних течій, зміни типів культури, руху художніх пошуків до синтезу) й історичних нередукованих знань. Тим більше, що тільки зараз з'явилося чимало нових автентичних матеріалів, які розкривають приховану частку айсберга – внутрішнього життя митця, що був «небезпечно правдивим у всьому, про що він писав – це властивість його душі і таланту. Тому і в «Заяві» (Єжову – *В.С.*), в оцінках своїх вчинків він суворий, до краю вимогливий і називає «мерзотою» те, що ми звикли розглядати скоріше як побутові промахи чи спільні заблукання часу, за які ніхто не несе відповідальності. А Куліш – ніс. І в цьому була його позиція» [4, с. 277]. Та ще одна посутня частина айсберга – суспільне і духовно-національне життя інтелігенції в умовах терору 1920–30-х рр., коли, потрапивши до енкаведистських катівень, а потім на Соловки, М. Куліш вдався до неймовірного кроку – політичної суперечки з сусідом по камері, який пише після цього донос, що залишився в архівах НКВД як суворий документ і як несподівана сповідь, в якій постає протест проти переслідувань за переконання, в тім числі й національні. «М. Куліш слушно прийшов до висновку: рокова пристрасть до творчості – першопричина його житейських бід, а те, що він писав по-українськи, тобто був націоналістом в очах центральної влади, – вирішальна трагічна обставина. У чому був мій націоналізм? – питає він. І відповідає: в мові. Дика, але для радянської ідеології нормальна підміна понять: національне стає націоналістичним» [5, с. 8]. І ці імпульси часу треба враховувати при розкодуванні таких складних творів, як «Народний Малахій», аналіз якого передбачає наявність «конкретних образних збудників, типів, положень, без яких і легка фантазія драматурга не могла прокинутися до життя» [11, с. 27].

Саме тому найбільш адекватна завданню форма, на нашу думку, – створення коментаря, який звернений до конкретно-історичних прив'язок тексту, до реалій 1920-х років, національного і загальнолюдського контексту, до різноманітних витоків художнього коду письменника, до його творчих знахідок, яким «несть числа». Тільки після такої, здавалося, тимчасово-чорнової, але скрупульозно-кропіткої роботи, можливе подальше просування шляхом відторгнення від кон'юнктурних літературознавчих перекосів і нашарувань до прогресу в постановці знань про Миколу Куліша і такий його чудовий твір, як «Народний Малахій», на наукову основу.

## Список використаних джерел

1. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М.: Кронпресс, 1998. – 512 с.

2. Біблія.

3. Керлот Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: Refl-Book, 1994. – 608 с.

4. Кузякіна Наталя. «Ув'язнений за суворою ізоляцією…». З роздумів над долею Миколи Куліша / Наталя Кузякіна. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, memoria. Упорядник і автор вступної статті В.П. Саєнко. – Дрогобич; К.; Одеса: Відродження, 2010. – 574 с.

5. Кузякіна Наталя. Архівні сторінки… / Наталя Кузякіна. – К.: Національна асоціація українознавців. – 127 с.

6. Куліш Микола. Народний Малахій / Микола Куліш // Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 4–83.

7. Куліш Микола. Виступ на диспуті з приводу постановки «Народного Малахія» / Микола Куліш // Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 456–478.

8. Лейтес А.М. Ренессанс украинской литературы. Факты и перспективы / А.М. Лейтес. – Харьков: ДВУ, 1925. – 35 с.

9. Ставицька Леся. Про символіку драм Миколи Куліша / Леся Ставицька // УМЛ. – 1997. – Число 24. – С. 5.

10. Шерех Юрій. Шоста симфонія Миколи Куліша / Юрій Шерех // Куліш М. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 326–340.

11. Яременко В. Червоний заспів української драматургії / В. Яременко // Микола Куліш. Твори. – К.: Рад. письменник, 1968. – С. 3–29.

12. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів / Нортроп Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; переклад Лариси Онишкевич. – Львів: Літопис, 2002. – 312 с.

Проанализированы национальные и интертекстуальные символы в системе поэтики пророческой пьесы Миколы Кулиша «Народный Малахий».

*Ключевые слова: именная, цветовая, кабалистическая символика; текст и подтекст произведения; пророческая пьеса.*

Special subject matter of article is research of a role national and intertextual symbols in system of poetics of the prophetical play by Mikola Kulish «Popular Malahiy».

*Key words: nominal, color, кабалистическая symbolics; the text and implied sense of work; the prophetical play.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.1

**А.А. ГАЗИЗОВА,**
*доктор филологических наук,*
*профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков*
*Московского педагогического государственного университета*
*(Российская Федерация)*

# КОНЦЕПЦИЯ АНТИГЕРОЯ В РАССКАЗЕ М. ГОРЬКОГО «КАРАМОРА»

Статья посвящена исследованию проблемы антигероя в рассказе М. Горького «Карамора». Осмысливается тип сознания идеологизированного героя, «маленького человека», трагедия его мироощущения в переломную эпоху революции, двойственность героя как искреннего революционера и искреннего провокатора. Анализируются размышления М. Горького над последствиями влияния революционных идей на психику обыкновенного человека.

*Ключевые слова: антигерой, идеологизированный герой, «маленький человек», революция, провокаторств.*

Одна из самых «болевых точек» размышлений позднего М. Горького – это сознание и свобода вчерашних рабов. Он хотел понять их мысли о революции, о способах реализации своей свободы. Он хотел понять, как осознает себя массовый человек в силовом поле безрелигиозных идей века – ницшеанских, марксистских – и как он действует, либо ими руководствуясь, либо слепо им подчиняясь, либо равнодушно превращаясь в их орудие. М. Горький задумался над тем, как новые идеи повлияли на «психику русского примитивного человека», у которого чувство социальной справедливости не подкреплено духовностью и разумностью.

Таких немало оказалось среди «социальных дел мастеров». Будучи прилежными учениками революционных теоретиков, они всерьез поверили, что истина в их руках, и безоглядно, не разбираясь в средствах, ринулись насаждать ее. Среди них особенно интересным оказался для М. Горького маргинальный человек, ведь ему всегда нравились те, что приспособлены были для бунта и озорства, и преступления [1].

Постепенно он выделяет тех, кто становится преступником из желания быть героем и кто идет на преступление, испытывая идею. Отделить эти мотивы вряд ли возможно, так как они возникают в подсознании, питаются инстинктами и дозревают в таких лабиринтах духовного пустыря, где логический инструментарий не действует. Но и отступить перед трудным материалом М. Горький не мог. Так появились очерк «Убийцы», рассказы «Кошмар», «Испытатели», «Рассказ о неизвестном герое», «Карамора», повесть «Жизнь ненужного человека», роман «Жизнь Клима Самгина», отмеченные преодолением прежних иллюзий: революционного романтизма, идеализации примитивного сознания, преклонения перед сильной личностью. Горьковская галерея антигероев – это вызов времени, выполнявшему социальный заказ на прославление «маленького человека», поднявшегося с колен и превратившегося в героя революции. Одна из самих выразительных фигур в ней – Петр Каразин, по прозвищу Карамора, революционер-боевик и провокатор.

Проблему нового героя М. Горький осмысливал в полном соответствии с новым веком, но соотносил ее с вечностью. Его Карамора не социальный, а вечный тип, преступающий законы ради испытания их непреложности. Он заставил своего героя споткнуться о

© *А.А. Газизова, 2013*

«пустяковую мыслишку»: можно ли быть бойцом двух станов? «Сделался провокатором для того, – пояснял в письме Р. Роллану, – чтобы узнать: есть в нем сила, которая могла бы запретить ему сделать преступление?». Такой силы в нем не оказалось.

М. Горький увидел муки сознания, трагедию мироощущения не столько из-за социальной несправедливости, сколько из-за неверия в последние истины, глубочайшего разочарования в философии жизни, «оправдании добра». Он уловил кризис духа в социальной активности строителей «Нового Дома». Карамора интересовал его не как жертва старого общества, а как носитель идеологии нового века (так А. Пушкина интересовал Герман) [2]. Его погубила «воля к мысли», которую Д. Мережковский предлагал заложить как камень в основание «Нового Дома». В 1926 г. он сказал в обращении к «Строителям Нового Дома»: «Воля к мысли – ведь это и есть камень, заложенный в основание Нового Дома – “камень, пренебреженный зиждущими, но который сделается главою угла”. Не оттого ли и рухнул наш Старый Дом, что он был основан не на том камне?» [3, с. 5].

Вот и Каразина зовут Петр, его имя означает «камень», именем своим он напоминает о библейском строителе веры Петре. Можно предположить, что М. Горький, свято веривший в силу разума, не раз задавался вопросом: что происходит, когда «воля к мысли» овладевает людьми без духовного зрения? «Сон разума рождает чудовищ». А бодрствование разума? Писатель проникает в подполье каразинской души через мысль и говорит, что она пробудила его слепую волю, инстинкты «древнего зверя». Он тщательно продумывает психологическое и философское основание кризисной ситуации и создаст свою форму «потока сознания» – не как исповеди для покаяния и оправдания, а как самоотчета, углубленного самопознания.

Карамора склонен к философствованию, но не к самообману. Создавая собственные законы жизни вне религии и нравственности, он устроил себе испытание предательством и провокаторством, дошел до конца и признал себя банкротом. М. Горький построил модель эксперимента в эксперименте: он проверяет своего героя, но и герой сам проверяет себя, сознательно преступая библейские заповеди и законы чести. Предпринятый эксперимент в эксперименте позволяет смотреть на усилия познающей мысли автора и героя как на равнозначные.

Поведение Караморы парадоксально, потому что он раздвоен, в нем одновременно живут и действуют ветхий и новый человек. Пояснить это можно, исходя из размышлений М. Бахтина о разных типах, воплощенных в Отелло и Гамлете. «Эпическое» мышление склоняет Отелло к мести ради восстановления гармонии в мире: зло надо уничтожить, убить, и восстановится высший порядок, вернется любовь. Гамлет вышел за пределы эпического сознания и за рамки «трагедии мести». Он понял, что уничтоженное конкретное зло не устраняет зла как такового. Рефлексия над философской проблемой ослабила волю к прямому мстительному действию и тем обозначился приход нового человека нового времени [4].

Тип сознания Караморы, каким воссоздает его М. Горький, размышляющий, вопрошающий, близок гамлетовскому, а тип поведения резко контрастирует с ним. Образно говоря, во внешней жизни он предпочитает эпос и поступает соответственно, но внутренне настроен на драму. Социальная месть привела его в ряды боевиков, сомнения в идее революционного насилия во имя переустройства мира заставили связаться с охранкой. Его провокаторство обусловлено не социальной или психологической патологией или абсурдным бунтом. Первопричина падения Караморы просматривается в духовной беспризорности и социальной неукорененности. Причастность к новой идеологии обеспечивала психологический комфорт, заглушая внутренний голос нравственного сознания.

М. Горький скрупулезно и добросовестно проникал и в душу «искреннего революционера и искреннего провокатора», чтобы проявить ее тайну и предостеречь читателей от оценочных суждений. Добиваясь чистоты эксперимента, он двигался в ее смутной глубине, лежащей за порогом сознания. Проникновение в субъективное бессознательное привело к открытию тайных мыслей, скрываемых Каразиным от самого себя. Называние этих мыслей переводит восприятие текста на онтологический уровень.

Оказывается, в тайной жизни души власть злых и мстительных сил не беспредельна! Карамора совершает альтруистические поступки, опасные для него, но спасительные для

товарища по партии Таси Мироновой. Попирая этические запреты, он дошел до черты, где кончался беспредел самоиспытания и начинал действовать категорический запрет на предательство: «Была у нас в комитете пропагандистка Миронова, товарищ Тася, удивительная девушка, какое ласковое, но твердое сердце было у нее. Не скажу, чтоб она была красива, но человека милее ее я не видал. Почему я вдруг вспомнил о ней? Я ее не выдавал жандармам» [5, с. 67].

Разлад разума и чувства был для Караморы мучительной проблемой: «Привычка честно жить? Это привычка правдиво чувствовать, а правда чувствований возможна только при полной свободе проявлять их, а свобода проявления чувств делает человека зверем или подлецом, если он не догадался родиться святым. Или – душевно слепым. Может быть – слепота, это и есть святость?..» [5, с. 51]. Не предавая Тасю Миронову, герой оказывается во власти альтруистического чувства, и только оно имело отношение к высшей правде свободы чувств и мыслей.

Беспросветная тьма опустошенной души Караморы вытеснялась не усилием воли, а светом мысли о Тасе Мироновой. Это странное и неосознаваемое воздействие чистой идеи вечной женственности. Без нее эксперимент, затеянный писателем и его героем, выглядел бы проверкой на подлость – и только. В юной пропагандистке был счастливо найден потаенный образ истинной души антигероя, спасшейся в конечном счете от окончательного распада в бездне игры сильных со слабыми (философия охоты жандарма Симонова). На глубине бытия, считали древние, зла нет и нет потребности в возмездии и мести. Товарищ Тася, возникая из глубин бытия, из сферы бессознательного, как бы подтверждала догадку Каразина, что он обманулся в исканиях истины, что возвращения блудного сына не произошло.

Можно ли с полной уверенностью говорить, что Карамора защищал пропагандистку от провала бессознательно? Горьковский текст не дает однозначно утвердительного или отрицательного ответа на этот вопрос, так как в нем воссоздан момент исповеди, который не предваряет и не поясняет действия, а сам является действием. Кончается исповедь – кончается рассказ. Причем, это исповедь гордеца. О ее своеобразии точно сказал И. Анненский, характеризуя исповедь героя трагедии А. Писемского «Горькая судьбина»: «... Здесь гордец просит прощения у “мира”, но не так, как просят его, чтобы что-нибудь получить или кого-нибудь смягчить, а как на исповеди, когда душа свободно открывает свою тайну и муку и хочет в Боге слиться со всеми себе подобными» [6, с. 248–249].

И горьковский Карамора размыкает границы своего самоанализа, решаясь на скрытый диалог с «другими», равноправность которых признает. Одна из них – товарищ Тася, другой – андерсеновский мальчик, разоблачивший голого короля. К его примеру он обращается за оправданием своего страшного опыта: «А что, если я, действительно, тот самый мальчишка, который только один способен видеть правду? – Король-то совсем голый, а?» [5, с. 68] Неукорененный, безбытный, одинокий и бездомный, он видит себя стоящим в толпе мальчиком, громко кричащим о том, о чем молчат все.

Тася Миронова и андерсеновский мальчик – поэтические знаки больной совести Караморы. Она у него есть, болит и хранит надежду быть услышанной. «Сверхсмысл» исповеди-самоотчета не фиксация полного поражения и бесславного конца, а получение права на диалог с будущим, с «другими», которым окажется полезен и его опыт испытания новых и вечных идей.

В финале рассказа «Карамора» удивительно сошлись «великая честность наблюдателя» (С. Цвейг) и великое доверие к человеку. М. Горький мог остановить сюжет каразинской жизни в любой точке падения, например, в той, когда она превратилась в охоту сильного на слабых, подчиняясь воле жандармского полковника Симонова: «Жизнь есть охота и игра, в которой каждый хочет обставить другого» [5, с. 56] Но писатель поставил точку, когда увидел в своем антигерое того внутреннего человека, которого нельзя победить «ложным разумом» и дурной революционностью.

М. Горький совершал ошибки, прославляя Человека с большой буквы, оправдывая «своевольное хотение», бунтарскую самость. Но в перечислении горьковских ошибок и в поисках все новых нельзя забыть о главном, в чем он совпадал с великими идеями своего века. Об одной из них Н. Бердяев говорил так: «Много писали оправданий Бога, теодицей.

Но наступает пора писать *оправдание человека – антроподицею*. Быть может, антроподицея есть единственный путь к теодицее, единственный неизжитый и неисчерпанный путь» (выделено Н. Бердяевым) [7, с. 15].

Тему общности основополагающих мыслей пролетарского писателя и религиозного философа о кризисе сознания в переломную эпоху и необходимости оправдания человека можно продолжить в прямом цитировании некоторых высказываний Н. Бердяева, проясняющих философскую основу конфликта в рассказе «Карамора». Говоря о том, например, что человечеству предстоит перейти к более зрелым формам сознания, он предупреждал о самом трудном на этом пути – об одолении «внутреннего темного начала» [8, с. 55]. Анализируя же специфические камни преткновения, он писал, что «русская душа склонна опускаться в низшие состояния, там распускать себя, допускать бесчестность и грязь ... но ... никогда не будет почитать материальные богатства высшей ценностью» [8, с. 55]. Печален его философский вывод: «И колеблется русский человек между началом звериным и ангельским, мимо начала человеческого» [8, с. 78].

Н. Бердяев считал, что простолюдин ищет спасения и правды, но не истины. Правдоискателями из народа полна русская литература. «Странные» герои поздней горьковской прозы оспаривали привычный тип народного правдоискателя. В строгом рисунке человека из низов нет фольклорной идеализации и романтического приукрашивания, нет и снисходительного смягчения этических и социальных требований к нему. Напротив, М. Горький заострил внимание на болезнях этически неразвитого, «неполного сознания» (термин Д. Мережковского), крайне опасных при их массовости, но при этом не оставлял его в точке падения («Отшельник», например). В Караморе он нашел «волю к мысли» и отправил его на философский поиск истин о свободе и праве на возмездие, а не сытого счастья или единственной правды на всех.

Исповедальные записи Петра Каразина становятся последним усилием его мысли и проявляют в нем внутреннего человека как особую реальность, противостоящую «идеологии простоты», которую раздражают пестрота и сложность, тайна человеческого характера, не поддающаяся исчислению. Даже в крайне идеологизированном герое М. Горький рассмотрел способность к самостоятельному мышлению, оставил за ним право выбора, уважал и нем свободное проявление воли и нежелание жить, как велят. Он понимал, что маргинальный человек изуродован не только идеологическими ухищрениями великих социальных манипуляторов, но и собственными заблуждениями, нигилизмом, метафизическим неприятием мира.

Художественный текст стал для М. Горького мастерской, где создавались оптимальные условия для всепонимающего наблюдения за типами переходной эпохи, «не здравомыслящими», а философствующими стихийно. Он сделал их проявлением «чистой функции осознания себя и мира» (М. Бахтин) и дал им исповедальное слово. М. Горький обновлял свое письмо, добиваясь синтеза традиционных и новых приемов, избегая подробной описательности и идеологических оценок, предпочитая язык философских размышлений, требующий условных, аллегорических и символических форм, интеллектуального эксперимента.

Н. Берберова в одном из интервью 1989 г. сказала, что М. Горький не стал писателем XX в., как и И. Бунин: после первой мировой войны появилась новая литература, а они остались в XIX в. [9, с. 5]. Сегодня принято с большим доверием относиться к горьковским недоброжелателям, к их высказываниям. Но аргументы для несогласия, факты для опровержения нигилистического отношения к горьковскому наследию дает сама живая литература. Нетрудно увидеть типологическое сходство поздней горьковской прозы с произведениями столь почитаемых Д. Джойса и М. Пруста. Нельзя не заметить также, что маргинальные персонажи современных книг, родственные горьковским, подтверждают предвидение писателя.

**Список использованных источников**

1. Ходасевич В.М. Горький / В.М. Ходасевич // Знамя. – 1987. – № 5. – С. 151–161.

2. Макогоненко Г. О некоторых особенностях поэтики “Пиковой дамы” / Г. Макогоненко // Пена. – 1979. – № 6. – С. 177–186.

3. Мережковский Д. О мудром жале / Д. Мережковский // Литературная газета. – 1990. – 17 января. – С. 5–7.

4. Бахтин М. (Медведев Н.П.). Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику / М. Бахтин. – Л.: Прибой, 1928. – 232 с.

5. Горький М. Карамора / М. Горький // Собр. соч.: в 30 т. – Т. 17. – М.: Гослитиздат, 1952. – 496 с.

6. Анненский И. Избранное / И. Анненский. – М.: Правда, 1987. – 592 с.

7. Бердяев Н. Смысл творчества / Н. Бердяев. – М.: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916. – 358 с.

8. Бердяев Н. Судьба России / Н. Бердяев. – М.: Советский писатель, 1990. – 350 с.

9. Берберова Н. «…Тянусь только к людям» / Н. Берберова // Литературная газета. – 1989. – 4 октября. – С. 5–8.

Статтю присвячено дослідженню проблеми антигероя в оповіданні М. Горького «Карамора». Осмислюється тип свідомості ідеологізованого героя, «маленької людини», двоїстість героя як щирого революціонера та щирого провокатора.

*Ключові слова: антигерой, ідеологізований герой, «маленька людина», революція, провокаторство.*

Article is devoted to research of a problem of the antihero in the story by M.Gorkiy «Karamora». The type of consciousness of ideological hero, «the small person», tragedy of its attitude during a critical epoch, a duality of the hero as sincere revolutionary and sincere provoker is comprehended.

*Key words: antihero, ideological hero, «the small person», revolution, provocation.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.162.3

**Е.М. ЧЕРНОИВАНЕНКО,**
*доктор филологических наук, профессор,*
*декан филологического факультета*
*Одесского национального университета имени И.И. Мечникова*

# ОБ ОДНОЙ ЗАГАДКЕ ПОЗДНИХ РОМАНОВ КАРЕЛА ЧАПЕКА

Анализируется своеобразие проблематики романов К. Чапека 1930-х гг. Обосновывается тезис о том, что проблематика поздних романов К. Чапека отражает процесс становления философии писателя, в основе которой – гносеологическая проблема познания и понимания человека человеком.

*Ключевые слова: роман, «трилогия познания», философско-психологическая проблематика.*

Романы Чапека 1930-х годов были и во многом по сей день остаются загадкой для литературоведов и читателей. Художественный их уровень неоспоримо высок. Подтверждением тому может служить хотя бы факт выдвижения Чапека целым рядом крупнейших европейских писателей на Нобелевскую премию в середине 1930-х прежде всего за его романы. Загадкой же является то, почему именно в это время Чапек писал именно эти свои романы.

Начало – середина 1930-х годов для Чехословакии, как и для всей Европы, были трудным временем. Правда, в дальнейшем Европу ждало куда более трудное и страшное время Второй мировой, но это стало ясно позднее. А тогда, в начале – середине 1930-х, был тяжелый экономический кризис, обострение социальных, политических, межнациональных конфликтов и тревожное ощущение надвигающейся катастрофы.

Писатели по-разному воспринимали драматизацию жизни и по-разному реагировали на нее. Кто-то старался не замечать окружающих бед и продолжал писать лишь о собственных интимных переживаниях. Кто-то все больше отдавался политике, пытаясь подчинить ей и свое творчество. Кто-то пытался образумить людей едкой сатирой на мир, ими созданный. На этом фоне творческое поведение Карела Чапека может показаться странным и необъяснимым: в 1932–1934 годах он пишет свою романную трилогию «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь», посвященную возможностям человеческого познания. Странно, конечно же, не то, что философ по образованию и складу ума обратился в своих произведениях к проблемам гносеологии, а то, что он обратился к ним в столь драматичных обстоятельствах. Что это – нечувствительность, равнодушие или сознательное игнорирование острых проблем общественной жизни?

С одной стороны, подозревать К. Чапека в чем-либо подобном трудно, ибо он всегда – и в художественном, и в публицистическом творчестве – живо реагировал на всё, в чем проявлялось неблагополучие социального бытия. Вот и тогда, в разгар работы над трилогией, в газетной статье «Зима-34», опубликованной в «Пжитомности» 12 января, он писал: «Можем мы … как-то помочь миру? Если бы я знал, что не можем, я был бы спокойным и печальным, но я чувствую с ужасным страхом, что можно еще проиграть и выиграть. Еще можно не проповедовать, а договориться со всеми языками мира». На равнодушие это совсем не похоже.

С другой стороны, «трилогия познания» посвящена сугубо философско-психологической проблематике, о чем сообщается, наверное, во всех литературоведческих тру-

© *Е.М. Черноиваненко, 2013*

дах, в которых она исследуется или упоминается, и даже в чешских школьных учебниках. Нелегко понять, как связана эта «метафизика» с тогдашней злобой дня. 1920-е – начало 1930-х годов – это время, когда в чешской литературе психологический роман уходит на периферию, практически исчезает. Это время расцвета социального романа, героем которого всё чаще становились массы, романа, тяготеющего к проблематике классовой борьбы (Мария Пуйманова, Владислав Ванчура, Турек Сватоплук, Мария Майерова и др.). Ничего этого в романах Чапека не было.

Неудивительно, что в это время имя Чапека, как отмечала Ирина Бернштейн, нередко служило «символом полной аполитичности. Появлялись десятки карикатур, на которых Чапек изображался в своем садике с лейкой в руках или в обшестве щенка Минды – так демонстрировалось его равнодушие к делам общества» [1, с. 133]. Как демонстрация такого равнодушия нередко рассматривалась и «трилогия познания», особенно заключительный ее роман «Обыкновенная жизнь». В свое время философ Йозеф Лингарт утверждал, что здесь отразилось бегство Чапека «из безжалостного мира к животному теплу жизни «обычных» людей, к «прелестям» захудалых местечек (см. его роман «Обыкновенная жизнь») с их обывателями, стоящими в стороне от великих жгучих проблем эпохи» [2, с. 221].

Замечу попутно, что психологический роман начнёт возрождаться в чешской литературе уже во 2-й половине 1930-х годов в мрачных обстоятельствах приближения войны и её начала. Но психологическая проза этого времени, как отмечала чешская исследовательница Людмила Лантова, «отчетливо ориентирована на сферы, ранее литературой обойдённые, к проявлениям подсознания и патологической психики, к так называемым “червивым душам” и к комплексам людей, надломленных противоречиями цивилизации» [3, с. 9]. Наиболее репрезентативны здесь роман Ярослава Гавличка «Невидимый» (1937), романы Вацлава Ржезача «Тёмный свет» (1940) и «Свидетель» (1942). Ничего подобного мы не найдём в романах Чапека 1930-х годов. Даже герой последнего его романа – «Жизни и творчества композитора Фолтына» – человек ущербный нравственно, но не психически.

Выходит, что философская трилогия Чапека особняком стоит в чешской литературе 1930-х годов, а причины её написания во многом так и остаются не объяснёнными.

Между тем содержание философской концепции, реализованной в трилогии, давно и для всех совершенно очевидно. Главная проблема трилогии – способен ли человек познать и понять другого человека? В каждом из романов проблема решается по-своему.

В романе «Гордубал» описывается трагедия закарпатского крестьянина Юрая Гордубала, возвратившегося с заработков из Америки и убитого любовником своей жены. История эта рассказывается в романе трижды. Первый раз мы видим ее события в их восприятии самим Гордубалом, второй раз – в их восприятии полицейскими, ведущими расследование, третий – в их восприятии судом. Три варианта истории предстают перед нами поразительно непохожими. Так утверждается идея непреодолимой субъективности познания человека «извне», искажающей истину его характера.

В романе «Метеор» разные люди – писатель, ясновидец и сиделка – пытаются восстановить историю неизвестного им «пациента Х», умирающего в больнице после авиакатастрофы. Каждый из них строит свою версию биографии незнакомца на основе собственного жизненного опыта, однако в ряде моментов эти версии совпадают. Здесь уже субъективность познающего не является непреодолимым препятствием для познания истины. Нетрудно заметить, что идея «Метеора» представляет собой антитезис к идее «Гордубала».

В «Обыкновенной жизни» герой приходит к пониманию множественности своего Я, к пониманию себя как необозримой толпы самых разных людей. Но если такое же множество различных людей содержится в **каждом** человеке, то у всех нас очень много общего, и тогда мы можем познать и понять друг друга, а значит – найти общий язык или, как писал Чапек в уже цитированной мной статье «Зима-34», «договориться со всеми языками мира». «Обыкновенная жизнь», по давнему замечанию американского богемиста Вильяма Харкинса, стала синтезом трилогии [4, с. 142].

По единодушному мнению литературоведов, Чапек удачно разрешил проблему, поставленную в трилогии. Если так, то это должно было придать ему оптимизма. Однако происходит нечто совершенно неожиданное: едва завершив столь оптимистически три-

логию познания, Чапек пишет «Войну с саламандрами» – самую мрачную свою антиутопию, роман, полный скепсиса, горечи и гнева. Большинство исследователей пишет о том, что именно в это время в мировоззрении Чапека происходит перелом, но никто не пишет о том, чем он был вызван, и как вообще он мог произойти после успешного завершения художественно-философского эксперимента в заключительном романе трилогии. Никто до сих пор не ответил внятно на вопрос, сформулированный некогда Милошем Погорским: «Почему, однако, после трилогии, заканчивающейся патетическим призывом к абсолютной терпимости, у Чапека следовал период, готовящий «нетерпимость»?» [5, с. 261] Нетрудно заметить, что и «Война с саламандрами» также оказалась совершенно «беспричинным» романом.

Следующий его роман тоже окажется «беспричинным». В 1937 г. Чапек пишет «Первую спасательную» – роман о бригаде шахтёров-спасателей. Он тщательно изучал материал, спускался в шахту, много разговаривал с шахтёрами. Узнав об этом, многие критики, особенно – левого толка, вздохнули с облегчением: слава Богу, наконец-то Чапек обратился к социальной проблематике. Роман получился очень реалистичным, герои вышли как живые, но никакой классовой борьбы, никакой ярко выраженной социальной проблематики здесь не было, за что Чапека тут же начали третировать критики (как, например, известный критик и поэт, коммунист Станислав Костка Нейман). Это был роман о мужской дружбе, о человеческой солидарности, о непоказном героизме людей, спасающих своих товарищей.

Наконец, последний роман Чапека – «Жизнь и творчество композитора Фолтына» – стал, наверное, самым «беспричинным» и необъяснимым. Чапек начинает писать его осенью 1938 г., сразу после мюнхенского сговора, ставшего катастрофой для Чехословакии. Все знавшие Чапека единодушно свидетельствуют, что Мюнхен стал причиной и его смерти в рождественскую ночь 1938 г. Потрясённый предательством его родины великими державами, писатель утратил волю к жизни, и его организм просто не сопротивлялся подхваченной им накануне Рождества пневмонии. Об этом недвусмысленно сказал жене писателя профессор-медик Йозеф Харват, проведший последнюю для Чапека ночь у постели больного и ставший свидетелем его смерти.

Если бы после Мюнхена Чапек написал ещё одну «Войну с саламандрами», ещё одну мрачную антиутопию, – это было бы вполне логично; если бы он написал роман, призывающий к вооружённой борьбе с фашизмом (а эту идею он громко высказал в своей пьесе «Мать», премьера которой прошла в феврале 1938 г., ещё перед Мюнхеном), – это было бы вполне логично. Но роман о бесталанном и при этом амбициозном юноше, всю жизнь стремившемся доказать, что он великий композитор, о самолюбивом и беспринципном лгуне, маникально одержимом жаждой славы, о человеке, закончившем полным крахом, всеобщим осмеянием и сумасшествием; роман, основная тема которого – нравственность и безнравственность художника и искусства в целом, – такой роман в это время был совершенно неожиданным.

Как же можно объяснить эту явную «беспричинность» романов Чапека 1930-х годов? Версию об отсутствии у него интереса к общественным проблемам, о возможной политической наивности или отсутствии смелости придётся отмести сразу. В своей публицистике (а Чапек в эти годы чуть не ежедневно публиковал статьи в общенациональной газете «Лидове новины») он прямо и открыто высказывал своё мнение по самым злободневным вопросам тогдашней жизни. В своих пьесах этого времени – «Белой болезни» и «Матери» – он прямо призвал к вооружённой борьбе против фашизма (здесь уместно вспомнить то, что в связи с премьерой «Белой болезни» немецкое посольство в Чехословакии даже заявило официальный протест, а также вспомнить то, что Чапек оказался третьим в гестаповском списке чехов, подлежавших уничтожению сразу после захвата Праги). По воспоминаниям жены писателя – Ольги Шайнпфлюговой, он ещё в 1937 г., во время работы над «Первой спасательной», не раз убеждал навещавших его иностранных писателей: «Говорить о мире могут только все народы вместе. Как только один из этих народов начинает готовиться к войне, вынуждены готовиться к ней и другие. Мир нельзя защитить философскими построениями, к сожалению, для этого нужны войска, тринитрофенол и боеприпасы. Нужно бестрепетно обратиться лицом к неприятелю». Значит всё же не равнодушие, не трусость и

не наивность двигали писателем, когда он именно философско-этическими построениями в своих романах пытался найти путь всеобщего спасения. Но что же тогда? Попробую предельно кратко изложить свою версию ответа на этот вопрос.

Ольга Шайнпфлюгова в книге воспоминаний «Чешский роман» писала о Чапеке: «Ему хотелось видеть в людях хорошее. Он не считал человека злым по природе, снисходительно принимал человеческие слабости, как врач болезни. Он любит человека, восхищается его достоинствами и ищет их в самых обыкновенных судьбах, но человечество для него твёрдый орешек. Оно его пугает, он не доверяет ему, пророчит отвратительные злодеяния, ничего доброго от него не ждёт. Верит больше маленькому индивидууму, чем так называемому человечеству в целом. Очарованный человеком, великой и прекрасной личностью, Чапек издавна говорил: «Я страшусь толпы, это самая жестокая и глупая изо всех природных стихий» [6, с. 149].

Такое доверие к человеку и недоверие к человечеству может показаться странным: в конце концов, толпа, как и всё человечество, состоит из людей. Однако между ними есть всё же существенное различие. Если отдельный человек руководствуется в своём поведении соображениями нравственной порядочности, человечности, то для группы людей существуют ценности более высокие: классовые – для класса, национальные – для нации, религиозные – для конфессии. А если так, то можно убить прекрасного и ни в чём не повинного человека только за то, что он «социально чуждый элемент»; можно объявить соседний народ недочеловеками и оправдать этим геноцид; можно из любви к Богу взорвать храм с молящимися в нём иноверцами. Так было до Чапека, так было при Чапеке, так есть после Чапека, чему мы все свидетели.

Не доверяя человечеству, Чапек все проблемы человечества рассматривает сквозь призму человека, меряет человечество человеком, с человеком связывая все свои надежды. Так было с философской трилогией. Обострившиеся в конце 1920-х – начале 1930-х годов социальные, политические, национальные конфликты Чапек воспринимает как конфликты межличностные. В свете его тогдашних философских представлений, устранить конфликты в отношениях между людьми можно будет лишь тогда, когда человек, обладающий своей «частицей» истины, научится уважать другого человека с его истиной, а для этого необходимо познать и понять этого другого. Способен ли человек к глубокому и подлинному познанию и пониманию ближнего? – вот основная проблема данного цикла романов. Если способен, то ещё есть надежда не только для человека – для всего человечества есть надежда «договориться со всеми языками мира». Герой завершающего трилогию романа «Обыкновенная жизнь» положительно решает эту проблему и на этом решении основывает высокую идею всеобщего братства. Но в этом романе автор пошёл дальше своего героя. Как я попытался когда-то показать в одной из статей [7], Чапек здесь предложил нам не просто образную иллюстрацию к готовой философской концепции, как обычно считают литературоведы, а поставил художественный эксперимент с целью проверить, согласятся ли обыкновенные люди, обыватели, следовать столь ко многому обязывающим этическим декларациям главного героя романа. Эксперимент дал неутешительный результат: соглашаясь с идеей плюралистичности человека вообще и самих себя в частности, персонажи отказываются от самоотверженного служения ближним. Основанная на плюрализме этика братства оказывается действенной лишь в теории. Для «обыкновенного», «маленького» человека она неприемлема – в нем побеждает эгоизм обывателя. Таков, на наш взгляд, подлинный идейный итог «Обыкновенной жизни» и всей «философской трилогии».

Такой итог должен был быть воспринят Чапеком как катастрофа: если в отдельном обыкновенном человеке побеждает эгоизм, мир обречен. И потому-то сразу после «Обыкновенной жизни» писатель создает такую горькую и безотрадную «Войну с саламандрами», в которой человеческий эгоизм приводит мир к гибели, причём главным её виновником осознаёт себя обыкновенный «маленький» человек – швейцар Повондра, хотя он всего только некогда пустил капитана Ван Тоха, обнаружившего гигантских саламандр, к своему шефу, финансисту Бонди, с чего и началась история завоевания мира саламандрами. «Старик проглотил слёзы.. – Я знаю, я хорошо знаю, что нам пришёл конец. И я знаю, что всё это сделал я…

– Дедушка, не хотите ли чайку? – участливо спросила молодая Повондрова.

– Я хотел бы одного, – прошептал старик, – я хотел бы только, чтобы дети мне простили…» [8, с. 668 ]. Такой финал «Войны с саламандрами», на мой взгляд, едва ли можно объяснить иначе.

Но если обыкновенный «маленький» человек способен взять на себя ответственность за грехи человечества, то, может быть, ещё не всё потеряно, значит, обыкновенные «маленькие» люди могут быть разными, а не только такими, как персонажи «Обыкновенной жизни» доктор и Попел с их обывательским эгоизмом. В поисках других обыкновенных людей Чапек и приходит на угольную шахту. В «Первой спасательной» он показывает, что, когда люди руководствуются именно ценностями общечеловеческой нравственности, критериями порядочности и человечности, они перестают быть толпой, перестают быть жестокой и глупой стихией, становясь коллективом единомышленников, способных на подлинный героизм. Так «Первая спасательная» давала шанс на спасение человечества.

Итак, мир держится на нравственности, человечности, ответственности. Чем бы ни занимался человек – искусством, как герой последнего чапековского романа «Жизнь и творчество композитора Фолтына», или политикой, это занятие не должно основываться на лжи, эгоизме, демагогии. С их помощью можно даже на какое-то время оказаться на гребне, но рано или поздно крах неминуем – будь ты музыкантом или политиком.

Спеша завершить роман, словно бы в предчувствии близкой смерти, писатель однажды сказал жене: «Мир полон Фолтынов, в политике и в искусстве, их нужно поставить на место» [6, с. 228]. Карел Чапек поставил на место музыканта-авантюриста Фолтына. Политика-авантюриста Гитлера поставила на место история.

**Список использованных источников**

1. Бернштейн И.А. Поиски человека // Зарубежная литература. 30-е годы XX века. – М.: Наука, 1969. – С.109–146.

2. Лингарт Й. Американский прагматизм / Й. Лингарт. – М. : Изд-во иностр. лит., 1954. – 237 с.

3. Lantová L. Jaroslav Havlíček / L. Lantová // Havlíček J. Neviditelný. – Praha: Československý spisovatel, 1979. – S. 7–13.

4. Harkins W.E. Karel Čapek / W.E. Harkins. – New York and London: Columbia University Press, 1962. – 354 p.

5. Pohorský M. Noetické romány Karla Čapka / M. Pohorský // Portréty a problémy. – Praha: Mladá fronta, 1974. – S. 173–210.

6. Шайнпфлюгова О. Чешский роман / О. Шайнпфлюгова // Карел Чапек в воспоминаниях современников. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 100–258.

7. Черноиваненко Е.М. Эта необыкновенная «Обыкновенная жизнь» / Е.М. Черноиваненко // Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2003. – С. 256–260.

8. Чапек К. Война с саламандрами / Чапек Карел. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 3. – С. 435–675.

Аналізується своєрідність проблематики романів К. Чапека 1930-х рр. Обґрунтовується теза про те, що проблематика пізніх романів К. Чапека відображає процес становлення філософії письменника, в основі якої – гносеологічна проблема пізнання та розуміння людини людиною.

*Ключові слова: роман, «трилогія пізнання», філософсько-психологічна проблематика.*

In article the originality of a problematics of K. Capek`s novels of 1930-th is analyzed. Proves thesis about that, the problematics of recent K. Capek`s novels reflects process of development of philosophy of the writer, in which basis – a gnosiological problem of knowledge and understanding of the person by the person.

*Key words: the novel, «the trilogy of knowledge», a philosophical-psychological problematics.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.2(092)

**Г.М. БІЛИК,**
*старший викладач кафедри української літератури*
*Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка*

# «ЦИКЛОН» І «АНТИЦИКЛОН»: Н. ГОНЧАР VERSUS О. ГОНЧАР

Розглянуто характер і механізми літературної взаємодії класичного соцреалістичного роману «Циклон» Олеся Гончара й постмодерністського тексту-реконструкції – новелети «Антициклон» Назара Гончара, досліджено літературну історію обох творів, особливості їхньої поетики, осмислено естетичні концепти, навколо яких розбудовують картину свого поетичного світу письменники – представники старшого і молодшого літературних поколінь. Порушено питання про мистецький діалог між художниками слова, який відбувається у світі культури і зумовлений різними світоглядами авторів та ступенем відкритості суспільства, що виявляється в можливості тиску на митця або ж його вільній творчій самореалізації. Роман «Циклон» Олеся Гончара охарактеризовано як соцреалістичний «роман знаків» із канонічними формозмістовими маркерами; новелету «Антициклон» Назара Гончара прочитано в системі постмодерністичої парадигми художності, закцентовано її ризоматичний, палімпсестний, ігровий компоненти.

*Ключові слова: літературне покоління, Олесь Гончар, Назар Гончар, літературна взаємодія, діалог-заперечення, соцреалістичний роман, постмодерністична реконструкція.*

Олесь Гончар у романі «Циклон» однією з центральних тем обрав протистояння людини водяній стихії – катастрофічній повені, спричиненій зливовими опадами та виходом із берегів карпатських рік. Назар Гончар, автор контроверсійного щодо цього твору «Антициклону», став трагічною жертвою води – потонув, купаючись у кар'єрному озері неподалік від Ужгорода (2009). Подібних «випадкових випадків» (О. Гончар) і цілком містичних збігів в історії українського письменства можна добачити чимало, а втім наука мусить оперувати фактами, спиратись на аналітику, логіку зв'язків між явищами, певні закономірності. Тож **метою** нашого дослідження є визначення *природи та механізмів художньої взаємодії*, яка виникла між текстами обох Гончарів, простеження *конфлікту поетики* й *діалогу естетики* у творах представників старшого і молодшого літературних поколінь.

Роман Олеся Гончара писався протягом 1968–1970 років. У ньому виразно помітні дві змістові лінії – війна та стихійне лихо, які, на наш погляд, волею історичних обставин були дещо випадково зведені в одне художнє ціле. Богдан Колосовський – герой «Людини і зброї» (1960) – наразі кінорежисер і прагне зняти «фільм про найтяжче» – «чорну одіссею оточення», «вивести на екранах отих, що, крім нього, ніхто їх не виведе», але так, щоб створити «роздум про незнищенність людини», оживити її страждання й героїку у війні [4, с. 14–17]. Звідси й перша частина твору – «Холодна Гора» – як болючі сцени-спогади, гіркі роздуми-рефлексії Колосовського про пережите в харківському концтаборі, про втрачене і набуте, а між тим – його етико-філософські й мистецькі водночас діалоги з оператором Сергієм Тетяничем про «світло ідеалу», «що підтримувало <…> у тому пеклі, де точився, здавалось би, зовсім нерівний бій між людським і тваринним, де оголений дух людини змагався з кривавим багном, з власною розпукою, долав сліпу силу інстинктів…» [4, с. 41].

Друга частина роману локалізує план дії в Прикарпатті – старовинному княжому урочищі Золотий Тік поблизу Галича: тут заплановані зйомки багатьох епізодів фільму (на ціле літо) й тут-таки персонажам доведеться вистояти ще одну війну – вже із природним ката-

© *Г.М. Білик, 2013*

клізмом. Перед початком цієї оповіді письменник уміщує своєрідну «інформаційну інтродукцію» – виписку:

«*Циклон* – гігантський атмосферний вихор із зниженим тиском повітря всередині (“око бурі”), із складною системою вітрів, що дмуть проти годинникової стрілки в Північній півкулі і за годинниковою – в Південній. Циклони охоплюють величезні райони планети. Розвиваючись, часом досягають ураганної сили, спричиняються до наслідків катастрофічних.

Циклони та антициклони відіграють велику роль у формуванні погоди, у загальній циркуляції атмосфери.

Причини виникнення цих явищ остаточно не з’ясовані.

*З довідника*» [4, с. 7].

Цей документальний пасаж в архітектоніці є одним із засобів ідейно-історичного опрозорення художнього світу роману, наближення його плану зображення до реальності й конкретніше – до злободення. А об’єктивні чинники, які скоригували творчий задум митця, – це, безумовно, червнева карпатська повінь 1969 р. ы той «циклон» у його особистій біографії, що здійнявся після публікації роману «Собор» (1968). У статті «Після “Собору”. Олесь Гончар: Прихований трагізм долі» (газета «День», 2006) літературознавець В. Панченко детально висвітлює, спираючись на щоденники письменника, цей психологічно напружений період його життя й наголошує: «Природно, всі очікували, чим відповість тепер Олесь Гончар. Яким буде його наступний твір?

Після «Собору» з’явився «Циклон»» [7, № 30].

У новому романі літератора, пише В. Панченко, безумовно, озвалася «щойно пережита ним навала «вельзевулів», коли так само (як і в роки війни – *Г.Б.*) треба було шукати в собі сили, щоб не поступитися, вистояти, не зрадити “червоних коней мистецтва”» [7, № 35]. Звідси – сміливі образи поета-вигнанця Овідія й «античної Колими», сатирично позначені обережно-остережливо-проникливі критики-верещаки, часом натуралістичне зображення страхіть війни з метою підкреслити школу життєвого гарту митцевого покоління і на цьому тлі передати героїку незнищенності душі та незламності духу людини, особливо в ситуації тиску. Концепт правди – в його класично-шевченківському розумінні: як волі до життя, правоти і правдивості – домінує в художній системі першої частини твору.

Однак поетика «Циклону» дає тріщину, – за словами В. Панченка, в другій частині вона стає «нестерпною»: «Проблеми з індивідуалізацією голосів героїв – очевидні. Авторський голос відчутно домінує як у прямій мові, так і у внутрішньому мовленні персонажів. Через те монологи, діалоги, репліки зливаються в патетичний трактат про мистецтво, яке... вимагає жертв <…>. Надмір пафосу. Сповзання в репортаж. Журналістика замість прози, стиль газетної передовиці. Із неприродного пафосу, з риторики народжується фальш…» [7, № 35]. Таким чином, «сміливий і художньо виразний у сюжетній ретроспективі» роман «у “кіношних” і “циклонних” розділах <…> блякне, сповзає <…> в соцарт. Амбівалентність – разюча» [7, № 35]. «І тут, напевно, – роздумує дослідник, – варто говорити вже про печальний ефект “внутрішнього цензора”, який залишив свій карб на творчості багатьох письменників доби В. Щербицького» [7, № 35]. Як нам бачиться, було не просто «само цензурування» з боку Олеся Гончара, а чітко окреслений момент соцзамовлення, завізований якоюсь із «державних контор».

Відомо, що повінь в Українських Карпатах, яку зображує літератор у творі, була катастрофічною. «У червні 1969 року від розлиття річок Дністра, Пруту та Тиси потерпіли Львівська, Івано-Франківська, Чернівецька та частково Закарпатська області. Кількість опадів становила тоді від 150 до 250 мм на добу» [6, с. 20–21], – пише дослідник Р. Панас. Причиною став циклон, який сформувався над Чорним морем і вийшов у район Карпат, помітно активізувавшись під впливом орографічних (рельєфних) факторів. «Найбільш значні зливові дощі спостерігалися 7–10 червня, під час яких кількість опадів місцями перевищила місячну норму» [2], – твердять фахівці. У цілому ж за місяць випало до чотирьох місячних норм опадів, вода піднялася в горах на 2–4 метри, в підгір’ї – на 5–7, в окремих областях вона дала повторні хвилі в липні та серпні. За величиною максимальних рівнів і водних витрат цей паводок перевищив максимуми всіх інших карпатських паводків ХХ століття.

Водночас масштаби трагедії – людські жертви (тільки на Буковині кажуть про сотні забраних життів), збитки господарські й екологічні тощо – традиційно старанно приховували-

ся. Влада не тільки намагалася зняти паніку і протестні настрої серед населення, але й затушувати власне нехлюйство, відбілитися перед Заходом, удавшись до перевіреної інформаційної обробки людей: ЗМІ та митці мусили створити і пропагувати її позитивний імідж у подолані наслідків стихії. Так, зокрема, з'явився 10-хвилинний документальний фільм «Циклон», змонтований за кадрами повеневої хроніки в Івано-Франківську (Самодіяльна народна кіностудія «Верховина», 1969 р.; кіномеханік – Р. Кульба, фотограф – Ю. Петряєв, технік зв'язку – В. Білан, художник – В. Сушак, бібліотекар – М. Кульба, методист – М. Тимків; відреставровано та оцифровано на студії Мирослава Бойчука 2000 р.) [8], у якому соцреалістичні маркери «радянського оптимізму», «натхненної праці», «державної турботи про людину» доповнені українською поетичною кіноестетикою, що виявляється в експресії, тонкому замилуванні природою, стихією, людиною. І надзвичайно близький до нього тематично, з виразними змістовими (топонімічними, атрибутивними) і стилістичними (документальність, інтермедіальність) перегуками «Циклон» Олеся Гончара. Особливо друга його частина перенасичена штампами соцреалістичного канону, що перетворює твір у «роман знаків» радянської епохи.

«Антициклон» Назара Гончара з'явився приблизно через три десятиліття, а вперше опублікований 2012 р. («Кур'єр Кривбасу», червень – липень – серпень, №№ 271–272–273). Ще донедавна чи не єдиною згадкою про цей твір була нотатка в «Малій українській енциклопедії актуальної літератури» (МУЕАЛ-2) від 1998 р.: Ю. Андрухович, автор уміщеної тут глоси про Назара Гончара, так говорить про його роботу над цією художньою річчю: «Один із нечисленних "аукціоністів" у сучасній українській поезії, Гончар, за чутками, готує на найближче майбутнє концепційний проект "Антициклон", суть якого в послідовному викреслюванні "усього зайвого" з роману Олеся Гончара "Циклон"» [1]. Однак публікацію твору здійснювала вже вдова письменника – перекладач, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології ЛНУ імені І. Франка Христина Назаркевич.

Що ж зумовило появу «Антициклону»?

Імовірний варіант відповіді на це питання знаходимо в кількох із його текстових фрагментів:

*…_ співіснуємо_*
*_читати_ _ _ «освоїв»_ _ _ знічев'я_*
*_від нудьги_ _мовчати_ _щось своє_*
*_здебільшого_ _ _парадокс_* [3, с. 240];

*…_відтворити_ _ го_ _ код_ _бо_*
*_вдень і вночі_ _ _сам_ти_очами серед_ _ ком_* [3, с. 244].

Себто новий текст став результатом читання твору попередника й виявлення в прототексті духовно близької Назарові Гончару поетики парадоксу – не вельми далекої від істини «напівправди», яка маніпулятивно поєднувалася письменником старшого покоління з ортодоксальним каноном; крім того, представник «ЛУГОСАДУ» прагне розщепити «то (гончарівський. – *Г.Б.*) – код» у літературі, бо й сам є його номінативним носієм як служитель Слова.

Нестандартність способу вибудовування текстового тла «Антициклону», про що згадувалося в цитаті Ю. Андруховича, полягає в грі письменника з прототекстом: Назар Гончар пропонує читачеві дзеркальний відбиток (зі зміщенням сторін, що текстуально передано через графіку заголовка й префікс анти-) «Циклону», вдаючись при цьому до різних способів «мінімалізації форми»: усічення й стягнення корпусу-полотна – «послідовного викреслювання всього зайвого». Актуалізуючи свою репутацію «лугосадиста», він здійснює мовбито «вівісекцію» тексту класика, спрощуючи його «тіло» до «структури», яка заперечує саму суть первісного цілого й водночас допускає альтернативне прочитання. Так «Циклон» перетворюється в «Антициклон», а його програмовість («Норма. Шкільна бібліотека») витісняється постмодерною вільною прогулянкою текстом (*«Новелета. Позашкільна бібліотека»*), де «школа» мислиться і як момент соцсхоластики. У «реконструкції тексту з авторських підкреслень» Христини Назаркевич твір має доволі оригінальний вигляд (див. фрагмент – Рис. 1), формально не надто вписуючись у літературний процес України остан-

ніх десятиліть, а проте, стаючи традиційним явищем у контексті експериментальної поетики творчості Назара Гончара.

ОЛЕСЬ ГОНЧАР НАЗАР ГОНЧАР

**ЦИКЛОН** АНТИЦИКЛОН

Норма. Шкільна бібліотека* *Новелета. Позашкільна бібліотека***

ЧАСТИНА ПЕРША I

*_циклон_*
*_все _ не __ впорядковане_*
*_в геометрії_ люстр_та альта_*
*_все ніби_ _не_ _лад_*
*_все це лиш_ _ _міт_*
*_ще_ _ніби_ _анти_*
*_меню_ _ _з хаосу_ _ _рил_ _ _покруч_ _ні_*
*_стих тут_ _таке всього-на-всього_ _лише_ _гон_ _увесь_ почне_*
*_побачиш _як все_ _ліпить_ _гон_*
*_гру_ _ _тон_ _ _поверх_ _ _тон_*
*_майже день крізь день_ _на коні_*
*_інших_ _нікого_ _оте_ _ напів __ _не_гон_ _ _буває_ я_ го_*
*_бере_ _рядок_ _раз у раз_ _злі_ ці_ мари _ оди_*
*_стих_ _на мить_ _але_ _разочок_ _потім знову_ _ода_*
*_декорація_*
*_мар_ще_ _силуети_ _ _отак ніч крізь ніч_*
*_ні_ _ _ні_*

* Олесь Гончар. Циклон. Роман. – К.: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1970. – 228 с.
** © Христина Назаркевич, 2012.

**Рис. 1. Копія 1-ї сторінки новелети «Антициклон» Назара Гончара**

«Антициклон» – принципово не роман і не антироман: письменник позначує його як «новелету» (з італ. *коротке оповідання*) – «вкрай стислу, інколи кількарядкову новелу, поширену в добу раннього модернізму (П. Альтенберг та ін.), що оповідає про якийсь незвичайний випадок» [5, с. 129]. Однак цій жанровій кваліфікації навряд чи можна довіряти, і не тому, що у творі карбована ритмічність і буквально оживлена «музика сфер» (зрештою, є ґрунтовні наукові дослідження про віршовані новели, як-от кандидатська дисертація І.А. Димової «Стихотворные новеллы Н.А. Некрасова в контексте жанровых тенденций поэзии середины XIX века» (Оренбург, 2003) тощо), але з причини відсутності наративного центру й базуванні текстової структури на «миготінні сенсів», грі та іронії. З таким же успіхом можемо назвати текст пастишем, верлібровим есе або, традиційніше, поемою тощо.

Проблемним є напрям інтерпретації твору: дослідник мусить вирізнити іманентний формат витлумачення «Антициклону», який через свою вкоріненість у конкретний текст і в культуру взагалі (ризоматичність) має кілька активних змістових планів. На наш погляд, за одну з пошукових платформ варто обрати фактор «пойоменону» (за А. Фаулером, тип метапрози, присвяченої процесу творення), адже обидва митці у своїх творах описують, аналізують, навіть моделюють цей процес, простежують історичну й метафізичну природу мистецтва, роль художника слова в суспільстві тощо.

Цікаво, що в Олеся Гончара в дискусію навколо мистецтва втягуються практично всі персонажі твору, навіть на перший погляд далекі від нього, адже людина в картині світу цього автора гіперактивна, естетично розвинена, схильна до філософування. У творі Назара Гончара тему мистецтва репрезентує «ліричний суб'єкт» – альтер-его, «старший Гончар» (*_го_*), до якого постійно апелюється, згадувані Довженко, Архипенко, Стус та інші, тобто митець вибудовує доволі професійне коло дискутантів. Їхні голоси в монологізованому тексті подеколи зливаються як однодумців, інколи вирізнюється соло скриптора як розмисел над прототекстом і його творцем, зрештою, реконструюється уявний діалог між «майстрами-гончарами», котрі –

*…_ _наче батько й син обоє_ _ одно_*
*_сьогодні_завтра_всюди_ до глини_* [3, с. 252].

Як у молодого Павла Тичини джерелом і символом творення постають «сонячні кларнети», так у гончарівському тексті цю функцію приписано «циклону»: із його хаосу, бурі, руїни, міфу мусить щось «зліпитися», з'являється слово як сигнал, тиша як знак, а далі рідкісний вибух творчості, важливо тільки – з якими «установками». Хто митець: геній чи ідіот? Бог чи юда, анти-спас? Син чи кат? Юберменш-надлюдина чи Байда? Яке поводження його більш гідне в умовах «циклонного трощення»: «*_рок_ _маска_ _натовп_ <…>_чин_*» або ж «*_опір_ _ обставинам_ _опір_*»? [3, с. 248–249]. Чому так непросто «просто відмовити» або «відмовитися»? Бо: «*_Я – людина_ _Не більш_*» [3, с. 257].

Роздумуючи над цими питаннями, Назар Гончар оглядається на життя і творчість попереднього літературного покоління, його складну біографію, коли: дитинство – і далі темінь – і кожен нічим, окрім горя, не схожий з іншим; а у творчості – нормативність, ідеологія, мінімум музики:

*_кін_ _ _лаю_ _ _ото і все_*
*_мов_ _ _ код_*
*_драма_ _ _мало_ _арт_*
*_чуває_ _ _пере_ _ мова_*
*_після_ _ _ більше не_ _ _так ні_ _ _ не так_*
*_годні_ _ _ може_* [3, с. 241].

Між митцями двох генерацій поставлено бар'єр: «*Нема на світі мови, на якій ви могли б порозумітись*» [3, с. 246], адже у святая святих у них – інший «сон» (життя), «сад» (творчість), інші очі, ночі, канони, осі. Тільки сцена – кін – як реальне і вічне тло споріднює, на якій, проте, Назар Гончар обирає свої правила гри, не бажаючи бути «приборкувачем циклонів»:

*_зна_чи_лише_ _тло_ _ потім_тату_*
*_слава_нут_ _зна_ _ не ім'я_*
*_го_чи_ого_*
*_циклон_гнузд_*
*_може_ _ _може_ _ _може_ _ _може_*
*_далі_ _більше_ _тла_*
*_щоб_лише_ _гра_*
*_го_ _мі_ _ре_ _мабуть_фа_*
*_очі_ _ліпи_ _мигтючістю_*
*_барва_ _віч_*
*_час від часу лише_ _ _лети_ _ _небо Овідія_*
*_яка_ _розкіш_ _циклону_*
*_тло_ _ _одам_ _ _тло_ _ тло_*
*_все_ _мабуть_ _тлі_*
*_твори_сон_ _ не_ циклон_* [3, с. 258].

Отже, можемо зробити **висновок**, що навіть за неприхильного літературознавчого вердикту стосовно «Циклону» Олеся Гончара (естетичний розлам, награність поетики, декларативність, заідеологізованість тощо), цей твір став помітним явищем у літературно-

му процесі України, актуалізувавшись на межі XX–XXI ст. через постмодерну інтертекстуальність і спонукавши до життя яскраве й оригінальне новітнє художнє явище – новелету-реконструкцію «Антициклон» Назара Гончара. У доскіпливому структуральному аналізі обох творів бачимо **перспективу** нашого дослідження.

**Список використаних джерел**

1. Андрухович Ю. Гончар Назар / Юрій Андрухович // Мала українська енциклопедія актуальної літератури: [Глосарійний корпус енциклопедії на сайті часопису "Ї"] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-gz.htm.

2. Беднарчик Л.І. Порівняльний аналіз умов формування та проходження катастрофічних паводків у басейні р. Сірет влітку 1969 та 2008 років [Електронний ресурс] / Л.І. Беднарчик, М.Г. Настюк. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/Nzvdpu_geogr/2009_18/porivnyalnuu%20analiz%20ymov.pdf.

3. Гончар Н. Антициклон: Новелета: Реконструкція тексту з авторських підкреслень Христини Назаркевич [Текст] / Назар Гончар // Кур'єр Кривбасу. – 2012. – №№ 271–272–273. – С. 239–258.

4. Гончар О. Циклон [Текст] / Олесь Гончар // Циклон. Тронка. Собор: Романи [Текст]. – К.: Рад. шк., 1990. С. 5–198.

5. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т. 2 [Текст] / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).

6. Панас Ростислав. Хроніка повеней: щоразу вони масштабніші та руйнівніші [Текст] / Ростислав Панас // Землевпорядний вісник. – 2010. – № 5. – С. 20–26.

7. Панченко Володимир. Після «Собору». Олесь Гончар: Прихований трагізм долі [Текст] / Володимир Панченко // День. – 2006. – 24 лютого. – № 30; 3 березня. – № 35.

8. Повінь у Івано-Франківську. 1969 р. Кіноархів студії Бойчука: [фільм «Циклон»] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.youtube.com/ watch?v=7vcTshBjTP4&feature=share.

Рассмотрены характер и механизмы литературного взаимодействия классического соцреалистического романа «Циклон» Олеся Гончара и постмодернистского текста-реконструкции – новеллетты «Антициклон» Назара Гончара, исследована литературная история обоих произведений, особенности их поэтики, осмыслены эстетические концепты, вокруг которых обустраивают картину своего поэтического мира писатели – представители старшего и младшего литературных поколений. Затронут вопрос о творческом диалоге между художниками слова, который происходит в мире культуры и обусловлен различиями миросозерцания авторов и степенью открытости общества, что проявляется в возможности давления на художника либо же его свободной творческой самореализации. Роман «Циклон» Олеся Гончара охарактеризован как соцреалистический «роман знаков» с каноническими формосодержательными маркерами; новеллетта «Антициклон» прочитана в системе постмодернистической парадигмы художественности, акцентированы её ризоматический, палимпсестный, игровой компоненты.

*Ключевые слова: литературное поколение, Олесь Гончар, Назар Гончар, литературное взаимодействие, диалог-отрицание, соцреалистический роман, постмодернистическая реконструкция.*

The mechanism of the literary interaction of classic as soc-realistic novel "Cyclone" by Oles Honchar and post-modernistic text-reconstruction of the novelette "Anticyclone" by Nazar Honchar was considered in the article, the literary history and peculiarities of poetics of their both works were researched, the ethical concept was comprehended, around which was developed the picture of writers' own poetic world – representatives of older and younger literary generation. The questions about artistic dialog between the masters of the word, which occurs in the world of art and determines by different world outlooks and the degree of openness of society, which appears in the possibility of pressure on artist or his free self-fulfillment was disputed about. The novel "Cyclone" by Oles Honchar was characterized as soc-realistic "novel of signs" with canonic form-semantic markers; novelette "Anticyclone" by Nazar Honchar was considered to be in a system of post-modern artistic paradigm, was accented on its rhizomatic, palimpsestic, playing component.

*Key words: literary generation, Oles Honchar, Nazar Honchar, literary interaction, dialogue-objection, as soc-realistic novel, post-modernistic reconstruction.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.1

**Н.И. ИЛЬИНСКАЯ,**
*доктор филологических наук, профессор,*
*заведующая кафедрой мировой литературы и*
*культуры имени проф. О. Мишукова*
*Херсонского государственного университета*

# ТЕМА «БОГ И ПОЭТ» В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ КУЗНЕЦОВА

Рассмотрены поэтологические воззрения Юрия Кузнецова на проблему взаимоотношения творчества и веры, отраженные в его поэзии, эссеистике, интервью. Особое внимание уделено размышлениям автора о границах творческой свободы в обращении к сакральной тематике и образности. Проанализированы рецепция образа Иисуса в поэме «Путь Христа», поздняя лирика поэта, выявлены константы его поэтологической концепции.

*Ключевые слова: проблема «христианство и литература», мифологема пути, традиция, мотивы богоискательства, образы-символы, национальная ментальность.*

«Я долгие годы думал о Христе. Я впитывал Его через образы, как православный верующий впитывает Его через молитвы», – так объясняет Ю. Кузнецов истоки веры и религиозно-философской темы в своем творчестве. Сияние горнего в поэтических образах – один из самых ярких ориентиров на пути обретения Бога живого, к Которому он «пробирался» через «двадцать столетий».

Значимость темы творчества, «религиозного оправдания и осмысления культуры» (Н. Бердяев) в русской поэтической традиции имеет трансисторический характер. Ее актуальность возрастает в нестабильные эпохи. В художественном сознании это связано с рецепцией образа Иисуса, с осмыслением границ творческой свободы в обращении к сакральным темам и образам. Всегда волновавшая Ю. Кузнецова тема «Бог и поэт» особенно остро заявлена в последнее десятилетие его творчества. Это поэтическое переложение «Слова о Законе и Благодати» Илариона, религиозно-философские поэмы «Путь Христа», «Сошествие в ад», стихотворения «Вечный изгнанник», «Слово», «Отрицание», «Книги», «Классическая лира», «Ложе сна», «Поэт и монах», эссе «Воззрение».

О таких аспектах поэтической концепции Ю. Кузнецова, как отношение к «собратьям по перу», к читателю, к «традициям российского стиха» написано достаточно как в прижизненной автору критике, так и после его ухода. В статье рассматривается один из ее аспектов – взгляды поэта на взаимосвязь творчества и веры, отраженные в его поэзии, эссеистике, интервью.

«Определение поэзии» Ю. Кузнецова опирается на давнюю, идущую из архаических времен, идею боговдохновленности поэта и святоотеческое определение Бога Художником. Так, в «поклонении волхвов» (поэма «Путь Христа») среди евангельских даров Чудному Младенцу автор помещает пастушью дудку. Образ можно прочитать как символ будущего пастырского служения («Пастырь Господень» – одно из имен Сына Божия) и как аллюзию на принадлежность к миру поэтов (срв. у С. Есенина: «Я – Божья дудка»).

Наследуя средневековой традиции русской культуры, Ю. Кузнецов считает поэта не столько создателем «энергии прекрасного», сколько ее проводником: «Бог сотворил человека из земного праха и вдохнул в него свою малую частицу – творческую искру. Эта Божья искра и есть дар поэзии». […] А первый поэт – это сам Бог» [1, с. 8]. По мере ухода поэ-

© *Н.И. Ильинская, 2013*

зии от питающего ее духовного источника, мельчает творчество и, как с самоиронией констатирует поэт, «в вечерней мгле» случалось и светляка принимать «за искру Божью» (стихотворение «*Поэт молчанья»*). Тема «Бог и поэт» стереоскопично отражает «следы» насильственного разрыва традиции, оскудения веры, блуждания в поисках иных ценностей, и, наконец, обретение Истины: «И всюду открывалась мне дорога, / Ведущая в обетованный Дом / Где вещи мира источают Бога» (стих. «*Муха в янтаре»*). Душа странника, прошедшая скорбный и радостный путь Богопознания, возвращается в Небесное Отечество, в Дом Отца: по воспоминаниям близких, именно слово «домой» было у Юрия Поликарповича последним [2, с. 100].

Размышления автора о границах творческой свободы в обращении к сакральной тематике и образности содержит поэма «Путь Христа». Так, в ее журнальном варианте есть вставной эпизод, в основе которого – парафраза легенды о нерукотворном образе Иисуса. Известно, что в русской иконографии образ Спаса Нерукотворного – это икона икон. Уже в самом названии «заложена концепция любой иконы, в которой всегда важное место отводится тому, что лежит за пределами человеческого творчества» [3, с. 59]. Отталкиваясь от легендарных версий происхождения нерукотворного образа, Ю. Кузнецов создает свой миф.

По таким жанровым признакам, как эпичность, аллегоричность и иносказательность, дидактизм, условность, внеисторичность пространственно-временных отношений, наконец, вставной характер, повествование тяготеет к сюжетно-аллегорической притче. Речь в ней идет о художнике, который, увидев в духовной пустыне идеал человека (Им был воплотивший Истину и красоту Иисус Христос), воссоздает Его образ на полотне. Однако Спаситель, вопреки ожиданиям «искусника», весьма скептически оценивает его творение как «пустое подобье» [4, с. 4], поскольку оно является прежде всего плодом самовыражения.

Ю. Кузнецов реконструирует ситуацию, восходящую к мифологическому претексту – творческому состязанию между богом и простым смертным, интерпретируя его в русле своей поэтологической концепции. «Христос – тоже поэт», по утверждению автора поэмы «Сошествие в ад», прикладывает свой Лик к куску холста, но отбившийся на нем «нерукотворный образ» зияет пустыми глазницами. Почему не происходит чуда? Да потому «образ слеп», что обделенный «духовным зреньем» (одно из ключевых понятий поэтологии Ю. Кузнецова) художник не видит Христа. Лишь после многовековых исканий на пути Богопознания картина посмотрела «живыми глазами», но «небесами» просияла она «только на миг», «только на миг человеку явился Христос». (Сравним у И. Козлова: «Я быстрый миг / Ты – вечный Бог»). Рефрен «только на миг» заостряет внимание на высокой значимости Спасителя в жизни и творчестве автора, для которого «разговоры» с Богом – не «повод» и не «материал». Горние сферы духа нельзя «охватить» даже самыми совершенными художественными формами. Это откровение приходит к поэту на пути ко Христу как Истине и жизни. Как видим, аллегорический подтекст достаточно прозрачен: Ю. Кузнецов утверждает фундаментальную ответственность художника при обращении к христианским мотивам и образам, перед традицией как точкой отсчета на пути восхождения к духовным вершинам, к тому трансцендентному, что находится «за пределами человеческого творчества».

В осмыслении Ю. Кузнецовым христианских основ творчества важным представляется еще один аспект – мысль о прелести и соблазне искусства: «В сердце поэта есть тьма…» (напомним известное блоковское: «Искусство есть Ад»). В стремлении преодолеть трагические противоречия между христианством – вечной питательной почвой культуры и секуляризированным искусством – Ю. Кузнецов также наследует русской духовно-поэтической традиции. Достаточно трезво осознавая демонический лик красоты, поэт замечает: «Моя поэзия – вопрос грешника. И за нее я отвечу не на земле» [5, с. 6].

Авторские размышления о природе поэтического дара подчеркивают его амбивалентный характер. Так, «орлиное перо» в одноименном стихотворении, символизирующее творческий дар, демонизировано за счет происхождения и избранности того, кто им отмечен; метонимически «орлиное перо» несет в себе коннотации гордыни – одного из семи смертных грехов. Вручает его какая-то «темная сила» – «прохожий или бес», то есть пришельцы из иномирия. С другой стороны, поэт, получивший этот «дар случайный», ощущает себя носителем духа, восставшего «над общей суетой». Выход за пределы осознает-

ся поэтом как восхождение, взлет, духовная вертикаль, но высота, на которую поднимается его мятущаяся душа, обжигает «горным льдом» отчаяния и одиночества.

Отметим и другие аспекты в звучании темы «Бог и поэт»: трагическое переживание поэтом потери слова, подмены Божественного Глагола словом профанным (обыденным). Мифопоэтически это состояние сопоставляется с утраченным раем: «Я изгнан из Божьего Слова / В пустые земные слова» (стих. «*Вечный изгнанник»).* Посредство антитезы Слова и «словечка» поэтом реализуется мотив богоборчества, отпадения человека от Творца: «Вначале было Слово, / Потом словечко «но» (стих. «*Отрицание»*). Перерождение творчества в ремесленничество, грозящее культуре вырождением, поэт называет «кровосмешеньем слова и письма» (стих. «*Новый Герострат»*).

В творчестве Ю. Кузнецова последних лет тема творческого дара приобретает новое качество – благоговейное преклонение перед его источником, которым в христианстве мыслится только Бог: «Я сплю на Слове. Каюсь, Боже! / Чудно сияет это ложе… / И пью из Твоего дыханья / Сладчайшие благоуханья» (стих. «*Ложе сна»*). Синергийность творческого процесса с Создателем – то новое, что появляется в концепции творчества Ю. Кузнецова и укореняет ее в религиозно-философских основаниях русской поэзии.

По остроумному замечанию Д.Е. Максимова, все писатели делятся на «путных» и «беспутных» в зависимости от того, какое место в их «судьбе и вести» занимает идея пути. Несомненно, Ю. Кузнецов в одном типологическом ряду с высокочтимым им «путным» А. Блоком, и с теми, кто, по слову самого автора, открывают в русской поэзии «дорожную череду»: М. Лермонтовым, Н. Некрасовым, Ф. Тютчевым, И. Тургеневым. И это далеко не полный перечень.

Однако стоит обратить внимание и на ту черту национальной ментальности, которая названа Н. Бердяевым «духовным странничеством». В теме «Бог и поэт» Ю. Кузнецовым воплощен его путь к Граду Небесному. И хотя об этом вся его поэзия, можно обозначить несколько стихотворений как знаковые. Начало – стихотворение «Все сошлось в этой жизни и стихло» (1967), в котором впервые появляется образ распятия как символ страданий самого поэта, затем «Распутье» (1977) и, наконец, «Крестный путь» (1998).

Авторское название рукописи последней книги «Крестный путь» – это не просто заголовок – так поэт определяет свою творческую судьбу. Об этом – одно из самых проникновенных и трагических его стихотворений с одноименным названием.

Субъектно-образная структура «Крестного пути» моделирует визионерское странничество поэта между двумя мирами. Пространственно-временная картина мира создается набором оппозиций, принадлежащим мифопоэтической парадигме: та сторона – эта, жизнь – смерть, мир людей – иномирие, камень – пыль, горизонталь («Я иду …вдоль заветных крестов») – вертикаль («С обратной сторонушки я распят на кресте»), память – забвение. Знаковое пространство маркировано символами перехода и смерти: ворон, пыль (персть, прах), пропасть, та сторона. В сильной позиции текста – заглавии – актуализирована мифологема Крестного пути искупления, пройденного Христом, за которым «через пропасти» поэт идет к своей Голгофе – со-распятию с Сыном Божиим.

Как известно, мифологема пути маркирована словами-сигналами: *порог, граница, мост, стрела, горизонталь / вертикаль, тропа, гора, перекресток* и др. Особое значение имеет вектор пути: «геометрия прямого (праведного) пути», кривизна «бесовского вождения (*кружения кривды, блуд блуждания*) / демонической распутицы (ср. *распутник, путанка, распутица, бес попутал*) [6, с. 431–432]. Хронотоп пути у Ю. Кузнецова отмечен такими знаковыми для национальной ментальности образами, как распутье или перекресток, мост, встреча / невстреча, конечная точка, гора (горушка), стрела. Стихотворение с символическим названием «Распутье», являясь одной из вех на творческом и духовном пути поэта, – отражает трагизм тотального одиночества духовного странника в тесном пространстве XX в. Осознание апокалиптического катастрофизма, одинаково захватившего земное и вселенское («Через дом прошла разрыв-дорога, / Купол неба треснул до земли»), заставляет поэта выйти на распутье – перекресток судьбы. Как в фольклоре, так и в тексте Ю. Кузнецова образ распутья многопланов: это выбор верных ориентиров, место принятия судьбоносных решений, символ душевного состояния. Как известно, символика перекрестка амбивалентна: перекресток дорог – это место перехода из одного пространства в

другое, «вотчина» Гекаты, бесов и ведьм. Напротив, в теологеме Креста перекресток – это вечная Встреча человека и Бога, «твари и Творца» [6, с. 432]. В стихотворении Ю. Кузнецова пространство встречи оказывается пустым: на распутье поэт не видит Бога, тайна спасения остается неразгаданной, «мосты – между добром и злом» догорают. «Пыль» – ключевое слово в поэтологической концепции автора и сквозной образ в творчестве, в этом стихотворении находится в одном семантическом ряду со «славой»: «Славу или пыль метет вдали?». Несмотря на богооставленность, поэт взыскует высокой духовности и Абсолютного добра, иначе его творчество ожидает участь «пыли», поднятой тщетой земной славы.

Стихотворения «Распутье» и «Крестный путь» объединены в единый текст мифологемой пути, автоцитациями, мотивами богоискательства, размышлениями о сути творчества, сквозными образами-символами, маркирующими национальную ментальность. Однако не менее показательны отличия. Во втором стихотворении, по сравнению с первым, более четко обозначена исходная позиция – «та сторона», есть ориентиры – «заветные кресты» и конечная точка – сакральное пространство «дальней каменной горушки», на которой поэт «с обратной сторонушки распят на кресте». Его «крестный путь» – это трагические раздумьями на извечными вопросами «русских мальчиков»: есть ли Бог и есть ли бессмертие? А еще над тем, что такое творческое бессмертие и слава как мирские понятия в категориях Спасения и Вечности («Хоть на каменной горушке, / Крестный путь не пыли!»)? И если на «распутье» поэт только ищет ответы на эти вопросы, то во втором стихотворении он находит свое предназначение как человек и творческая личность, но уже не во времени, а в Вечности, на Кресте Христа, победившего смерть.

Образ распятия поэта «с обратной сторонушки» имеет глубокий сакральный подтекст. Как известно, если на лицевой стороне Креста помещено Распятие, то клейма и обратная сторона Креста служат для развития темы Апостольской церкви. Выбор иконографических сюжетов связан с историей Православной церкви, с канонизацией первых русских святых, а также с особенностью духовного пути владельца Креста. Распятие на обратной стороне Креста вводит поэта и его творчество в сонм Божьего воинства и мучеников, побивающих бесов, радеющих за Христову веру и Церковь в период напряженной духовной брани.

Такая модель подражания поэта Христу в русской поэзии XX в. представлена впервые. С предшественниками и современниками Ю. Кузнецова объединяет прежде всего то, что «каменная горушка» с Крестом – центром и опорой мира – становится точкой пересечения авторской судьбы и мистерии Иисуса Христа, но поэт расставляет свои акценты. Исключительно целомудренное отношение к Спасителю не позволяет Ю. Кузнецову переводить христианскую мистерию в миф собственной жизни: «…строгость Божью с трепетом и дрожью / Он принимает, словно Благодать». Подчеркнем, что это также традиция исконно русской религиозности.

В теоретическом осмыслении проблемы «христианство и литература» можно выделить несколько точек зрения. С ортодоксальных позиций религиозная поэзия рассматривается исключительно в ее церковно- прикладной функции – проповеди религии и учения Христа, полное подчинение художественности канону и догматике. Секулярная, утверждая известную автономность поэзии от религии как разных видов духовной деятельности, отстаивает иную крайность. Представители светского типа творчества считают возможным использование евангельских сюжетов, образа Христа, религиозной символики как мифологем, культурных кодов для решения как сугубо поэтических задач (саморефлексии, поэтологических концепций), так и в эпатажных целях. Третью позицию отличает стремление к преодолению исходного напряжения между «миром» и «монастырем», к диалогу религиозного и творческого сознания. В поэтологической концепции Ю. Кузнецова поставлена и блистательно решена проблема творчества и веры, которая не имеет однозначного толкования, поскольку каждый художник ищет свой путь.

Знаменательно название большого стихотворения Ю. Кузнецова «Поэт и монах», написанном в форме «разговора о назначении поэта и поэзии». Автор моделирует ситуацию диалога поэта с тенью недавно опочившего монаха, в котором сталкиваются два представления о поэтическом творчестве. В инвективах монаха творчество в его мирской ипостаси дело греховное, им не оправдаться в «последние времена»: «Искусство – смрадный грех, / Вы все мертвы, как преисподня, / И ты мертвец – на вас на всех / Нет благовестия Господ-

ня. / В преддверье Страшного суда / На Рафаэлевой картине – / Завеса бледного стыда, / А не сияние святыни» [7, с. 97]. Аллюзия на известное высказывание русского религиозного философа о том, что мадонной можно любоваться, но вряд ли можно перед ней молиться, довольно часто используется ортодоксальной критикой в качестве весомого аргумента.

Иронически воспринимая «обличительные» речи монаха, поэт напоминает ему о человеческом происхождении Пречистой, о том, что этот мир и творчество в нем освящены плотью и кровью Богочеловека: «Так умертви свои уста, / Отвергни Боговоплощенье / Внимая плоть и кровь Христа / И принимая Причащенье!» [7, 99]. Евангельской реминисценцией («Ядущий Мою плоть и пиющий Мою кровь имеет жизнь вечную, и Я воскрешу его в последний день» – Ин. 6:53–54) Ю. Кузнецов провозглашает христианскую мысль о Спасении, которое достигается не законническим исполнением ритуалов и догматов, не религиозной риторикой, но верою в Иисуса Христа («Как ты уверовал? Как возлюбил ты Христа?»). Тем самым Ю. Кузнецов разграничивает «несвободное подчинение» (Д. Лихачев) Закону в противовес «Благодати и истине в сердце Христа», не усматривая при этом пропасти между «делом мирским» и «благодатным»: «Искусство смешано. Пусть так. / Пусть в нашем поле плевел много. / Но Богу дорог каждый злак. / Ведь каждый злак – улыбка Бога» [7, с. 98].

Автор предельно заостряет ситуацию, делегируя сообщение важных для ортодоксального сознания постулатов инфернальному персонажу («врагу»), который тут же исчезает при имени Христовом. Аллегория весьма прозрачная: мудрствовать и судить об искусстве в несвойственной ему системе координат, а тем более в свете реальности «последних вещей и последних событий» – не от Божественной истины, а, скорее, от лукавого.

О взаимоотношениях религии и творчества пишет С. Булгаков в «Свете невечернем», тонко замечая: «Всякая гетерономия целей противоречит природе искусства, оно существует только в атмосфере свободы и бескорыстия. Оно должно быть свободно и от религии (конечно, это не значит – от Бога) и от этики (хотя и не от добра)» [8, с. 27]. Как видим, хотя поэзия и Вера имеют в своей основе Божественный глагол, – это все-таки разные, несмотря на точки пересечения, сферы духовного существования человека, о чем говорит в своих статьях и стихах Ю. Кузнецов. Насколько перекликаются взгляды русского религиозного философа и современного поэта-мыслителя, свидетельствует такое его высказывание: «Поэзия, конечно же, связана с Богом. Другое дело, что сама по себе религия, и особенно религия воцерковленная, может существовать без поэзии. В то время как поэзия без религиозного начала невозможна. Поэт в своем творчестве выражает полноту бытия, не только свет, но и тьму, поэтому ему трудно быть вполне ортодоксальным, не в жизни, конечно, а в поэзии». Поэтологические взгляды Ю. Кузнецова во всей полноте отражаются в его творчестве. Одухотворенная светом высокой Истины, поэзия Ю. Кузнецова находит художественную форму, достойную Ее воплощения.

**Список использованных источников**

1. Кузнецов Ю. Воззрение // Кузнецов Ю. Крестный ход: Стихотворение и поэмы / Ю. Кузнецов. – М.: СовА, 2006. – С. 7–27

2. Михайлов В. Крестный путь Юрия Кузнецова / В. Михайлов // «Он стоял перед самым Ответом…». Юрий Кузнецов – поэт и мыслитель. По материалам конференции. Книга первая. – М.: Московская организация СП России, 2007. – С. 57–109.

3. Языкова И.К. Богословие иконы (учебное пособие) / И.К. Языкова. – М.: Издательство Общедоступного Православного университета, 1995. – 221 с.

4. Кузнецов Ю. Путь Христа / Ю. Кузнецов // Наш современник. – 2001. – № 2. – С. 3–24

5. Кузнецов Ю. «Рожденный в феврале, под Водолеем…» // Кузнецов Ю. Избранное: Стихотворения и поэмы / Ю. Кузнецов. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 3–6.

6. Исупов К.Г. Путь в лабиринте / К.Г. Исупов // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2-х частях. Часть II. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 431–443.

7. Кузнецов Ю. Поэт и монах / Ю. Кузнецов // Наш современник. – 2004. – № 1. – С. 96–99.

8. Булгаков С. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения / С. Булгаков. – М.: Республика, 1994. – 415 с.

Розглянуто поетологічні погляди Юрія Кузнєцова на проблему взаємовідносин творчості й віри, що відображені в його поезії, есеїстиці, інтерв'ю. Особливу увагу приділено роздумам автора про межі творчої свободи у зверненні до сакральної тематики й образності. Проаналізовано рецепцію образа Ісуса в поемі «Путь Христа», пізню лірику поета, виявлено константи його поетологічної концепції.

*Ключові слова: проблема «християнство й література», міфологема шляху, традиція, мотиви богошукання, образи-символи, національна ментальність.*

In article poetological views of Jury Kuznetsov on a problem of relationship of work and the faiths reflected in its poetry, an essayistics, interview are considered. The special attention is given to reflections of the author about borders of creative freedom in circulation to sacral subjects and figurativeness. «The way of the Christ», late lyrics of the poet are analysed reception an image of Jesus in a poem, constants of his poetological concepts are revealed.

*Key words: a problem «christianity and the literature», mythologem of way, tradition, motives of God-seeking, images-symbols, national mentality.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.1

**О.Д. КРАСНОБАЕВА,**
*кандидат филологических наук,*
*доцент кафедры славянской филологии*
*Восточноевропейского университета имени Леси Украинки (г. Луцк)*

# ПАРАДИГМА НЕОБЫЧАЙНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А. КИМА

Исследуется поэтика необычайного в современной русской литературе (в творчестве А. Кима) в контексте рационализированного мышления, как система выразительных средств, созданных на основе кимовских мифологических образов, воспринимающихся подчеркнуто условными и потому разрушающими автоматизм восприятия мира, открывающими нетиражированное, феноменальное, «необычное» в сложной, противоречивой реальности.

*Ключевые слова: дискурс, концепт, парадигма, мифопоэтика, художественная условность, необычайное, антропоморфическая поэтика, космизм, фантасмагория, постмодернизм.*

Размывание не только штампов, но и эталонов «классической» научной фантастики, смягчение «твердой» рационально-фантастической проблематики открыло перед писателями почти необозримые возможности сочетания фантастической посылки с принципами философской и мифологической условности. На волне всеобщего увлечения латиноамериканским литературным мифом, европейским «магическим реализмом», романом-параболой у южных славян фантастика нередко выступала в облике притчи и неомифа как «этнического», так и «общечеловеческого» плана в творчестве Ч. Айтматова и А. Кима; в болгарской (Й. Радичков), сербской (Д. Киш) и хорватской (П. Павличич) интеллектуальной прозе. А от этих романов прямая дорога ведет к сложным постмодернистским экспериментам конца XX ст.

Целью статьи является исследование эволюции форм вторичной художественной условности и функции необычайного в творчестве Анатолия Кима, анализ дискурса необычайного в синтезе всех его видов.

В 1970–980-е гг. в произведениях писателя формируется художественная система, вбирающая в себя мифопоэтическое видение мира и реалистическую точность современной прозы. Анатолий Ким – представитель плеяды русских писателей, входивших в литературу в 1970-е гг. В этот период начался поиск новых этических ориентиров, отличных от поколения «шестидесятников», формирование новых мировоззренческих моделей и художественных стратегий. Одно из проявлений новой эстетики – это расширение представления о реальности, преодоление установки на «правду жизни» как соответствие эмпирической действительности. В произведениях А. Кима, Ч. Айтматова, Т. Пулатова, Ф. Искандера, Н. Думбадзе фантастика, гротеск, мифологическая образность могли объясняться проявлением национальной культурной памяти, но в прозе писателей, формировавшихся в традиционной русской реалистической традиции (В. Аксёнова, В. Орлова), появляются нехарактерные для литературы 1960-х гг. элементы, нарушающие принцип жизнеподобия и принцип типизации. Вопрос о том, насколько в искусстве социалистического реализма оправдано использование подобных художественных средств, стал одним из актуальных вопросов в критике 1960–1970-х гг. Термины «условность» и «вторичная художественная условность» свидетельствуют о направленности исследователей к признанию права искусства на собственный образный язык и права художников на построение собственной картины мира. Авторы теоретических работ об условности зафиксировали различие условности ис-

© *О.Д. Краснобаева, 2013*

кусства и художественной условности как принципа поэтики: первичная условность заложена в природе искусства и «специфична для художественного отражения как деятельности человеческого сознания» [5, с. 104]; вторичная условность «характеризуется активным пересозданием природных форм» [5, с. 25–26] и является «видимым отступлением от внешнего правдоподобия» [11, с. 19]. В современном литературоведении, наряду с традиционными терминами «условное», «фантастическое», используется понятие «необычайное» как термин, характеризующий художественное своеобразие «повествований о том, чего «не бывает» в современной объективной реальности или «вообще не может быть» [3, с. 5]. Современный исследователь Е.Н. Ковтун в монографии «Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа» [8] соотносит семантику понятия «необычайное» с семантикой понятий «фантастика», «вымысел», «художественная условность». Исследователь считает, что в XX в. произошло сужение семантики термина «фантастика», а понятие «вымысел» не обладает однозначным терминологическим значением. С. Павлов отмечает, что несмотря на закреплённое в литературоведческом обиходе разграничение терминов «фантастика» и «научная фантастика», на семинарах и конференциях, посвящённых проблемам научной фантастики, можно стать «свидетелем любопытного явления, которое без особой натяжки можно назвать осмысленной кампанией по искоренению вышеизложенного прилагательного» [12, с. 154]. Мотивация фантастов понятна – это стремление вывести свой жанр за жёсткие рамки «научных» мотивировок фантастического и слить его с «общим потоком современной прозы» [3, с. 23]. В этом контексте характерно определение, данное братьями Стругацкими: «Нам представляется, что фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (человек и мир, человек и общество и т. д.), но характеризующаяся специфическим литературным приёмом – введением элемента необычайного [13, с. 24]. Использование термина «необычайное» в исследовании поэтики фантастической (условной) литературы наряду с традиционной терминологией кажется нам оправданным. Принцип соответствия изображаемого видимым природным формам характерен для рационалистического сознания, в то время как формирование принципов поэтики необычайного происходило в эпоху синкретичной первобытной культуры, не знавшей такого разделения. Это эпоха, когда «первые шаги художественной деятельности были неотделимы от религиозно-магической практики» [4, с. 14]. Поэтика необычайного в современном искусстве рассматривается в контексте рационализированного мышления, как *система выразительных средств*, созданных на основе мифологических образов, воспринимающихся подчеркнуто условными и потому разрушающими автоматизм восприятия мира, открывающими нетиражированное, феноменальное, «необычное» в реальности. Семантическая ёмкость образов «необычного» вносит особую экспрессию, расширяя представление о реальности, её границы до масштабов бытия, до метафизики «необычайного».

Е.М. Мелетинский видит причину фантастичности мифологических образов в синкретичности первобытного мышления, в котором «...универсальное совпадает с конкретно-чувственным. Вот почему мы находим в мифе трансформации внешнего вида: существо может иметь много рук, голов, глаз и т.д., например, болезни могут быть представлены в виде чудовищ, люди в образе животных (тотемизм), целый космос в виде космического древа или антропоморфного великана» [10, с. 24].

С развитием рационально-теоретического сознания мифологические образы начинают оцениваться сквозь призму категории правдоподобия. Они не исчезают из культуры, но переходят в ту сферу, где категория вымысла допустима, – сферу поэтической фантазии. Поэтика необычайного возрождает мифологические принципы восприятия реальности, в которых соединяются интерес к конкретному явлению и тому мироустройству, которое породило явление. Миф выстраивает целостную картину мироздания, он космографичен; миф креативен, способен конструировать воображаемую, но ненаблюдаемую реальность; миф основан не на анализе, а на ассоциативных связях; миф преодолевает субъективность картины мира художника своей архетипичностью, воплощая универсальные законы, нормы; миф способен выражать в образах, не принадлежащих сфере обыденно-нормального, символическое значение, сферу сакрального, мифу присуща трансцендентность. Уникальная семантическая ёмкость мифологических образов вносит в литературу, построенную по

принципам вторичной художественной условности, особую экспрессию. Поэтика необычайного распространяется на образы, изображаемые в художественном произведении, и на принципы обобщения действительности, опирающиеся не столько на логику, сколько на ассоциативные связи, архетипические иерархии, эмоциональные импульсы. Поэтика необычайного обладает собственной убедительностью, отличной от убедительности миметического искусства. Художественная условность, в генетической памяти которой «записан» древнейший опыт мифологического взаимодействия с миром, укорененный в коллективном бессознательном, обладает уникальными возможностями.

Семантический потенциал поэтики необычайного позволяет создавать целостные модели мира, раскрывающие смысл и ценность бытия, воплощать желаемое, создавать уникальную атмосферу свободы, отойти от детерминированного образа мира и человека. Поэтика необычайного остается в арсенале художественных средств на протяжении всего историко- литературного процесса. На её основе формируются веками шлифуемые типы условной образности, такие как сказочная и научная фантастика, философское иносказание, гротеск, мифологизация. Они входят в художественную систему как отдельные элементы, действующие на разных уровнях художественного целого: как принципы, организующие художественный мир произведения и как отдельные стилевые приемы. Все эти элементы, имеющие определенные и достаточно изученные функции, вместе с тем представляют собой подсистему, основанную на принципах «поэтики необычайного».

В прозе А. Кима, на наш взгляд, представлен весь спектр типов вторичной художественной условности. Принципы выражения необычайного и сама эстетика необычайного в его творчестве эволюционировали от реалистических зарисовок, детерминированных эмпирической реальностью жизни «простого человека», до философских фантасмагорий, призванных дать универсальный образ бытия.

«Проза Кима – это рисунок простым карандашом, до жала отточенным. Это скурпулезнейший, японской четкости рисунок, передающий мельчайшие подробности материи, поверхности, плоти» [1, с. 3].

Насколько ясен и четок «карандашный» рисунок А. Кима, настолько плотным и емким оказался упрятанный в него смысл. Он принял в себя восточную философию и русский космизм, идеи Н. Федорова и К. Циолковского, В. Вернадского и Т. де Шардена, дзэн-буддизма и веданты. В нем – напряженная авторская мысль о драматической борьбе мира за гармонию.

Опыт соединения предметно-пластического образа с философской мыслью мировая литература накопила немалый. За ее плечами и эссеистика, и интеллектуальный роман, и роман-миф, и роман культуры, проза лирико-философская, визионерская, демонологическая, анималистская и т.д. Все эти определения хороши при больших объемах материала, но не в разговоре об отдельном писателе. Проза Кима – это проза Кима, как и в случае любого другого талантливого писателя. И все же у каждого из них есть свое место не вне, а *внутри литературной традиции*, и его надо искать. Ключ к этому поиску – слово «космос», которое непосредственно соотносится с моделью кимовской системой вторичной художественной условности. Космичны и мироощущение и поэтика Кима, сами образная система и строй его прозы.

Уже в первых произведениях заметно стремление писателя уйти от повествовательного стереотипа, преодолеть его линейную последовательность. Ким пишет не столько о том, что было, а о том, что бывает. Поэтому и действие у него не выстраивается в линию, а кружит то вокруг рыбацкого поселка («Собиратели трав»), то около лукового поля («Луковое поле»). Топос этого кружения может раздвинуться, вбирая в себя судьбы и поколения («Соловьиное эхо», «Белка», «Отец-лес»), но и тут действие описывает концентрические круги вокруг того или иного героя, которому автор отдает свой голос, свое зрение и мысль.

В ранних повестях он передоверяет их героям, которых «так и подмывало рвать все человеческие связи, отрицать вполне мирные житейские цели» [7, с. 162] – пьянице-заике Павлу («Луковое поле»), а то и вовсе человеку без имени, ушедшему от работы и семьи в родные места, где он хочет умереть («Собиратели трав»). Выбит из своей жизненной колеи и Юрий Гурин, герой повести «Утопия Гурина», подмосковный актер, которого после развода с женой судьба заносит в некий Сарымский край. Кроме того, как знак своей надмирности Гурин демонстрирует способность левитации.

Роман А. Кима «Белка» (1984), носящий подзаголовок «роман-сказка», по своему замыслу является именно неомифом, воспроизводящим некоторые схемы мышления древнейшей анимистической эпохи. Согласно авторской концепции бытия общество землян составляют два типа живых существ: «настоящие» люди и принявшие человеческий облик животные. Лишь первые способны к творчеству и бескорыстному улучшению мира вокруг себя. Вторые же прячутся, устраивают собственные мелкие делишки и с патологической ненавистью относятся к «истинным» людям. «Я остановился в толпе и с великою тоскою огляделся. И увидел, какое множество самых разных оборотней снует меж людьми. Топало через зал, клацая ногтями о каменные плиты пола, мохнатое семейство бурых медведей: папа нес под мышкой свернутый в толстый рулон полосатый бело-розовый матрац, мама, прихрамывая, тянула за лапу хныкающего большелобого медвежонка. Щеголиха-шимпанзе в модной мини-юбке, с кожаной сумочкой на длинном ремешке, перекинутом через плечо, прошла мимо и ревниво оглядела нас с ног до головы» [7, с. 279]. Подобные оборотни, по мысли А. Кима, являют собой несчастнейшие существа: они «так и не стали человеками, но вместе с тем утратили звериную чистоту и прямоту» [7, с. 342].

Выбор героя, «выпавшего» из быта, порвавшего суетные житейские узы, не случаен. Ким ищет некую вненаходимую точку, из которой жизнь видна как с птичьего полета в ее чистой целостности, не замутненной житейской установкой, ролью и целью. Но и этого ракурса Киму бывает недостаточно. В романе «Отец-лес» повествование отдано субъекту планетарного масштаба – великому *полумифическому лесу*, творцу жизни и судеб. Субъектная полицентричность кимовской прозы, особенно ярко проявившаяся в романе «Белка», отражает авторское ощущение мира как становящегося творческого потока, в котором источник жизни находится везде и во всем. «Даже придорожный камень, рассматриваемый им (Митей Акутиным. – *О.К.*) вдруг начал раскрывать то, что таил в себе, и представал перед Митей не в виде твердой глыбы, а как некое живописное облако с яркими вкраплениями радужных отблесков – облако не бездвижное, а пульсирующее от частого глубокого дыхания. Митя видел тысячелетнюю душу камня» [7, с. 571].

Камень, оживший на глазах самого талантливого из четверых друзей-художников, Мити Акутина, как и образы-стихии «тугого и прохладного ветра жизни», «зеленой пучины», «теплой плазмы», «зеленого пламени», «хмельной браги» жизни – весь этот лейтмотивный образный ряд символизирует живую изменчивость и текучесть материального мира, спонтанную игру его творческих сил, за которой стоит демиург Кима: «О, творец, зачем прелесть цветов увядающих, стать деревьев, падающих и сгнивающих в земле... Зачем эта хмельная брага, которую ты столь усердно гонишь, это булькающее ворчание сусла, хлюп брожения и пышная пена вырвавшейся на волю струи жизни? Кто будет пить это зелье? Неужто ты один неимоверный брюхан, пожиратель искривленных пространств и гравитационных полей, созидатель черных дыр в космосе, невидимый нам Исполин... Кто кого породил – ты меня или я тебя, или мы вечно порождаем друг друга: безвестная воля мой разум или не менее таинственный и несчастный разум мой тебя, отца Вселенной, который должен быть и который не должен бросать на произвол судьбы своих детишек и находиться где-то в бегах, не казать лица и заставлять плакать сироток в их бездонных ночах, средь шороха осыпающихся звезд?» [7, с. 622].

Еретический вызов, который брошен тут трансцендентному богу, созвучен идеям русских религиозных философов-космистов. Ким отвечает на свой риторический вопрос в духе Соловьева и Федорова. Творец не закончил своего творения, и осуществиться оно может только через этот мир и с помощью этого мира, посредством свободного мирового творчества, в котором человечество – активная мироустроительная сила: «Жизнь, которую мы с тобою любили, есть постоянное обновление живыми листьями мертвых, и это не должно ни на миг прерываться. Но было всегда, будет всегда сияние всех нас, которое называется МЫ – это словно грома грохотанье в майскую грозу ... это проникновение миллиардов чутких щупалец наших во влажные тайники земли, где мы берем теплую плазму жизни, с тем чтобы зеленым пламенем выплеснуть ее на поверхность земли» [6, с.165].

Эти строки свидетельствуют о высшей степени философичности мировоззрения Кима-мифотворца, его творений.

Миф – важное ключевое слово в нашем разговоре о Киме, хотя сам он категорически отрицает свою причастность к мифу, утверждая, что пишет чистой воды реальность. Но ка-

кой же мифотворец признается в фантастичности своих образов? Хотя некоторую уступку объективности Ким все же делает: жанр «Белки» определен им как роман-сказка. Для самого же Кима в нем ничего сказочного нет. Он верит в свои небылицы и чудесные перевоплощения как *космист*, убежденный во всепроникающей связи и единстве мира.

Антропоморфическая поэтика Кима органична его космическому мироощущению, космической заданности его прозы, требующей особой меры условности. В антропокосмической этике Кима силам космоса, света и гармонии – творчеству, любви, добру, милосердию, человечности – противостоит вселенское зло пустоты и хаоса и поддерживающие их вражда, мещанство и другие человеческие пороки. Два из них названы не наугад. С ними у Кима счеты особые. Вражда, по его убеждению, самый непобедимый враг человека: «Борьба, борьба, борьба! Во все времена кто-нибудь с кем-нибудь боролся – орды, империи, цивилизации, расы, идеологии... Во всех кровавых исходах если и побеждает кто-нибудь – человечество терпит поражение» [6, с. 117].

Кимовская персональная мифология соединила сакральность с научностью, плотную реалистическую пластику с постнаучной метафизикой. Мифологизм обнаруживает себя не только в специфической фантастике, но и в других особенностях образной системы. Мифологична сама авторская установка на мыслеобраз, видеопонятие, визионерство смысла. Прозу Кима, как и миф, можно читать не только по горизонтали, но и по вертикали, потому что ее события – это инварианты определенного философского содержания. Они выстраиваются не в линию, а в парадигму. Отсюда и отход от линейности повествования, и кружение его по концентрическим орбитам.

Откроем, к примеру, заключительную главу повести «Собиратели трав», и прочитаем вполне самостоятельную новеллу об отчаянно рискованном заплыве Эйти, задиры и гуляки, к голубому острову, парящему в морской дали, подобно видению. Многое постиг пловец в этом коротком приключении: и обманчивую близость жизненных целей, и смертельную опасность для дерзнувших уйти с привычных, проторенных путей, и «отринувших покорное собирательство в жизни», и гибельность одиночества в человеческом мире. И все эти смыслы органично вписываются в семантические круги повести.

Такова вся проза А. Кима: концентрические сферы, сливающиеся, подобно мыльным шарам (у Кима есть такой образ), во все более крупные, пока всех их не объемлет самая общая мысль о мире-космосе, о всепроникающем единстве мироздания. Космизм А. Кима возник в лоне российской космологической традиции. Его связь с традицией Востока, возможно, и существует на глубинном генетическом уровне, но ее не следует преувеличивать. Гораздо актуальней для него была фольклорно-мифологическая литературная атмосфера 70-х годов, в которой создавались такие произведения, как «Царь-рыба» В. Астафьева, «Прощание с Матерой» В. Распутина. Как-то по-особому близки ему и космические идеи Н. Федорова, В. Соловьева, К. Циолковского.

Анимализация у А. Кима очень идентична по своей эстетической функции образам природы М. Пришвина и одушевленной вещественности А. Платонова. Все они пытаются говорить о мире посредством предметов этого же мира, т.е. предельно унифицировать свое описание, обойтись без психологических и других метаязыковых средств. Эта тенденция к монолингвистичности [9, с. 58] – одно из проявлений поэтики кимовского мифологизма. К другим ее признакам можно отнести их ориентацию на образ-понятие. Непосредственный предмет, который они изображают, – это не эмпирическая действительность, а ее смыслы. Все они, каждый по-своему, заняты визионерством смысла, которое нередко приобретает эмпирически невозможные фантастические формы (медведь-молотобоец – у А. Платонова, мировое «Я» – у Пришвина, человек-лес – у А. Кима и т. п.). Причем фантастика у А. Кима, как и у А. Платонова, и у М. Пришвина, – это не только художественный прием. Она содержит элемент мистерии, веры, путь к которой проложен не только интуицией, но и научными представлениями. Все они следуют тут завету Н. Федорова и В. Соловьева о единении сакрального с эмпирическим, священнодействия – с практическим делом, веры и знания. Здесь Ким отступает от восточного канона. Его космос не по-восточному *эсхатологичен и персоналистичен*. Одиночество – сквозная тема кимовской прозы. Его герои мучительно ищут взаимопонимания и утешения («Прекрасная природа не может утешить человека», – говорит герой повести «Собиратели трав»). «Великий человеческий род «обречен на гибель, если потерпит неудачу в этом поиске», «если будет нанесено слиш-

ком много наглых и безответных обид людям людьми» [6, с. 53]. Но «внутри нашего одиночества... горит и сверкает свет надежды и веры» [7, с. 715]. Веры в чудо «Добра, Милосердия и Творчества» (Ким пишет эти слова всегда с большой буквы), в чудо космического преображения мира.

Эти надежду и веру и несет читателям новый миф Анатолия Кима, перманентно реализующийся в его парадигме необычайного. Фантастические образы (ангелы, демоны, призраки, оборотни, великаны, кентавры), мифологические и фольклорные мотивы становятся характерным знаком художественной манеры Кима. Интуитивные прозрения о тайнах мироздания и человека, выражаемые посредством метафор и символов, разворачивается у зрелого Кима в фантастические миры. При этом «проза жизни» не исчезает в потоке условных образов. В детально воссозданном обыденном мире проявляется иная реальность. Фантастика обретает онтологические масштабы, свидетельствуя о том, что в творчестве Кима складывается *новаторская художественная система*, соединяющая *мифопоэтическое видение мира и реалистическую точность современной прозы.*

**Список использованных источников**

1. Аннинский Л. Жажду беллетризма / Л. Аннинский // Литературная газета. – 1978. – 1 марта. – С. 3.

2. Булгаков С.Н. От марксизма к идеализму: Сб. статей / С.Н. Булгаков. – СПб.: Скл. изд. т-во «Обществ. польза», 1903. – 295 с.

3. Бальбуров Э.А. Русский космизм: философия, наука, поэзия, миф / Э.А. Бальбуров // Гуманитарные науки в Сибири. – 1995. – № 4. – С. 5–21.

4. Булгаков С.Н. Свет невечерний / С.Н. Булгаков. – М: Республика, 1994. – 415 с.

5. Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность / В.А. Дмитриев. – М.: Советский писатель, 1974.

6. Ким А. Отец-лес / А. Ким // Новый мир. – 1989. – № 5. – С. 53.

7. Ким А. Избранное / А. Ким. – М.: Просвещение, 1988. – 843 с.

8. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е.Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.

9. Лотман Ю.М. Избранные статьи / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александрия, 1992. – Т. 1. – 342 с.

10. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.

11. Михайлова А.А. О художественной условности. 2-е изд. / А.А. Михайлова. – М.: Мысль, 1970. – 298 с.

12. Павлов С. Пора договориться о терминах / С. Павлов // В мире фантастики: Сборник литературно-критических статей и очерков. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 151–163.

13. Стругацкий А., Стругацкий Б. Куда ж нам плыть?: Сборник публицистики / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. – Волгоград: Людены, 1991. – 128 с.

Досліджується поетика незвичайного у сучасній російській літературі (зокрема у творчості А. Кіма) у контексті раціоналізованої думки як система зображувальних засобів, створених на основі кімовських міфологічних образів, які сприймаються підкреслено умовними, як такі, що руйнують автоматизм сприйняття навколишнього світу і відкривають нетиражоване, феноменальне, «незвичайне» у складній, суперечливій реальності.

*Ключові слова: дискурс, концепт, парадигма, міфопоетика, художня умовність, незвичайне, антропоморфічна поетика, космізм, фантасмагорія, постмодернізм.*

The article researches into the poetics of unusual in modern Russian literature (in particular in Kim's works) in the context of the rationalized idea as a system of the depicting facilities which are created on the basis of Kim mythological characters that is perceived as conditional, as such, that destroy automatism of perception of the surrounding world, and open uncirculated, phenomenal, «unusual» in difficult, contradictory reality.

*Key words: discourse, concept, paradigm, mythopoetics, artistic conventionality, unusual, anthropomorphic poetics, cosmism, phantasmagoria, postmodernism.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 821.161.2–09

**Н.І. ЗАВЕРТАЛЮК,**
*доктор філологічних наук,*
*професор кафедри української літератури*
*Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара*

# СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ТВОРУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «КЛАРНЕТИ НІЖНОСТІ»

З метою визначення жанрової своєрідності твору П. Загребельного «Кларнети ніжності» розглядаються його жанрово-стильові домінанти: життєвий матеріал, що осмислюється письменником, і характер його реалізації (розвиток фабульних ліній, мотиви love story, специфіка нарації, хронотопічні координати, біографізм і мемуарний вимір зображеного).

*Ключові слова: фабула, інтертекстуальність, хронотоп, психологізм, епос, поезія, романне мислення, есе, синкретизм.*

В українській літературі ХХ ст. авторів художніх біографій митців цікавили передусім постаті письменників ХІХ – поч. ХХ ст., чи не найбільше Т. Шевченка, Марко Вовчок, І. Франка. Від цієї традиції відійшов П. Загребельний у своїй книзі «Кларнети ніжності» (1979). Його відступ від традицій не лише в тому, що він оповідає про людину, яку знав особисто за її життя – Павла Тичину, а й у виборі ракурсу життєвих, більше того, особистих, перипетій долі поета (свідком яких він не був), до того ж таких, про які в ті часи не прийнято було писати – про кохання видатних людей. Існувало й певне етичне правило: про особисте життя «видатних» писати лише через 60 років після їхньої смерті. Прикладом може бути і ставлення до публікації в середині 30-х років ХХ ст. літературознавцем Іллею Стебуном «Листів» М. Коцюбинського до О. Аплаксіної (датованих 1904 –1913 роками). Тоді це викликало серйозний протест дітей М. Коцюбинського і не тільки: «…неприязно и осуждающе встречена она была в отдельных официальных литературных кругах партийно-филистерской критики» [8, с. 43]. Книгу більше не перевидавали, хоча те перше видання 1939 р. (як і публікація в журналі «Радянське літературознавство» в 1938 р.) читачами було зустрінуте з великим інтересом. Повторне їх видання було здійснено в 1999 р.

Поява таких книг завжди викликала інтерес. Як, наприклад, «Майстер залізної троянди» М. Бажана про Ю. Яновського чи повість-есе «Тричі мені являлася любов» Р. Горака. Останнім часом ця тема знаходить досить активну реалізацію у формі сучасного біографічного роману, зокрема у творчості С. Процюка. Серед кращих книг 2012 р., названих учасниками опитування редакцією «Української літературної газети», роман молодого прозаїка із Донецька Барбари Редінг «Безумці. З історії кохання Михайла Коцюбинського та Олександри Аплаксіної» (К.: Академвидав, 2012). У ній авторка психологічно тонко теж заторкнула делікатну тему – інтимного життя М. Коцюбинського, його таємної любові – стосунків з О. Аплаксіною (секрети, таємниці інтимного «я» людини, що багато років приховувалися).

У «Кларнетах ніжності» П. Загребельного в межах спогадів героя-поета, який є й одним із оповідачів, постає його love story, у структурі якої кілька сюжетних ліній, безпосередньо пов’язаних з біографією поета. Окремі згадки про жанр цього твору наявні в літературознавчих працях, але цільного аналітичного розгляду його жанрової природи на сьогодні немає. Це й зумовило вибір теми цієї статті, завдання визначити специфіку жанроворородової сутності «Кларнетів ніжності» П. Загребельного, що заявлена вже у заголовку як вказівки на характер почуття, його художньої реалізації.

© *Н.І. Заверталюк, 2013*

Передбачаючи можливу неоднозначність визначення жанру його «Кларнетів ніжності», П. Загребельний висловив власну думку з цього приводу безпосередньо у творі – у своєрідному вступі, який можна розглядати і як лаконічну авторську передмову, і як мінірецензію, і як звернення до читача, що зорієнтовує, зокрема літературознавця, на роздуми над цим питанням. «Як це назвати? Повість-дослідження? Занадто прозаїчно. Маленький роман? Фантазія на тему однієї трагедії? Претензійно. Коли б я, скажімо, був композитором, то назвав би це сонатою для скрипки й кларнета. На жаль, я не композитор. То як же визначити жанр цієї речі? Не знаю, не знаю» [2, с. 5]. Проголошуючи дещо скептично, дещо іронічно своє ставлення до можливої відповіді, автор ніби запрошує до гри «відгадай – розгадай». Таке відчуття посилюється й наведенням після категоричної авторської заяви («не знаю, не знаю») цитати із вірша П. Тичини «Не Зевс, не Пан…» із збірки «Сонячні кларнети»: «Не Зевс, не Пан, не Голуб Дух, – / Лиш Сонячні Кларнети. / У танці я, ритмічний рух, / В безсмертнім – всі планети. / Я був – не Я. Лиш мрія, сон. / Навколо – дзвонні звуки, / І пітьми творчої хітон, / І благовісні руки» [2, с. 5], зміст яких і по сьогодні розшифровується неоднозначно. На перший погляд, ці рядки Поета не пов’язані ні з попередніми роздумами-запитаннями автора книги «Кларнети ніжності», ні з її назвою та змістом. Але саме в їх контексті оприявнюється ще одна, інша, інтерпретація висловленої поетом тези.

Л. Новиченко, якому не можна відмовити ні в глибинному прочитанні поезії П. Тичини, ні в аналітичності її розгляду, визначав вірш «Не Зевс, не Пан…» як «найменш ясний думкою», хоча й зараховував його до «програмних». На його переконання, у цьому вірші репрезентована «лише гармонійна музика одвічного руху світів» [5. с. 26], тобто Л. Новиченко акцентує увагу на філософській сутності свідомості поета. При цьому він підкреслює, що поет «далекий від свідомого ствердження філософського матеріалізму» і «проблема космосу ще стоїть перед ним <…>, як «релігійна проблема» [5, с. 27]. У 80-х роках минулого століття О. Губар [1, с. 47] і Н. Костенко [3, с. 33] вбачали в тріаді «Не Зевс, не Пан, не Голуб Дух…» заперечення релігійних концепцій, прояв атеїзму поета.

Усупереч Л. Новиченку, який не сприймав твердження своїх попередників про «пантеїзм» як філософську основу вірша «Не Зевс, не Пан…» («… пантеїзму, по суті, не було у віршах Тичини…» [5, с. 27]), В. Стус трактував цю поезію як вияв «пантеїстичного рівня самовизначення поета», як «прочування, передчуття» себе і світу» [9, с. 13]. Ця думка В. Стуса знайшла своє продовження в праці І. Ольшанського «Павло Тичина: таїна життя і творчості» (2005), де стверджується, що витоки ідеї «прочування» себе «в початковій фразі Євангелії від св.. Івана: „Споконвіку було Слово, і Слово в Бога було і Бог було Слово” <…>. Сама ідея Бого-Звука (АУМ у східних доктринах) як Першооснови творення Всесвіту, виразна осанна всемогутності Творця, що дав життя і рух усьому живому, є основною ідеєю вірша» [6, с. 7]. П. Загребельний інтерпретацію вірша П. Тичини як вираз «прочування себе» реалізував у розвитку теми кохання, а процитована строфа із вірша «Не Зевс, не Пан…» стала своєрідним заспівом до неї, теми «прочування» поетом себе у плині власного життя, у сфері кохання і природи. Саме завдяки такому її змісту в спогаді про втрату коханої, яким завершується ситуація зустрічі двох, що йде відразу за цитатою й починається експресивною фразою як виразом упізнавання, своєрідного представлення героя-оповідача («Тичина? Пан Павло? Невже ж?» [2, с. 5]), і включає в себе сповнені любові й ніжності деталі портрета героїні через його сприйняття («губенята», «сизокриле голуб’я», «крихка постать, як весняний льодок»), актуалізуються у творі П. Загребельного філософські концепти – людина, життя і смерть, невловимість людського почуття, їх «нерозгаданість». Вони осягаються в межах психологічно інтимного виміру кохання. І чи не найглибинніше в розвитку фабульної лінії, заявленої на початку твору, що розгортається як love story. Виокремивши останню як самостійну оповідь на початку книги «Кларнети ніжності», П. Загребельний неодноразово повертався до постаті її героїні в наступних «історіях», згадках про неї й почуття ніжності, «пам’ять ніжності», що звучала, на переконання прозаїка, в поезії Тичини «як вища гармонія людяності», у поезії, присвяченій його першому коханню і в останні роки його життя, коханню, яке він спроектовував на світ і яким живилося його прочування світу.

Та перша згадка у вступній частині «Кларнетів ніжності» про зустріч з (тоді ще майбутньою) коханою переривається лірично-трагічним відступом про втрату і кохання, і коханої: «Втрачено навіки. І ту їхню першу зустріч, і весну, і ніжність…» [1, с. 5]. Ці два почуття – ра-

дості, світла кохання і печалі-втрати – визначають зміст історії кохання Поета, структуру оповіді твору П. Загребельного та її тональність. У них і код до іншого прочитання рядків вірша П. Тичини «Не Зевс, не Пан…»: «У танці я <…>. Я був – не Я. Лиш мрія. сон» – як вираження спалаху кохання. А образ «дзвонні звуки» на тлі образу «пітьми творчої хітон» та у зв'язку із сакральним образом «благовісні руки» (у тексті П. Загребельного останній повторюється кілька разів) посилює вираз відчуття фатальної втрати. У П. Загребельного цей мотив актуалізовано через антитетичні характеристики дівчини, репрезентовані на опозицію життя/смерть і співвіднесення кларнета й скрипки.

Частина книги П. Загребельного, яка й виділяється як love story (за наявності в ній і біографічного матеріалу з життя Поета в його спогадах про дитинство, навчання в духовних закладах та інституті, праці в журналі), є опоетизованою оповіддю камерного характеру, змінної тональності, оповіддю на два голоси (як у музиці) – Поета і його коханої. Їхній діалог у межах спогаду Поета та його поезії являє єдність слова й музики. Залучення поетичних текстів П. Тичини (алюзії, ремінісценції, цитати) актуалізує почуттєвий рівень художнього відтворення щастя кохання і мук його втрати. До тих двох голосів – Поета та його коханої – додається третій голос – епічного оповідача, автора, який веде сюжетну лінію життя Поета, залучаючи матеріал його біографії та щоденника.

Поетизації вираження внутрішнього стану героя підпорядковані також ремінісценції з новел М. Коцюбинського («Intermezzo» і «Лялечка»), згадки устами героїв поезій найвідоміших співців кохання. Звичні образи натхненниць Високої Поезії, згадані ними («Беатріче в Данте, Лаура в Петрарки, Смаглява леді сонетів у Шекспіра, Незнайомка в Блока» [2, с. 37]), скорельовані на запитання П. Загребельного: де ж початки «найбільшого Поета нового часу П. Тичини?» Він шукав відповідь на нього в поезіях (добре відомих і тих, що зберігалися в архівах), щоденнику письменника, у спогадах про нього сучасників, з яких теж чимало цитував. І відповів на нього, відтворивши почуття в живій плоті, в образі реального й символічного кохання, в конкретному образі дівчини (з ім'ям і біографією, голосом, але без прізвища), піднесеного до символічних образів Музи Поета, його Мадонни, Музики, його Сонця, його Весни.

Навівши потаємне визнання П. Тичини з його щоденника: «За винятком моєї Весни, яка могла, здавалось, зрозуміти Павлуся, жодна жінка не підносила мене на височінь, а навпаки, я їх з землі відводив» [2, с. 26], П. Загребельний розшифровує: Весна – це Наталя і робить її героїнею свого повістування про кохання Поета. «Так, ми називатимемо її не тільки Наталкою, скрипочкою, але й Весною», – повідомляє автор, підтверджуючи свій вибір строфою із вірша Тичини, що починається словами: «Десь надходила весна. – Я сказав їй: ти весна!» [2, с. 26]. За концепцією кохання П. Загребельного, всі інші жінки, які були в житті П. Тичини, крім Наталі – не кохання. «Про жодну жінку Поет упродовж свого життя більше не скаже „кохана"» [2, с. 37], – зауважує автор. У «Кларнетах ніжності» він називає ще трьох (усі реальні особи), але, за його трактуванням, Інна і Поліна Коновал – «перша любов», «любов літературна» [2, с. 35]; Лідія Папарук, Лідія Петрівна – у ті роки його юності – «маленька Лідусь», яка «через багато років стане його дружиною» [2, с. 39], – «хранителька його пенат, його генія» [2, с. 41]. Тобто, у творі П. Загребельного маємо традиційне для української філософії кохання розмежування понять кохання/любов. Саме в характеристиці Наталі у творі П. Загребельного використано з поезій П. Тичини ті емоційні означення, які, за авторським відчуттям, і передають не стан – а таємницю серця й душі Поета («сміх її перламутровий, погляд яблуневоцвітний», «ясна неуявлено», «ясний первоцвіт» тощо).

Поезією П. Тичини у вираженні кохання Поета й Наталки в книзі «Кларнети ніжності» навіяні зіставлення-протиставлення Кларнет і Скрипка, Вічність і Смерть. Вони реалізовані в тонко сконструйованих взаємохарактеристиках, авторських емоційних констатаціях, роздумах. Для героя Наталя – «скрипка, скрипочка, скрипченятко» (в основі цих образів захоплення поета музикою як біографічна деталь і як ознака його сприйняття почуття, що підкреслено і в авторській характеристиці Поета у фіналі: «Музика для нього була в ніжності; бо що може бути вище за музику сердець» [2, с. 45]); «Наталя-Наталочка», «зірка», «ангел милосердя й кротості». В її устах для нього ті ж образні оцінки, але з більшим акцентуванням у їх системі філософсько-етичних ознак: ангел, доброта, краса, зірка. Авторські характеристики Поета й Дівчини теж будуються на музичних образах – паралелях, антитезах («роз-

ложисте staccato і лагідне legato кларнета» – «ніжно-несміливе аріозо скрипки» [2, с. 34]), що розгортають змістовно парадигми ніжності («Кларнет мріяв про ніжність, тужив за ніжністю…» [2, с. 38]).

В оповіді про кохання органічно перехрещуються три промені зору: автора, Поета й героїні (Наталі-Весни). Ведучими в ній є два голоси – Він і Вона. Він приземлює себе до земного, побутового, навіть часом комічного, але опоетизовує, сакралізує її. Вона ж підносить його до морально-етичних величин – тепла, доброти. Краси. Для нього Вона – всі світи. Для неї – він для світу. Її устами автор репрезентує Поета у сферу природних стихій – Води (океану), Землі, Неба, Вітру, Сонця. «Спитай у поля, спитай у неба, спитай у сонця, спитай у вітру», – звертається героїня за доказом істинності свого пророкування: «Я благословляю тебе на велике! Ти, як син божий, маєш сповнити предначертане» [2, с. 33]. Автор возвеличує обох, возвеличує Кохання.

Поетична історія кохання в «Кларнетах ніжності» П. Загребельного і є основою жанру love story. Кохання Поета і Наталі в ній постає в космічних вимірах. Воно світ і світло, життя і вічність, краса і воля. У ньому, як і в природі, сенс гармонійного. Зображення стану природи є емоційним супроводом вираження настрою, почуттів закоханих («а там бори, і тиша, й спокій» [2, с. 21]; «вільні-вільні у природі» [2, с. 24]; «Мадонну свою звав Природою. Була для нього веснінням, зеленінням, прокиданням од сну, самим життям» [2, с. 38]). В опозиції до гармонії природи й Кохання у книзі П. Загребельного реалії соціального хаосу: барикади і демонстрації, революція і громадянська війна, війна вітчизняна. Показово, що їхнє руйнівне начало розгорнуте в тій же площині трагічного, що й втрата коханої. У початковому роздумі автора про жанр «Кларнетів ніжності» трагічне акцентується як одна з його рис. Оповідь про Поета і Наталю обрамлена повідомленням про втрату коханої. Звістка про її смерть (як реакція на останній лист від неї) дана поруч із словами про смерть матері Поета і спроектована на кульмінаційне визначення: «осиротілий навіки» [2, с. 39]. Далі в наведеному «спогаді з майбутнього» – слова Поета про смерть Інни Коновал. У межах цього дискурсу багаторозгалужене вираження передчуття трагічного, констатація соціально-трагічного («А смертей же, смертей по всій Росії» [2, с. 16]), узагальнення стосовно епохи («століття починалося смертями»), проекція на майбутнє відносно часу героя («вмер він восени» [2, с. 19] (П.Г. Тичина помер 16 вересня 1967 р.).

Образ «падаючої зірки» в зауваженні щодо втрат у мистецтві слова на початку ХХ ст. (чітко конкретизованому) амбівалентний. У контексті спогадів про В. Самійленка (Сивенького), В. Елланського (Блакитного), М. Коцюбинського і його похорон він зберігає свій міфологічний зміст і одночасно є образом-символом таланту, смерть якого веде до порожнечі, звідси й глибина переживань – аж до жаху, зафіксована у фразі: «Зірки падали навколо нього, аж ставало страшно» [1, с. 19]. Спроектованість теми кохання на це масштабне тло – культури початку ХХ ст., як і соціуму в цілому (лаконічне, але документально виважене) – є ознакою романного мислення, як і філософічність інтерпретації мотиву кохання, рисою відповідного епічного жанру.

Від констатації смерті Інни розгортається в «Кларнетах ніжності» наступна фабульна лінія взаємовідносин поета із жінками: Поет і сестри Коновал (Інна і Поля). Вона лаконічніша за попередню (хронологічно – у реальності – в її межах мала б бути лінія Поет і Наталка), теж розквітчана записами із щоденника П. Тичини, цитатами з його поезій. Серед останніх і сумовито-елегійний вірш «Там чути дзвін в бору ялин…» з авторською приміткою «З фондів музею-квартири П.Г. Тичини» [2, с. 36][1], наскрізним у якому є «надгробний болісний мотив» прощання з «коханою, любою». При цьому автор наголошує, що («перший сум, перше ридання» [2, с. 36]) пов’язані з Наталею, коханою. І надалі він неодноразово звертається до її образу, ведучи його до фіналу твору, вмотивовуючи таким чином тезу: «Слово „кохана” він (Поет – Н. З.) адресував лише Наталці». На її закріплення у сприйнятті читача П. Загребельний знову і знову звертається до поезії П. Тичини, наголошуючи, що вірші «Зоставайся, ніч настала», «О суму, смутку, скільки суму…» (1918) і «Я кличу тебе» (1965, за два роки до смерті Поета), з яких цитує строфи, – таки про Наталю.

[1]У циклі «Панахидні співи», що був опублікований у 1993 р., наведено дві інші його варіації [4, с. 11, 21].

Лінія Поет – Лідія Петрівна Папарук започаткована в межах розповіді про Наталю, розгортається паралельно до неї (час юної Ліди, Лідусі і Поета періоду «Сонячних кларнетів», «Плугу», «Вітру з України»), виокреслюючись у самостійну. Деталі, ситуаційні епізоди в зображенні стосунків Павла-студента, співробітника журналу, з юною Лідою, яке теж можна виділити в окрему самостійну оповідь, оприявнюють насамперед його братерське ставлення до неї. Характеризуючи їх, автор зауважує, що в родині Папарук він «став, мов свій. І за сина, і за брата» [2, с. 39], там йому плідно і легко працювалося як поету, там і його друзів зустрічали «за накритим столом» [2, с. 40]. Подружнє життя Павла Григоровича Тичини і Лідії Петрівни Папарук не є об'єктом розгорнутого художнього осмислення в книзі «Кларнети ніжності». Автор обрав афористичне означення її ролі в його житті, наведене вище: «хранителька його пенат», що асоціативно репрезентовано на мотив родинного, домашнього вогнища, на образ його берегині. Розкриттю цього його змісту підпорядковані окремі згадки з життя П. Тичини напередодні та в перші дні війни, його творчої праці.

Усі сюжетні лінії біографічно насичені. Важливим компонентом біографізму «Кларнетів ніжності» є своєрідно організований часопростір. Факти, події, які обирає для художнього відтворення П. Загребельний із світу особистого, інтимного життя Поета співвіднесені за власне авторською системою просторово-часових координат. У перших епізодах «Кларнетів ніжності» хронотоп підпорядкований виявленню не тільки внутрішнього почуття Поета, а його душі. З одного боку, Добрянка, де розквітло кохання Павла і Наталі (вулиці, кімната Наталі), а з другого, розімкнений простір – у світ природи й людського життя (бори, будинок В. Самійленка, місця (рідні) в розповідях кожного із закоханих. Індивідуальний час героїв, означений конкретно-емпірично (точне датування подій, що стосується й інших подій в житті поета), або й опосередковано емоційно в спогаді героя. Індивідуальний час героя межує з історичним. Останній позначений лаконічно в розмовах-діалогах героїв про соціальні й політичні події, авторських зауваженнях, у наведених автором цитатах із щоденника й поезій героя «Кларнетів ніжності». Таким чином вибудовується відповідний соціальний топос. Час кохання Поета і Наталі означений з опорою на цитати саме з щоденника і поезії, – 1914 – 1915 роки. Калейдоскопічно згадано окремі події «до» і «після», аж до відходу з життя Поета (і не у хронологічній послідовності, а за логікою почуття). Така часова організація повістування висуває в епіцентр сюжету твору мотив пам'яті, пам'яті Поета з її здатністю перебувати одночасно в кількох часових площинах і навіть світах. Але в цих параметрах особливою тональністю, психологізмом виділяється тема, метафорично означена в заголовку – «кларнети ніжності».

Тема ніжності Кохання, у розвитку якої в центральну позицію через пам'ять героя висунуто не перше юнацьке почуття Тичини і не те зріле, яке з'єднало його до кінця життя з Лідією Петрівною. А те таємниче і, може, містичне, що примусило подивитися на світ поіншому і народило, за П. Загребельним, поезії про дівчину Весну, а її втрата – високу лірику реквієму. Деякі з тих віршів, як виявилося пізніше, коли було знайдено в особистому архіві М. Жука (вчителя П. Тичини в чернігівській семінарії) рукопис «Панахидних співів», поет включив до його циклу.

Усі персонажі «Кларнетів ніжності» – реальні особи. Сумнів у декого викликає лише образ Наталки. Можливо, через ту незвичайну ніжність, таємничість вираження «Я» Поета. С. Тельнюк, письменник і літературознавець, у своїй книзі «Неодцвітаюча весно моя…», «романі-есе про Поета і його Дружину», заперечує реальність Наталки: «Треба ще довести, що насправді вона була, ота Наталка» [10, с. 79]. І додавав, що ім'я Наталка, згадане в щоденнику Тичини 10 березня 1922 р., «стосується не коханої, як інтерпретовано Загребельним, а сестри Павла Григоровича, яка довго хворіла і померла двадцятирічною 1922 року» [10, с. 92]. У П. Загребельного згадки про Наталю з кількох щоденникових записів 1922 року (27 квітня, 7 березня, 10 березня), більшість із них мають початкову, до дати, заувагу: «Спогад з майбутнього», при цьому звернуто увагу й на виправлення рукою Тичини. Зіставляючи реалії, П. Загребельний підкреслює, що кохання Поета до Наталки спалахнуло навесні, що «смертельно хвора», вона «вмре ще цієї осені, за місяць після смерті його матусі» [2, с. 29]. Як відомо, мати П. Тичини померла 5 жовтня 1915 р., час дії (кохання Поета і Наталки) у «Кларнетах ніжності» весна – осінь 1915 р. І з Наталею, її смертю П. Загребельний пов'язав мотив втрати кохання. С. Тельнюк про оспівану в «Кларнетах ніжності» Наталю пише: «Це –

чудова, талановита, мов „срібнотканий сон", фантазія» [10, с. 92]. А якщо це й так?! Адже перед нами художній твір оригінального жанру.

В. Панченко жанр «Кларнетів ніжності» П. Загребельного визначає як «повість» [7], С. Лущик – «повість-дослідження» [4, с. 45], І. Ольшанський – як «есе» [6, с. 90]. Кожен з них має рацію. «Кларнети ніжності» – твір синкретичний у жанровому відношенні. У ньому наявні елементи й опоетизованої оповіді камерного характеру, і біографічні реалії, і риси мемуарного стилю, і вкраплення романного мислення, що скорельовані на вираз глибини почуття, пам'яті про нього, єдність поетичного й епічного. Та, головне, твір дійсно цікавий, сповнений поезії П. Тичини, оприявнює велич кохання.

**Список використаних джерел**

1. Губар О. Павло Тичина / О. Губар. – К.: Радян. письменник, 1981. – 258 с.

2. Загребельний П. Кларнети ніжності / П. Загребельний // Неложними устами. – К.: Радян. письменник, 1981. – С. 3 – 49.

3. Костенко Н. Поетика Павла Тичини / Наталія Костенко. – К.: Вища школа, 1982. – 258 с.

4. Лущик С. «Панахидні співи» – доля рукопису / С. Лущик // Тичина Павло. Панахидні співи / упор. С. Лущик. – Одеса: Хайтех, 1993. – С. 35 – 48.

5. Новиченко Л. Поезія і революція / Л. Новиченко. – К.: Дніпро, 1968. – 280 с.

6. Ольшанський І. Таїна життя і творчості / І. Ольшанський. – Луцьк: Терен, 2005. – 138 с.

7. Панченко В. «В Нюсі я довго любив Полю…» / В. Панченко // Літературна Україна. – 1997. – 18 вересня.

8. Стебун И. История одной потаенной любви // Илья Стебун. История одной потаенной любви. – Донецк: ООО «Лебедь», 1999. – С. 6–44.

9. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) // Василь Стус. – К.: Т-во «Знання» України, 1993. – 96 с.

10. Тельнюк С. «Неодцвітаюча весно моя…» / С. Тельнюк. – К.: Радян. письменник, 1991. – 336 с.

11. Тичина П. Панахидні співи / П. Тичина. – Одеса: Хайтех, 1993. – С. 7–33.

С целью определения жанрового своеобразия произведения П. Загребельного «Кларнеты нежности» рассматриваются его жанрово-стилистические доминанты: жизненный материал, который осмысливает писатель, и характер его реализации (развитие фабульных линий, мотивы love story, специфика нарации, хронотопические координаты, биографизм и мемуарные элементы).

*Ключевые слова: фабула, интертекстуальность, хронотоп, психологизм, эпос, поэзия, романное мышление, эссе, синкретизм.*

The article deals with the problem of genre specificity of Pavlo Zagrebelny's composition "The Clarinets of Tenderness". Genre and style dominants like a life material comprehended by the writer and the character of its realization (the fable lines progress, the love story motives, the narrative peculiarities, the chronotope coordinates, the biographical elements and the memoir dimension of depicted story) are investigated with a view to define the genre of "The Clarinets of Tenderness".

*Key words: fable, intertextuality, chronotope, psychologism, epos, poetry, novelistic thinking, essay, syncretism.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.1

**Я.В. СОЛДАТКИНА,**
*доктор филологических наук,*
*доцент кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков*
*Московского педагогического государственного университета*
*(Российская Федерация)*

# КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ (М. ШИШКИН, М. ПЕТРОСЯН, Е. ВОДОЛАЗКИН)

Рассматриваются особенности категории времени в романах нулевых-десятых годов, относящихся к неомодернистскому течению в современной русской литературе. Характерный для этих текстов отказ от линейной концепции времени, свойственной реалистическому направлению, во-первых, отражает общекультурные тенденции в восприятии времени, а также, во-вторых, обращается к альтернативным моделям времени – циклической, спиральной, которые кажутся авторам более продуктивными. В рассматриваемых произведениях категория времени тесно связана с решением философских и нравственных проблем, поскольку параметры движения времени определяются в них свободным личностным выбором.

*Ключевые слова: категория времени, современная русская проза, неомодернизм, постмодернизм, философия, аксиология, сюжет, композиция, язык и стиль.*

Состояние современной русской прозы характеризуется несколькими факторами как социокультурно-экономического, так и общелитературного и философского порядка. С одной стороны, качественная проза вынуждена конкурировать с массовой беллетристикой, сетевой литературой и изданиями non-fiction, которые активно привлекают к себе внимание читателей (и издателей). С другой – отсутствие доминирующего литературного стиля, ситуация комплексного диалога-борьбы между различными художественными практиками (реализмом, постреализмом, документализмом, постмодернизмом и другими) провоцирует появление произведений, сочетающих в себе признаки нескольких стилевых направлений, что усложняет их читательское восприятие и критическую оценку, но заставляет рассматривать их как художественные феномены, свидетельствующие об эволюционном развитии литературного процесса, о стремлении литературы не только быть «продаваемой» (хотя зачастую первое не исключает второго), но и стилистически и философски состоятельной.

Для русского мировоззрения литература на протяжении последних двух столетий являлась формой не только эстетического отклика на действительность, но в первую очередь – способом миропознания и философской рецепции, высказыванием по глобальным общественным, нравственным и онтологическим вопросам, что продолжает быть актуальным и для современной прозы. На данном литературном этапе собственно «идеологическими» романами (например, роман З. Прилепина «Санькя», романы национально-патриотического направления) не исчерпывается все многообразие размышлений о бытии и сознании, об обществе, о времени и пространстве. Более того, современная проза подтверждает: художественно-эстетические поиски могут быть не менее ярким и смыслоемким способом философского познания и рассуждения о мире. В этом отношении нам кажется не совсем корректным мнение известного российского культуролога и искусствоведа М. Ямпольского, анализирующего трансформации, происходящие в современной лите-

© *Я.В. Солдаткина, 2013*

ратуре, следующим образом: «Просто литература из национального фундамента превращается в художественную практику, предназначенную для круга ценителей» [1]. Думается, литература по-прежнему остро реагирует на национальные и общефилософские проблемы, но делает это она скорее не в реалистической, а в модернистски-авангардной манере.

Эта тенденция представляется нам глубоко закономерной, поскольку в русской культуре (как и в культуре европейской) проявление модернистских, авангардных черт служит маркером социокультурной нестабильности, подспудного общественного волнения или брожения умов – не столько даже в социальном плане (хотя связь русского авангарда с русской революцией несомненна), сколько в этико-онтологическом отношении. Отказ от ньютоновской механики на рубеже XIX–XX вв., кризис имперской мифологии после русско-японской войны и революции 1905 г., крах «оттепельной» идеологии в начале 1970-х – эти неравнозначные по своему масштабу события с философской точки зрения объединяет в один ряд проблема пересмотра прежней системы координат: физических, нравственных, мировоззренческих – при том, что все эти направления взаимосвязаны, так что перемена в одних компонентах ведет к трансформации (или же, наоборот, укреплению) других. В искусстве и литературе подобные эпохи маркированы обращением к нежизнеподобным, неклассическим эстетическим приемам и способам обобщения, которые могут быть доминирующими или же факультативными для художественной системы данного периода, но именно такие приемы наиболее адекватно служат для отражения и исследования деформаций в привычной картине мира.

Проблема времени: его структуры, его линейных или же циклических законов, особенностей личностного его восприятия, – относится к числу принципиальных художественных черт, составляющих сущность модернистского мироощущения. Категория времени – базовая для философии и культуры: ход времени, понятие прогресса, регресса, векторность или же спиралевидность временной конструкции являются не физическими, а философскими понятиями, определяющими задачи и общую историческую цель человеческого существования, формирующими представления о системе мироздания. Модернизм очень чутко улавливает и реагирует на сомнения в общепринятой концепции времени, в его телеологичности, в его непрерывном и равномерном течении[1], соответственно, выработанные модернизмом художественные принципы, связанные с неклассическим, нереалистическим воплощением категории времени, продуктивно используются и в более поздних текстах, художественно изучающих проблемы нелинейного восприятия времени, проблемы «слома», «распадения связи времен»[2].

В современной русской прозе также можно выделить ряд произведений, написанных в последнее десятилетие, для которых будет характерен философско-эстетический подход к осмыслению категории времени и одновременно взаимосвязанное с ним обращение к модернистским художественным приемам, позволяющим осознать те глобальные перемены в мировоззрении и восприятии времени, которые произошли в русской ментальности и культуре в постсоветский и постперестроечный периоды. В социокультурном отношении страна находится в ситуации потери ценностных и целевых ориентиров, что самым прямым образом сказывается на категории времени: время перестало восприниматься как процесс линейный и прогрессивный, связи с прошлым разорваны перестройкой и «лихими 90-ми», аттестуемыми как безвременье, дискуссии о «советском наследии», о «едином» учебнике истории, который позволил бы искусственно выстроить временн**у**ю вертикаль и обосновать преемственность эпох и властей, только подчеркивают остроту проблемы, но не свидетельствуют о нахождении путей ее решения. Векторная концепция времени, характерная для идеологий советской и дореволюционной (разделяющей христианскую трактовку времени как направленного движения от грехопадения ко второму пришествию и Новому Иерусалиму), в массовом сознании подспудно вытесняется циклической, когда акцент делается на ритмически-идентичной повторяемости событий через определенные

[1]См. произведения М. Пруста «В поисках утраченного времени», У. Фолкнера «Шум и ярость», М. Шагала «Часы», С. Дали «Время» и др.

[2]К таковым можно отнести, в частности, «потаенные» романы 1970-х, обращающиеся к опыту модернизма: «Ожог» В. Аксёнова и «Школу для дураков» Саши Соколова.

временные промежутки (смена времен года, циклы избирательных компаний, циклическое построение сеток радио и ТВ-вещания и проч.), что актуализирует процессы ожидания и уподобления, а не целеполагания и единовременного достижения цели.

М. Ямпольский в уже упоминаемой статье видит причину изменений, происходящих в миросознании и в понимании времени, во влиянии сетевой культуры, носящей принципиально нелинейный характер: «Две с половиной тысячи лет письмо и линейная организация знаков определяли конфигурацию культуры, сегодня господствующая роль письма и линейности означающих подвергается коррозии под воздействием возникающей сетевой культуры. Линейность предполагает нарративы, но также определенное качество времени и понимание истории как хронологической цепочки событий. Сегодня все это постепенно уступает место «кластерным», «ризомным», «сетевым», «пучковым» ассамбляжам, и происходит это не потому, что кто-то этого хочет, а потому, что новые практики диктуют это изменение» [1]. Думается, что отмеченные автором закономерности имеют место быть, но, возможно, в другом причинно-следственном контексте: сетевая культура сама по себе представляется мощным культурологическим выражением отсутствия единых представлений о времени, пространстве, отказа от четких разграничений реальности-ирреальности бытия.

Названные экстракультурные факторы усугубляются широким распространением философии и искусства постмодернизма, в чьи задачи входит деконструкция любых общепризнанных институтов и идеологем, а соответственно, и концепции времени как некоего осмысленного движения, имеющего свои четкие, описываемые и поддающиеся анализу закономерности. Полемика с постмодернистской деконструкцией всего ценностного и телеологического в современной русской прозе осуществляется во многом средствами, близкими модернизму, по крайней мере, в отношении категории времени. Это обусловлено эстетическими особенностями отражения категории времени в модернизме: обращением к циклическим и спиралевидным концепциям времени, индивидуализацией восприятия времени – его течения, присущих ему причинно-следственных связей, перестающих подчиняться общим законам. Время в модернистском понимании – не непрерывность, не физическая величина, неизменная для всех и каждого, но крайне личностный феномен, определяющий прежде всего этапы становления человеческого индивидуума: инициация, взросление, любовь, смерть. Современная русская проза, интересующаяся этими же проблемами, и при этом отражающая общекультурную тенденцию отказа от линеарности в отображении категории времени, несет в себе ряд художественных признаков, которые мы можем с учетом всего вышесказанного аттестовать как неомодернистские. Рассмотрим наиболее показательные, с нашей точки зрения, образцы русской прозы, объединенные неомодернистским отношением к категории времени.

Творческая манера М. Шишкина, «русского иностранца», живущего в Швейцарии и в течение последнего десятилетия написавшего романы («Взятие Измаила» (2000), «Венерин волос» (2005), «Письмовник» (2011), получившие единодушное признание критиков и читателей, испытывает на себе влияние как постмодернизма, так и отечественной литературной традиции. В своих интервью писатель, претендуя на создание «нового типа романа», определяет главную художественную проблему собственного творчества как проблему языка: «“Новый тип романа” – это просто другой путь, что приводит в ту же Ниневию, в которой каждого из нас любят и ждут. …Просто новая дорога ведет через новый языкомир. <…> Направление пути, в отличие от цели, невозможно ни спланировать, ни предугадать, хотя направление у всех идущих одно – найти верные слова» [2]. Но при этом писатель подчеркивает общекультурную и философскую функцию литературы: «Русская литература – это не форма существования языка, а способ существования в России нетоталитарного сознания» [2], то есть настаивает прежде всего на смысловом наполнении литературы, на ее специфической социокультурной миссии. И в этом отношении структура времени в романах Шишкина несет на себе особую семантическую нагрузку – не меньшую, чем язык и стиль.

Для всех романов писателя характерен принцип «Ноева ковчега» («принцип пазла», по определению С.Н. Лашовой [3]), как сам писатель его метафорически описывает: в его текстах нет единого сюжета, в них переплетены несколько совершенно не связанных друг с другом сюжетных (и бессюжетных) линий, несколько различных исторических эпох (антич-

ная, дореволюционная, революционная, советская, постсоветская), действие развивается в многочисленных настоящих и вымышленных точках (Москва, Ростов, Рим, Швейцария, Чечня, Китай, античные города), языковые, стилистические и жанровые пласты с легкостью контаминируются, узнаваемые жанры (интервью, судебного допроса, письма, дневника, исторической прозы) наполняются несвойственным им лирическим содержанием, превращаясь в формы потока сознания. Проза Шишкина как будто втягивает в себя разрозненные куски различных художественных вселенных и хронотопов и объединяет их в новое художественное целое – операция, обратная постмодернистской деконструкции.

В этом контексте отказ от линейного времени, от повествовательного нарратива оборачивается не разрушением времени, но исследованием его бытийного, философского смысла, когда время перестает быть символом угрозы, смерти, уничтожения, но, наоборот, представляет собой инструмент по сохранению любви, памяти и других гуманитарных ценностей (вернемся к образу «Ноева ковчега»). В различных эпохах Шишкин подчеркивает не поверхностные различия, но имманентное сходство чувств, поступков, людских страданий и радостей, что позволяет преодолеть временн**ую** разобщенность, разорванность времени.

В частности, дети образуют одно целое с родителями: «Время и все остальное вдруг превратилось в ничто, в труху. Я был моим отцом. Подводную лодку швыряло, будто кругом рвались глубинные бомбы. Я быстрей прошел обратно в вонючий, душный вагон» [4, с. 387], поскольку ключевые моменты жизни каждого наследуются потомками, передаются по цепочке. Шишкин использует образ живой ветви, чтобы передать идею непрерывности и преемственности: «…люди – это такая ветка, на которой мы распускаемся, как листья из почек. Листья опадают, а ветка растет» [4, с. 371]. По мысли писателя, ничего не исчезает, обогащая собой и общий человеческий опыт, и опыт личностный.

Если векторная концепция времени основана на представлениях о причинно-следственной связи прошлого и будущего, то у Шишкина такая связь носит обратимый характер. Его герои (как и само повествование) могут существовать в разных временных слоях (например, в романе «Письмовник» персонажей разделяет несколько десятилетий и эпох), могут двигаться в любую сторону по временной оси, поскольку «в любую минуту может измениться даже то, что уже было. Каждый прожитый тобой человек меняет все предыдущее. Вопросительный или восклицательный знак имеют силу перевернуть и фразу, и судьбу. Прошлое – это то, что уже известно, но изменится, если дожить до последней страницы» [4, с. 388]. Неповторимость, уникальность прожитого мига (будь то любовь к больной синдромом Дауна дочери, как во «Взятии Измаила», или воспоминание о пережитом насилии, как в «Венерином волосе») определяется не местом этого события в исторической цепи, а тем впечатлением, тем откликом, которое оно рождает в душе. И с этой точки зрения время романов Шишкина – это индивидуализированное, личностное время неомодернизма, которое, таким образом, с одной стороны, отражает общекультурное разочарование в линеарных временн**ы**х закономерностях («Минуты и годы – все это неизвестные жизни единицы, обозначающие то, чего нет. Время измеряется поменявшейся мастью лошади, которая тянется губами к яблоку» [4, с. 387]), но, с другой – представляет собой концепцию времени, основанную на принципе подобия, типологического сходства.

Такая концепция в определенной степени близка концепции мифологических соответствий и повторений, выстроенной Т. Манном в романе-тетралогии «Иосиф и его братья», только у Шишкина место мифа как универсальной матрицы занимает комплекс человеческих чувств, типологически родственных во все времена: «Любовь – это такая особая сороконожка размером с Бога, усталая, как путник, ищущий приюта, и вездесущая, как пыльца. Она надевает каждого из нас, как чулок. …Она ходит нами. И вот в этой сороконожке мы все едины. …Она состоит из нас, как из клеток, каждая клетка – сама по себе, но может жить только общим дыханием» [4, с. 375–376]. Лоскутная ткань повествования в романах Шишкина становится зримым художественным отражением этой всеобщей растворенности всего во всем, этого принципиального единства времени и места для раскрытия любви как видовой сущности человека, многоликой, но неизменной.

Особенно ярко эта идея реализована в образе Рима-вечного города в романе «Венерин волос». Одна из сюжетных линий этого романа посвящена несчастливому браку толма-

ча и Изольды, которые в нескольких эпизодах путешествуют по туристическому Риму, вместо артефактов везде обнаруживая подделки, теряя силы и уважение друг к другу. Пытаясь найти и в Риме, и в своих чувствах нечто настоящее, подлинное, герои все более отдаляются, толмач ревнует Изольду к памяти погибшего Тристана, сама Изольда пытается заменить Тристана толмачом, что, разумеется, оказывается невозможным – чувства, как и музеи, не терпят имитации. Только в финале романа будет произнесен его ключевой вывод: «…если и есть что-то настоящее, то его ищут не там, где потеряли, а в Риме, в котором что-то не так со временем – оно не уходит, а набирается, наполняет этот город до краев, будто кто-то воткнул в слив Колизей как затычку. Потому что если любовь была, то ее ничто не может сделать небывшей. И умереть совершенно невозможно, если любишь» [4, с. 476]. Так в единое смысловое поле объединяются время и любовь. Любовь не просто оказывается сильнее времени и смерти, поскольку она – та самая вечная травка-муравка-«венерин волос» – костяк всего мироздания, но само время предстает как чаша, раковина, залитая любовью, чувствами, то есть всего лишь форма для истинного содержания – любви. Потеряв свой векторный характер, время приобретает иное материальное свойство – полноты, сохраняющей информацию и распространяющей ее далее в пространство. Такое понимание времени позволяет М. Шишкину представить мироздание как единый вечно живой организм, противящийся любым попыткам его разъять (деконструировать), схематизировать или упростить, что одновременно и организует хронотоп романного повествования, и свидетельствует о философской семантике категории времени в романах Шишкина.

В романе русскоязычной армянской непрофессиональной писательницы М. Петросян «Дом, в котором…» (2009), создававшемся в течение десятилетия, а потому соединяющем в себе приметы нескольких литературных эпох, время также нелинейно. Хотя основной сюжет романа – это сюжет взросления, инициации, что, казалось бы, предполагает векторную необратимость времени, но внутренний макросюжет усложняется многоуровневой системой испытаний, с которыми сталкиваются герои странного мира интерната для больных детей. Символически образ времени характеризуется в романе как «доска для игры в дартс», иллюстрирующий мысль одного из главных героев, Сфинкса, о том, что «время не течет как река, в которую нельзя войти дважды… <…> Оно как расходящиеся по воде круги» [5, с. 946]. Неслучайно некоторые персонажи периодически говорят не совсем понятные вещи о нахождении на каком-то из кругов и перемещении с круга на круг.

Такая «матрешечная» система времени, с одной стороны, действительно подчеркивает нерелевантность линеарного времени, его неспособность адекватно отразить современное представления о времени как об изменчивом явлении, устроенном более сложно, чем казалось ранее. С другой – категория времени становится для Петросян одним из средств создания магической инореальности «обратной стороны Дома», в которой время течет по иным законам: неслучайно время пребывания «на той стороне» не равно времени отсутствия в реальности, а герои-«прыгуны» и «ходоки» в инореальность узнаются как раз по несоответствию номинального возраста и фактически прожитых лет («Он выглядит старше. …Лицо стало жестче. …Неопределимость возраста – основная примета прыгуна – проступает в нем так отчетливо, что остается только выругаться» [5, с. 212]). Один из самых ярких персонажей романа – герой по кличке Шакал Табаки – балагур и шут интерната, ненавидящий часы и уничтожающий их с маниакальным пристрастием, в инореальности оказывается «хранителем времени» – проводником между временами, способным предоставить героям возможность вернуться на прошлый круг и попытаться прожить этот круг заново. В такой операции можно было бы увидеть некое подобие компьютерной игры, если бы за всеми «детскими играми» в романе Петросян не стояли бы серьезные мировоззренческие проблемы самоопределения личности, ее развития или же деградации, ее готовности выбирать и жертвовать. В частности, Табаки предупреждает: «Ты знаешь, что твоя память – часть тебя? И немаленькая? Возвращающийся может стать совсем не тем, кем был раньше. Он может не испытать многое из того, что испытал на предыдущем круге, а, значит, он будет другим. <…> Любовь съела тебя. …ты уверен, что, став немножко другим, полюбишь того же человека, которого любишь сейчас? <…> Он понятия не имеет, о чем просит, тем хуже для него!» [5, с. 850]. Фантастичность антуража, безусловные связи романа с литературой фэнтези и магического реализма становятся для Петросян только фоном –

художественной метафорой мироздания, основанного на идее нравственного выбора и ответственности за сделанный выбор.

Хронотоп романа организует характерная для модернистского сознания антитеза профанного и творческого, мир детей-«музыкантов», инвалидов с точки зрения обыденного сознания, противопоставлен в нем «наружности», то есть миру внешнего здоровья и эгоизма, сосредоточенного только на самом себе. Но, как показывает Петросян, символическая битва «Дома» и «наружности», эгоизма и открытости людям разворачивается прежде всего в душах героев, каждому из которых выпадает шанс не только поверить в чудо, попробовать прелестей инобытия (отнюдь не всегда добрых и приятных), но и состояться в человеческом плане. Категория времени получает в романе онтологическое наполнение: время отмеряется не часами и прожитыми годами, но пройденными испытаниями и полученным духовным опытом. И с этой точки зрения время в романе не просто имеет личностную окраску, поскольку для каждого из героев оно течет по-разному, в зависимости от его духовной чуткости или же косности, но и очевидную спиралевидную структуру, совмещающую в себе модель временн**о**го развития с моделью временн**о**го круговорота и повторяемости ситуации выбора на каждом новом витке.

Композиционно эти своеобразные витки спирали располагаются не последовательно, как это было бы свойственно традиционному циклическому повествованию, но – параллельно, действительно схематично напоминая доску для дартса. Так, в романе чередуются два основных временных пласта: условная современность, в которую читателя вводит рассказ персонажа по прозвищу Курильщик, и условное прошлое героев, посвящающее в историю становления Сфинкса и других старожилов дома. Но при всем различии событий, разворачивающихся в «современности» и в предыстории, суть у них одна и та же. Перед читателем разыгрывается сюжет испытания – испытания Домом, его обычаями, нравами, законами, ломающими или же закаляющими личность. Оба они, Курильщик и Сфинкс, как будто следуя за витками спирали, сталкиваются с неприязнью окружающих (их травят собственные группы-«стаи», стремясь от них избавиться), оба получают возможность поменять свою участь в Доме, создать новую модель отношений с миром и окружающими.

В притчеобразной художественной системе романа эти истории оказываются вариациями единой темы, разница между которыми обусловливается исключительно свободной волей героев в том, чтобы принять вызов или же подстроиться под обстоятельства. Курильщик, ставший во взрослой жизни художником и, на первый взгляд, наделенный тягой к творчеству[3], на деле последовательно отказывается видеть за обыденностью инореальность, принять законы и дары Дома. В отличие от Курильщика, Сфинксу удается не только полностью измениться самому, но и изменить окружающую его реальность: и по-детски «сотворить райские кущи» в пустой палате Дома, и, уже взрослым, добиться осуществления своих желаний не на территории Дома с его царством фантазии, а в пространстве повседневности. Выбор Курильщика заставляет его в эпилоге вечно мучиться, сожалея об упущенном, но не имея воли и подлинного желания что-то и вправду изменить. Череда же испытаний, через которые на каждом круге – в каждой главе, в каждом эпизоде взросления – проходит Сфинкс, безрукий калека, ведет его к победе и над собственной немощью, и над временем. Его характер, его харизма, его умение быть честным с собой и другими, его готовность к самопожертвованию и понимаю таковы, что хранитель времени Табаки добровольно позволяет ему единожды нарушить поступательное течение времени. Закономерно, что получив подобный уникальный дар, Сфинкс не использует его во благо самому себе, но пытается изменить судьбу своего лучшего друга, обделенного в детстве теплом и любовью. Тем самым М. Петросян подчеркивает: весь этот мир с его временем и пространством действительно подчиняется свободному и ответственному человеческому выбору. Этическое для нее оказывается не просто важнее физического – этическое определяет физическое: «Каждый сам выбирает себе Дом. Мы делаем его интересным или скучным, а потом уже он меняет нас» [5, с. 332].

[3]Думается, М. Петросян не случайно дает ему фамилию Циммерман – настоящую фамилию Боба Дилана, чья проза использована в романе в качестве эпиграфов.

С этой точки зрения категория времени реализуется в романе в двух основных аспектах: на формальном уровне она организует специфическую «матрешечную» композицию романа, участвует в создании его двуполярного (реальность/ирреальность) хронотопа; на уровне же содержательном она служит для выражения его основного эпического постулата. Категория времени не только наделяется философским толкованием – она получает в романе нравственно-этическое измерение, что свидетельствует о стремлении писательницы вернуть выхолощенному современностью времени его ценностную семантику, увязать время с духовным развитием личности, противопоставить аксиологическую составляющую категории времени той временн**о**й пустоте, которая зияет в массовой культуре.

Не менее сложно организована категория времени и в романе Е. Водолазкина «Лавр» (2012), в подзаголовке охарактеризованном как «неисторический». Для Е. Водолазкина, филолога-древника, автора монографии «Всемирная история в литературе Древней Руси» (2008), история и, соответственно, концепции времени составляют сферу профессиональных интересов. В электронных комментариях к публикации в журнале «Сноб» сам Водолазкин признался: «Я думаю, «Лавр» – это во многом роман о времени, точнее – о его отсутствии» [6]. С одной стороны, идея «отсутствия времени», как мы уже говорили выше, очень показательно характеризует нашу современность, от которой Водолазкин уходит в русское средневековье, именно там находя главного героя для своего повествования – врача, становящегося последовательно юродивым, путешественником в Иерусалим, монахом, отшельником, но не перестающего быть врачом. С другой – в художественном мире «Лавра» «отсутствие времени» – это очередная в современной прозе попытка предложить обществу собственную концепцию времени, полемизирующую с «безвременьем», утвердившимся в отечественной культуре. В этом отношении для романа Водолазкина верны наблюдения В.Л. Махлина о становлении понятия «современности» в культуре Нового времени: «В новый очередной исторический раз мы переживаем ситуацию «конца истории» – ситуацию, продуктивную для открытия всякой «современности», начиная со своей собственной. Современность как таковая становится принципиальной проблемой тогда, когда происходит (и остро переживается современниками) некое «выпадение из системы» (Ю. Тынянов) традиционного общежития и общего языка понятий – в жизни, в искусстве, в науке; когда обнаруживается ослабление или прекращение прежних целевых установок, напряжений, ожиданий, императивов, ориентированных на будущее» [7, с. 18–19].

Основой для концепции времени в романе «Лавр» становятся прежде всего средневековые христианские представления о времени как о пути к Страшному суду. Для средневекового сознания всемирная история начиналась в первый день творения и должна была окончиться концом света, которого ожидают герои романа по случаю «круглой даты» 1500 года от рождества Христова (аналогичные современные ожидания, связанные с наступлением 2000 года, автором не упоминаются, но, безусловно, подразумеваются). Но даже для средневекового человека история не мыслится как наполненная событиями непрерывность: какие-то подробности опускаются, какие-то, наоборот, выходят на первый план из-за их явственной связи с Божественным промыслом. Линейная история осложняется, во-первых, принципом библейского параллелизма [8], устанавливающего тесные идеологические, сюжетные и формальные параллели между различными библейскими эпизодами, не связанными между собой причинно-следственными отношениями, но объединенными сюжетом спасения («Ветхий Завет открывает Адам, а Новый Завет открывает Христос. Сладость яблока, съеденного Адамом, оборачивается горечью уксуса, испитого Христом. …Помни, Амвросие, что повторения даны для преодоления времени и нашего спасения» [9, с. 376–377]) а, во-вторых, традиционным народным представлениями о циклическом течении времени.

Главный герой романа Арсений, считающий себя виновным в смерти любимой женщины, отказывается от привычного счета времени и от собственных жизненных интересов, измеряя все свои поступки только тем, приближают ли они ее душу к вечному спасению. Категория смерти в романе размывается, уничтожая идею невозвратности времени: «Устиной владеет не смерть. Смерть лишь несет ее к Тому, кто будет вершить над ней суд. <…> …там, где она сейчас, …нет времени, а есть бесконечная милость Божия, на ню же уповаем» [9, с. 112]. Обычное человеческое существование автор предлагает рассмотреть под

иным углом – с точки зрения Божественной вечности, где нет поступательного движения, но вся совокупность деяний, чувств, помыслов пребывает в своей свершенности в ожидании Суда. Эта полнота человеческому рассудку непредставима, а за метафорическим объяснением Водолазкин обращается к своему учителю, Д.С. Лихачеву: «В одной из записных книжек незабвенный Дмитрий Сергеевич Лихачев сравнил время с иглой на пластинке: «Если продолжить наше сравнение с пластинкой или диском, на котором записана не только жизнь наша, но и всего существующего во времени, то надо признать, что жизнь вселенной не просто проигрывается иглой времени, но звучит и видится сразу, вневременно и всезнающе для Бога и для нас, «запертых» во времени» [6]. Обратим внимание, что независимо друг от друга М. Петросян и Е. Водолазкин выбирают типологически подобные образы-метафоры времени, передающие его структурные особенности: доска для игры в дартс (и расходящиеся по воде круги, когда окружность каждого следующего больше, чем у предыдущего) и виниловая пластинка с ее сужающимися к центру дорожками («время… идет по кругу, потому что по кругу идут насыщающие его события» [9, с. 374]). В обоих случаях нелинейность времени приобретает черты свернутой спирали, движение по которой может осуществляться в любом направлении, что обеспечивает связь и взаимопроницаемость времен, а также строго определенную повторяемость ситуаций (но не точное их воспроизведение). При этом описанные конструкции подразумевают наличие стержня, вокруг которого закручиваются спирали, точки отсчета как точки полноты бытия, завершения времен, исполнения всех сроков.

В романе Е. Водолазкина этой точкой отсчета, ценностной вертикалью мыслится Бог, показывающий иногда людям в видениях и откровениях другие витки спирали, но и требующий от них постоянного духовного развития. И если сам Арсений-Лавр – герой пути, самосовершенствования, то второй значимый персонаж романа, итальянец Амброджо Флеккиа, воплощает собой именно идею «отсутствия времени» – Богом ему дарованы пророческие видения, объединяющие линейную историю человечества в общую спираль: «Движение по обе стороны настоящего стало необходимо для Амброджо как воздух, ибо разомкнуло одномерность времени, в которой он задыхался» [9, с. 229]. Изучая в университете историю, Амброджо «особо отмечал исполнение пророчеств, а также появление и осуществление знамений. В таком преодолении времени ему виделось подтверждение неслучайности всего происходящего на земле» [9, с. 229]. Знакомство с Амброджо утверждает Арсения в его вере в отсутствие всевластности времени, в человеческие способности преодолевать его, времени, физическую замкнутость и, соответственно, обреченность смерти всему, что времени подчиняется.

В основе сюжета произведения также лежит представление о спиралевидности человеческой жизни: события первой части, приведшие к смерти роженицы и отчаянию Арсения, символически воспроизведутся в его старости – затем, чтобы новая роженица и новый младенец были Арсением-Лавром спасены как в обыденном, так и в духовном планах. Один из учителей Арсения, старец Иннокентий, предсказывая его судьбу, определит время следующим образом: «Возлюбив геометрию, движение времени уподоблю спирали. Это повторение, но на каком-то новом, более высоком уровне. Или, если хочешь, переживание нового, но не с чистого листа. С памятью о пережитом прежде» [9, с. 376].

Для поэтики романа концепция временн**о**й взаимопроницаемости оказывается продуктивной стилистической моделью, в которой автором сознательно сталкиваются архаизмы и архаические формы (напр., звательный падеж) – с современными словами типа «автоматизм», «тет-а-тет», речевыми оборотами «констатировать, что травмы пострадавшего мало совместимы с жизнью» [9, с. 191], «в ожидании конца света у некоторых сдают нервы» [9, с. 384] и др., резко контрастирующими с общей тональностью повествования. Подобные анахронизмы позволяют Е. Водолазкину, с одной стороны, избегать прямой стилизации, не представляющей художественного интереса и неподъемной для современного читателя, а с другой – воплотить идею «отсутствия времени», его обратимости и на языковом уровне тоже. Анахронизмы превращаются в а-хронизмы – зримые примеры преодоления времени, поскольку, каким бы образом люди ни выражали свои мысли и чувства, сами эти чувства и поступки схожи на разных витках временн**о**й спирали.

В целом Е. Водолазкин, не стремясь буквально отразить мировоззрение и мышление средневекового монаха-книжника, через несколько литературных и социокультурных эпох обращается к концепции времени, характерной для русского средневековья, в поисках ценностной вертикали, которая была бы способна подтолкнуть к размышлениям о направленности и наполненности времени современного читателя, видящего в «конце света» не философско-нравственный, а исключительно зрелищный феномен. Идея вертикальной взаимосвязи времен ввиду ожидающей вечности требует соотносить личное бытие со всем контекстом истории, развивающейся и восходящей по спирали.

Все рассмотренные нами произведения объединяют прежде всего отказ от жизнеподобия и обращение к нереалистическим художественным принципам, которые позволяют авторам воссоздать противоречивый, не укладывающийся в рамки обыденных представлений облик переходной эпохи, обновить ее эстетические и философские устремления, задавленные массовой культурой. В этом отношении «неомодернистский вектор в современной русской прозе» [10] (А. Рясов) кажется одним из самых продуктивных и для преодоления постмодернизма, и для творческого диалога с традицией – для развития аксиологически-ориентированной и эстетически-выразительной литературы, сочетающей в себе и художественную филигранность, и установку на философское понимание мира.

Как показал анализ категории времени в современной прозе, понимание времени перестало быть линеарным, что отражает общее умонастроение эпохи (в частности, популярная у современного образованного читателя «женская проза» использует и приемы обратной временн**о**й перспективы (напр., Л. Улицкая «Казус Кукоцкого», М. Степнова «Женщины Лазаря»), и спиралеобразные временн**ы**е конструкции (напр., Д. Рубина «Белая голубка Кордовы»). Создаваемые в современной прозе концепции времени имеют ярко выраженный ценностный характер. Время – не безличный абсолютный феномен, но путь взросления души, медленно, нелинейно возрастающей в своем развитии, в осознании нравственных закономерностей бытия, впитывающей в себя опыт предшествующих эпох, стирающей грань между прошлым и будущим. Обратимое спиралевидное время неомодернистской прозы, с одной стороны, близко модернистской «тоске по мировой культуре» (О.Э. Мандельштам). С другой – стремление преодолеть смерть – верой, любовью, творческой активностью – является продолжением аналогичных художественно-философских поисков в русской литературе XX в., противостоящей многообразным трагическим испытаниям и вызовам.

Концепция спиралевидного времени наделяется в современной неомодернистской прозе глубоким мировоззренческим смыслом – она воплощает идею поступательного движения, обогащающегося опытом каждого нового витка спирали, утверждая, что подобное движение носит личностный характер и определяется свободным нравственным выбором конкретного индивидуума, чем преодолевается своеобразный тоталитарный диктат времени. Для поэтики рассмотренных произведений категория времени становится одним из важнейших структурообразующих факторов, определяющих их композицию, метафорику, стилистические особенности. По сути, категория времени пронизывает все формально-содержательные уровни произведений.

В социокультурном плане категория времени в современной прозе продуктивно участвует в формировании целостной картины мира, отражающей наиболее актуальные культурные и нравственно-этические запросы общества. Она служит свидетельством стремления осознать и художественно обобщить темпоральные свойства современности, определить место нашей эпохи на общей временн**о**й шкале, заставить ее оценить себя не с прагматической или масскультовой, но с бытийной, вечностной точки зрения.

## Список использованных источников

1. Ямпольский М. Новая конфигурация культуры и поэзия / М. Ямпольский. – [Электронный ресурс] // Colta.ru. – Режим доступа: http://www.colta.ru/docs/20809 (дата обращения 01.07.2013).

2. Шишкин М. «Язык – это оборона» / М. Шишкин. – [Электронный ресурс] // Критическая масса. – 2005. – № 2. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html (дата обращения 01.07.2013).

3. Лашова С.Н. Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина / С.Н. Лашова // Вестник Пермского университета. – 2010. – № 6. – С. 186–190.

4. Шишкин М.П. Венерин волос / М.П. Шишкин. – М.: Вагриус, 2006. – 480 с.

5. Петросян М. Дом, в котором… / М. Петросян. – М.: Livebook / Гаятри, 2011. – 930 с.

6. Водолазкин Е. Лавр. Отрывок из книги. Комментарии / Е. Водолазкин. – [Электронный ресурс] // Сноб. 26.10.2012. – Режим доступа: http://www.snob.ru/selected/entry/54123 (дата обращения 01.07.2013).

7. Махлин В. «Современность» в круге понимания. К семантике «нового» в Новое время / В. Махлин // Вопросы литературы. – 2013. – № 2. – С. 11–19.

8. Десницкий А. Поэтика библейского параллелизма / А. Десницкий. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. – 554 с.

9. Водолазкин Е.Г. Лавр / Е.Г. Водолазкин. – М.: Астрель, 2013. – 440 с.

10. Рясов А. Поля языка [Электронный ресурс] / А. Рясов // Частный корреспондент, 28 июня 2013. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/polya_yazyka_32676 (дата обращения 01.07.2013).

Розглядаються особливості категорії часу в романах нульових – десятих років, що належать до немодерністської течії у сучасній російській літературі. Характерна для цих текстів відмова від лінійної концепції часу, що властива реалістичному напряму, по-перше, відображає загальнокультурні тенденції у сприйнятті часу, а також, по-друге, звертається до альтернативних моделей часу – циклічної, спіральної, які здаються авторам більш продуктивними. У творах, що аналізуються, категорія часу тісно пов’язана з рішенням філософських та моральних проблем, оскільки параметри руху часу визначаються в них вільним особистісним вибором.

*Ключові слова: категорія часу, сучасна російська проза, неомодернізм, постмодернізм, філософія, аксіологія, сюжет, композиція, мова і стиль.*

In this article, we discuss the specifics of the category of time in the novels of 2000-10th as it relates to neomodernistic trend in the contemporary Russian literature. First, the rejection of the linear time concept that is inherent to the realistic direction reflects general cultural trends in the perception of time. Second, it defers to the alternative time models such as cyclical, spiral ones that seem more productive to the authors. In those works, the category of time is closely related to the pondering of philosophical and moral issues as the parameters around the passage of time are determined by an individual's personal choice.

*Key words. Category of time, Contemporary Russian prose, Neomodernism, Postmodernism, Philosophy, Axiology, Plot, Composition, Language and Style.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 82.09

**О.Р. МИННУЛЛИН,**
*кандидат филологических наук,*
*старший преподаватель кафедры теории литературы*
*и художественной культуры*
*Донецкого национального университета*

# АВТОР И ГЕРОЙ В ПОЭЗИИ БОРИСА РЫЖЕГО (О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ЛИРИКИ)

Статья посвящена специфике взаимоотношений автора и героя в лирическом произведении, их особому диалогу в лирике, трудности различения и необходимости учитывать родовую специфику стихотворений при литературоведческом анализе. Изучение поэзии Бориса Рыжего позволяет по-новому увидеть эти традиционные для теории литературы проблемы.

*Ключевые слова: лирика, Рыжий Борис, автор, герой, эстетическое видение.*

В переписке с поэтессой Ларисой Миллер Борис Рыжий как бы пунктиром очерчивает свою эстетическую программу: «У меня такое впечатление, что стихотворчество станет поэзией тогда, когда поэты перестанут врать. Но эта ложь неосознанная, просто слова оторвались от предметов». И в другом месте: «В юности я написал целую гору «метафизических» стихотворений, в которых слова ровным счетом ничего не значили. И знаете, кто меня спас? Некрасов! «Председатель казенной палаты...». Я вдруг понял, что это вполне реальный председатель, и после этого год не писал. Надо же, думал, настоящий председатель, как он может быть поэзией? Но с годами понимаешь, что если не опишешь свое время, то кто это за тебя сделает. Конечно, можно и соврать для «поэтичности», но это будет унижением опять-таки времени, единственного, что мы имеем, памяти» [1].

Наконец, еще один красноречивый фрагмент – эпиграф к итоговой книге «Оправдание жизни»: «Я думаю, поэт должен выступать адвокатом… по отношению к жизни – мы, поэты, должны оправдать ее… Мне хотелось, когда я писал стихи, оправдать жизнь» [2, с. 5].

Тема назначения искусства и его сложных отношений с жизнью, а потому и вопрос об отношении эстетического видения и «реальности поступка» (М. Бахтин) для этого поэта очень важны. С первым соотносима активность автора-творца, второе реализуется биографическим человеком, а в художественном мире произведения является сферой действия героя. Существенно, что в лирическом произведении герой и его жизненный прототип, биографическое «я», тесным образом связаны, в силу чего подлинная реальность и мир героя произведения образуют некоторую мифопоэтическую общность, входящую в художественный мир лирики. Характерно высказывание о поэте литературоведа О. Славниковой: «Рыжий пишет стихи *о себе* – в том смысле, что наполнение лирического героя *собой* происходит по полной программе. Дистанция минимальна, переживание непосредственно, чувства натуральны» [3].

Присмотримся внимательнее к одному программному стихотворению названного поэта, помещенному в цикл «Из Свердловска с любовью» (1999), чтобы проследить специфическую взаимосвязь автора и героя в художественном мире лирика:

© *О.Р. Миннуллин, 2013*

Приобретут всеевропейский лоск
слова трансазиатского поэта,
я позабуду сказочный Свердловск
и школьный двор в районе Вторчермета.

Но где бы мне не выпало остыть,
в Париже знойном, Лондоне промозглом,
мой жалкий прах советую зарыть
на безымянном кладбище свердловском.

Не в плане не лишенной красоты,
но вычурной и артистичной позы,
а потому, что там мои кенты,
их профили на мраморе и розы.

На купоросных голубых снегах
закончившие ШРМ на тройки,
они запнулись с медью в черепах
как первые солдаты перестройки.

Пусть Вторчермет гудит своей трубой.
Пластполимер пускай свистит протяжно.
И женщина, что не была со мной,
альбом откроет и закурит важно.

Она откроет голубой альбом,
где лица наши будущим согреты,
где живы мы в альбоме голубом,
земная шваль: бандиты и поэты.

Как и всякое художественное произведение, данное стихотворение содержит определенную эстетическую программу – ключ к собственному пониманию, а также свое толкование природы и специфики поэтического искусства в целом. В нем с первых строк взаимодействуют две темы, за которыми стоят две различные формы существования человека: 1) эстетическое измерение бытия (и связанные с ней темы поэта, поэзии, литературы, сюда же присоединяется тема «бытия-не здесь» и вообще любого инобытия в соответствующем поэтико-стилистическом выражении); 2) контекст подлинного, нехудожественного переживания бытия, «чистой эмоции» и необработанной, неготовой реальности (топос Свердловска – Екатеринбурга – девяностых и соответственно связанные с ним мотивы и лексико-семантический пласт).

Легко поддаться соблазну соотнести проявления эстетического видения с позицией автора-творца, а переживание бытия в качестве невымышленного мира, где «я» предстоит «жить и умирать» (М. Бахтин) с уровнем героя. Отделить субъектов одного от другого, вписав все в рамки классических представлений эстетики. Однако означенные сферы, кругозоры, подходы к существованию тесным образом переплетены, часто трудноотделимы друг от друга. Субъектные сферы и связанные с ними образы пространства и мира вообще в стихотворении зачастую совмещены.

Так, например, «Свердловск» (где Вторчермет, Пластполимер и, так сказать, необработанная реальность) у Бориса Рыжего оказывается «сказочным», т. е. в некотором смысле инобытийным, хотя этот топос явно противопоставлен «олитературенным», «опоэтизированным», поданным как готовые культурные образы «знойному Парижу» или «промозглому Лондону».

Субъект в искусстве никогда не может быть монологичен – это встреча: конечного и бесконечного, смертного и бессмертного, эстетического и этического, «я» и «другого». Человек – тот, кто совмещает роли «зрителя и участника в драме существования» (Н. Бор). Ли-

рический субъект, соответственно – это всегда отношение, а не единичное «я». Автор и герой в лирике не существуют друг без друга.

Причем привилегированность авторского видения в данном случае явно проблематична. Позиция эстетического видения – бахтинская «внежизненная находимость» не достигается, а является изначально данной человеку, определяя его как родовое существо. В произведении же искусства эта позиция только очищается от посторонних «примесей». Парадоксально, что в акте этой «очистки» (катарсиса) человек приходит не к инобытию, а навстречу бытию, к обнажению подлинного существования. И тем сильнее лирическое искусство, чем напряженнее обнажение, чем тоньше грань между ним и «живой жизнью».

С другой стороны, говоря о проблеме перегруженности стихотворений жизненными подробностями быта, Борис Рыжий писал: «Я много думаю об этой самой «форточке в небо». Мне самому зачастую душно. Самое страшное, что рецептов никаких нет. Больше воздуха за счет вымысла и меньше истерики... больше света...» [1]. В самом деле – подлинно-реальное существование и эстетическое начало соединены в лирической поэзии антиномичным образом.

В третьей строфе стихотворения Бориса Рыжего означенное противопоставление инобытийного, здесь «артистического» и подлинно реального озвучивается прямо – говорящий акцентирует внимание на том, что его завещание (а по жанру данное стихотворение именно завещание) не столько дань жанру, литературность, сколько жизненное «понятие», этическая потребность:

Не в плане не лишенной красоты,
но вычурной и артистичной позы,
а потому, что там мои кенты,
их профили на мраморе и розы.

С одной стороны, наблюдается авторефлексия жанра – осознанная реакция на свой собственный жанровый канон, отталкивание от него. А с другой стороны, героем движет жизненное веление долга (некоторый, можно сказать, кодекс чести), которое, по сути, оказывается полностью в рамках жанра. Жанр, искусственность и литературность как бы попираются, но именно благодаря этому отталкиванию жанр завещания вновь обретает жизнь именно как лирическая поэзия, а не как готовая литературная форма. Таким образом, литература (поэзия) творится как бы отказом от литературности.

В этом же ключе еще одно наблюдение: розы, которые на могилах «кентов», отзываются в слове купо**рос**ный. Роза – глубоко традиционный поэтический образ, даже избитый образ – примета литературности, «купоросный» – относим к ряду образов неготовой действительности, где Вторчермет, Пластполимер и т. д. И все же «купоросный» как бы совмещается с литературными «розами», становясь художественным образом здесь и сейчас. Помимо этого розы – еще и образ традиционной, опять таки, по-особому жанровой каноничной блатной песни (об этой традиции в творчестве Б. Рыжего пишет почти каждый исследователь его творчества). Литературность, искусство и жизненное начало проглядывают друг через друга. В конце концов, ведь и профили на мраморе – не люди, а их изображения, образы. Но изображения – это художественные образы только в стихотворении, в видении автора-творца, а не в мире героя, где и существует это кладбище. Это такой художественный образ, который стремиться быть нехудожественным и вообще не образом, это нечто инобытийное, но в сути своей нехудожественное**.**

Обратим внимание на рифму «красоты – кенты», вновь видим обнажение основополагающей оппозиции прекрасного и прозаически жизненного. Подчеркнем особость того, что здесь мы называем прозаически жизненное. В герое говорит определенное время (эпоха), определенная социальная группа – «Свердловск 90-х», «кенты», «окончившие ШРМ на тройки». Все это неизбежно поэтизируется, стремится к собственной образной завершенности – эта «живая жизнь» неизбежно мгновенно олитературивается, становится образом, и все же «там внутри» «дышит» чистая эмоция.

Подлинное бытие, в свою очередь, оказывается также некоторой идеальной сферой, мифопоэтической областью, соединяющей мир поэзии, мир истории, биографии (тоже по-особому идеальные) и мир поступка. Два дискурса – эстетико-поэтический и внеэстети-

ческий, бытийный – сходятся здесь в едином пространстве поэтического мира. Эта подлинная реальность – уже не реальность поступка, а особая идеализированная реальность, сходная с реальностью мифа, вечно длящееся продолжение художественного целого лирики за пределами раз и навсегда данного текста.

Несколько слов о языке стихотворения. На донецкой конференции 2006 г., посвященной 70-летию М.М. Гиршмана, профессор Н.Т. Рымарь из Самары представлял доклад, на котором выдвигал тезис, что новое слово впервые всегда является в неком творческом акте, который по типу подобен поэтическому. И тогда ему был задан вопрос: а как быть с такими словами как «горгаз» или «Донэлектросталь». На что он с улыбкой ответил, что такие слова, конечно, являются впервые не в поэтическом акте. В сущности это спорно. Обратите внимание на слова «Вторчермет» и «Пластполимер», которые по типу именно такие, о каких говорил Николай Тимофеевич Рымарь.

В творчестве Бориса Рыжего они, может быть, впервые в полноте открывают свой поэтический смысл, особенно это касается «Вторчермета», который у поэта явно мифологизируется (во множестве текстов), олицетворяется, приобретает голос, возможность говорить и как будто получает живую душу, становится явленной, одухотворенной сущностью. Это видно даже по одному этому стихотворению.

Значимо уже то, что здесь «Вторчермета» рифмуется с «поэта». В рифме столь далекие, противоположные в сущности области (проза жизни и прекрасное, поэзия) сопрягаются, сближаются творческим усилием.

Строки «Пусть Вторчермет гудит своей трубой. Пластполимер пускай свистит протяжно…» в масштабах художественного мира – своеобразный эквивалент колокольного звона или трубы Гавриила, сигнализирующей о присутствии высшего начала. Это и тризна, почтение по отношению к ушедшим, и звук бытия, неистребимого и вечно длящегося.

У поэтов, которые обращаются к лексике неосвоенной поэзией (экзотизмам, аббревиатурам, непривычным для литературно-поэтического контекста топонимам и т.п.) рифма приобретает тематическое значение. То есть в рифмующуюся пару часто выносятся ключевые слова темы (например, у Маяковского это приобретало форму специальных упражнений, известна его тяга к экзотической рифме), сближение это часто контрастно, даже эпатажно («не про нас» – «Монпарнас», у того же Маяковского).

Подобный процесс концептуализации рифмы наблюдаем и у Бориса Рыжего – уже в первых строках рифмуется «всеевропейский лоск» и «Свердловск» – в первом словосочетании есть все звуки рифмующегося слова. Сближаются противоположные контексты. Вот еще яркий пример сближения «далековатых понятий» (выражение М. Ломоносова) в рифме Бориса Рыжего:

На окошке на фоне **заката**
Дрянь какая-то жёлтым цвела.
В общежитии **жиркомбината**
Некто Н., кроме прочих, жила...

В анализируемом стихотворении обращают на себя внимание некоторые, если позволительно так выразиться, «неуклюжие обороты речи», связанные с кругозором героя. Например, существует два варианта текста стихотворения «мой жалкий прах *прошу похоронить*» и «мой жалкий прах *советую зарыть* на безымянном кладбище…» Однако вариант более аккуратный и нейтральный «прошу похоронить» остается в черновиках, в печать идет «советую зарыть». Стилистически более сниженный, даже грубый и при этом обладающий яркой автоизобразительностью (изображает самого субъекта речи) вариант автор оставляет. Вряд ли это можно связать с недостатком вкуса, на протяжении немалого времени поэт работал редактором отдела поэзии в журнале «Урал». Здесь первостепенное значение имеет именно самоизображение говорящего. С точки зрения, например, теории Бориса Кормана [4, с. 256] – здесь перед нами стилистически выраженный кругозор лирического героя, который явно **у**же, чем кругозор автора.

Еще один момент – «*закончившие* ШРМ». Правильно было бы «окончившие», но, опять-таки, в кругозоре того, кто окончил школу рабочей молодежи (героя) – это будет зву-

чать «закончившие». Перед нами еще одна стилистическая примета этого суженного, связанного с интенцией героя (чей голос говорит о жизни) кругозора.

Тот, кто говорит в лирике, – это герой, а тот, кто слышит говорящего, –автор-творец. Однако нам представляется, что в этом геройном кругозоре, где над незаинтересованным созерцанием явно преобладает чистая эмоциональность смертного существа (а не «внежизненная находимость» беспристрастного автора-творца), выявляется собственно лирическое начало. Чистая эмоциональность, выражение конечного существа, голос смертного, углубленного в бытие сознания – в лирике первичнее, сильнее и значимее, чем позиция внежизненного созерцания.

Хотя эта вторая позиция неизменно присутствует здесь же – в самих жанрах завещания и послания, которые составляют жанровую основу стихотворения, это априори прописано. Завещание как воображение того, что будет, когда «я» уже не будет существовать, и послание как голос «оттуда», голос, источник которого не здесь, где «слышат» – в сущности, тоже инобытие. Только на фоне этой жанровой позиции вненаходимости голос героя приобретает такую силу и глубину. Но то, что составляет подлинность, сущность лирической поэзии, – выявляется именно в этой позиции героя – «того, кто должен умереть». Прорыв к бытию, преодоление заранее данной позиции «вненаходимого» зрителя, если хотите, возвращение из «за-бытия», из смерти – и есть то, что открывает полноту бытия в лирике.

Финальный поворот лирического сюжета открывает привычную для жанра памятника-завещания перспективу встречи (общения) с «далеким потомком» (Е. Баратынский) в идеальном мире будущего, неизменно благодатного, в контексте стихотворения «согревающего» будущего. Формой этого инобытийного существования оказывается «голубой альбом» фотографий, который открывает неизвестная женщина, фактически «незнакомка», а поэтому и смотрит на лица незаинтересованно, в некотором смысле эстетически созерцательно. Но не как на вымышленный мир, а как на «другой», отдельный, но подлинный мир. В финальной строфе голубой альбом является дважды, при этом сам с собой рифмуется – здесь жизнь длится не прекращаясь, бытовой контекст окончательно эстетизируется.

Семантика голубого цвета для Бориса Рыжего традиционна – порыв к идеалу, прекрасному инобытию, эстетизированной вечности. Сравним:

Душа моя, огнем и дымом,
путем небесно-голубым,
любимая, лети к любимым
своим.

Финальная строка опять же обнажает главную тему: искусство и жизнь, мир созерцания и мир созерцаемый, творящий и сотворенный, действительный и инобытийный. Обратим внимание, что ранее голубой цвет уже появлялся в стихотворении – это цвет снега на кладбище («на купоросных голубых снегах»): образ, где сходятся жизненное и внежизненное (инобытийное). Поэтому и альбом голубой, потому что по своей сути совпадает с образом голубых снегов – прошлого, воспоминания, идеализированного остановившегося времени, бытия в смерти.

Снег голубой, потому что он купоросный – присутствие темы промышленности, заводов – выше говорили об образе Вторчермета и Пластполимера – подлинное бытие внутри эстетического видения.

В финале высказывание вновь врывается стилистически сниженное, а в контексте литературно аккуратного финала, стилистически чужеродное слово из кругозора героя «шваль», причем с эпитетом «земная». Эта характеристика, в общем-то самохарактеристика, благодаря эпитету должна быть отнесена одновременно и к кругозору поэта, так сказать, с небесной высоты глядящего на жизненный мир, т. е. вызвучиваются два голоса одновременно, соединяя планы геройного и авторского существования, мир чистой эмоции и эстетическое видение. Через двоеточие открывается, прямо называется смысл этих двух голосов, их источник – «бандиты» и «поэты». Слова, оканчиваясь одинаково на «-ты», в некотором роде приравнены. Самохарактеристика «шваль» звучит и бандитской грубостью и

артистическим кокетством поэта. Интенции автора-творца и героя совмещаются в едином творческом акте.

Как у древнегреческого поэта Пиндара, по верному наблюдению Н.П. Гринцера, «слава субъекта и объекта творчества окончательно смыкаются» [5, с. 32], так и здесь автор и герой раскрываются как цельный человек, диалогически существующий (бандит-поэт, если хотите – к слову, глубоко традиционный литературный тип).

Начало подлинности существует в лирическом произведении от начала до конца, равно как и эстетическое измерение, т.е. не происходит «растворения» одного начала в другом, каждое из начал существует как непроницаемый необходимый элемент лирического целого. Только композиция из этих элементов (их отношение, диалог) образует саму возможность лирического высказывания и формирует специфический мир лирического произведения.

**Список использованных источников**

1. Миллер Л. Переписка / Лариса Миллер, Борис Рыжий // Урал. – 2003. – № 6. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/ural/2003/6/r1.html

2. Рыжий Б.Б. Оправдание жизни / Борис Рыжий. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 832 с.

3. Славникова О. «Из Свердловска с любовью» / Ольга Славникова. – Новый мир. – 2000. – № 11. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/11/slav.html

4. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Ошерович Корман; [ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков]. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.

5. Гринцер Н.П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и сущность явления / Николай Павлович Гринцер // Лирика: генезис и эволюция: [коллективная монография / сост. И.Г. Матюшина, С.Ю. Неклюдов]. – М.: РГГУ, 2007. – С. 13–53.

Статтю присвячено взаємодії автора і героя в ліричному творі, їх особливому діалогу в ліриці, складності розрізнення їхніх позицій та необхідності урахування цих моментів при літературознавчому аналізі ліричного вірша. Вивчення творчості Бориса Рижого дає змогу по-новому побачити ці традиційні для теорії літератури проблеми.

*Ключові слова: лірика, Рижий Борис, автор, герой, естетичне споглядання.*

The article is devoted the specific of mutual relations of author and hero in lyric, to their special dialog in a lyric poetry, difficulty of distinction and necessity to take into account the genre specific of poems at a study of literature analysis. Study of poetry of Boris Ryzhy allows newly to see these traditional problems for the theory of literature.

*Key words: lyric poetry, Boris Ryzhy, author, hero, aesthetic vision.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 821.161.1 (Исаева Е.) + 82-14

**Л.Д. ГУТРИНА,**
*кандидат филологических наук,*
*доцент кафедры современной русской литературы*
*Уральского государственного педагогического университета*
*(г. Екатеринбург, Российская Федерация)*

# РАССЛОЕНИЕ ОБРАЗА ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ КНИГИ СТИХОВ Е. ИСАЕВОЙ «СТРЕЛОЧНИЦА» (2007)[1]

Рассматривается внутренне противоречивый и многослойный образ лирической героини книги стихов Е. Исаевой «Стрелочница», внешне тяготеющий к образу «сильной женщины»; элементы рамочного комплекса книги, её мотивная структура и тип лирического субъекта исследуются в связи с проблемой художественной целостности лирической книги.

*Ключевые слова: современная женская поэзия, женские гендерные роли, лирическая книга, мотивная структура лирической книги.*

Стихотворения московской поэтессы и драматурга Елены Исаевой, активно публикующейся с 1992 г., трактуются по преимуществу тематически: «Исаева – поэт глубоко личной и, в сущности, единственной темы», – утверждают В. Забалуев и А. Зензинов [2]. «О, любовная тема – едва ли не лейтмотив сборника “Сквозной сюжет”!» – пишет Е. Сафонова [7]. «Елена Исаева – один из современных корифеев любовной лирики… тема очерчена резко, как участок на Клондайке, и разработана глубоко и профессионально… Эта “узкая тема” любви и страсти, изложенная на бумаге, сама по себе делает честь автору», – утверждает Н. Богатова [1]. Указывается специфика стиля Исаевой: тенденция к идилличности, некоторая патетичность поэтической речи наряду с её приближенностью к нейтральному слову [7], афористичность [1].

Единогласное мнение критиков о том, что именно в любви реализует себя героиня поэтических книг Исаевой, заставляет пристальнее всмотреться в её облик. Книга Е. Исаевой «Стрелочница» интересна как воплощенным в ней процессом самоидентификации лирической героини, овнешненным в мотивной структуре, так и в связи с проблемой конструирования целостности лирического высказывания в книге стихов. Лирическая книга, согласно О.В. Мирошниковой, «представляет собой системное художественное единство второго уровня, основанное на продуманном автором или его редакторами плане расположения и взаимодействия стихотворений, лейтмотивных цепочек и циклов-разделов различных жанровых ориентаций, собординированных друг другу и всей системе как взаимосвязанные элементы. Жанровая целостность составной метаструктуры обеспечивается функционированием архитектонического комплекса: поэтической лексики. Ритмико-мелодического строя, пространственно-временной и субъектной организации, являющихся формализованными «носителями» жанрового содержания, моделирующего авторское мировидение» [6, с. 59].

Название книги Е. Исаевой «Стрелочница» и финальное одноименное стихотворение, как начальный и конечный пункты маршрута поезда, определяют вектор, идущий сквозь

[1]Статья выполнена в рамках проекта «Книга стихов как культурный феномен России и Беларуси», грант РГНФ-БРФФИ № 13-24-01001.

© *Л.Д. Гутрина, 2013*

всю книгу[2]. Тема железной дороги для неё сквозная. Сначала это метро, возле которого героиня встречает любимого («Ты идешь ко мне навстречу возле станции метро», 18). Метро – это символ возможного счастья: Исаева обыгрывает, обновляет фразеологизм «поезд ушел» – у неё получается так: «Он доведет меня до сквера, Накормит булочкой в бистро. Не уплывай, моя галера! *Не уезжай, мое метро*!» (28). Ближе к финалу книги встреча героини в метро с когда-то любимым мужчиной, как она понимает, совершенно не волнует её: «Это жизнь надо мною смеется. я сама над собой хохочу. Гул колесный в висках отдается – Не-хочу-не-хочу-не-хочу» (81). Гул поездных колес – как «шум времени», которое привело к серьезным глубоким изменениям в ней: от понимания любви к мужчине как самого главного в жизни она приходит к иному: «Мне так много от жизни не надо, столько взять я уже не могу». В одном из последних стихотворений героиня смотрит из окна станционного буфета на «поезд пролетающий», понимая что «ничего… не хочется – ни денег, ни любви, ни почестей»; она говорит о «почти готовности» жить «законами новозаветными». Хотя стиль стихотворения тяготеет к разговорному («музыка играет разная», «сидишь в каком-нибудь Савелово»), непосредственная его близость к финальному стихотворению книги – «Стрелочница» – придает и ему статус серьезного лирического высказывания.

В стихотворении «Стрелочница» героиня «извлечена» автором из городского топоса и привычной роли; её удел – «только домик, крыльцо и собака. И вода из железного бака». Её удел – аскеза, одиночество, послушание, накрепко связанные с тем самым поездом, который в разные периоды жизни говорил о любви, влюбленности, охлаждении, а теперь стал метафорой жизни как таковой, всего мира, который Исаева сравнивает со сладко спящим младенцем. Ключевые слова этого программного для книги текста – «Ну, иди – ты одна тут живая! Ты одна переводишь тут стрелки. Все другие заботы так мелки! Все другие земные заботы… Нет ответственней этой работы» (113). Героиня «поддерживает порядок» в самом высоком смысле – миропорядок, она «с Небом сотрудничает дружно», «чтобы не было в мире трагедий» (113). Права Е. Сафронова, заметившая: «Поэзия об отношениях мужчины и женщины, хоть и количественная доминанта сборника «Стрелочница», – всё же не главное. …Для того чтобы понять, что главное, нужно «приподняться» на следующий уровень над самым частым пониманием слова любовь – отношения полов. Этот уровень – библейские истины «Бог есть любовь» и «Возлюби ближнего своего», в котором ближний, как мы знаем, не обязательно спутник жизни или сосед по месту обитания. Ближний – это Человек» [7].

Итак, позиция женщины, по Исаевой, – это позиция мироустроительная, почетная, но важно, что Исаева выбирает для «овнешнения» этой героической роли «стрелочницу», а с этим родом деятельности связан шлейф таких ассоциаций, как дисциплина, выносливость, исполнительность, в конце концов, безобразный оранжевый жилет, связанный со стрелочницами советской эпохи, низкооплачиваемый труд, наконец, ситуация поиска «крайнего» (выражение «искать стрелочника» – искать виноватого). Профессия стрелочницы указывает на родство героини Исаевой с женщинами-труженицами советской эпохи, выполнявшими мужской труд, от которых прямой путь к роли «сильной женщины», утверждаемой и в постсоветском социуме.

Аналогом «железнодорожной» версии героини в книге выступает «каменная» её ипостась – кариатида. Если стрелочница обеспечивает безопасность мира по горизонтали, то кариатида обеспечивает безопасную вертикаль:

Как одинокая кариатида,
Мраморная такая, –
Это, ох, небо нашей любви
Я держу своими руками (30).

К финалу книги единичная судьба героини обретает типичность – в строках:

Пока еще время мое летит,
Свои примерю таланты

[2]Стихотворения книги «Стрелочница» Е. Исаевой цитируются по изданию: [4]. Номер страницы указан в скобках после цитаты.

На этой планете кариатид,
Где вымерли все атланты.

Мотив силы, трансформирующийся в мотив прочности (а прочность, как известно, свойство металлов и сплавов), становится сквозным для последней книги Исаевой «Сквозной сюжет» [3] – равно как и мотив железной (!) дороги, мотивы рая-ада, греха, прощания. «Я переживу и это, / Ведь я не слабачка вовсе!» [3, с. 10]; «Когда бы я могла! – я всех спасла бы их./ Не бойтесь сильных! – бойтесь только слабых!» [3, с. 45]; «Моя любовь, как тот лисенок,/ которого спартанский мальчик/ украл и под одеждой прятал» [3, с. 69]; «И он твердил мне о порочности/ моей, меня убитой сделав./ Он думал – есть пределы прочности. А оказалось – нет пределов!» [3, с. 119]; далее – уже цитированное стихотворение «Стрелочница» [3, с. 170], и в финале книги, в стихотворении «Откуда идеалы эти…», героиня вспоминает и цитирует некрасовские строки о русской женщине, которая «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет»; Исаева цитирует очень коротко, но эти слова становятся «нервным узлом» и будят ассоциации: «*А мне достались избы, кони /* И все, что с детства обещала / Великая литература» [3, с. 177].

«Рельсово-каменный» ореол вокруг образа лирической героини в «Стрелочнице», да и в «Сквозном сюжете», не определяет её сути. Наряду с этими «тяжелыми» мотивами её образ аранжируется *мотивом полета*: в уже цитированных стихотворениях «летит поезд», «летит время» героини. «Мне говорят: «Ты где?» – а я в полете! Я упиваюсь мелочью любой» – отвечает героиня (112). Полет связан с образом порхающей бабочки в трех рядом расположенных стихотворениях (91–93). Сначала с бабочкой сравнивается счастье, которое может выпорхнуть, уйти к другому (91). Во втором стихотворении – «Ах, жить бы, по свету порхая…» – от капризной мечты о вольном существовании-порхании героиня движется к чувству радости от того, что «ученик», тот, кто тебе верил и слышал, добивается многого, обретает свободу, долетает до солнца: «Я мира почти не видала, Зато поглядит ученик. Он жизнь познает – как придется – Не только над белым листом. Ну что ж, *долетайте до солнца*! И мне расскажите потом» (92). Наконец, в третьем стихотворении героиня, гадающая на ромашке и пускающая в полет лепестки, произносит слова, в которых узнается она прежняя – сильная, настойчивая, упрямая:

Суеверие вовсе не каждого губит.
Лепестки я упорно пускала в полет.
И на третьей ромашке мне выпало «любит»,
А сначала, что «плюнет» и «к черту пошлет».

…Потому что я выбрала то, что мне надо,
А не то, что навязывала судьба» (93).

Так мотив порхания, придающий облику героини изысканность, нежность, романтичность и утонченность, вновь подчеркивает её силу. Таким образом, контрастные *мотивы камня – железа и порхания, полета* подчеркивают «слабую силу героини», её жажду любви и осознание долга, а кроме того, подчеркивают, что глубоко «земная» природа женщины не мешает ей воспарить. Не случайно одним из адресатов героини оказывается тот, кому она обращает молитвы (14, 32, 33, 46, 90). В связи с этим интересно рассмотреть несобранный цикл о море из 8 стихотворений.

Изначально возникает чувство, что весь цикл о море – это цикл о счастье героини – в детстве, юности и замужестве. Мощная составляющая пафоса – идиллическая, что связано с воспоминаниями героини. Первое стихотворение цикла – зарисовка из детства: героиня вспоминает заплывы с подружкой «на глубину». Время здесь стоит: «И в жизни ничего не изменялось, и не происходило ничего» (56). Аналогичная ситуация воссоздана автором в четвертом стихотворении «морского» цикла. Е. Исаева предлагает зарисовку из жизни семьи, героиня стихотворения – жена и мама: «11 августа 1999 года/ по предсказанию Нострадамуса / должен был наступить/ конец света. Мы с мужем и сыном были на море, / И на столе, покрытом клеенкой в синюю клетку, / лежал огромный арбуз» (59). Мороженое из первого стихотворения («потом мы с ней мороженое ели в кафе на берегу», 56) сменя-

ется здесь арбузом, но идиллия омрачается упоминанием Нострадамуса. Пафос стихотворения, по-прежнему, – приятие жизни, осознание счастья семейного существования, ценности домашнего мира. Клеенка, на которой стоит блюдо с арбузом, перекочевывает в следующее, пятое, стихотворение: оно о глубоком детстве героини, когда были счастливы её родители: «И мать с отцом, смеясь легко, / На море шли, сплетая руки. Еще им было далеко / До запредельной той разлуки. / И над клеенкою стола свисали листья винограда…». Мороженое, виноград, арбуз – лакомства, удовольствия, являющиеся здесь знаками жизни и счастья – так же, как и центральный пространственный образ цикла – море. Мечта об идиллии звучит и в предпоследнем стихотворении цикла о море – «Нет, не в Подмосковье на реке…» (62), но воспринимается эта мечта как несбыточная – слишком много глаголов условного наклонения использует Исаева:

Нет, не в Подмосковье на реке,
Не в лесном каком-нибудь раю…
*Я б купила* дом в Геленджике,
*Я б жила* у моря на краю.
Как же хорошо *жила бы я*,
*Дни б тянулись* – медленно тихи.
И ко мне *бы ездили* друзья,
И писали пьесы и стихи…

Обилие таких глагольных форм, предсказание Нострадамуса, упоминание «запредельной разлуки» в «идиллических» стихотворениях готовят читателя к иному витку лирического сюжета. Новая тема «прорастает» в умиротворенных по тональности стихотворениях о жизненных радостях.

Впервые не намеком, а прямо новая тема зазвучит в третьем стихотворении – «Уходите в море, корабли…» (58). Сначала это *тема вины*. Перед нами размышление о разрушении отношений, связей. Море в стихотворении выступает жизненной пустыней, героиня считает виновной в собственном одиночестве и скудости своего существования именно себя: «Виновата в этом только ты, что погасли все до одного». В финале героиня обращается к себе с требованием не гасить огонь окружающих, но поить, питать, утолять жажду.

Внутренний голос преисполненной счастья взрослой женщины – лирической героини – говорит *о расплате* за счастье:

Становясь застенчивой и смуглой,
Шлепанцы снимаю и иду
По песку – горячему, как угли,
Ждущие меня потом в аду.

Здесь используется прием, который для Исаевой становится «фирменным знаком»: нередко образ в её поэзии оборачивается своей противоположностью: так, раскаленный песок на морском берегу, – намек на угли ада в будущем. В последнем стихотворении «морского» цикла – подобный же случай: загоревшая на солнышке героиня встречает подругу, «сгоревшую от горя»:

Она сгорела без остатка,
В её глазах такое горе!
А я конфетка-шоколадка,
Я только-только после моря!

Настойчивая метафоризация слова «гореть» говорит о сосредоточенности героини на теме расплаты и искупления греха, суда божьего. Это то, что возвращает парящую от счастья героиню к земле, это тот груз, что возвращает к памяти о долге.

Постоянное напряжение между желанием счастья и ощущением долга заставляет поставить вопрос о том, от чего же отказывается лирическая героиня ради долга и в ожидании суда. Наиболее отчетливо это видно в группе стихотворений, посвященных музыке, – отдельном звене книги. Нота, звук – образы, возникающие в первом же стихотворении «Стрелочницы»:

Я слышу звук. И я иду на звук
И тетива сгибает тонкий лук.
Оленье племя покидает луг.
И звездный циркуль совершает круг.
Я слышу звук. Он так упруг и чист.
И ноту верхнюю легко берет солист…
*Прости меня*. Сквозь эти свет и тьму,
Печаль и смех, свободу и тюрьму…
Я слышу звук. И я верна ему.
И больше в целом мире – никому.

Значение «звука» здесь неоднозначно; оно может быть трактовано как звук рельсов, гудящих в преддверии появления состава (этим как раз заканчивается книга «Стрелочница»); тогда первое и последнее стихотворения книги образуют «кольцо», подчеркивая верность героини делу «стрелочницы». Но у «звука» имеются и иные коннотации – он связан с «письмом» (образ «тетрадного листа»), требует от героини отречения от кого-то, у кого она просит прощения («Прости меня»), то есть верность звуку приносит кому-то совершенно очевидный вред. Вред от «музыкальности» героини, то есть её крепкой связи с гармонией, еще более очевиден в следующих миниатюрах:

Он любит петь, но не имеет слуха,
И я об этом отзывалась сухо,
И я в усмешке искривляла рот.
Теперь при мне он больше не поет.
Теперь поет он женщине другой,
А виноват слух абсолютный мой (70).

– Мама, хватит стихи сочинять!
Следи за ребенком:
Я же сейчас в лужу наступлю! (73).

В художественной системе Исаевой устремленность к высшей гармонии, мировой музыке, поэзии совершенно очевидно нарушает иную гармонию – гармонию семейного существования, которое для Исаевой – незыблемая ценность. Эта мысль явственно звучит в финале книги, когда Исаева ставит вопросы о расплате и ответственности. Главным аргументом героини, отвергающей «музыку», становится жалость:

Ты бы к ней прислушивалась чаще –
Ведь она была тебе знакома –
К музыке случайной, настоящей,
Больно полоснувшей по живому.

Ведь она в тебе звучала раньше,
Почему ж теперь все реже, реже?..

Слышишь, слышишь? – вон она играет –
Что ж ты не летишь, крыла расправив?
*Потому что музыка сжигает,*
*Ничего для жизни не оставив…*

Потому что хватит – «ногу в стремя».
И по всем законам мирозданья
*Вдруг однажды наступает время*
*Пересиливать свои метанья.*

*Чтобы к близким стать добрей и ближе,*
*Чтобы дать покой им хоть немного…* (103).

Именно жалостью к ближнему пронизаны отношения героини к окружающим: подруге, сгоревшей от горя («И мне её немного *жалко*…, С. 64), и когда-то любимому мужчине («смотри, ты дождешься! Улыбкою каждой / Ты сам приближаешь развязку! И что же / получишь? С тобой разделенное ложе/ *От жалости,* мой дорогой, не от жажды… Ведь я-то из тех, кто полжизни *на жалость*/ растратит, на страсть не оставив и часа» (65).

Возвращаясь к концепции музыки в книге, подчеркнем, что, по Исаевой, творчество в жизни человека, может, и приближает его к мировой гармонии и способствует ей, но вредит гармонии земной. Выбор, который совершает героиня Исаевой, – трудный выбор: её героиня – «стрелочница», которой «и опять приходит в голову рифма, / И не скрыться никуда от неё» (108). Выяснение героиней отношений между собой земной и собой-поэтом, собой прежней – страстной и собой нынешней – сострадающей, собой счастливой и собой, расплачивающейся за грехи, делает актуальным для книги *образ зеркала,* который в данном случае подчеркивает ситуацию поиска героиней верного отражения, адекватного ей самой:

И мне от зеркал никуда не сбежать –
Не надо, не надо меня отражать! (8).

Просто гвозди в стенку вбили –
И не стало голо.
Хорошо, что мы купили
Зеркало – до пола.
И, стихи в ночи слагая,
Я стою совсем нагая (55).

В прежнем зеркале увидишь меня ли? –
Будешь вглядываться – не ошибись.
Очень долго мне стихи заслоняли,
Заменяли настоящую жизнь (108).

Роль зеркал в книге играют витрины (9,13), окошки кафе (9, 109), лица встреченных женщин (13), картины (39). Несложно заметить, что образы зеркал сосредоточены в начале и конце книги, акцентируя ситуацию саморефлексии, всматривания в себя. Итоговым отражением, конечно же, является «стрелочница», но мы понимаем, как богато её «зазеркалье». Образ лирической героини книги Исаевой – это образ путешествующей по своей душе и сознанию женщины, фиксирующей все самое радостное и самое горькое, романтичной и практичной, самоотверженной и кокетливой, влюбленной и брошенной, одинокой и окруженной семьей, но *всё время сильной*.

Образ «сильной женщины» в постсоветской культуре, как считает И. Тартаковская, не что иное, как отголосок образа женщины-работницы, который тянется из советской культуры [8]. Но случай «стрелочницы» Елены Исаевой куда сложнее: героиня предстает перед нами и легкомысленной «конфеткой-шоколадкой» в «коротеньком сарафанчике», и ироничной женщиной-поэтессой; в ней подчеркнута и женская прелесть, и выдержка, воля. Согласно Илье Куклину, на конец 1980-х–1990-е годы приходится второй этап развития российской женской поэзии. Критик не называет Елену Исаеву среди тех, кто создавал «женскую поэзию» этого этапа, но представляется, что написанное ею вполне аккумулирует с характеристиками, данными И. Кукулиным: «При всех многочисленных различиях у авторов «женской поэзии» конца 1990-х тоже были характерные общие черты. В характеристиках персонажей каждой из них так или иначе парадоксально сочетались два, казалось бы, противоречащих друг другу эмоциональных комплекса: акцентирование уязвимости, слабости, инфантильности – и силы, напора, энергии, ранее закрепленных скорее за «мужской» поэзией» [5, с. 129].

Образ героини книги Е. Исаевой вырисовывается довольно четко благодаря мотивной структуре, которая строится на уравновешивающих друг друга контрастных парах: мотивы рельсов и камня – мотивы полета, порхания, бабочки; мотивы удовольствия, счастья – мотивы расплаты, греха, вины. Амбивалентное воплощение получают образы, связанные со

словом «гореть»: горячий песок на пляже пророчит раскаленные угли ада, а шоколадный загар не дает забыть о возможности «сгореть от горя». Подобные «перевертыши», встречающиеся в стилевой ткани книги Е. Исаевой, выводят в качестве центральной для книги коллизию поиска своего отражения – и отражение это не только двоится, но невероятно множится, то приближая, то отдаляя вроде бы понятную и знакомую героиню Е. Исаевой от привычных женских ролей.

**Список использованных источников**

1. Богатова Н. Пределы прочности / Н. Богатова. – М., 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.erfolg.ru/hall/elena_isayeva.htm

2. Забалуев В., Иноформатная традиционалистка / В. Забалуев, А. Зензинов // Новый мир. – 2007. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.litkarta.ru/dossier/piesy-isaevoy/dossier_1302)

3. Исаева Е. Сквозной сюжет: стихи / Е. Исаева. – М.: Арт Хаус медиа, 2009. – 192 с.

4. Исаева Е. Стрелочница: стихотворения / Е. Исаева. – М.: Б.С.Г. – ПРЕСС, 2007, – 118 с.

5. Кукулин И.В. Двадцать лет пения без аккомпанемента. Взлет и превращения женской инновативной поэзии в постсоветской России / И.В. Кукулин // Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии: Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung / отв. ред. Хенрике Шталь, Марион Рутц: Hrsgn. von Henrieke Stahl, MarionRutz. – Munchen; Berlin; Washington / D.C.: Verlag Otto Sagner, 2013. – С. 117–151.

6. Мирошникова О.В. итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: монография / О.В. Мирошникова. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2004. – 339 с.

7. Сафронова Е.Е. Исаева. Сквозной сюжет. Избранное / Е.Е. Сафронова // Зинзивер. – 2009. – № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/zin/2009/2/sa27.html 6

8. Тартаковская И. «Сильная женщина плачет у окна»: гендерные репрезентации в советской и постсоветской массовой культуре / И. Тартаковская // Аспекты социальной теории и современного общества. Под ред. С.Е. Кухтерина и А.Ю. Согомонова. – М.: Изд-во «Институт социологии РАН», 2000. – С. 155–176 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.genderstudies.info/social/s25.php

Розглядається внутрішньо суперечливий та багатогранний образ ліричної героїні книги віршів О. Ісаєвої «Стрілочниця», що за зовнішніми ознаками тяжіє до образу «сильної жінки»; елементи рамкового комплексу книги, її мотивна структура та тип ліричного суб’єкта досліджуються у зв’язку з проблемою художньої цілісності ліричної книги.

*Ключові слова: сучасна жіноча поезія, жіночі гендерні ролі, лірична книга, мотивна структура ліричної книги.*

The article examines E. Isaeva’s book «Strelochnitsa» and contradictory, multi-layered image of lyric heroine who tends to look as a strong one. The elements of the book, its motif structure and the type of lyric subject are explored in connection with the problem of artistic wholeness of the book.

*Key words: modern women's poetry , women's gender roles , lyric book , motif structure.*

*Одержано 1.10.2013.*

# АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

УДК 801.318

**И.А. КОЛТУЦКАЯ,**
*кандидат филологических наук,*
*доцент кафедры славянской филологии*
*Восточноевропейского университета имени Леси Украинки*
*(г. Луцк)*

## СТРУКТУРА ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ

Представлена динамика развития категории языковой личности в классическом языкознании и современной антропологической лингвистике. Основное внимание уделено корреляции различных подходов к категории и моделированию языковой личности. Определены критерии структурирования языковой личности, обусловленные открытым характером и динамизмом категории.

*Ключевые слова: языковая личность, коммуникативная личность, структурный компонент, моделирование.*

Во всех дисциплинах, так или иначе связанных с языком, – не только в лингвистике, но и в психологии, философии, лингводидактике – сегодня наблюдается много исследований, конечная цель которых – максимально подробно описать языковую личность (в дальнейшем – ЯЛ), реконструируя её специфические черты из определенного текстового массива, в котором зафиксированы те или иные типы дискурсов. С.Г. Воркачев справедливо отметил, что понятие ЯЛ образовано проекцией в область языкознания соответствующего междисциплинарного термина, в значении которого преломляются философские, социологические и психологические взгляды на общественно значимую совокупность физических и духовных свойств человека, составляющих его качественную определенность [4]. Можно целиком согласиться и с мнением И.Г. Ольшанского, что понятие «языковая личность», так же, как «дискурс», «концепт», имеют «интегральный характер и подтверждают тенденцию современного языкознания к синтезу, междисциплинарной интеграции знания, расширению и укрупнению объекта исследования – в отличие от тенденции прошлых веков к атомизму, детальному анализу, чрезмерной дифференциации» [15, с. 12].

Интегральные понятия и категории, как известно, крайне сложно поддаются структурированию, при этом именно структурирование позволяет максимально объективизировать научный анализ исследуемого феномена.

Целью данной статьи является обобщение и систематизация различных подходов к феномену ЯЛ в современной лингвистике и выделение на этом основании важнейших критериев структурирования параметров ЯЛ.

В европейском языкознании XIX в. проблема ЯЛ возникла при рассмотрении социальной природы языка, соотношения языка и речи, языка индивида и коллектива. Первичное понимание ЯЛ представлено в трудах В. фон Гумбольдта, трактовавшего язык как «орган внутреннего бытия человека», как выразитель духа и характера народа, нации. ЯЛ рас-

© *И.А. Колтуцкая, 2013*

сматривается как представитель рода homo sapiens, умеющий соединять мысль со звуком и использовать результаты этой деятельности духа для общения, и как национальная языковая личность, т. е. носитель языка – совокупного представителя своего народа [10]. Этот подход разрабатывается в последующий период. В 1889 г. И.А. Бодуэн де Куртенэ писал: «Человеческий язык, человеческая речь существует только в мозгу, только в «душе» человека, а основная жизнь языка заключается в ассоциации представлений в самых различных направлениях» [6, с. 154].

Значительный вклад в разработку данной проблемы внесли лингвисты-классики: А.М. Пешковский, А.А.Шахматов, В.В. Виноградов, Р.А. Будагов и др. «Человек в языке», по сути, был центром педагогической деятельности Ф.И. Буслаева и К.Д. Ушинского. В широкий научный обиход понятие ЯЛ вошло в 1930-е годы XX в. благодаря работам В.В. Виноградова по исследованию языка художественной литературы.

Современная лингводидактика продолжила работу по разработке структуры и содержания ЯЛ: активно развивается новое направление исследований в области языковой личности – «лингвоперсоналия», или «лингвопортретология».

Чаще всего в исследованиях доминирует компетентностный подход, где под ЯЛ понимается совокупность способностей и характеристик человека, обусловливающих создание и восприятие им речевых произведений, языковая компетенция, характеризующаяся глубиной и точностью отражения действительности, степенью структурно-языковой сложности. При этом ЯЛ «утрачивает» такие важные характеристики, как субстанциональность, мотивацию и коммуникативное поведение, социально-психологическую роль и др.

Сложность и многоаспектность категории ЯЛ привела к формированию нескольких векторов исследования, специализирующихся на определенной характеристике. Среди многочисленных работ, посвященных проблеме ЯЛ на современном этапе, можно отметить ряд основных направлений:

– этно- и национально-культурные доминанты ЯЛ (В.М. Богуславский Н.В. Уфимцева, Н.Л. Чулкина и др.);

– логико-интеллектуальные характеристики ЯЛ (Г.В. Ейгер, А.А. Залевская С.В. Лебедева, И.А. Раппопорт и др.);

– рассмотрение ЯЛ как социолингвистический или психологический подтип (Г.Н. Беспамятнова, А.В. Захарова, Т.А. Ивушкина, Л.П. Крысин, М.В. Ляпон и др.);

– анализ соотношения понятий ЯЛ и «коммуникативной личности» (О.Л. Арискина, Е.А. Дрянгина, Ф.С. Бацевич, Л.П. Клобукова, В.И. Карасик, Е.Ю. Прохоров и др.)

– моделирование структуры ЯЛ (Г.И. Богин, С.Г. Воркачев, Ю.Н. Караулов и др.);

Остановимся подробнее на двух последних направлениях. Любая особенность ЯЛ проявляется в определённых ситуациях, требующих актуализации и конкретного внешнего проявления лингвистических и речевых качеств в действиях и поступках. Последнее, в свою очередь, может выражаться в широком диапазоне (диспозициях) коммуникативного поведения. В этом плане важным является установление объективного соотношения между категориями ЯЛ и «коммуникативная личность». Проанализировав историю изучения концепций языковой личности и концепций коммуникативной личности, О.Л. Арискина, Е.А. Дрянгина обнаружили три основных подхода, определяющих соотношение данных понятий:

1. Понятие ЯЛ шире понятия «коммуникативная личность» (С.Г. Воркачев, В.В. Соколова, С.С. Галстян). Согласно этой точке зрения ЯЛ предстает в различных ипостасях – мыслительной, языковой, речевой, коммуникативной и др. и трактуется как «суперкатегория» – некий инвариант, репрезентированный в различных коммуникативных ситуациях.

2. Понятия ЯЛ и «коммуникативная личность» отождествляются. Такой подход наблюдается в работах В.И. Карасика, согласно которым ЯЛ в конкретных условиях общения может рассматриватьсякак коммуникативная личность.

3. Понятие «коммуникативная личность» шире понятия ЯЛ (Ф.С.Бацевич, В.П. Конецкая и др.) [2, 85].

Можно согласиться, в частности, с мнением В.П. Конецкой, вкладывающей в понятие «коммуникативная личность» характеристики, связанные не только с вербальным, но и с

невербальным кодом коммуникации, с использованием смешанных коммуникативных кодов, обеспечивающих взаимодействие человека и машины [14].

«Первичность» «коммуникативной личности» подтверждается и онтогенетическими исследованиями. Так, согласно данным детской психологии, коммуникативная личность ребенка начинает формироваться ещё до его рождения: уже тогда ребёнок воспринимает разнообразные звуковые колебания (разговоры, пение, музыку). Разумеется, он не может их повторить и тем более понять. Однако воспоминания о них накапливаются и влияют на будущую личность.

От того, какой концепции придерживается тот или иной исследователь, во многом зависит предлагаемая им структурная модель ЯЛ.

Так, «языковая доминанта» представлена в модели ЯЛ Г.И. Богина, включающей 5 уровней:

а) уровень правильности, предполагающий наличие достаточно большого лексического запаса, знание основных строевых закономерностей языка и позволяющий строить высказывание;

б) уровень интериоризации, включающий умения реализовать и воспринимать высказывания в соответствии с внутренним планом;

в) уровень насыщенности, выделяемый с точки зрения отраженности в речи всего разнообразия, всего богатства выразительных средств языка в области фонетики, грамматики и лексики;

г) уровень адекватного выбора, оцениваемый с точки зрения соответствия используемых в высказывании языковых средств сфере общения, коммуникативной ситуации и ролям коммуникантов;

д) уровень адекватного синтеза, учитывающий соответствие порожденного личностью текста всему комплексу содержательных и коммуникативных задач, положенных в его основу [3, с. 54].

Близкой к «коммуникативной» является лингвокультурологическая интерпретация ЯЛ Н. Соллогуб, согласно которой, в структуре ЯЛ определяющими являются следующие компоненты:

а) ценностный, мировоззренческий компонент содержания высказывания, т. е. система ценностей, или жизненных смыслов;

б) культурологический компонент, т. е. уровень освоения культуры как эффективного средства повышения интереса к языку;

в) личностный компонент, т. е. индивидуальное, глубинное, что есть в каждом человеке;

г) экологический языковой компонент, ответственность за «мысль – слово – дело» [1, с. 103].

Основным положением лигвокультурологического подхода к анализу языковой реальности в концепции А.В. Пузырева является понимание того, что за каждой ЯЛ стоит культура общечеловеческая как нечто универсальное, всеобщее; национальная – как общее; социальная, профессиональная – как нечто особенное; индивидуальная – как неповторимое, единичное. В соответствии с указанными «ступенями сущности человека» А.В. Пузырев выделяет:

– личность мыслительную (точнее, мыслящую) как всеобщее;

– языковую личность (точнее, владеющую определенным языком) как общее;

– личность речевую (говорящую) как особенное;

– личность коммуникативную (точнее, коммуницирующую) как проявление единичного [17, с. 14].

Наиболее популярной в лингвистике является структурная модель ЯЛ Ю.Н. Караулова, понимающего ЯЛ как совокупность способностей и характеристик человека, обусловливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), различных по структурно-языковой сложности, глубине и точности отражения действительности, целевой направленности. При этом способности человека коррелируют с особенностями порождаемых им текстов. Языковое знание говорящего отражается в сознании, которое, по теории Ю.Н. Караулова, структурируется в виде трёх уровней:

1) вербально-семантического кода, где происходит концептуализация мира. Многомерная структура внутреннего лексикона личности, представлена в языковом сознании в виде микросистем (лексико-семантических полей, лексико-семантических групп, синонимических, антонимических, омонимических рядов, тематических групп). Слово значимо лишь в системе определённого поля и благодаря семантико-словообразовательным связям и грамматическим отношениям;

2) лингвокогнитивный уровень представлен тезаурусом личности, в котором запечатлен «образ мира» или система знаний о мире;

3) мотивационный, или уровень деятельностно-коммуникативных потребностей, отражающий прагматикон личности, то есть систему её целей, мотивов, установок и интенциональностей [12, с. 98].

Обобщение представленных моделей позволяет в структуре ЯЛ выделялить *три* основных модуля:

– *личность вербальная, этносемантическая* – закрепленный преимущественно в лексической системе базовый национально-культурный прототип носителя определенного языка, сформированный на основе мировоззренческих установок, ценностных приоритетов и поведенческих реакций;

– *личность речевая* – комплекс психофизических свойств индивида, позволяющий ему производить и воспринимать речевые произведения;

– *личность коммуникативная* – совокупность особенностей вербального поведения человека, использующего язык как средство общения.

Трехуровневая модель позволяет рассматривать разнообразные качественные признаки ЯЛ в рамках трех существенных характеристик – *вербально-семантической,* или собственно языковой, *когнитивной* (познавательной) и *прагматической.* Каждый из уровней характеризуется своим набором единиц, которые в совокупности охватывают все используемые при изучении языка единицы, своеобразно перераспределяя их соответственно специфике названных уровней.

К *вербально-грамматическому* уровню относятся единицы, традиционно используемые при описании лексического и грамматического строя языка, – слово, морфема, словоформа, дериват, синоним, словосочетание, синтаксема, управление, согласование и т. д.

В качестве *единиц когнитивного уровня*, организующих статичную и относительно стабильную картину мира носителя языка, выступают: денотат, сигнификат, экстенсионал и интенсионал понятия, фрейм, генерализованное высказывание (т. е. афоризм, сентенция, поговірка и т. п.), фразеологизм, метафора, наглядный образ (живая, «кинематографическая» картинка), концепт и др. [13, с. 81].

Единицами *прагматического уровня* (или уровня деятельностно-коммуникативных потебностей) является система целей, мотивов, установок и интенций.

Таким образом, категория ЯЛ является сегодня открытой и динамичной, что позволяет анализировать и структурировать её по-разному в зависимости от выбранного аспекта изучения.

Так, с позиций психолингвистики важно рассмотрение психологических типов ЯЛ на основе соотношения экспонентного, субстанционального и интенционального уровней измерения ЯЛ. Моделирование ЯЛ в социолингвистическом аспекте наиболее эффективно с позиций либо определенных знаков, рассматриваемых как индикаторы статуса или роли, либо заданного социального типа. В русле лингводидактики разрабатывается понимание ЯЛ как важнейшей составляющей коммуникативного акта. С точки зрения социальной психологии ЯЛ представляет собой модель интерперсональных отношений, а в лингвокультурологии ЯЛ может рассматриваться как национально-культурный тип.

**Список использованных источников**

1. Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики (краткий очерк) / Ю.Д. Апресян. – М.: Просвещение, 1966. – 304 с.

2. Арискина О.Л. Языковая и коммуникативная личность: различные подходы к исследованию: Вестник Челябинского государственного университета / О.Л. Арискина, Е.А. Дрянгина. – 2011. – № 25 (240). – С. 85–87.

3. Богин Г.И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: автореф. дисс. … докт. филол. Наук / Г.И. Богин. – Л., 1983. – 124 с.

4. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С.Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.

5. Бацевич Ф. Лінгвістична генологія: проблеми і перспективи / Ф. Бацевич. – Львів: ПАІС, 2005. – 264 с.

6. Бодуэн де Куртенэ И.А. Некоторые общие замечания науки о языке / И.А. Бодуэн де Куртенэ // Звегинцев В.А. История языкознания 19–20 веков в очерках и извлечениях. – М.: Наука, 1987. – С. 137–164.

7. Будагов Р.А. Человек и его язик / Р.А. Будагов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 429 с.

8. Виноградов В.В. О художественной прозе / В.В. Виноградов // Избранные труды: о языке художественной прозы / отв. ред. Г.В. Степанов, А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1980. – С. 56–175.

9. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С.Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.

10. Гумбольдт В. фон Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт: пер. с нем. – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2001. – 386 с.

11. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – С. 166–205.

12. Караулов Ю.Н Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1981. – 366 с.

13. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М: Наука, 1987. –264 с.

14. Конецкая, В.П. Социологии коммуникации. – URL : http://www.i-ru/biblio/archive/koneckaja_sociologija

15. Ольшанский И.Г. Язык и языковая личность в условиях современного социального контекста / И.Г. Ольшанский // РГСУ. Ученые записки. – 2004. – № 1. – С. 79–80.

16. Пузырев А.В. Опыты целостно-системных подходов к языковой и неязыковой реальности / А.В. Пузырев. – Пенза, 2002. – 327 с.

Представлено динаміку розвитку категорії мовної особистості в класичному мовознавстві та сучасній антропологічній лінгвістиці. Основну увагу приділено кореляції різних підходів до категорії та моделювання мовної особистості. Визначено критерії структурування мовної особистості, зумовлені відкритим характером і динамізмом категорії.

*Ключові слова: мовна особистість, комунікативна особистість, структурний компонент, моделювання.*

In article dynamics of progress of a category of the language person in classical linguistics and modern anthropological linguistics is presented. The basic attention is given to correlation of various approaches to a category and modelling of the language person. Criteria of structurization of the language person, caused are certain by the open character and dynamism of a category.

*Key words: the language person, the communicative person, a structural component, modelling.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 811.161.2

**О.М. ТУРЧАК,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук*
*Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*

# ПОНЯТТЯ «ОКАЗІОНАЛІЗМ» У МОВОЗНАВЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ЙОГО МОВЛЕННЄВА РЕАЛІЗАЦІЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАННЯХ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Досліджується проблема вивчення оказіоналізмів у мовознавчій літературі як позасистемних мовленнєвих явищ. Розглядаються актуальні питання, пов'язані з критеріями виділення оказіональних елементів, їхньою роллю в лексичній системі мови та способом функціонування в українських періодичних виданнях кінця ХХ ст.

*Ключові слова: оказіоналізм, оказіональність, потенційне слово, неологізм.*

Сучасна мовознавча наука всебічно вивчає нові номінативні одиниці лексичного рівня кінця ХХ ст. Це обумовлюється активністю процесу появи нових слів. Проблеми неології знаходяться в центрі уваги сучасного мовознавства, через те що лексика реагує на зміни в суспільному, громадському, економічному, політичному житті й тісно пов'язана з історією та культурою народу, розвитком науки й техніки. Оскільки лексика становить відкриту систему, вона постійно поповнюється новими словами для позначення предметів, явищ, процесів, понять, якостей, властивостей та дій. Це приводить до того, що на кожному етапі наукового пізнання постають нові питання, пов'язані з потребою та доцільністю вивчення новотворів. Зокрема, це стосується структурно-семантичної природи та функціонально-стилістичного призначення оказіональних елементів – позасистемних мовленнєвих явищ, які ілюструють шляхи та форми розвитку мови окремого періоду, відображають взаємодію між мовою й мовленням, а також оновлюють словотвірну та образну можливість української мови.

У мовознавчій науці оказіоналізми на сьогодні вивчені недостатньо, незважаючи на те що в останні десятиріччя лінгвістика інтенсивно опрацьовує проблеми оказіональних слів, намагаючись з'ясувати їхній склад, структуру, місце, роль та способи функціонування в лексичній системі мови, визначити критерії їхнього виділення та принципи класифікації. Досі залишаються дискусійними такі питання, як межі оказіональності, склад оказіоналізмів, специфіка їхнього використання окремими авторами, особливості оказіональних слів на різних мовних зрізах.

Метою статті є огляд та аналіз мовознавчої літератури, що стосується проблеми вивчення оказіоналізмів, визначення кола питань, які потребують подальшого розгляду, а також розгляд особливостей функціонування оказіоналізмів в українських періодичних виданнях кінця ХХ ст.

Оказіональні слова вивчалися в різних аспектах. Зокрема великий внесок у теорію оказіонального словотворення зробили О. Габінська, О. Земська, М. Калніязов, О. Ликов, В. Лопатін, Н. Фельдман, Е. Ханпіра та ін. Дослідники визначають способи утворення оказіоналізмів і ступінь продуктивності моделей словотвору. На українському мовному ґрунті особливості утворення оказіоналізмів вивчали Г. Вокальчук [3; 4], В. Герман [5], Л. Павленко [16], О. Стишов [20], В. Чабаненко [26; 27].

© *О.М. Турчак, 2013*

У лексикологічному аспекті оказіоналізми розглядали О. Александрова, А. Брагіна, О. Габінська. Цей аспект вивчається мовознавцями на певному синхронному зрізі, він представлений у багатьох дослідженнях, а також у більшості підручників. У лексикографічному аспекті оказіональні одиниці розглядались А. Брагіною, Н. Котеловою, В. Лопатіним, Н. Фельдман, О. Чирковою та ін. Мовознавці порушують питання про створення словника оказіоналізмів із метою систематизації мовних та мовленнєвих фактів. Ономасіологічним аспектом цікавилися О. Габінська та М. Макєєва, які намагалися з'ясувати процес виникнення оказіоналізмів. Функціонально-стилістичний аспект вивчали О. Александрова, Т. Анісімова, М. Бакіна, О. Габінська, О. Ликов, В. Лопатін, Е. Ханпіра, В. Хохлачова. Цими вченими досліджуються функції оказіоналізмів, їхня взаємодія з контекстом.

У науковій літературі на сьогодні використовуються різні терміни для цих лексичних одиниць: оказіональне слово (Н. Фельдман), одноразовий неологізм (Е. Різель), авторський неологізм (Р. Кисельова), поетичний неологізм (І. Загрузна), авторський новотвір (В. Виноградова), художній неологізм (А. Бровко), мовленнєвий новотвір (Г. Клименко), індивідуальний новотвір (В. Хохлачова), індивідуально-авторський новотвір (Ю. Стехін), слово-метеор (М. Степанова), слово-саморобка (Н. Фельдман), слово-беззаконник (О. Земська), слово-експромт (К. Чуковський), егологізм (І. Аржанов), індивідуалізм (Р. Намітокова) тощо. Аналізуючи наукову літературу з цього питання, ми виявили більше ніж 30 термінів на позначення подібних понять. В.В. Лопатін вважає, що різні назви оказіональних слів цікаві тим, що «кожний із пропонованих термінів по-своєму виправданий, характеризує явище зі свого боку, зі свого погляду, й тим самим воно різнобічно висвітлюється» [11, с. 64]. І. Дегтяр щодо цього має іншу думку: «...Численність різноманітних термінів на позначення одного й того самого явища не тільки не сприяє взаєморозумінню між лінгвістами, а й певною мірою шкодить більш глибокому вивченню самого явища» [7, с. 131]. Спираючись на викладене, можна з певністю сказати, що проблема вивчення новотворів оказіонального характеру не одержала повного й остаточного вирішення, про що свідчать розбіжність у термінології та різні думки щодо великої кількості термінів на позначення однотипних явищ.

Терміни «оказіоналізм» та «оказіональне слово» вважаються загальновизнаними й використовуються багатьма лінгвістами. Сама назва (від латинського occasio – випадок) стверджує, що подібні слова створюються відповідно до певного випадку, до конкретної ситуації. За словами Л. Данилової, «...термін «оказіоналізм» – найбільш вдалий на відміну від «індивідуальний неологізм», «слово-саморобка», «поетичний неологізм», «неологізм контексту» та низки інших. У ньому досить чітко визначено специфіку подібних слів, утворених індивідуально конкретним автором: обслуговувати мінімальний контекст, певний приватний випадок, певну мовленнєву ситуацію; ці слова не претендують на те, щоб закріпитися в мові, увійти до загального вжитку» [6, с. 89].

Серед мовознавців побутує думка, що термін «оказіоналізм» усталився в лінгвістичній науці наприкінці 1950-х років. Уперше він був використаний Н. Фельдман 1957 р. у статті «Окказиональные слова и лексикография» [22], з якої розпочалося вивчення оказіональної лексики з погляду теорії. Дослідниця не дає визначення терміна «оказіоналізм», а лише розкриває суть контекстних новотворів. Поняття оказіональності виникло в науці про мову ще 1880 р. й пов'язане з іменем німецького філолога Г. Пауля, який уперше використав термін «оказіональне значення» й протиставив його узуальному в праці «Принципы истории языка»: «Узуальне значення розуміємо як усю сукупність уявлень, що становлять для члена певної мовної спільності зміст цього слова, оказіональне значення – ті уявлення, які мовець пов'язує з цим словом у момент його вимови і які, як він вважає, зв'яже у свою чергу й слухач із цим словом» [17, с. 94]. Потім термін «оказіональний» використала 1926 р. Розалія Шор, коли писала про «оказіональні вирази» в книзі «Язык и общество» [29]. Отже, до понять «оказіоналізм», «оказіональність» зверталися мовознавці протягом тривалого часу, але справжній інтерес до них виник лише в другій половині XX ст. й був пов'язаний із загальним інтересом до проблеми виникнення нових слів, які відбивають зміни в житті сучасного суспільства. Саме тому в 1960–70-х рр. виникає велика кількість праць, присвячених новим аспектам вивчення інновацій у мові та мовленні.

За останні півстоліття погляди на природу та сутність оказіоналізмів зазнали істотних змін, але й досі в мовознавстві серед новотворів традиційно виділяють три типи: неологізми, оказіоналізми та потенційні слова.

На думку Л. Данилової, природу оказіонального слова можна визначити, «ґрунтуючись на співвіднесенні його з неологізмом, потенційним словом і канонічним. На відміну від останніх, оказіональне слово – це така мовленнєва одиниця, яка створюється конкретним мовцем за непродуктивною або малопродуктивною моделлю, є ненормативною й служить для вираження відтінків експресії» [6, с. 90]. Наприклад: ***не-Попелюшка, салові́ншування, постперестрілка, суперсамець, лже-чорнобильський*** *круїз,* ***кіношокувати*** тощо.

Вивчення співвіднесеності та взаємозв'язку лексичних одиниць мови й мовлення, якими є відповідно канонічні та оказіональні слова – одна з найважливіших проблем мови. Основною визначальною ознакою оказіональних слів є їхня належність до мовлення, а не до мови. О. Ликов у монографії «Современная русская лексикология (русское окказиональное слово)» називає дев'ять ознак, «які відмежовують оказіональне слово від канонічного: 1) належність до мовлення, 2) створюваність (невідтворюваність), 3) словотвірна похідність, 4) ненормативність, 5) функціональна одноразовість, 6) експресивність, 7) номінативна факультативність, 8) синхронно-діахронна дифузність, 9) індивідуальна належність» [13, с. 11]. Водночас характерною ознакою оказіоналізмів є особливість, яку визнають усі мовознавці, – це контекстуальна або ситуативна належність. Більшість оказіоналізмів, виникнувши в мовленні, так і залишилися за межами мовної системи, тому оказіоналізми завжди індивідуальні, й відсутність контексту дає можливість сприймати їх як слова з лише можливими значеннями.

О. Чиркова вважає, що «оказіоналізми – це слова, які побутують у мовленні однієї особи або групи осіб і не мають регулярної відтворюваності в сучасній літературній мові; вони не зв'язані системними відношеннями з узуальною лексикою, не мають загальноприйнятого значення...» [28, с. 91]. Прикладами таких оказіоналізмів у мові української преси кінця ХХ ст. є слова ***салородео, політбол, автопірнання, шоу-соловейко, міні-футболіст, костюмовано-амурна*** *роль* тощо. На думку В. Хохлачової, оказіоналізмом «може бути назване будь-яке слово, яке не входить до словникового складу мови, чи утворення за живою моделлю (потенційні слова), чи утворення «незакономірне» з погляду словотвірних зв'язків» [25, с. 167]. Ураховуючи зазначену думку В. Хохлачової, до оказіоналізмів можуть належати як лексеми ***єльциніст, суркісизація, удовенківець, костенківець***, структура яких не відрізняється від структури подібних узуальних слів, так і слова на кшталт ***ніколиненападайник, бронековбасний*** *цех,* ***допінговосприятливий*** *вид спорту* тощо, які є результатом авторського пошуку.

Е. Ханпіра запропонував широке та вузьке розуміння цього терміна: «Оказіональні та потенційні... слова можна об'єднати під назвою оказіональних (у широкому значенні). Тоді те, що тут буде назване оказіональним словом, буде власне оказіональним, оказіональним у вузькому значенні» [23, с. 250]. До оказіоналізмів у вузькому значенні можна зарахувати лексеми ***пан-сам-склепав, бронелосини, тамбакс, дзюдоярка*** тощо, які демонструють невичерпні можливості українського словотвору кінця ХХ ст. Широке розуміння терміна «оказіоналізм» пропонує й С. Єрмоленко: «Оказіоналізми, тобто створені для певного контексту або ситуації нові слова, не потрапляють до словників. Їх іноді називають морфологічними або потенційними словами» [8, с. 11]. Отже, якщо брати за основу думку С. Єрмоленко, то до оказіональної лексики, характерної для мови української періодики кінця ХХ ст., можуть належати такі слова, як ***авалівець, беркутівець, приватбанківець, велосипедизація, мєшковщина, лукашенківщина*** тощо.

Деякі мовознавці, зокрема О. Земська та Е. Ханпіра, розуміють під оказіоналізмами тільки індивідуально-авторські слова. Г. Вокальчук вважає, що до оказіональних слів належать структурно-семантичні новотвори, авторські варіанти загальномовних слів, слова, що за формою збігаються з лексемами, які раніше існували в мові (семантичні новотвори), а також слова, які є фактично запозиченими з інших мов [4]. У мові періодичних видань кінця ХХ ст. прикладами лексем, які є авторськими варіантами загальномовних слів, можуть бути слова ***металіст*** у значенні «крадій металу», ***реаліст*** – «футболіст мадридського «Реалу».

Відмінність у визначенні оказіоналізмів пояснюється різними підходами того чи іншого дослідника до описуваного явища. Це дає можливість розглядати оказіоналізми з різних поглядів, що сприяє вивченню їхніх особливостей.

До того, як було запроваджено термін «оказіоналізм» і визнано неоднорідний склад нових лексичних одиниць, усі новотвори в лінгвістичній науці визначалися як неологізми. Е. Ханпіра пише, що термін «неологізм» – найстаріший. «У літературознавчих працях досі тільки він і побутує. Тільки його визнає й середня школа. А тим часом одного цього терміна недостатньо для опису різноманіття фактів, пов'язаних із появою нових слів» [24, с. 30]. Більшість дослідників у галузі неології говорили про неоднорідність неологізмів і виділяли серед них загальномовні неологізми, створені для позначення нових фактів дійсності, та індивідуально-авторські, створені з художньою метою. Було помічено суттєву відмінність між індивідуально-авторськими та загальномовними неологізмами. Індивідуально-авторські не стають частиною мовної системи й не виходять за межі комунікативної ситуації, у якій вони виникли, а загальномовні згодом набувають поширення, хоч і не втрачають своєї новизни. Тому за загальномовними неологізмами поступово закріпився термін «неологізм», а за індивідуально-авторськими – «оказіоналізм». Н. Фельдман із цього приводу зазначає: «Тісний зв'язок слів-саморобок із контекстом, з якого вони немов виростають, робить їх доцільними й особливо виразними на своєму місці, однак водночас, як правило, перешкоджає їм відірватися від контексту й знайти життя поза ним. Ось ця основна властивість дозволяє назвати їх, на відміну від неологізмів, тобто новотворів, що виникли в мові, оказіональними словами» [22, с. 66]. Наприклад, нерозривний зв'язок оказіоналізмів із контекстом демонструють такі речення: *Напередодні чемпіонату світу серед студентів найголовніший* ***міні-футболіст*** *країни Геннадій Лисенчук говорив про нашу команду: «Це та збірна, яка може гори звернути* (УМ, 16.08.00). *Газета «Бульвар»... у двох – 37–38 числах поспіль* ***бульварнула*** *п'ять сторінок одкровень Валерії Врублевської* (ЗВУ, 13.10.00).

А. Брагіна неологізмами називає оказіональні та потенційні слова [1]. Б. Томашевський, користуючись терміном «неологізм», розуміє його як «слова, які утворює сам художник» [21, с. 176]. О. Ликов вважає, що оказіоналізми не можна називати неологізмами, оскільки їм властива невідтворюваність, одноразовість, синхронно-діахронна дифузність, безвідносність до історичного часу. Саме тому, на думку лінгвіста, оказіоналізми перебувають за межами мови, отже, й за межами поняття неологізм [12]. На думку В. Ляпунової, оказіоналізми відрізняються від неологізмів тим, що «найчастіше створюються за малопродуктивною чи взагалі непродуктивною моделлю» [14, с. 101]. Прикладами таких оказіоналізмів можуть бути лексеми, утворені шляхом контамінації: ***КІНОвини, кучмономіка***, редериваціі: ***депи*** (від депутати), ***циди*** (від бактерициди), оказіоналізми, утворені за аналогією ***екологізм, партозавр***, графемні оказіоналізми: ***ЗУБрИ, ГУБАрнатори.*** Поява неологізмів обумовлена первинною номінацією, а оказіоналізмів – творчою діяльністю окремої особи в певному контексті, який допускає елементи випадкового. Наприклад: *Кінцевими результатами соціалістично-комуністичної* ***«конгресофренії»*** *стало усвідомлення необхідності стрибнути «вперед у минуле», організувавши для цього інтернаціональний референдум про відновлення Союзу* (УМ, 31.01.95). *Породисті екземпляри Миколі не до смаку... Отож поважає* ***«двіртер'єрів»*** *молодшого та середнього віку* (ВК, 05.06.98). Оказіональні слова обов'язково прив'язані до певного часу, а потім їхня новизна зникає внаслідок втрати найтонших асоціацій із періодом, у який вони виникли. Наприклад: *Не їжте на* ***СНіДанок*** *сирих Україн, або кохайтеся, чорноброві, та не з москалями у міжпарламентській асамблеї за формулою 52 на 148* (УМ, 26.05.95). *Судячи з останнього «вибору» Росії, «стовпи отєчества» стають там усе більше* ***високоВОЛЬФними*** (ВК, 08.01.94).

Багато дослідників вважають, що в мові функціонує, крім неологізмів та оказіоналізмів, ще й третій клас інновацій – потенційні слова. Потенційні слова мають, як і оказіоналізми, мовленнєвий характер, тобто не належать до мови, але, на відміну від оказіоналізмів, вони нормативні, утворені за продуктивними моделями словотвору. Уперше термін «потенційне слово» запропонував Г. Винокур у праці «Маяковский – новатор языка»: «У кожній мові... є «потенційні слова», тобто слова, яких фактично немає, але які могли б бути, якби того забажала історична випадковість» [2, с. 15]. Через деякий час цей термін вживає А. Смирницький, зазначаючи, що «слова можуть створюватися в мовленні і, отже, в окремих… творах можуть бути частини, які не є відтворюваними... Ці слова трактуються переважно на рівні зі словами, «які уже є» в мові й завжди можуть втратити зв'язок із тим твором, у якому вони були утворені як такі, що належать мові... Такі слова, поки вони не «ввій-

шли до мови», тобто не стали відтворюватися як готові, можна назвати «потенційними словами» [18, с. 17].

Н. Сологуб вважає, що «потенційні слова» містять у собі частину новизни, їх не завжди відрізняють від індивідуально-авторських, бо обидві групи утворюються оказіонально (у момент мовлення)» [19, с. 78].

Найбільш повний і послідовний поділ слів на потенційні та оказіональні знайшов своє відображення в працях М. Бакіної, О. Земської, Е. Ханпіри та ін. Е. Ханпіра потенційним словом називає «слово, яке може бути утворене за мовною моделлю високої продуктивності» [23, с. 248]. М. Калніязов вважає, що оказіональні та потенційні слова «відрізняються не тільки в плані словотвірному, а й мають певну специфіку в семантиці та використанні» [10, с. 1]. На думку А. Новосьолової, потенційне слово – це «новотвір, найбільш близький до узусу, що сприймається як канонічний, утворений відповідно до високопродуктивних словотвірних типів, незалежний від контексту, який має семантичну прозорість, позбавлений емоційного забарвлення, стилістично нейтральний» [15, с. 35]. Наприклад, потенційними словами можна назвати лексеми із значенням «особа, яка характеризується властивістю, поглядом, ідейним спрямуванням, сферою занять, що названі мотивуючим словом»: ***кучміст*** (прихильник Кучми), ***звіадист*** (прихильник Звіада Гамсахурдія), ***корозіоніст*** (особа, яка цікавиться питаннями корозії металів й активно їх опрацьовує), лексеми, що мають значення «послідовник або прибічник кого-небудь, прихильник чого-небудь»: ***вітренківець, гриньовець, жириновець, збітнівець, лужковець, лук'яненківець, масолівець, пинзеникiвець, симоненківець, тимошенківець*** тощо.

Але не всі дослідники виділяють потенційні слова. Зокрема, В. Лопатін загальною назвою «оказіоналізми» об'єднує й потенційні слова, й індивідуально-авторські. «...Потенційні слова, – зазначає дослідник, – нерідко несуть на собі риси відчутної новизни, свіжості, оригінальності, і їх не завжди можна чітко відмежувати від індивідуально-авторських новотворів» [11, с. 71]. Власне оказіональні та потенційні слова об'єднує й І. Загрузна, пояснюючи це тим, що «обидві групи слів вживаються в художніх текстах зі стилістичною метою й служать для створення художнього образу» [9, с. 6].

Отже, досі в мовознавчій літературі немає єдиного погляду щодо термінології та визначення оказіоналізмів, неологізмів і потенційних слів. Це пов'язано з тим, що проблема новотворів характеризується особливою складністю. Залишаються невирішеними остаточно питання, що стосуються структури оказіоналізмів та їхніх функцій. Надалі слід буде з'ясувати також шляхи взаємодії оказіоналізмів з іншими типами нових слів та узуальними словами й спробувати визначити можливість переходу оказіоналізмів до загальновживаної лексики.

Як бачимо, навіть на сучасному етапі розвитку неології є багато проблем, які потребують детального розгляду та з'ясування окремих моментів. Саме тому питання, що стосуються оказіоналізмів та оказіональності, є одними з актуальних на сьогодні в мовознавстві.

## Список використаних джерел

1. Брагина А.А. Неологизмы в русском языке:[Пособие для студентов и учителей] / А.А. Брагина. – М.: Просвещение, 1973. – 224 с.

2. Винокур Г.О. Маяковский – новатор языка / Г.О. Винокур. – М.: Советский писатель, 1943. – 136 с.

3. Вокальчук Г.М. Оказіональна номінація осіб в українській поезії 20–30-х років XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Г.М. Вокальчук. – К., 1991. – 23 с.

4. Вокальчук Г.М. Оказіональні назви осіб в українській поезії 20–30-х років / Г.М. Вокальчук // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 8. – С. 79–81.

5. Герман В.В. Індивідуально-авторські неологізми (оказіоналізми) в сучасній поезії (60–90-ті роки): автореф. дис. ... канд. філол. наук / В.В. Герман. – К., 1999. – 22 с.

6. Данилова Л.В. К вопросу об окказионализмах и способах их образования (на материале поэзии А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского) / Л.В. Данилова // Стилистика художественного текста: Межвузовский сборник научных трудов. – Фрунзе: КГУ, 1984. – С. 89–98.

7. Дегтярь И.Г. О термине «окказионализм» или «окказиональное слово» / И.Г. Дегтярь // Структура словаря и вопросы словообразования германских языков (республиканский сборник). – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 1975. – С. 129–135.

8. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: Стилістика та культура мови / С.Я. Єрмоленко. – К.:Довіра, 1999. – 413 с.

9. Загрузная И.Л. Семантическая и словообразовательная структура окказионализмов в поэзии Н. Асеева: автореф. дис. … канд. филол. наук / И.Л. Загрузная. – Л., 1980. – 20 с.

10. Калниязов М.У. Окказиональные и потенциальные слова в языке современной периодики (Суффиксальные имена существительные): автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.У. Калниязов. – М., 1978. – 19 с.

11. Лопатин В.В. Рождение слова. Неологизмы и окказиональные образования / В.В. Лопатин. – М.: Наука, 1973. – 152 с.

12. Лыков А.Г. Можно ли окказиональное слово назвать неологизмом? / А.Г. Лыков // Русский язык в школе. – 1972. – № 2. – С. 85–89.

13. Лыков А.Г. Современная русская лексикология (русское окказиональное слово) / А.Г. Лыков. – М.: Высшая школа, 1976. – 120 с.

14. Ляпунова В.Е. Об употреблении окказиональных слов в современной публицистике / В.Е. Ляпунова // Ученые записки Удмуртского педагогического института. – Ижевск, 1968. – Вып. 18. – С. 99–106.

15. Новоселова А.Г. Окказиональные и потенциальные слова в публицистике А.Н. Толстого / А.Г. Новоселова // А.Н. Полевой и актуальные проблемы литературы социалистического реализма: Тезисы докладов республиканской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя (14–17 ноября 1983 г.) – Черновцы: Черновицкий университет, 1983. – С. 84–86.

16. Павленко Л.П. Складні іменники-оказіоналізми в поетичному контексті / Л.П. Павленко // Українська мова і література в школі. – 1983. – № 8. – С. 33–35.

17. Пауль Г. Принципы истории языка / Г. Пауль. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 500 с.

18. Смирницкий А.И. Объективность существования языка / А.И. Смирницкий. – М.: Изд-во МГУ, 1954. – 33 с.

19. Сологуб Н.М. Мовний світ Олеся Гончара / Н.М. Сологуб. – К.: Наукова думка, 1991. – 140 с.

20. Стишов О. Новотвори на основі власних назв у мові засобів масової інформації / О. Стишов // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Мовознавство). – Кіровоград: РВУК-ДПУВ ім. В. Винниченка. – С. 51–55.

21. Томашевский Б.В. Стилистика [Учебное пособие] / Б.В. Томашевский. – 2-е изд. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983. – 288 с.

22. Фельдман Н.И. Окказиональные слова и лексикография / Н.И. Фельдман // Вопросы языкознания. – 1957. – № 4. – С. 64–73.

23. Ханпира Э.И. Окказиональные элементы в современной речи / Э.И. Ханпира // Стилистические исследования (на материале современного русского языка). – М.: Наука, 1972. – С. 245–317.

24. Ханпира Э.И. Смысловая структура окказионального слова в языке В. Маяковского / Э.И. Ханпира // Русский язык в школе. – 1966. – № 6. – С. 30–36.

25. Хохлачева В.Н. Индивидуальное словообразование в русском литературном языке XIX века (имена существительные) / В.Н. Хохлачева // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 5. – С. 166–182.

26. Чабаненко В.А. Норми словотворення і мовна експресія / В.А. Чабаненко // Мовознавство. – 1982. – № 2. – С. 13–21.

27. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії / В.А. Чабаненко. – К.: Вища школа, 1984. – 165 с.

28. Чиркова Е.К. О критериях отграничения окказиональных слов от новых слов литературного языка // Современная русская лексикография / Е.К. Чиркова. – Л., 1975. – С. 91–101.

29. Шор Р. Язык и общество / Р. Шор. – М, 1926. – 156 с.

## Умовні скорочення

ЗВУ – За вільну Україну
ВК – Вечірній Київ
УМ – Україна молода

Исследуется проблема изучения окказионализмов в языковедческой литературе как внесистемных речевых явлений. Рассматриваются актуальные вопросы, связанные с критериями выделения окказиональных элементов, их ролью в лексической системе языка и способом функционирования в украинских периодических изданиях конца XX века.

*Ключевые слова: окказионализм, окказиональность, потенциальное слово, неологизм.*

The problem of occasionalisms as linguistic phenomena of extrasystemic nature has been studied in modern linguistic literature. The most topical problems have been considered as to the criteria of their definition, their place in the speech system and the ways of their functioning in Ukrainian periodicals of the end of the 20th century.

*Key words: occasionalism, occasionality, potential word, neologism.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 81'27

**Ю.Е. ДАВЫДЕНКО,**
*кандидат педагогических наук,*
*доцент кафедры интенсивного обучения иностранным языкам*
*Приднепровской академии строительства и архитектуры (г. Днепропетровск)*

# КРОССКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

Анализируются особенности формирования языковых картин мира у представителей различных наций. Делается вывод о необходимости использования интерактивного подхода, от которого повышается эффективность деловой и общекультурной стратегии поведения и успешность делового сотрудничества.

*Ключевые слова: языковая картина мира, интерактивный подход, кросскультурная психология, фоновые знания.*

Как утверждают современные исследователи, речь всегда отображает в своей фразеологии реальные для своей среды социокультурные условия. Таким образом, в каждом речевом сообществе всегда формируется своя неповторимая языковая картина мира, которая одновременно является культурным наследием как материальной, так и духовной жизни. Языковая картина возникает в процессе длительной передачи традиций и народной мудрости [1, с. 28].

Языковая картина мира – это совокупность знаний и представлений человека про внутренний и внешний мир определенной нации. Разнообразие национальных картин мира обусловлено разнообразием языковых картин, доминантной средой существования этноса и разностью фразеологической концептуализации. Поэтому формирование вышеуказанных языковых картин в сознании членов определенных наций всегда помогает их правильной языковой ориентации в данной среде [2, с. 96]. Речь идет о формировании интеркультурной компетенции, которая выступает как умение управляться с культурно-разнообразной ситуацией.

Интеркультурная компетенция, согласно точке зрения В.М. Шаклеина [3, с. 97], состоит из трех базовых частей: когнитивной, аффективной и бихевиоральной. Первая из них (когнитивная) представляет собой знания, опыт и информацию не только о зарубежной, а и своей культуре. Другая (аффективная) связана с эмоциональным проживанием межкультурной ситуации с интеркультурной эмпатией, третья (бихевиоральная) рассматривается как способность проводить адекватную межкультурную коммуникацию и решать интеркультурные конфликты. Ни одна из этих составляющих интеркультурной компетенции не дается никому с рождения. Потому все они должны бать систематично развиты на уроках по иностранному языку.

Кросскультурной психологией (от англ. cross-cultural psychology) принято называть науку, которая изучает взаимосвязи между факторами культуры, с одной стороны, и психологическими факторами, с другой [4, с. 2].

Кроме понятия особой отрасли науки, кросскультурная психология позиционируется как коррекция чрезмерных обобщений традиционной общей психологии, основные факты и понятия которой разработаны на ограниченных выборках примерно однородных по типу культур.

© *Ю.Е. Давыденко, 2013*

По мнению исследователей в этой области [3, с. 98], и мы в этом с ними полностью согласны, иногда мы несколько упрощаем кросскультурную ситуацию общения до «действительной», то есть видимой глазу, но не достигаем уровня подсознательной или неосознаваемой культуры взаимодействия, необходимой в ситуации, когда встречаются люди разных культур. В соответствии с гипотезой лингвистической относительности С. Уорфа, язык и способы мышления разных народов и наций взаимосвязаны. Осваивая язык, его носитель осваивает соответствующее отношение к миру, который его окружает. Это отношение отражается и в структуре родного языка. Поскольку языки по-разному отражают окружающую действительность, то и носители языка отличаются разным отношением к этой действительности. Отображение в сознании человека целостной картины мира, которая фиксируется языком – одна из важнейших проблем когнитивной лингвистики. Картина мира отображает определенный образ мира, который не является его зеркальным отображением. Она является определенным видением и конструированием этого мира. В этом случае окружающий мир человека выступает в лексическом составе языка, а лексика сама по себе выступает как человеческий опыт освоения природы, общества, взаимоотношений природы, общества и индивида, результат психической и мыслительной деятельности человека в обобщенном виде.

Как утверждается исследователями в области психо- и этнолингвистики, языковая картина мира отличается от реального мира в силу специфики конкретных культур, которые стоят за каждым отдельно взятым языком. В соответствии с этим в конкретном языке происходит так называемая конвенционализация – негласное коллективное соглашение говорящих высказывать свои мысли определенным образом.

От языковой картины мира следует отличать так называемую художественную картину мира, которая в некотором виде подобна языковой картине и тесно связана с восприятием художественного текста. Художественная картина мира воплощается в художественном тексте в соответствии с определенными авторскими интенциями. В этом случае такая картина является вторичной по отношению к собственно языковой картине мира. Ведь картина мира в искусстве моделирует не столько знания про реальность, сколько систему ценностных ориентаций в искусстве.

Подход к изучению культур может быть назван интерактивным, когда каждый может проанализировать, предвидеть, изучить свое собственное речевое поведение с представителями разных культур, оценить свои представления «до и после» об особенностях поведения людей, представителей разных культур. Эффективность деловой и общекультурной стратегии взаимодействия зависит от нас – насколько мы осознаем и понимаем разнообразие культур и богатство исторического и культурного опыта их представителей. Именно знание и понимание актуальности кросскультурной коммуникации помогает нам поднять и расширить уровень нашей культуры и успешность нашего делового сотрудничества.

Разнообразие и полисемантичность смысла и форм межкультурного взаимодействия не должны вызывать у нас страх или неуверенность в себе, но наоборот, желание познать других людей, узнать и раскрыть самих себя в ситуации международного сотрудничества и коммуникации. Внимание к культурным корням и национальным особенностям других людей, как в обществе, так и в бизнесе, позволяет нам предвидеть реакцию собеседников на наши предложения, не допустить возможных ошибок, но использовать наши культурные различия во благо обоим сторонам и делу. Практическое знание базовых черт представителей различных культур (как и своей собственной) помогает нам понять друг друга и оценить наши достоинства и принять некоторые национальные особенности, казавшиеся ранее недостатками.

Выявление национальных особенностей сродни хождению по минному полю неточных предположений и неожиданных исключений. Можно встретить вспыльчивых финнов, медлительных итальянцев, осмотрительных американцев и харизматичных японцев. Тем не менее, существует и некая национальная норма. Например, итальянцы, как правило, более словоохотливы, чем финны. Разговорчивые финны и молчаливые итальянцы выделяются на общем фоне соотечественников. С точки зрения конкретной национальной черты таких необычных индивидов можно рассматривать как отклонение от нормы.

Ради того, чтобы провести ряд содержательных сравнений между различными культурами, стоит пойти на некоторые обобщения относительно национальных особенностей того или иного народа. Такие обобщения влекут за собой опасность однобокого, стереотипного подхода в той мере, в какой речь идет о типичном итальянце, немце или американце. Разумеется, американцы сильно отличаются друг от друга и нельзя найти двух одинаковых итальянцев. Тем не менее опыт тесного общения с людьми самых разных национальностей убедят вас в том, что жители многих стран придерживаются определенных взглядов на жизнь и представлений об окружающей действительности, что непременно проявляется в их поведении.

На практике культура как выражение специфического мировоззрения не является сугубо национальным явлением. В некоторых странах региональные особенности столь сильны, что отодвигают национальные черты на второй план. Кроме испанского паспорта, баски и жители Андалузии имеют мало общего; деловым людям Милана гораздо легче общаться с австрийцами и французами, чем с сицилийцами. В США, стране с множеством субкультур, расовые и языковые различия привели к образованию трех основных категорий населения: афроамериканцев, латиноамериканцев и англоговорящих «белых». В некоторых случаях города отличаются столь сильной культурной индивидуальностью, что она выходит за пределы региональных особенностей. Так, жители Лондона – это не просто южные британцы, парижане – больше, чем северные французы, по акценту и стилю жизни ливерпульцы сильно отличаются от окружающих северян. А Гонконг даже после слияния остается особым анклавом в составе Китая.

Культурные сообщества могут выходить за границы отдельных государств и наций и выделяться не только по географическому признаку. Мусульмане и христиане – группы культур, то же можно сказать об инженерах и бухгалтерах. Выпускники университетов Оксфорда, Кембриджа, Гарварда считают, что отличаются друг от друга как культурные сообщества. В той или иной мере жизнь многих из нас определяется корпоративной культурой. Она особенно сильна в Японии. В других странах, таких как Италия, Испания и Китай более важной считается семейная культура. Исходный элемент культуры – индивид с присущей ему личной культурой. В таких странах, как Великобритания, США, Франция и Австралия, к личным взглядам относятся с большим уважением.

Быть может, самым общим критерием культурного деления людей является не национальное, религиозное, корпоративное и профессиональное, а гендерное – по признаку пола. Вполне возможно, что по своему мировоззрению итальянка окажется ближе к женщине-немке, чем к итальянцу-мужчине. Ценности, усвоенные нами в детстве, формируют у нас определенное глубоко укоренившееся отношение к пространству и времени, как мы определяем статус других людей, реагируем на различные типы лидерства, как организуем наше общественное устройство и бизнес в соответствии с этими установками. Придерживаясь мнения, что не может быть общего мнения по поводу вкуса, приходим к выводу о том, что культурные ценности не могут быть хорошими или плохими, логичными или иррациональными. Британец, американец и китаец – все считают себя разумными и нормальными людьми. Именно активное кросскультурное взаимодействие помогает воспринимать других людей такими же «нормальными», какими мы считаем себя, приучая нас смотреть на них по-другому.

Язык – важное средство кросскоммуникативной деятельности, но отнюдь не единственное, используемое в деловых встречах и во время переговоров. Навыки выслушивания также являются важным фактором общения, их осмысление приоткрывает нам некоторые интересные аспекты торговых операций, маркетинга и рекламы. Считается, что более 80% информации мы передаем на языке телодвижений и манер поведения в бизнесе и обществе, встречающихся в культурах мира.

Как наладить относительно гармоничные отношения в объединенной международной команде? Прежде всего следует принять как нечто бесспорное, что для того, чтобы понять, чем живут иностранные коллеги, нет другого пути, кроме изучения их языка, литературы и хотя бы в общих чертах истории их страны. Это предполагает значительные затраты, измеряемые не столько финансовыми потерями, сколько временем.

Что видят англичанин, француз, немец и японец в рамках своего кругозора? Чем этот взгляд принципиально (и, быть может, фатально) отличается от вашего? Что совпадает? Су-

ществуют области, в которых две нации могут прийти к согласию. Представители романских народов считаются трудными партнерами для британцев, тем не менее бритты могут найти взаимопонимание с французами, испанцами и итальянцами, хотя в каждом случае основа его будет разной. Самые разные культурные «горизонты» и представления можно сблизить, прежде всего создавая интернациональные команды, объединяющие представителей разных культур. Сам язык делового и неделового общения становится источником вдохновения и незаменимым средством кросскультурного тренинга завтрашних менеджеров и руководителей. Сопереживание, чувство такта, понимание, деликатность, позитивный настрой – вот важнейшие ресурсы мультикультурного профессионала по связям с общественностью. «Язык – это инструмент, к помощи которого прибегают для решения большинства социальных задач: например, для разработки проекта, достижения цели, решения проблемы и т. д. [2, с. 108]. Следуя терминологии Совета Европы, этот подход квалифицирован как «деятельный» в той мере, что язык привязан к действию. Социальные задачи обычно требуют применения различных компетенций: основных (в том числе культурных), лингвистических, социолингвистических и прагматических.

Сегодня, как никогда раньше, именно изучение современных языков играет решающую роль в интеллектуальном и человеческом обогащении обучаемого, открывая ему не только языковое разнообразие, но и взаимодополняющий характер разных точек зрения, дабы привести его к построению общепризнанных ценностей. Сегодня изучать современный язык – это значит открывать для себя способы восприятия мира и других людей, которые могут сначала казаться обескураживающими. Для того чтобы чувствовать себя свободно в языке, не достаточно смочь произнести несколько фраз; необходимо знать не только его социальные обычаи, но и культурный фон.

Язык – это не только средство для коммуникации. Вместо того чтобы говорить о функции, скажем, что язык обладает тремя основными, естественно, тесно переплетенными друг с другом измерениями, которые выражаются на различных уровнях в речевом акте. Язык прежде всего носитель и создатель смысла. Он тесно и нерасторжимо связан с мыслительной деятельностью. «В противоположность тому, что думает большинство людей, язык – это не просто грамматическая структура, с набором объединенных между собой, в согласии с синтаксическим кодом, слов; язык – это еще и, прежде всего, создание значения, основанное на наших чувствах. Таким образом, мы наблюдаем, интерпретируем и выражаем наш собственный мир, исходя из личного, географического и политического контекста» [5, с. 130].

Можно проиллюстрировать эту характеристику языков, например, посредством очень сильного понятия, неодинаково ассимилированного разными языками: понятия светскости (laïcité) . Это чистый продукт нескольких веков истории, понять которые под силу только входящим в историю, тем, кому это было дозволено, или кто самостоятельно погрузился в социально-политический контекст – продукт этой истории. Именно из-за этой особенности понятие светскости существует не во всех языках. Оно отсутствует не только в арабском языке, но и в английском и немецком языках. В английском языке есть слово secularity, а laicity не содержится ни в одном словаре. Тем не менее оно употребляется, но не широко, и его значение совпадает с secularity. Данное понятие существует и в испанском языке, оно развивалось в Испании при множестве отклонений в течение XIX в., в некотором параллелизме с существованием подобных отклонений во французском языке. Вероятно так же обстоят дела и в итальянском, и в португальском языках. Таким образом, понятие возникло в контексте конфликта между светской и религиозной властями, там, где прочно организованная религиозная власть претендовала на осуществление светской власти, т. е. в католических странах. Это ясно означает, что перенесение слова в другой язык не обеспечивает сохранности его смысла. Если при переносе слово теряет свое значение, оно теряет при этом процессе свое качество языкового знака. Это уже не более чем ряд букв, которому реципиент даст значение, которое может не иметь ничего общего с изначальным значением, и потому послужить источником всяческих недоразумений, непониманий, противостояний и конфликтов.

Язык – это совокупность всех трех взаимозависимых аспектов. Все, что мы называем культурными языками, т. е. все коренные языки, имеют эту сложность. Искусственные язы-

ки, видимо, не играют такой роли и по своему устройству являются специализированными. Они определяются своим предметом. Функции, имеющиеся у деградировавших языков, образовавшихся, в частности, от английского, представляют лишь малую часть, строго утилитарный и инструментальный аспект языка, и, естественно, убирают весь культурный материал, из которого он построен. Это то, что называют «служебными языками» в противоположность «культурным языкам» [3, с. 100]. Вы не можете поставить язык с одной стороны, а культуру с другой, и сохранять эту культуру, меняя язык. Ведь культуры – это не закрытые общности, а открытые системы, находящиеся в постоянном трении друг с другом, как во взаимном обмене, так и в столкновении. «Культуры формируются, развиваются, исчезают во взаимодействиях и конфликтах с другими культурами» [6, с. 76]. Таким образом, существует только три способа для проникновения в свою культуру и в другие культуры: перевод, искусство и язык.

Конечной целью современной коммуникативной лингвистики является усвоение коммуникативного аспекта языка, которое достигается поэтапно. Здесь речь идет о ступенчатом усвоении коммуникации на иностранном языке. Этот процесс преследует практические цели, в зависимости от конкретной ситуации, от социального контекста. Коммуникация меняется в зависимости от собеседника, от цели высказывания или от обстоятельства, в котором она имеет место. В связи с вышесказанным возникает вопрос о коммуникативной компетенции. Она обозначает те знания, которые нужны говорящим для того, чтобы они успешно общались между собой. По мнению Н.Е. Пивоновой [7, с. 56], коммуникативная компетенция показывает, когда ты должен говорить и когда не должен, о чем ты можешь говорить, с кем, в какой момент, где и каким образом.

Разнообразие национальных картин мира обусловлено разнообразием языковых картин, доминантной средой существования этноса и разностью фразеологической концептуализации. Поэтому формирование вышеуказанных языковых картин в сознании членов определенных наций всегда помогает их правильной языковой ориентации в данной среде. Речь идет о формировании интеркультурной компетенции, которая выступает как умение управляться с культурно разнообразной ситуацией.

Подход к изучению культур может быть назван интерактивным, когда каждый может проанализировать, предвидеть, изучить свое собственное речевое поведение с представителями разных культур, оценить свои представления «до и после» об особенностях поведения людей, представителей разных культур. Эффективность деловой и общекультурной стратегии взаимодействия зависит от нас – насколько мы осознаем и понимаем разнообразие культур и богатство исторического и культурного опыта их представителей. Знание и понимание актуальности кросскультурной коммуникации помогает нам поднять и расширить уровень нашей культуры и успешность нашего делового сотрудничества.

Итак, для понимания полученного сообщения недостаточно знать тот или другой язык только с грамматической и лексической точек зрения. Необходимо иметь и общие знания по культуре и цивилизации с теми партнерами, язык которых мы изучаем; необходимо иметь сведения не только в области мира слов, но и в области жестов, потому что вербальная и невербальная коммуникации существуют параллельно и взаимодополняют друг друга.

**Список использованных источников**

1. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Наука, 2010. – 288 с.

2. Багдасарова Н.А. Эмоциональный опыт в контексте разных культур / Н.А. Багдасарова // Человек. – 2005. № 5. – № 5. – С. 105–111.

3. Шаклеин В.М. Лингвокультурологическая теория в преподавании русского языка как иностранного / В.М. Шаклеин // Русский язык за рубежом. – № 3. – М.: гос. ин. им. Пушкина, 1999. – С. 97–101.

4. Емельянова Т.П. Кросскультурная психология: проблемы и тенденции развития / Т.П. Емельянова – Уфа: Изд-во БГПУ, 2000. – 160 с.

5. Фрумкина Р.М. Психология и лингвистика как контексты социального познания / Р.М. Фрумкина // Пути России: проблемы социального познания: под общ. ред. Рогози-

на Д.М. – М.: Московская высшая школа социальных и экономических наук, 2006. – С. 128–144.

6. Хайруллина Р.Х. Картина мира во фразеологии: от мировидения к миропониманию: монография / Р.Х. Хайруллина. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. – 285с.

7. Пивонова Н.Е. Кросскультурные коммуникации / Н.Е Пивонова. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2003. – 170 с.

Аналізуються особливості формування мовленнєвих картин світу у представників різних націй. Автор робить висновок про необхідність використання інтерактивного підходу, який підвищує ефективність ділової та загальної культурної стратегії поведінки та успішність ділового співробітництва.

*Ключевые слова: мовленнєва картина світу, інтерактивний підхід, кроскультурна психологія, фонові знання.*

The article analyses the features of language perception of the world by the representatives of various nations. The author makes a suggestion about the importance of using interactive approach to teaching a foreign language, which would lead to the increase in the efficiency of business and general cultural behavioral strategies, as well as might enhance the effectiveness of business co-operation with other cultures.

*Key words: language perception of the world, interactive approach, intercultural psychology, background knowledge.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 811.111'42

**В.О. ГОЛОВАНЬ,**
*аспірант кафедри англійської філології*
*Інституту філології*
*Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

# СИНТАКСИЧНІ ЗАСОБИ МОДЕРАЦІЇ ВИСЛОВЛЮВАННЯ В ДИСКУРСІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПАРЛАМЕНТУ

Статтю присвячено дослідженню та опису використання синтаксичних засобів модерації категоричності в дискурсі Європейського парламенту, який характеризується певними мовленнєвими особливостями, що зумовлено певними цілями і виражається за допомогою певних мовних засобів відповідно до конкретної мовної ситуації. Риторичні питання і ввічливі прохання у формі питання у дискурсі дебатів парламенту ЄС діють як основні синтаксичні засоби модерації висловлювань.

*Ключові слова: парламентський дискурс, Європейський парламент, модерація категоричності, синтаксичні конструкції, риторичне питання, ввічливе прохання у формі питання.*

Актуальність цього дослідження визначається тим, що категорія модерації висловлювання є важливою в організації ефективної взаємодії комунікантів Європейського парламенту.

Політичний та інституціональний дискурс є сферою дослідження багатьох вітчизняних і зарубіжних вчених. Цей інтерес знайшов своє вираження у працях С.Б. Верещагіна, С.І. Виноградова, О.Л. Дмитрієвої, Н.Д. Арутюнової, А.Г. Баранова, О.М. Белової, Р. Водак, В.І. Карасика, О.І. Шейгал, D. Bolinger, J. Channeil, R. Quirk та ін., проте явище модерації висловлювань у дискурсі такої міжнародної організації, як Європейський парламент не досліджувалося.

Метою статті є визначення основних синтаксичних конструкцій, що виступають засобами модерації категоричності в дискурсі Європейського парламенту.

Об'єктом дослідження є парламентський дискурс. Предметом дослідження є синтаксичні засоби модерації категоричності в парламентському дискурсі на матеріалі засідань Європейського парламенту.

Модерація висловлювання виражає «обережність», «передбачливість», «турботу про інтереси співрозмовника», «прагнення до згоди». П.П. Соніч вважає, що модерація висловлювання «проявляється в пом'якшенні різкої характеристики, в обережності, дистанціюванні. Всі ці відтінки текстової модальності пов'язані з підвищенням самоконтролю, недопущенням надмірної стислості, яка може сприйматися як неувага, нешанобливість до партнера ... За модерацією висловлювання може ховатися вибачення суб'єкта за можливий неприємний ефект від своїх слів, до яких його примушують обставини. З іншого боку, причиною модерації може бути прагнення суб'єкта уникнути зайвої прямолінійності, настирливості» [1, с. 64]. Застосування модерації висловлювань у розмові сприяє встановленню контакту зі співрозмовником і свідчить про доброзичливі наміри мовця. Т.В Ларіна розглядає поняття модерації серед інших особливостей англійського стилю фатичної комунікації і пов'язує її із суб'єктивністю при вираженні думки, поради та інших суджень [2, с. 260].

Ми дотримуємося більш широкого тлумачення цього поняття і такі комунікативні аспекти – дистантність (суворе дотримання дистанції); неімпозитивність (зведення комуніка-

© *В.О. Головань, 2013*

тивного впливу до мінімуму); опосередкованість (з точки зору способу вираження комунікативних інтенцій); кооперативність (яскраво виражена орієнтованість на партнера по комунікації) – розглядаємо або як форми прояву модерації, або як базові принципи, з яких ця категорія виходить.

Існує ще цілий ряд обставин, від яких залежить оформлення висловлювання з точки зору його модерації. Ці обставини включають: комунікативну ситуацію, конвенціональні правила мовного спілкування, спільні пресупозитивні знання, особистісні, соціальні та інші особливості комунікації.

Категорія модерації висловлювання виступає як засіб мовного впливу, застосування якого обумовлене нормами мовного етикету і правилами мовної поведінки представників лінгвокультурних спільнот. У міжкультурній комунікації абсолютно необхідні певні знання про традиції комунікації різних культур, тобто комуніканти мають володіти міжкультурною компетенцією, «яку можна розуміти як інтеграцію мовних вчинків і позамовних знань, і яка включає в себе мовну і – ширше – комунікативну компетенцію, знання чужої культури» [3].

Результати нашого дослідження свідчать про те, що модерація висловлювання виявляється на різних мовних рівнях.

Морфологічні засоби модерації висловлювання включають форми модальних дієслів, форми умовного способу і пасивного стану.

На лексичному рівні спостерігається «внутрішній» процес зниження інтенсивності: прирощення значення не виходить за рамки лексичної одиниці і не представлене додатковими стройовими елементами мови [4, с. 53]. До лексичних засобів модерації висловлювання можна віднести іменники, прикметники, прислівники – деінтенсифікатори, а також евфемізми і політично коректну лексику.

На синтаксичному рівні можна виділити питальні конструкції, риторичні запитання.

Риторичне питання розглядається в лінгвістиці (особливо у стилістиці) як транспозиція зворотного напрямку. Таке питання спрямоване на слухача з метою підтвердження його розуміння. Функція риторичного запитання – привернути увагу. Саме по собі питання підказує відповідь, з його допомогою слухач втягується в дискусію, йому дається можливість самому зробити висновок. І.В. Арнольд зазначає, що риторичне питання зустрічається у всіх стилях мови, маючи в кожному з них свою специфічну функцію [5, с. 167].

Риторичне питання, будучи одним з найпопулярніших ораторських прийомів, не могло не знайти своє місце у виступах членів Європейського парламенту. Воно відрізняється від інших типів питань метою свого висловлювання – той, хто виступає, не чекає відповіді на своє питання, він стверджує який-небудь факт, подаючи його у формі запитання. Такий прийом дає ефект модерації висловлювання, дозволяє уникнути прямоти і різкості, що властива твердженням.

*«As regards speed in cities: I just visited a city in a very respectable European country where cars simply do not stop at zebra pedestrian crossings. So what can the European Union do in this case? Nothing. It is very much linked to people's behaviour and their culture of driving as well»* (Deb. for 1 July 2013).

Як видно з прикладу, промовець не потребує будь-якої нової інформації, він швидше констатує факт, сам відповідає на поставлене питання. Риторичне питання завжди емоційно забарвлене і є дієвим засобом привернення уваги слухача. У парламентських дебатах часто беруть участь відразу кілька членів парламенту, але традиції і регламент не дозволяють, як це, наприклад, прийнято у Верховній Раді, викрикувати з місця або переривати виступаючого під час його промови. Тому політик може відповісти на поставлені опонентом питання тільки по закінченню промови останнього. Чи є питання риторичним, часто визначає контекст.

*«In some respects I would say that 'God helps him that helps himself', but that does not take away the fact that there are vulnerable road users – the cyclists – and we should do anything we can do to help them. But of course Members opposite, whose seats are now radically empty, will probably tell you: the cost, the cost, the cost! Well, what is the cost of a life?»* (Deb. for 1 July 2013).

Попередній оратор у своєму виступі звернув увагу на те, що потрібно вжити деяких конкретних заходів щодо вразливих учасників дорожнього руху, таких як велосипедисти. У

своїй відповіді він погоджується з тим, що це є одним з пріоритетних питань, наголошуючи на тому, що опоненти до цієї думки таки існують, і не всі підтримують ці ініціативи. Риторичне питання в цьому випадку служить для того, щоб уточнити позицію співрозмовника і привернути увагу аудиторії до цієї позиції, перш ніж опозиція висловить свою думку.

Дуже часто, задаючи риторичне питання, виступаючий намагається уникнути будь-якого тиску на слухачів, даючи їм можливість самим прийняти рішення.

*«We have proposed eCall – which is not only the eCall itself but a huge system dealing with how the medical service should be linked to this call. The call system will be there; but who will take this call and in which language? How are we to address this? This is now also designed as a complete system, and I think that it will be received positively by Member States»* (Deb. for 1 July 2013).

Цій же меті служить і кілька риторичних запитань, вжитих послідовно в одному контексті.

*«So, why should we in the UK be forced to replace, or at the very least modify our existing, perfectly effective and reliable system by one imposed on us by the EU? Furthermore, why should we be forced to impose this new system on an industry that is already heavily under strain as a result of excessive taxing and incredibly high fuel prices?»* (Deb. for 1 July 2013).

Іншим синтаксичним засобом модерації висловлювання є прохання у формі питання. Високий рівень культури і підкреслена ввічливість стосовно колег – невід'ємні риси комунікації Європейського парламенту. Але в дискурсі парламентських слухань реалізується і основна функція політичного дискурсу – боротьба за владу. Тому неминуче виникають суперечності між членами різних партій і політичних організацій. У подібних випадках напруга ефективно знімається ввічливими проханнями-питаннями, які є одним із способів реалізації принципу ввічливості в дискурсі парламентських слухань.

*«May I support this point of view…?»* (Deb. for 1 July 2013).

*«Can we get back to the facts?»* (Deb. for 1 July 2013).

Безумовно, ні в тому, ні в іншому випадку ті, хто виступають, не потребують дозволу, вони немов попереджають про те, що збираються висловити свою думку, яка, можливо, не збігатиметься з думкою аудиторії.

Побажання колегам з приводу їхньої діяльності або зауваження на їхню адресу також зазвичай висловлюються у формі ввічливого прохання.

*«Can the Commission also indicate to us the importance of road surfaces and the lack of maintenance that is now rife in Member States, and what significant effect that has on road accidents?»* (Deb. for 1 July 2013).

*«Can I ask the Commission when it will set a target to reduce serious injuries by 2020 and – equally important – how will it make sure that Member States are working towards that target?»* (Deb. for 1 July 2013).

У такого роду проханнях використовуються модальні дієслова, які, як уже зазначалося, знижують інтенсивність висловлювання.

Будь-який докір може розглядатися як посягання на права і утиск демократичних свобод. Але реальна необхідність змушує відстоювати свою точку зору і в суперечці з членами уряду. Такі питання дають можливість одночасно висловити своє ставлення до висловлювання опонента і не образити його.

*«Mr Simpson, you mentioned the fact that we needed some concrete measures in relation to vulnerable road users. Would you agree that there could and should have been in this document something about cyclists and heavy goods vehicles, with some concrete measures particularly to do with lorry cab designs so that drivers can see cyclists and pedestrians nearby much more easily, and the need for mandatory cameras and sensors so that drivers are aware of all cyclists and pedestrians in the vicinity of their vehicles?»* (Deb. for 2 July 2013).

Подібне питання може бути звернене і до Комісії в цілому.

*«What accompanying measures and initiatives will the Commission put forward to support tackling serious injuries, and what measures can specifically be put in place to help more vulnerable road users such as cyclists, pedestrians and young children?»* (Deb. for 2 July 2013).

Таким чином, синтаксичний рівень засобів модерації висловлювання в дискурсі парламентських засідань представлений конструкціями, в яких опосередковано реалізуються:

а) мовні акти констатації (риторичні питання);

б) мовні акти ввічливого прохання, які у дискурсі Європейського парламенту за результатами нашого дослідження наведені у такому співвідношенні:

| № з/п | Синтаксична конструкція | Кількість, % |
|---|---|---|
| 1 | Риторичне питання | 71 |
| 2 | Ввічливе прохання у формі питання | 29 |
| Усього | | 100 |

Отже, риторичні питання і ввічливі прохання у формі питання у дискурсі дебатів парламенту ЄС діють як основні синтаксичні засоби модерації висловлювань. Перспективу для подальшого дослідження становить порівняльний кількісний аналіз морфологічних, лексичних і синтаксичних засобів модерації категоричності висловлювань у дискурсі Європейського парламенту.

**Список використаних джерел**

1. Сонич Т.П. Языковое выражение некатегоричности в свете коммуникативно-прагматической грамматики / Т.П. Сонич // Прагматика и структура текста. – М., 1983. – Вып. 209. – С. 57–70.

2. Ларина Т.В. Английский стиль фатической коммуникации / Т.В. Ларина // Жанры речи: Сборник научных статей. – Вып. 4. Жанр и концепт. – Саратов: Изд-во Гос. УНЦ «Колледж», 2005. – С. 251–261.

3. Недобух А.С. Литературный диалог – отражение коммуникативного опыта языковой личности: прагмалингвистический аспект / А.С. Недобух. – (http://www.kcn.ru/tatru/science/news/lingv97)

4. Туранский И.И. Семантическая категория интенсивности в английском языке / И.И. Туранский. – М.: Высшая школа, 1990. – 173 с.

5. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – Л.: Просвещение, 1981. – 298 с.

Статья посвящена исследованию и описанию использования синтаксических средств модерации категоричности в дискурсе Европейского парламента, который характеризируется определенными языковыми особенностями, что обусловлено определенными целями и выражается с помощью определенных языковых средств соответствии с конкретной языковой ситуацией. Риторические вопросы и вежливые просьбы в форме вопроса в дискурсе дебатов парламента ЕС действуют в качестве основных синтаксических средств модерации высказываний.

*Ключевые слова: парламентский дискурс, Европейский парламент, модерация категоричности, синтаксические конструкции, риторический вопрос, вежливая просьба в форме вопроса.*

The article deals with research and description of the use of syntactical means of moderation of expression in the discourse of the European Parliament, which is characterized by specific language features due to specific purposes which is expressed by certain linguistic means according to specific language situation. Rhetorical questions and polite requests in the form of a question in the discourse of the EU parliament debates are the basic syntactic means of moderation of expression.

*Key words: parliamentary discourse, the European Parliament, moderation of expression, syntactic construction, rhetorical question, polite request in the form of the question.*

*Одержано 1.10.2013.*

УДК 811.161:81'255.4

**О.І. ПРИЙМАЧОК,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри слов'янської філології*
*Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)*

# ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ПРИКМЕТНИКОВИХ ФОРМ У ПЕРЕКЛАДАХ З БЛИЗЬКОСПОРІДНЕНИХ МОВ

Йдеться про шляхи відтворення граматичних значень у перекладах з близькоспоріднених мов – російської й української. Предметом аналізу стали різноманітні форми якісних прикметників російської мови та можливі варіанти їх передачі в українському перекладі. Дослідження виконано на матеріалі художнього мовлення (роман О.С. Пушкіна «Евгений Онегин» та його переклад українською мовою М.Т. Рильським). На численних прикладах продемонстровано справжню майстерність Рильського-перекладача.

*Ключові слова: слов'янські мови, переклад, граматичне значення, прикметник.*

Перекладознавство як одна з найперспективніших міждисциплінарних галузей сучасної науки займається теоретичними й прикладними проблемами перекладу як специфічного виду міжкультурної та міжмовної комунікації. Головне в перекладі – засобами іншої мови цілісно й точно передати зміст і форму оригіналу, зберегти його експресивно-стилістичні ознаки. Отже, щоб уникнути комунікативних невдач, важливо не тільки правильно знаходити лексичні відповідники, але й правильно розпізнавати та відтворювати формальний бік оригіналу – систему граматичних категорій, значень і форм. Відтак граматичний аспект перекладу є досить **актуальною** проблемою сучасної лінгвістики, бо повнокровний перекладознавчий аналіз абсолютно неможливий без урахування власне мовного компоненту.

У вітчизняній філології особливу увагу питанню перекладів з близькоспоріднених мов стали приділяти з другої половини XX ст. Вважається, що широке обговорення цієї теми започаткував М. Рильський своєю доповіддю на IV Міжнародному з'їзді славістів (Москва, 1958 р.). Відтоді починається плідний період розробки теоретичних засад міжслов'янського перекладу. Чільне місце в цій проблематиці як теоретик і практик українського художнього перекладу посідає Максим Рильський, перу якого належать блискучі переклади поезій А. Міцкевича, О. Пушкіна, повістей М. Гоголя, сотень ліричних творів російських, білоруських, польських авторів. Цікаві конкретні спостереження та теоретичні узагальнення з практики взаємоперекладів із мов близького споріднення знаходимо в працях цілого ряду інших дослідників України (Ф. Неборячок, О. Кундзіч, С. Ковганюк, В. Коптілов, А. Хуторян), Білорусі (В. Рагойша, У. Содаль), Польщі (З. Гросбарт), Болгарії (С. Влахов, І. Васева, С. Флорин). Вони наполягають на тому, що мистецтво перекладу з близької мови особливе, воно дуже відрізняється від перекладу з мови далекої. Труднощі перекладу зумовлені, з одного боку, спільним походженням усіх слов'янських мов, з іншого – їх національною самобутністю, досить давнім розмежуванням та самостійним існуванням, утворенням оригінальних літературних норм, стилів і форм. Науковці зазначають, що мовна, ментальна, історична, культурна, політична і навіть географічна близькість слов'ян, на перший погляд, повинна значно полегшувати процес перекладу. Однак тут потрібно пам'ятати, що неуважне ставлення до національно-мовних особливостей при перекладі може призвести до таких втрат,

© *О.І. Приймачок, 2013*

які неможливо буде компенсувати ні щирим прагненням «оживити» чи «осучаснити» переклад, ні авторитетом перекладача.

Труднощі при перекладі з близькоспоріднених мов виникають на різних рівнях: лексико-семантичному, фразеологічному, стилістичному, граматичному. Проблема відтворення граматичних (морфологічних) значень тісно пов'язана з цілою низкою питань теоретичної граматики, контрастивної лінгвістики. Уже загальновизнаною стала думка про те, що кожна природна мова по-своєму членує дійсність, має свій специфічний спосіб її концептуалізації. Інакше кажучи, мовна картина світу виявляється не лише в лексико-фразеологічній системі мови, але й у притаманних їй граматичних категоріях. У східнослов'янських мовах набір граматичних категорій майже однаковий, проте засоби їх мовного вираження значно відрізняються. Що стосується української та російської мов, то з величезного переліку таких незбігів варто навести лише найяскравіші приклади: різний граматичний рід і число співвідносних іменників, наявність/відсутність кличного відмінка, утворення та функціонування окремих прикметникових форм, збірних числівників, активних дієприкметників, давноминулого часу дієслова тощо. Кожен із цих моментів може стати предметом особливої уваги дослідників, адже для перекладу (особливо художнього) небайдужими бувають навіть факти граматичного порядку.

Ця наукова розвідка має на меті в результаті порівняльно-зіставного аналізу прикметникових форм оригіналу (роман у віршах О.С. Пушкіна «Евгений Онегин») та його перекладу М.Т. Рильським [2] з'ясувати способи відтворення коротких форм російських прикметників та їх ступенів порівняння українською мовою.

З формального боку і в російській, і в українській мовах якісні прикметники мають дві форми: повну і коротку (правда, відразу обидві форми властиві не всім прикметникам). Початковою прикметниковою формою в сучасній українській мові вважається повна форма називного відмінка однини чоловічого роду з закінченням **-ий (-ій)** (*гарний, мужній*). Форми жіночого і середнього роду, а також форма множини є стягненими, бо мають відповідно закінчення **–а (-я), -е (-є), -і** (*гарна, мужня; гарне, мужнє; гарні, мужні*). Повні (нестягнені) форми прикметників жіночого й середнього роду та множини вживаються як стилізовані, сфера їх обмежена фольклорним і поетичним мовленням: Плинь, моя пісне, як хвиля **хибкая**, – вона не питає, куди вона плине; Линь, моя пісне, як чайка **прудкая**, – вона не боїться, що в морі загине (Леся Українка). Що ж стосується коротких прикметників, то, за даними словників, їх кількість становить усього близько двох десятків. У сучасній українській мові вони вживаються досить рідко і тільки в ролі іменної частини складеного присудка.

У російській мові ситуація з повними та короткими формами якісних прикметників зовсім інша. По-перше, абсолютна більшість якісних прикметників має обидві форми. По-друге, короткі форми значно відрізняються від повних не тільки за граматичними ознаками, але й за значенням. Справа в тому, що короткі форми прикметників позначають не постійну, а тимчасову ознаку предмета, або й взагалі ознака предмета подається як його якісний стан. Такі смислові відтінки можуть ставати підґрунтям для більш глибоких семантичних розбіжностей, і тоді повні й короткі форми втрачають значеннєву співвідносність, наприклад: ***свободный*** *человек* і *я сегодня совершенно* ***свободен***; ***способный*** *ученик* і *он на всё* ***способен.***

У сучасних дослідженнях з функціональної граматики російської мови (О.В. Бондарко, О.М. Вольф, Г.О. Золотова та ін.) зазначено, що короткі прикметники входять до системи тих мовних засобів, які здатні передавати семантику стану. У конкретнішому вияві висловлювання з короткими формами прикметників можуть набувати семантики якості (властивості), відношення, а також поведінки суб'єкта. Наприклад: Что с вами? **Больны**? – Да, **болен** немножко (Чехов); Он **добр** и **чувствителен**, но **вспыльчив** (Чехов); Июль в этом году был **похож** на август (Паустовский); Дарья Михайловна была **любезна** с Рудиным, но держалась как-то отдалённо (Тургенев). Очевидно, що в українській мові всі вказані значення і функції притаманні найбільш уживаній формі прикметників – повній – у двох її варіантах: нестягненому та стягненому.

Справді, як свідчить зібраний фактичний матеріал, одним зі способів передачі російських коротких форм в українському перекладі є еквівалентна за значенням повна (нестягнена) форма прикметника. Наприклад: …Свет решил, что он **умён** и очень **мил.** – Тож присуд був йому один: **люб'язний** і **розумний** він [2, с. 8]; Я был **озлоблен**, он **угрюм**. – Він був

**похмурий**, я – **лихий** [2, с. 24]; И очень **рад**, что прежний путь переменил на что-нибудь. – І **радий**, що на іншу путь *йому* судилося звернуть [2, с. 27]; Поля! Я **верен** вам душой. – Поля! Я **вірний** вам давно [2, с. 28]; Отменно **прочен** и **спокоен** во вкусе умной старины. – **Тривалий, вигідний**, **спокійний**, під старовинний мудрий смак [2, с. 31]; Ей **скучен** был и звонкий смех, и шум их ветреных утех. – **Нудний** для неї був і сміх, і шум їх вигуків дзвінких [2, с. 40].

Якщо виникає необхідність узгодити прикметник з іменником жіночого, середнього роду або множини, то перекладач вживає повну стягнену форму якісного прикметника. Наприклад: **Дика**, **печальна**, **молчалива**, как лань лесная **боязлива**… – **Печальна**, **дика**, **мовчазна**, неначе сарна **полохлива** [2, с. 40]; Всегда **скромна**, всегда **послушна**, всегда как утро **весела**, как жизнь поэта **простодушна**, как поцелуй любви **мила**. – **Слухняна** завжди**, непримхлива**, **весела** завжди, як весна, як сни поетові **правдива**, як поцілунок, **чарівна** [2, с. 39]; К тому ж они так **непорочны**, так **величавы**, так **умны**, так благочестия **полны**, так **осмотрительны**, так **точны**, так **неприступны** для мужчин… – А ще й такі вже **непорочні**, такі вони **величні** всі у тому розумі й красі, такі **завбачливі** і **точні**, такі **суворі** до мужчин, що й вигляд їхній родить сплін [2, с. 22]; Слова и взор волшебниц сих **обманчивы**, как ножки их. – Слова і зір привабниць тих **оманливі**,.. як ніжки їх [2, с. 20].

Ще одним способом передачі коротких російських прикметників є еквівалентні їм як за значенням, так і за формою короткі українські прикметники. Оскільки, як уже говорилося, їх у сучасній мові мало і вживаються вони рідко, то і прикладів таких є небагато: Любви безумную тревогу я безотрадно испытал. **Блажен**, кто с нею сочетал горячку рифм… – Любові огняну тривогу я безвідрадно почував. **Блажен**, хто з нею сполучав гарячку рим… [2, с. 29]; И между тем душа в ней ныла, и слёз был **полон** томный взор. – Але душа у неї нила, і сліз був **повен** млосний зір [2, с. 65]; Где каждый, вольностью дыша, **готов** охлопать entrechat… – Де всяк, щоб вільність показать, за entrechat **ладен** плескать [2, с. 13]; Он **должен** был обезоружить младое сердце. – **Повинен** був він пом’якшити юнацьке серце [2, с. 111]; **Благословен** и день забот, **благословен** и тьмы приход! – **Благословен** і день ясний, **благословен** і час нічний! [2, с. 114].

Часом перекладачі змушені скористатися з нестандартних засобів передачі коротких прикметників, адже відтворення тонких змістових і стилістичних відтінків все-таки превалює над формальними. У таких випадках М. Рильський найчастіше вдається до заміни предикативного прикметника на дієслово, адже саме воно є носієм динамічної ознаки, яка й притаманна коротким російським прикметникам (на відміну від повних, що позначають ознаку статичну). Наприклад: Там некогда гулял и я: но **вреден** север для меня. – Гуляв і я там в давні дні: та північ **вадила** мені [2, с. 7]; Вот мой Онегин на свободе; **острижен** по последней моде. – Дістав Онєгін мій свободу, **остригся** під останню моду [2, с. 8]; Как томно был он **молчалив**, как пламенно **красноречив,** в сердечных письмах как небрежен! – Як він томливо **німував**, як пломенисто **промовляв**, які листи писав недбалі! [2, с. 10]; И правда то, что в наши лета довольно **скучен** высший тон. – Воно ж і правда, що сьогодні **докучить може** вищий тон [2, с. 22]; Онегин был **готов** со мною увидеть чуждые страны… – Ми вдвох з Онєгіним **хотіли** в далеких побувать краях… [2, с. 26]; …Что дядя при смерти в постеле и с ним проститься был бы **рад**. – Що дядько смерті виглядає і попрощатись **хоче** з ним [2, с. 27]; Но я, любя, был глуп и **нем**. – Та я, любивши, **німував** [2, с. 29]*;* И что ж? Оно приятно, звучно; но с ним, я знаю, **неразлучно** воспоминанье старины иль девичьей! – І що ж? Воно приємне, миле, та з ним, я знаю, **сполучили** ми спомини про давнину чи про дівочу [2, с. 39]; Незримый, ты мне был уж **мил**… – Незримий, **душу** ти **палив** [2, с. 62]; Но эта важная забава **достойна** старых обезьян хвалёных дедовских времян… – Але поважна ця забава **годилась** лиш мавпам старим в минулім віці голоснім [2, с. 69]; Он счастлив, он почти **здоров**. – Він знов щасливий, знов **ожив** [2, с. 71].

Цілком логічною, як і попередній спосіб, є заміна короткої форми прикметника на безособово-предикативне слово, адже обидві ці форми, як уже було сказано вище, спеціалізуються на передачі семантики стану. Наприклад: Театр уж **полон**; ложи блещут… – В театрі **повно**; ложі сяють [2, с. 14]; Представь меня. – Ты шутишь. – Нету. – Я **рад**. – Когда же? – Хоть сейчас. – Представ мене! – Тебе? – Без жарту! – **Гаразд**. – Коли ж? – Хоч зараз. [2, с. 49]; Но где ты свои проводишь вечера? – У Лариных. – Вот это **чудно**. – Та де ти марнуєш вечір день при дні? – У Ларіних. – Їй-богу, **диво**! [2, с. 49]; Морозна ночь, всё небо **ясно** – Морозна ніч, у небі **ясно** [2, с. 91]. Щоправда, при такому варіанті перекладу виника-

ють трансформації синтаксичного плану: двоскладні речення оригіналу перетворюються на односкладні безособові конструкції.

Нами зафіксовано кілька випадків заміни короткої форми прикметника на семантично близький іменник: Богат, **хорош** собою, Ленский везде был принят как жених. – На вроду **красень**, ще й багатий, був Ленський хоч куди жених [2, с. 34]; Сперва взаимной разнотой они друг другу были **скучны**. – Тож день знайомства їм приніс лиш обопільне **нудьгування** [2, с. 36]; Откажут – мигом утешался; изменят – **рад** был отдохнуть. – Відмовлять – хутко розважався, а зрадять – **привід** одпочить [2, с. 70].

Нерідко перекладач змушений відступати від текстуальної точності, вдаючись до більш помітних трансформацій: Ребёнок был **резов**, но **мил**. – І всім на втіху ріс малюк [2, с. 7]; Почтенный замок был построен, как замки строиться **должны.** – Поважний замок фамілійний чимало добрих мав ознак [2, с. 31]; …В это дело вмешался старый дуэлист; он **зол**, он сплетник, он **речист**. – Завзятий устряв до цього дуеліст, на брехні й наклепи артист [2, с. 111]; Но, говорят, вы **нелюдим**. – Та ви гордуєте людьми [2, с. 60]; Расстался б с музами, женился, в деревне, **счастлив** и **рогат**, носил бы стёганый халат. – Розстався б з музами, женився, ріжки на лоб собі придбав, в халаті жив та поживав [2, с. 120]; Татьяна чуть **жива** лежит – Ні мертва Таня ні жива [2, с. 96]; Он оставляет раут тесный, домой **задумчив** едет он. – Він їде з рауту тісного, у думи вдавшися чудні [2, с. 153]; Нашёл он **полон** двор услуги. – В покоях челядь метушилась [2, с. 153]; И мягко устланные горы зимы блистательным ковром. Всё **ярко**, всё **бело** кругом. – І м’яко вистелені гори зими покровом осяйним під небом ясно-голубим [2, с. 89]. Тут видно, як майстерно перекладач вдається до різноманітних компенсаторних засобів, прийомів синонімічної (у широкому розумінні) заміни та синтаксичної перебудови, зберігаючи при цьому і зміст, і стиль. Недаремно «Євгеній Онєгін» українською мовою критики вважають «творчою вдачею, справді поетичним подвигом» [1, с. 146] Максима Рильського.

До специфічних форм, які характеризуються регулярним суфіксальним і префіксальним творенням від прикметників з нейтральним якісним значенням, належать так звані ступені порівняння – вищий і найвищий. На відміну від словозмінних прикметникових форм роду, числа й відмінка, що мають залежний синтаксичний характер, ступені порівняння відзначаються іншою лінгвістичною мотивацією. Вони творяться з потреби вираження міри ознаки, причому не безвідносної, а такої, що виникає в результаті зіставлення, порівняння кількох предметів, явищ або процесів. Загальновідомим є той факт, що форми прикметникового компаратива та суперлатива в російській та українській мовах граматично дуже відрізняються, тому й становлять певну перекладацьку проблему.

З майже двох десятків слововживань ступенів порівняння прикметників у перекладі М. Рильського описово (приблизно) відтворено лише декілька: Мой дядя **самых честных** правил… – Мій дядько чесний без догани… [2, с. 7]; Они дорогой **самой краткой** домой летят во весь опор. – Додому, вже пори нічної, вони не їдуть, а летять [2, с. 50]; И в голос все решили так, что он **опаснейший** чудак… – І разом вирішили так, що небезпечний то дивак [2, с. 32]; **Сноснее** многих был Евгений... – Євгеній, серцем не злостивий, людей, щоправда, добре знав… [2, с. 35]; И трюфли, роскошь юных лет, французской кухни **лучший** цвет… – І трюфелі, розкіш юних днів, французьких гордість кухарів… [2, с. 12]; Уж небо осенью дышало, уж реже солнышко блистало, **короче** становился день… – Вже в небі осінь повівала, вже рідше сонечко блищало і до ущербу день ішов…[2, с. 82].

У всіх інших випадках перекладач намагається відшукати повний еквівалент: …Хотел бы я представить залог **достойнее** тебя, **достойнее** души прекрасной… – Поруку б я хотів явити тебе **гіднішу,** друже мій, **гіднішу** мислей величавих… [2, с. 5]; Но в чём он истинный был гений, что знал он **твёрже** всех наук… – Та в чому він був справжній геній, що знав з усіх наук **твердіш**… [2, с. 9]; Но разговор их милых жён гораздо **меньше** был умён – Але в розмові їх дружин ще **менше** глузду бачив він [2, с. 34]; Что может быть на свете **хуже** семьи, где бедная жена грустит о недостойном муже… – На світі **гіршого** немає, аніж родина, де жона тужливо мужа виглядає… [2, с. 72]; И, утренней луны бледней, и **трепетней** гонимой лани, она темнеющих очей не подымает… – Бліда, як місяць-молодик, і **тріпотливіша** від лані… [2, с. 99]; Позвольте мне, читатель мой, заняться **старшею** сестрой – Про **старшу** Ольжину сестру, читачу, слово я беру [2, с. 39]; Не так ли я в былые годы провёл в бездействии, в тени мои **счастливейшие** дни? – Не так провів я в тишині свої **найщасливіші** дні? [2, с. 28].

Нерідко трапляються контексти вживання часткового еквівалента у плані семантики прикметника, але повного в його граматичній формі ступеня порівняння. Наприклад: За что ж **виновнее** Татьяна? – А чим же **більший** гріх Татьяни? [2, с. 56]; Зато любовь красавиц нежных **надёжней** дружбы и родства. – Зате любов красунь вабливих **певніша**, знаємо, бува… [2, с. 75]; «Чужого толка» хитрый лирик ужели для тебя **сносней** унылых наших рифмачей? – Хіба «Чужої тями» лірик **миліший** для смаків твоїх за наших віршників сумних? [2, с. 80]; Говорят, что в мире **выше** нет наград. – Гомонять, що втіхи **кращої** не знать [2, с. 81]; **Опрятней** модного паркета, Блистает речка, льдом одета. – **Чистіші** за паркети модні ріки просторища холодні [2, с. 83]; Я был от балов без ума: **верней** нет места для признаний и для вручения письма. – Від слова бал я шаленів: **найкраще** місце для признання, для потай даваних листів [2, с.18].

Поодинокі, але не менш цікаві випадки, коли М. Рильський використовує граматичний еквівалент компаратива прислівника, а не прикметника, повністю зберігаючи при цьому зміст оригіналу. Наприклад: Но **слаще**, средь ночных забав, напев Торкватовых октав… – Та спів Торкватових октав іще б **солодше** чарував [2, с. 25]; В глуши **звучнее** голос мирный, **живее** творческие сны… – Там **краще** чути горду ліру, **буйніше** квітнуть творчі сни… [2, с. 28]; … Мой Ваня **моложе** был меня, мой свет. – Мій Ваня **пізніш,** як я, побачив світ… [2, с. 54].

Отже, у результаті ретельного зіставного аналізу оригіналу – роману у віршах О. Пушкіна «Евгений Онегин» та його блискучого перекладу українською мовою можна дійти певних висновків щодо відтворення М. Рильським окремих прикметникових форм. Як бачимо, навіть у випадку з близькими мовами важко в перекладі досягти повної еквівалентності. Короткі прикметникові форми російської мови в українських перекладах відтворюються стандартизованими засобами (повними нестягненими, стягненими та короткими прикметниками) чи оказіональними, такими, що призводять до граматичної трансформації прикметника в іншу частину мови (дієслово, категорію стану, іменник), або ж до цілковитої втрати прикметникової форми заради збереження віршової форми і стилю першотвору. Це ж стосується й ступенів порівняння прикметників, які в художньому перекладі зовсім не обов'язково потребують повного лексичного і граматичного еквівалента. Перекладач може вдатися до пошуку часткового еквівалента як у семантичному, так і в граматичному розумінні, до описового (приблизного) відтворення ситуації ступенювання, до синтаксичної перебудови речення з компаративом відповідного прислівника, а не прикметника. Інформаційна насиченість мовної одиниці складається не тільки з лексичної, але й з граматичної семантики, врахування якої вкрай бажане для адекватного художнього перекладу.

## Список використаних джерел

1. Неборячок Ф.М. О.С. Пушкін українською мовою / Ф.М. Неборячок. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1958. – 206 с.
2. Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах (На русском и украинском языках) / А.С.Пушкин. – К.: Дніпро, 1974. – 192 с.

Речь идёт о путях воспроизведения грамматических значений в переводах с близкородственных языков – русского и украинского. Предметом анализа стали разнообразные грамматические формы качественных прилагательных русского языка и возможные варианты их передачи в украинском переводе. Исследование выполнено на материале художественной речи (роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и его перевод М. Рыльским на украинский язык). На многочисленных примерах продемонстрировано настоящее мастерство Рыльского-переводчика.

*Ключевые слова: славянские языки, перевод, грамматическое значение, имя прилагательное.*

This article describes the main ways of the reproduce of the grammatical meanings in the translation of similar languages – Russian and Ukrainian. Different Russian grammatical adjective's forms and its Ukrainian versions of the translate are considered in this article on the practical material (the A. Pushkin's novel "Eugene Onegin" and its Ukrainian translation which is made by M. Rylskiy). Many examples show the mastery of Rylsky-translator.

*Key words: Slavonic languages, translations, grammatical meaning, adjective.*

*Одержано 12.09.2013.*

УДК 81'25:801.8:34:371.214.114

**О.В. ЧЕПУРНА,**
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри теорії і практики перекладу Криворізького інституту ПВНЗ*
*«Кременчуцький університет економіки, інформаційних технологій і управління»*

# ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИЧНОЇ РОБОТИ НАД АНГЛОМОВНИМИ ЮРИДИЧНИМИ ТЕКСТАМИ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ

Розглянуто лексичні, граматичні, лінгвокультурні особливості англомовного юридичного тексту у процесі методичної роботи над перекладом українською мовою. Аналізуються засоби творення та функціонування термінологічної юридичної лексики, а також способи перекладу простих за структурою термінів та термінів-словосполучень. Розглянуто юридичні терміни латинського походження та запозичення з давньої англійської мови.

*Ключові слова: термінологічна омонімія, термін-словосполучення, перекладацький прийом, етимологія слова.*

Стрімкий розвиток співробітництва України з країнами західного світу та інтеграція у Європейське співтовариство піднімає низку питань, що стосуються міжнародної ділової діяльності. Зростає обсяг роботи з юридичними документами, написаними іноземними мовами (особливо англійською), все частіше постає потреба грамотно скласти ці документи або перекласти юридичний текст з української мови.

Проблемою юридичного перекладу останнім часом займалися В.В. Алімов [1], С.М. Андріанов [2], В.С. Слепович [6], Е.В. Щепотіна [8] тощо. Метою нашої роботи є аналіз лінгвокультурологічних, лексичних та граматичних особливостей текстів на заняттях з юридичного перекладу.

У науковій літературі зростає інтерес до мови як феномену людської культури. Мова вивчається в тісному зв'язку зі свідомістю й мисленням людини, культурою й духовним життям народів. В.В. Маслова говорить про культуру, як про зведення «правил гри» колективного існування, набір способів соціальної практики колективу, які вироблені людьми для соціально значних, практичних й інтелектуальних дій» [4, с. 17–18]. С.Г. Тер-Мінасова стверджує: «мова – потужне громадське знаряддя, що формує людський потік в етнос, що створює націю через зберігання і передачу культури, традицій, громадської самосвідомості цього мовного колективу» [7, с. 200].

Адекватний переклад юридичного тексту вимагає від перекладача володіння юридичною грамотністю як іноземною, так і рідною мовою. Адже юридичний текст – це форма вираження норм права. Тому мова перекладу має бути точною, зрозумілою, достовірною. Для цього необхідно звертати увагу студента на розбіжності лінгвоетнічного характеру, мовні реалії та безеквівалентну лексику. У всіх мовах існують слова та стійкі словосполучення, що не мають відповідників у мові перекладу. Наприклад, такі поняття як *primaries* (попередні вибори) чи *venire* (категорія осіб, що можуть виконувати функції присяжних) невідомі більшості українців.

В англомовних юридичних текстах часто вживаються слова давньоанглійського походження, які вийшли із загального вжитку (*hereinabove, therein, whereby).*

© *О.В. Чепурна, 2013*

Труднощі в процесі перекладу може викликати термінологічна омонімія. Наприклад, слово *«assignment»*, що звичайно перекладається як «доручення, завдання» у юридичному тексті означає «переуступку прав». Зустрічаються й суто юридичні терміни «*tortfeasor*» (делінквент) або «*estoppel»* (процесуальний відвід).

Однією з характерних рис англійського юридичного тексту є вживання модального дієслова «*shall»* для вираження наказу або забов'язання. Наприклад, *«The Parties shall take the necessary measures to...»* («Сторони зобов'язуються вжити необхідних заходів...») [9].

Переклад юридичних текстів з англійської або на англійську мову часто ставить перед перекладачем складні завдання, обумовлені специфікою правової системи й термінології, прийнятої в англомовних країнах. Не завжди вдається знайти еквівалент у мові перекладу. Щоб вирішити цю проблему, використовуються три основні методи: 1) перефразовування, описовий переклад; 2) заміна функціональним аналогом; 3) калькування, послівний переклад.

У випадку відсутності відповідного за значенням слова в рідній мові, як і при поясненні слова у словнику, вживається перекладацький прийом опису, наприклад: *account* – несплачена боргова вимога; *official accusation* – офіційне звинувачення (у скоєнні злочину); *acknowledgement of will* – неофіційне признання заповідачем перед свідком, який може підтвердити, що підпис під заповітом належить заповідачеві.

Таке слово, яке має кілька словникових відповідників, варіантів аналогічних йому за значенням, перекладається шляхом підбору варіанта-аналога, який найточніше передавав би значення терміна залежно від контексту. Наведемо декілька прикладів. *Notice* – 1. попередження, повідомлення, заява, сповіщення, попереджати, сповіщати; 2. сповіщення про готовність судів до завантаження; нотіс; 3. знання, обізнаність. Notice in writing – письмове попередження; notice to admit – вимога у зізнанні (з метою скорочення витрат щодо пред'явлення судових доказів); to give notice to – повідомляти когось про щось; to have notice of – знати про щось; notice to plead – вимога надати змагальний папір; notice to produce – пропозиція супротивній стороні надати до суду документ тощо.

Прийом калькування відтворює англійську лексему дослівно, наприклад: *Multiple accredit* – множинне акредитування; *accomplice of attempt* – співучасник у замаху; *according to law* – відповідно до закону.

Оскільки в юридичних звітах та договорах часто використовуються назви різноманітних закладів, юридичних та інших фірм, то у процесі перекладу термінів у юридичному контексті часто використовується прийом транскрибування – передача літерами рідної мови звучання англійського слова, наприклад: *Special Systems Industry* – Спешіал Систем Індастрі.

У процесі перекладу юридичних текстів з англійської мови насамперед необхідно приділити увагу особливостям терміносистем англійської та української мов. Одним із найскладніших завдань є переклад багатокомпонентних термінів.

У сучасному мовознавстві запропоновано різні принципи класифікації багатокомпонентних термінів. За способом зв'язку вони поділяються на:

а) словосполучення, у яких значеннєвий зв'язок між компонентами виражений шляхом примикання, наприклад: *justice system* – система правосуддя;

б) словосполучення, компоненти яких оформлені граматично за допомогою прийменника або наявності закінчень, наприклад: *powers of arrest* – право на арешт.

За лексико-граматичним характером такі терміни мають три категоріальні види. До першого виду відносять терміни-словосполучення, обидва компоненти яких є словами спеціального словника. Вони самостійні й можуть вживатися поза вказаним словосполученням, зберігаючи властиве кожному з них окреме значення, але набувають нового значення, що володіє значеннєвою самостійністю. Характерною ознакою термінів-словосполучень першого типу є можливість їхнього розчленовування й виділення складових компонентів – самостійних термінів.

До другого виду віднесено три підвиди термінів-словосполучень:

а) у яких тільки один компонент – юридичний термін, а другий належить до слів загальновживаної лексики. Цей спосіб утворення юридичних термінів, на думку Р. Проніної, більш продуктивний, ніж перший [5];

б) у яких перший компонент (прикметник) має спеціальне, специфічне значення для однієї або іншої галузі науки;

в) другий компонент яких вживається в основному значенні, але в сполученні з першим компонентом являє собою термін із самостійним, специфічним для області значення.

До третього типу належать терміни-словосполучення, обидва компоненти яких являють собою слова загальновживаної лексики, і тільки сполучення цих слів є терміном. Такий спосіб утворення термінів не є продуктивним.

Переклад складних термінів складається з двох основних процедур – аналітичної та синтетичної. Велику роль у процесі перекладу словосполучень відіграє саме аналітичний етап – переклад окремих його компонентів. А для цього необхідно правильно визначити компоненти складного терміна, оскільки ними можуть бути не тільки слова, а й словосполучення, що входять до складу складного терміна. Синтетичний етап перекладу передбачає вибудовування компонентів залежно від зазначених семантичних відносин і отримання остаточного варіанта перекладу складного терміна [3].

Існує низка термінів-словосполучень, що не допускають дослівного перекладу, хоча мають еквіваленти в рідній мові. Окремі елементи таких термінів відрізняються від компонентів еквівалента у рідній мові. Такі терміни рідко зустрічаються в юридичній термінології, наприклад: *Private nuisance* – джерело небезпеки.

Необхідно зважати на той факт, що для сучасної англійської юридичної термінології характерною є подвійна мовна основа. Поряд із словами та словосполученнями, що належать до власне англійської мови, наявні також прості та складні терміни, запозичені з латинської мови: *lex lata* – «позитивне право», *lex loci delictus* – «закон місця скоєння злочину», *corpus delicti* – «склад злочину» та ін.

Розглянемо на прикладі лексико-граматичний аналіз юридичного тексту у процесі перекладу українською мовою. Об’єкт розгляду – декілька статей угоди «Про партнерство і співробітництво між європейськими співтовариствами та їх державами-членами і Україною» [10] Угода охоплює питання розвитку політичних, торгових, соціальних, культурних зв’язків, а також питання співпраці у сфері забезпечення миру та безпеки. Тому угода насичена юридичними, а також економічними термінами.

| Article 2 | Стаття 2 |
|---|---|
| Respect for the democratic principles and human rights as defined in particular in the Helsinki Final Act and the Charter of Paris for a New Europe, as well as the principles of market economy, including those enunciated in the documents of the CSCE Bonn Conference, underpin the internal and external policies of the Parties and constitute an essential element of partnership and of this Agreement | Повага до демократичних принципів та прав людини, як зазначено, зокрема, в Гельсінському Заключному акті та Паризькій хартії для нової Європи, так само, як принципів ринкової економіки, включаючи ті з них, що були проголошені в документах Боннської Конференції НБСЄ, є основою внутрішньої та зовнішньої політики Сторін та становлять істотний елемент партнерства та цієї Угоди |

Необхідно звернути увагу, що чільне місце у реченні займають терміни-словосполучення з такими типами зв'язку:

«Adj + N” *democratic principles, internal policy, external policy*, що перекладаються українською мовою словосполучення «прикметник + іменник»;

“$N_1$+$N_2$”: *human rights* – права людини (перекладається терміном, в якому український відповідник $N_1$ виступає у формі родового відмінка), *market economy* – ринкова економіка (відповідником $N_1$ виступає прикметник).

Словосполучення market economy можна віднести до економічних термінів, які дуже часто зустрічаються в юридичних текстах.

Термін *policy* «політика» – *polity* «форма правління» – *police* «поліція», а тому може стати причиною неадекватного перекладу.

Власні назви документів та конференцій у статті перекладаються the Helsinki Final Act – Гельсінський Заключний акт, the Charter of Paris for a New Europe – Паризька хартія для нової Європи, Bonn Conference – Боннська Конференція, а абревіатура CSCE (Conference of

Security and Co-operation in Europe) перекладається відповідним скороченням НБСЄ (Нарада з питань безпеки та співробітництва в Європі).

Термін partnership – похідний, утворений від іменника за допомогою суфікса -ship.

| Article 44 | Стаття 44 |
|---|---|
| Treatment granted by either Party to the other hereunder shall, as from the day one month prior to the date of the entry into force of the relevant obligations of the General Agreement on Trade in Services (GATS), in respect of sectors or measures covered by the GATS, in no case be more favourable than that accorded by such first Party under the provisions of GATS and this is in respect of each service sector, sub-sector and mode of supply | Режим найбільшого сприяння, що надається кожною Стороною іншій стороні згідно з цією Угодою за місяць до дати набуття чинності відповідних зобов'язань Генеральної Угоди з торгівлі послугами (ГАТС) стосовно секторів або заходів, що передбачені ГАТС, не буде жодною мірою більш сприятливим, ніж той, що наданий першою Стороною згідно з положенням ГАТС, і це стосується кожного сектора послуг, підсектора і способу надання |

У статті зустрічаються словосполучення з різними типами зв'язку: *the date of the entry into force* (багаточленне словосполучення), *service sector* ($N_1$ + $N_2$), *mode of supply* ($N_1$ + of + $N_2$) Термін *sub-sector* утворено за допомогою префікса *sub-,* що означає підпорядковане становище у певній ієрархії.

Для юридичної наукової літератури характерні певні сталі звороти. У реченні зустрічаються такі звороти, до складу яких входять прийменники: *entry into force, in respect of, in no case, under the provisions of.*

Власна назва, що представлена багаточленним терміном-словосполученням *General Agreement on Trade in Services*, перекладається українською мовою відповідною назвою Генеральна Угода з торгівлі послугами, але англійська абревіатура *GATS,* що номінує назву цієї угоди, транскодується українською мовою ГАТС.

У статті зустрічається слово староанглійського походження *hereunder*, яке вийшло із загального вжитку. Можуть викликати труднощі при перекладі слова, що мають співзвучні відповідники в українській мові, але у цьому контексті перекладаються по-іншому: *services* «послуги», *Party* «Сторона».

Можна зробити висновок, що робота над перекладом юридичного тексту має багато нюансів, пов’язаних із своєрідністю юридичної мови, лінгвокультурними розбіжностями мови оригіналу й мови перекладу, різницею в законодавчих системах та лінгвістичних традиціях країн. А тому подальші дослідження з цієї теми є продуктивними для всебічного та більш докладного вивчення аспектів перекладу різних видів юридичного дискурсу та удосконалення методичної роботи над ними.

**Список використаних джерел**

1. Алимов В.В. Юридический перевод. Практический курс. Английский язык. Изд. 2-е / Вячеслав Вячеславович Алимов. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 160 с.

2. Англо-український юридичний словник: Близько 75000 термінів / упоряд.: С.М. Андріанов та ін.; за ред. Л.І. Шевченко. – К.: Арій, 2007. – 552 с.

3. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми / В'ячеслав Іванович Карабан. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 57 с.

4. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб, заведений / Валентина Авраамовна Маслова. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.

5. Пронина Р.Ф. Перевод английской научно-технической литературы: учебн. пос. для вузов. – 3-е изд., испр. и доп / Раиса Федоровна Пронина. – М.: Высшая школа, 1986. – 175 с.

6. Слепович В.С. Деловой английский. Business comunication: учебн. пос. / Виктор Самойлович Слепович. – Мн.: ТетраСистемс, 2002. – 256 с.

7. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: Учеб. пособие для студ. высш. учеб, заведений / Светлана Григорьевна Тер-Минасова. – М.: Слово/Slovo, 2000. – 624 с.

8. Щепотина Е.В. Лингвокультурные факторы перевода юридического текста / Елена Валерьевна Щепотина // Язык, коммуникация и социальная среда. Вып. 2. – Воронеж: ВГТУ, 202. – С. 109–116.

9. Customs power of Attorney// tools/ib-power-of-attorney.pdf

10. Partnership and co-operation agreement between the European communities and their members, and Ukraine// http://ukraine-eu.mfa/gov/ua/eu

Рассматриваются лексические, грамматические, лингвокультурные особенности англоязычного юридического текста в процессе методической работы над переводом на украинском языке. Анализируются способы образования и функционирования терминологической юридической лексики, а также особенности перевода простых терминов и терминов-словосочетаний. Рассматриваются юридические термины латинского происхождения и заимствования с древнеанглийского языка.

*Ключевые слова: терминологическая омонимия, термин-словосочетание, переводческий прием, этимология слова.*

In article are considered lexical, grammatic, linguo-cultural features of the English-speaking legal text during methodical work on translation in the Ukrainian language. Ways of formation and functioning of terminological legal lexicon, as well as feature of translation of simple terms and terms-word-combinations are analyzed. Legal terms of a latin origin and loan from old english language are considered.

*Key words: a terminological homonymy, the term-word-combination, translational reception, ethymology of a word.*

*Одержано 12.09.2013.*

# SUMMARIES

УДК [821.111:821.161.1]–31:82.091 **O.A. Bezhan**

## DOCUMENTALISM IN MODERN PROSE ABOUT WAR: THE TRADITIONAL AND ADVANCED APPROACH TO A PROBLEM

The article studies the features of documentary genre development in the literature of war. The material of research is a novel by Russian writer A. Kuznetsov «Babiy Yar» and the American writer William Styron «Sophie's Choice». Considering the significant changes that have taken place in the outlook of man in the last third of the XX and beginning of the XXI century, we can emphasize, that the first documentary and narrative sketch, reflecting the Holocaust, gradually changed into novels.

In spite of the theme of the Holocaust, an important component of the A. Kuznetsov's work was the desire of the author to convey to the reader the «truth about the Soviets». This topic is becoming one of the leading in the literature after dethroning Stalin's personality cult and found its reflection in the Kuznetsov's Babi Yar. According to the researchers' conclusions, nonfiction in «Babi Yar» presents typical documentary feature – here is a reflection of «memorable events of the past» depicted in unity with the fate of the narrator.

W. Styron was characterized by peculiar slightly different approach to document and to what we usually call «historical truth». If Kuznetsov from the outset relied on value accusatory instrument, the American author related to it in two ways. In the novel «Sophie's Choice» is widely used material associated with the figure murderer Hess – commandant of Auschwitz concentration camp, who carefully sorted Jews and sent them to the gas chambers. Yet, it is not a document relies W. Styron, and the artistic expression of this document in the background of the novel, documents and testimony here has a supporting role, they are designed to enhance the perception of these facts seemed credible. As for episodes associated with black American South, there is authenticity and documentary used as something fictional-meditative story.

Thus, if the layer documentary narration in the A. Kuznetsov's novel was intended to testify the truth of history, show modern barbarism and call mankind to stop before the abyss of self-destruction, the reliability of W. Styron's novel was intended to strengthen the sense of «history's truth» and make the reader interested in it.

УДК 821.161.2(092) **H.M. Bilyk**

## «CYCLONE» AND «ANTICYCLONE»: N. GONCHAR VERSUS O. GONCHAR

The article considers the character and mechanisms of the literary interaction of a classical social realistic novel Cyclone by Oles Honchar and postmodernist text-reconstruction – novelette Anticyclone by Nazar Honchar. The literary history of the works and the peculiarities of their poetics have been studied as well as the aesthetic concepts being the basic for creating the picture of the authors' poetic world, and those writers are the representatives of the older and younger literary generations. The creative dialog between the authors in the world of art that reflects the differences in the writers' outlook and the level of society openness as it can have an impact on the artist, sometimes restricting his creative self-realization has been considered. Cyclone by Oles Honchar has been characterized as a social realistic «novel of signs» with the canon form-containing marks; Anticyclone by Nazar Honchar has been read in terms of the postmodernist paradigm of artistry with the focus on the rhizomatic, palimpsest and game components.

Oles Honchar's novel was written under the pressure, as usual example of government order, and it was aimed at author's status rehabilitation after Sobor (Cathedral) had brought him a political mess. Nazar Honchar, the representative of a younger generation, could understand his tragedy as the artist's one and tend to reproach «the leader of the soviet writers» (i.e. stressing the other side of life and creativity of Olexandr Dovzhenko, Vasyl Stus etc.) by means of his novelette. Moreover, he tried «to purge» the novel from the social realistic «rust», not without irony, covering the ideological emptiness. Figurative cyclone-anticyclone opposition of the novel and novelette empowers the readers to think of the essence and nature of creativity.

УДК 81'25:801.8:34:371.214.114 **O.V. Chepurna**

## THE ASPECTS OF ENGLISH LEGAL TEXTS TRANSLATION METHODIC WORK

Currently English has become the language of international business. In addition, the English language has become prominent as operational language of many law firms and multinational corporations. Thus interest in studying English legal terminology and legal translation has been recently up. The work focuses on the investigation of special law vocabulary in English which gives the opportunity to describe the integral picture of the legal language at the modern stage of the English language development, as well as issues concerning the process of formation and functioning of terms. The legal language is characterized by a specific set of terms. The

English legal language comprises numerous Latin words and phrases. It also has words of the Old and Middle English origin, including compounds which are no longer in common usage. They are used in legal English primarily as a way of avoiding the repetition of names of things in the document. The language of law also uses formal and ceremonial words. Thus, the present content of the English language of law is due to the influence of different languages and has a historical explanation. The language of law as a special sublanguage has its own content and a set of specific characteristics which vary depending on a language system. However, irrespective of language, the major part of it distinctive features and peculiarities are explained by the influence of historic, cultural, social and political factors on the language community. Deep knowledge of legal language and proficiency in legal terminology of both languages are the main factors providing the effective intercultural communication of legal professionals in the process of international cooperation. Therefore, it is of utmost importance to understand that one should not translate from a legal language into the ordinary words of the target language but into the legal terminology of the target language.

УДК 821.162.3 **E.M. Chernoivanenko**

## ABOUT ONE MYSTERY OF KAREL ČAPEK'S LATE NOVELS

Čapek's novels of 1930s have been a mystery for literary scholars and readers. Level of their artistry is undoubtedly high. It can be proved by the fact that many prominent European writers proposed Čapek as a candidate for the Nobel prize in the mid-1930s. And the reason was his novels. The mystery lies in the following: why was Čapek writing these novels in that period of time.

Early 1930s were the times of difficulties in Czechoslovakia as well as in Europe in whole. But the destiny of the latter was far more frightening and complicated during the World War II. That became clear later. Then, early 1930s saw a heavy economical crisis, escalation of social, political and international conflicts, so many people felt the impending trouble.

The writers treated life dramatization differently and reacted in various ways. Some tried not to pay attention to the surrounding woes and kept on writing about their own intimate anxiety. Others decided to be involved in politics in attempt to usurp their creativity for political reasons. There were the authors who tried to make people see the reason in the world created by them through the prism of satire. That's why Karel Čapek's literary choice can seem as a strange and incomprehensible one. In 1932-1935 he wrote his Noetic Trilogy – Hordubal, Meteor, An Ordinary Life – devoted to the possibilities of a human cognition. The oddity does not lie in the fact that a professional philosopher with the outlook similar to his education raised the gnoseological problems in his works, but the fact that he resorted to them under such dramatic circumstances. Is it the insensibility, indifference or intentional ignoring of the burning problems of social life?

УДК 81'27 **Iu.Ye. Davydenko**

## CROSS-CULTURAL COMMUNICATION AS THE WAY OF LANGUAGE PERCEPTION OF THE WORLD

The way human beings perceive the world around them varies with the languages they know. Indeed, every speech community always form their unique language perception of the world, which comes as the cultural heritage of both material and spiritual life of the community, evolving from enduring transmission of their traditions and folk wisdom, with language being a link between the past and the present. Language perception of the world can be defined as the complex of human knowledge and ideas about inner and outer world of a particular cultural community.

The diversity of language perceptions by different language groups could be explained by the variety of ways we perceive the world around us, dominant geographic environment of an ethnic group, as well as difference in verbal conceptualization of the world around. Therefore, an appropriate language behavior of individuals in a particular cultural environment can be nurtured by developing aforementioned language perceptions of the world in their minds. In other words, it is the development of intercultural competence that helps individual deal with and behave appropriately in a particular culturally varied situation.

The approach to learning cultures could be called as an interactive one, when everyone who is involved in this learning process can analyze, anticipate and evaluate their own speech behavioral patterns towards the representatives of other cultures, can reflect on their own concepts "before and after" about behavioral patterns existing in other cultures. The efficiency of business and general cultural interaction strategies mainly depend on us, how much we realize the diversity of cultures and are aware of the historical wealth and cultural experience of their representatives. It seems that understanding the topicality of intercultural communication approach and its use in teaching/learning foreign languages can help us enhance and broaden as our own cultural competence as the effectiveness of business co-operation with other cultures.

УДК 821.161 **O.Yu. Dobrobabina**

## FATHER SERGIUS BY LEO TOLSTOY: A TRANSFORMATION OF HAGIOGRAPHICAL GENRE CANON

Leo Tolstoy works describe the existence that «functions» not as a canonical model, but as a profoundly reconsidered and reemphasized register according to the laws of artistic thinking.

The author reconsiders the morality of life rather than argues with it or destroys its canonical structure. Among numerous hagiographical texts he chooses the plots that coincide with his «unorthodox» teaching. And no matter what the genre of those texts is, it can be a hagiographical legend of heretical, anti-canonical nature as well as hagiography that provides a basis for a genre structure of Father Sergius.It is possible to reconsider and transform the traditional hagiographical structures in Father Sergius due to such genre peculiarity of Tolstoy's novelette as parability. It is the parable being a genre archetypal phenomenon that in most cases allows expressing early Christian morale and its apology for a sin. But in the context of this novelette we cannot mention one particular parable plot that provides a basis for a genre structure, but proper parability as a quality that comprises a set of notions about a sinful character who tries to reach the truth.

What is more, a hagiographical canon is not just undermined on the grounds of parability. It can be proved by an archetypal motif of leaving. Its significance in the context of Tolstoy's novelette is determined by the presence of non-conflicting semantics of parable and hagiography and the ontological meanings they acquire.

Thus, reconsideration of hagiographical canon is possible, on the one hand, on the basis of genre archetypal phenomenon (such as a parable) penetrating into the hagiography and, on the other hand, within the hagiographical pattern. As a result we have a genre structure of a novelette that contains the diametrically opposed and in the same time identical semantic layers. It leads to a double vision effect so that we can find different meanings within the same genre denotatum that is a hagiographical one in given case. The multidimensional feature, that allows dividing and stressing different connotations within the same denotatum, witnesses the advent of new novelette structure in the Russian literature. First of all, it is based on the ambivalence of its genre model typical to small epic works in the late nineteenth and early twentieth century. It is realized through ambiguity caused by correlation of a novelette with such an archaic genre model as a hagiography.

УДК 821.161.1 **T.V. Filat**

## «THE STORY OF AN UNKNOWN MAN» BY A.P. CHEKHOV AND THE PETERSBURG TEXT OF RUSSIAN LITERATURE: THE PROBLEM OF INTERTEXTUALITY

The problem of A.P. Chekhov's tradition inheriting, of his «literary ties» was studied by G.A. Belyi, M.L. Semanova, L. Plotkina, B.I. Bursova, S.Ye. Shatalova, M.P. Gromova, V.B. Katayev. They were concerned with discovering the tradition, the «influence», parodies, polemics, reminiscences, typological ties applying the existing methods of comparative analysis.

The article considers the problem of intertextual ties between Chekhov's tale «The Story of an Unknown Man» and the Petersburg text of Russian literature. «The Story of an Unknown Man» shows various literary associations, inconspicuous, tracing back to Pushkin, Dostoyevsky and Tolstoy. They create the atmosphere of Petersburg space in its general geographic form known to the reader owing to their knowledge of the city and its literary reputation.

Literary Petersburg is related in Chekhov's consciousness to the real city he used to visit. That results in ambiguity of «illusion of the truth» in such juxtaposition on the real observations and unconscious literary associations. The literary space in Chekhov's «Petersburg tale» inserted as separate «points» in the general narrative stream is aimed at recognition, it is rather a «sign» than an image, but its «sign status» is related to the semiotics of the Petersburg text of Russian literature. Chekhov did not directly continue Gogol-Dostoyevsky's tradition in depicting «inhumane» Petersburg (V. Toporov) through urbanistic landscape, but he also shows their theme of dramatic alienation of people of the cruel, cold «northern» capital through the landscape realia and description of life in the space of Orlov-junior's house, but in his peculiar manner. Chekhov's motif of a «big city» is rather a way, a principle of artistic vision, a city «not in the landscape, but in the structure of the hero and the world» (I. Sukhikh).

УДК 821.161.1 **A.A. Gazizova**

## ANTIHERO CONCEPT IN MAXIM GORKY'S SHORT STORY KARAMORA

One of the most «problem spots» of M. Gorky's late thought was a consciousness and freedom of the people who had just been freed from the slavery. He wanted to tune into their moods about revolution and understand the means of realization of their freedom. He wanted to realize how a mass person felt in the force field of irreligious ideas of the century – Nietzschean, Marxian ones – and how he acted either following them or blindly obeying them or indifferently turning into their tool. Maxim Gorky thought about the impact of the new ideas

on «the psyche of a Russian primitive person» who didn't have a feeling of social justice based on spirituality and reasonableness.

Those could have been found among «the masters of social affairs». Got used to be a diligent students of the revolution theorists they realized that they had a truth in their hands and they tended to implant it without thinking about the means. The one who interested Maxim Gorky was a marginal person adapted to rebellions, mischief and crime.

Step by step he marked out the people who had become a criminal due to his desire for being a hero and who committed crimes experiencing an idea. Hardly can it be possible to separate these motives as they appear in subconsciousness, being nourished by instincts, and become mature in the labyrinths of a spiritual barren where logic doesn't work. But Gorky could not retreat in the face of difficult material. Thus, we have a sketch Murders, short stories Nightmare («Кошмар»), Examiners («Испытатели»), A Story of Unknown Hero, Karamora, novelette The Life of a Useless Man, novel Life of Klim Samgin. These works are marked with the overcoming the illusions: revolution romanticism, ideologization of primitive consciousness, worship of a strong personality. Gorky's gallery of antiheroes is a challenge for the time that completed a social order for glorification of «a little man» who stopped kneeling and became a hero of revolution.

УДК 811.111'42 **V.O. Golovan**

## SYNTACTIC MEANS OF MODERATION OF EXPRESSION IN THE DISCOURSE OF THE EUROPEAN PARLIAMENT

The moderation of expression serves as a means of linguistic influence, the use of which is determined by the rules of etiquette and language behavior.

The results of our research suggest that the moderation of expression is manifested at different linguistic levels. At the syntactic level, the rhetorical questions (71%) and polite request in the form of the questions (29%) are used.

The rhetorical question is considered in linguistics (especially in stylistics) as the transposition of reverse direction. Such question is aimed at the listener to confirm his understanding. The main function of the rhetorical question is to attract attention. This question itself suggests the answer and helps the listener to make his or her own conclusion. The rhetorical question is one of the most popular oratorical techniques in the debates of the European Parliament. It differs from other types of questions – the speaker does not expect an answer to your question. This technique has the effect of moderating statements to avoid directness and sharpness.

Other syntactic means of moderating expression is the request in the form of question. The high level of culture and emphasized courtesy towards colleagues are integral features of communication of the European Parliament. But the discourse of parliamentary debates also bears the main function of the political discourse – the struggle for power. Therefore, conflicts inevitably arise between members of different political parties and political organizations. In such cases, the stress is effectively removed by polite requests, which implement the politeness principle in the discourse of parliamentary debates.

УДК 821.111 **O.V. Gorbonos, O.Y. Vaschenko**

## UKRAINE AS COMPONENT OF AUTHOR'S WORLD-IMAGE IN G.G. BYRON`S POEMS «MAZEPA»: SYNCHRONOUSLY-ART ASPECT

The image of Ukraine as an artistic and imaginative component of G. Byron's poem "Mazepa" is in the center of the research. Analytical section of the problem produces differently: the genesis of the Ukrainian theme in the romantic G. Byron's poem, typological connections with European literary Mazepiana, structural and semantic features of the text, system of the personages, romantic art tools and more.

Dominant, leading direction of the research is the figurative and artistic originality of the «ukrainian theme» in the poem's textual massif. In particular, the synthesis of the revealing images of Ukraine and hetman I. Mazepa are identificated, the building of the Ukrainian color's features of the text in comparison with the «south» poems is analyzed, creative potential of the figurative-expressive means of the text is opened in the imaging process of "ukrainian theme" in the body of the romantic story.

Compositional and plot originality of the text – the description of the episode from the I. Mazepa's life, when the wild horse is carrying him through limitless expanse of Ukraine, creates potential opportunities of the «ukrainian theme's» disclosure in the poem.

The historical specificity and accuracy in the depiction of Ukrainian landscape in the poem creates a special discourse of depiction and that emphasizes in the research. The Ukrainian image which is the bearer of the freedom's spirit and constantly fight for it's independent, occurs in the poem.

It is fixed in the conclusions of the research that this content and formal aspect of the disclosure of the «ukrainian theme» in the G. Byron's art becomes the expression's form of the own ideological value positions of the romantic poet. In the conditions of the literary present time the «Ukrainian theme» in the G. Byron's art does not lose its significance and relevance of the research.

УДК 821.161.1.09 **V.A. Gusev**

**HUMAN AND CITY IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES**

This article studies the ways how the city is depicted in correlation with the village in the Russian literature of the late 19th – early 20th centuries. Also, the main tendencies of its development have been traced.

Pictures of the big city life did not play a significant role in prose of the late 19th century. Despite the changes brought by the reforms of 1860, Russia has not seen the disintegration of a traditional community. Many political, legal and religious elements of a bourgeois civilization have not been developed or not developed enough, and that, in particular, reflected the description of a city in the literature. A Western-European city was the embodiment of bourgeois lifestyle, being economical and cultural center. The city in the Russian public mind had two variations – as an embodiment of statehood, political structure imposing a dictation of status (Mikhail Saltykov-Shchedrin's The History of a Town), as well as an embodiment of trade relations, power of money, demonic vanity harming a human soul (Nikolai Gogol's cycle of St. Petersburg novelettes). Both ways did not coincide with the traditional ideas of the true function of man and were opposed to patriarchal values. Russian literature had oppositions of city and village, city and mansion, city and nature, but their patriarchal, nationalistic interpretation made them irrelevant at the turn of the 19th – 20th centuries. It was one of those innumerable ideological reappraisals which took place in the culture of a transitional epoch. A city is gaining its importance in the life of Russia, and that is reflected in the literature. Its image is becoming more complicated, multidimensional, psychologically precise and delicate.

УДК 882 (09) **E.A. Guseva**

**RUSSIAN PORTRAIT SKETCH AT THE TURN OF THE 19TH – 20TH CENTURIES**

One of the intra-genre sketch varieties being popular among the readership at the turn of the 19th – 20th centuries has been studied.

Russian literature at the turn of the 19th – 20th centuries saw the diversity of artistic researches. Development and artistic renovation of realism proceeded. The writers had a tendency of paying particular attention to the microcosm of a human emotional state, conscious-unconscious correlation in his psyche. This problem was elucidated in sketch-documentary prose of the early 20th century, where the literary sketch took an important place. The article investigates critical and biographical sketch that is based on the author's personal emotions. This genre variety has been used by V. Korolenko, I. Bunin, A. Kuprin, V. Veresaev, V, Rozanov, M. Voloshin, V. Bryusov, A. Bely, A. Blok.

Different literary scholars considered differently the interrelation of art and life at the turn of the 19th – 20th centuries, and it was reflected in the sketches. Its genre diversities were developing in the literature of that period, but there were two kinds – portrait and travel – that were in a great demand. As to moral and problem sketches they were not so popular. Each author tried to develop his own relations with the reality, but, as a rule, the light was thrown on the connection of writers' life-creativity and their artwork. At the beginning of 20th century the literature was entering life intensively. Russian literature tended to unite art and life, that's why the artist was sure to change and improve the world, to give «instructions to follow».

УДК 821.161.1 (Исаева Е.) + 82-14 **L.D. Gutrina**

**THE STRATIFICATION OF THE LYRIC HEROINE'S IMAGE IN E.ISAEVA'S POETRY BOOK «STRELOCHNITSA» (2007)**

In the book of Moscow poetess E. Isaeva "Strelochnitsa" («Pointswoman») a process of self-identification of the lyric character is embodied, and materialized in the motive structure; the book is interesting in connection with the problem of constructing the integrity of lyrical statements in the book of poems.

The motive structure of the book is based on contrasting pairs, counterbalancing each other: the motives of rails and stone – in contrast to flight and butterflies; motives of pleasure, happiness and motives of retribution, sin. The images associated with the word «burn» receive an ambivalent embodiment: hot sand foretells the coals of hell, and in chocolate tan the ability to «burn out of grief» is seen. Because of the «conversions» that we see in the style of the book by E. Isaeva, the problem of the search of the reflection becomes the central one. And the reflection not only doubles, but incredibly multiplies, and the E. Isaeva's heroine both resembles and differs from the familiar, traditional feminine characters. Lyric heroine of the book appears to be both a «strong woman» («pointswoman», «caryatid», wise mother and wife considering self-sacrifice to be her moral imperative), and a charming and frivolous nut-chocolate, and an ironic woman-poet.

Kind of a «hologram» to the lyrical book is the «unassembled» series of sea poems, revealing the existence of the heroine as a borderline between her striving for happiness and understanding of her own total responsibility for everything that happens in the world.

The artistic unity of the lyrical book by E. Isaeva «Pointswoman» is provided by the motive structure, the elements of the «framework» (title, the first poem and the last one), the lyric subject of the book.

УДК 821.161.3.09 – 1:801.6 **Y.A. Haradnitski**

**THE RHYTHM AS A STRUCTURE FORMING FACTOR IN THE BELARUSIAN CLASSICAL POETRY**

The article analyzes the role of the rhythm in the Belarusian classical poetry formation. This factor is one of the most important stylistic tendencies in the Belarusian literature of the 20th century. Rhythm is studied as a category that determines the peculiarities of the Belarusian authors' aesthetic points of view and influences the artistic concept formation. Particular attention is paid to the problem of rhythm in the works of Maksim Bahdanovich, who was a rationalist poet and a supporter of classical poetic forms. He was also among the first Belarusian literary critics, and the person who used a dialectical approach to a rhythmic potential of poetry in his works. While stressing the significance of the rhythm as a structure forming factor in poetry, Maksim Bahdanovich warned of a danger that can be exposed by the rhythmic element suppressing the other poetic components. Thus, he studied some early works of Janka Kupala through the critical prism of this approach.

It has been mentioned that the distinguishing feature of the Belarusian classical poetry is the combination of ontological and folk traditions. Rhythm and intonation peculiarities of folk poetics had a great impact on such Belarusian poets as Janka Kupala, Yakub Kolas, Alaiza Pashkievich, Ales Garun and others. Maksim Bahdanovich also experienced the influence. He was not only the author of strictly classical poems, but also poems of so called Belarusian verse. Those poems have folk stylization combined with the aspiration for the expression of national spirit.

The given tendency of synthesizing literary and folk rhythmic means was preserved in the second half of the 20th century, originally reflected in the works of Arkadi Kuleshov, Maxim Tank and other poets.

УДК 821.161.1 **N.I. Ilinskaia**

**GOD AND POET THEME IN YURY KUZNETSOV'S WORKS**

The article studies Yury Kuznetsov's poetological views on the problem of interrelation of creativity and faith that can be found in his poetry, essays and interviews. Particular attention has been paid to the author's thoughts about the bounds of artistic freedom when applying to the sacral themes and images. The reception of Jesus image in the poem The Way of Christ, his late lyrical works have been analyzed, his poetological views constants have been defined.

The significance of creativity theme, «religious justification and comprehension of culture» (Nikolai Berdyaev) has a transhistorical character in the Russian poetical tradition. The topicality is becoming more and more relevant when the times are uncertain. Artistic mind has it connected with the reception of Jesus image, understanding the bounds of artistic freedom when applying to the sacral themes and images. God and Poet theme has been urgent for Yury Kuznetsov, but last decade of his works saw its greatest realization. Here we should mention the poetical exposition of Sermon on Law and Grace by the Kievan Metropolitan Hilarion, religious and philosophical narrative poetry The Way of Christ («Путь Христа»), Descent into Hell («Сошествие в ад»), poems Eternal Exile («Вечный изгнанник»), A Word («Слово»), Denial («Отрицание»), Books («Книги»), Classical lyre («Классическая лира»), Bed of Dream («Ложе сна»), Poet and Monk («Поэт и монах»), essay Ideas («Воззрение»).

Such aspects of Yury Kuznetsov's poetical concept as treatment of «brothers of the quill», readers, Russian verse traditions have been studied greatly by his contemporaries and their followers. The article considers one of the aspects – poet's views on the interrelation of creativity and faith that can be found in his poetry, essays and interviews

УДК 82.0 **N.A. Khlybova**

**J.H. MILLER'S INTERPRETATIONAL TRANSFORMATION:
STRATEGIES OF LITERARY STUDIES IN THE 20TH CENTURY**

The purpose of this article is to define the main hermeneutical aspects of the interpretational strategy of the American comparativist with further concretization of J.H. Miller as a literary scholar. Insufficient amount of studies where the interpretational aspect of his phenomenological and deconstructivist works was considered led to the further investigation. Polymorphous character of J.H. Miller's practical criticism enabled it to go beyond literary studies and have an impact on the studies of culture.

Similar to every artistic novelty in literature each innovation of literary critics equals to some extent to a violation of the accepted and traditional in the aspiration for new variants. Canon never stops and keeps developing, thus, it strengthens and causes new problems. While sorting both ontological and terminological conflict, it is common to choose either hierarchal principle based on marking out the dominant values or distributional one – applying their allocation to different layers and spheres. National modification of J.H. Miller's critical thought helps to understand the scope of the historical and modern global changes and systemic transformations. So, as a result, we can face the same traditional and classical basics of interpretation but the new methods and qualitative standards are added. The given idea is probably to be treated as a controversial one due to the distorted deconstructivist investigations of the comparativist. The opinions about the deconstructive character of J.H. Miller's critical works of 1980-90s are based on the fragmentary consideration lacking the phenomenological influence of the previous period as well as the peculiar features of research methodology applied to his works in whole.

УДК 83.С2.821.162.4 **S.I. Khorob**

## ONE OF THE GREAT NOVELIST'S FOLLOWERS (V. TKACHUK'S PROSE WORKS)

The article studies the novellas of a Ukrainian writer, Vasyl Tkachuk (1916-1944), whose works had been unknown to the wide public until recently. Only the last decades saw the attention of literary scholars and publishers paid to his prose heritage. Aesthetically he mastered Stefanyk's style and his epic way of thinking. Then, in order to convince the historians of Ukrainian literature and his contemporaries, the writer continued the development of Vasyl Stefanyk's principles of ideas and images, mainly in terms of West-Ukrainian pre-war works. So, first of all, this article is about the peculiarities of Vasyl Tkachuk's novelistic consciousness in light of following Stefanyk's traditions.

When you conduct literary research taking into consideration the critical reviews of the past, it is possible to conclude that these materials show their authors' aspiration for exposing the ideological and aesthetic originality and inner structure of the epic story conceptually founded by Vasyl Tkachuk in all his collected novellas. In the same time they tended to reveal the burden of traditions in his works which, on the one hand, derived from the artistic thinking of his forefathers – Vasyl Stefanyk, Marko Cheremshyna, Mykhailo Kotsiubynsky, on the other hand, stemmed from the ideological and aesthetic consciousness of his contemporaries – Petro Kozlaniuk, Hryhorii Kosynka, Myroslav Irchan. So, this synthesis contributed to their development and establishment in the literary process of those times as absolutely self-valuable and self-sufficient ones, as those marked with the poetics and aesthetics of Vasyl Tkachuk's novella expressionism are worth being further considered. However, the object of investigation is not only his works, but the other modernist artistic way of thinking with its creative methods and traditions in Ukrainian national literature, which is a psychological impressionism.

УДК 82.0+781.61 **S.I. Khramova**

## ABOUT MUSICALITY OF LITERARY WORKS COMPOSITION

Modern artistic practice has a tendency to the synthesis of arts, the organic combination of various means of artistic creativity in this or that type of art. Harmony and perfection of form in different types of art, aesthetic irreproachability in sculpture, architecture and poetry are often correlated with musicality («architecture is a frozen music»). It is common to talk about the musicality of Raphael's pictures and the ancient statues, Blok's lyric poetry or Chekhov's prose. The verbal art and music used to represent a synthetic unity and now interact in different genres. And it is quite natural to search for musical regularities in various aspects: metre provides a basis for poetry, different rhythms – for both poetry and prose.

Many of the art historians consider a musical language as a phenomenon of sign nature, as a sign system and define the peculiarities of the musical language and its place among the existing ones. Music has its syntax, its rules of combinability; music works have their own communicative orientation. The term «intonational vocabulary of the epoch» was introduced by Boris Asafyev while analyzing Mikhail Glinka's music. It gives us a chance to study the linguistic regularities of music, compare the intonational features of music and poetry that belong to particular historical period, to analyze the principles of forming diverse systems and to define the structural laws of musical and poetic forms and their development. The parallel analysis of poetic and musical language evolution is thought to be necessary. The topicality of these issues can be proved by the number of discussions of synchronic and diachronic aspects in the studies of art, of such notions as musical and poetic languages as well as a sign nature of art. So these problems are worth being carefully investigated.

УДК 82.091-32:[821.161.2+821.161.1] **O.P. Kolinko**

## NOVELLA AND MUSIC: TO A PROBLEM OF ART SYNTHESIS IN SHORT PROSE AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURY

In this paper the problem of artistic synthesis of a small prose at the turn of the nineteenth and twentieth centuries is investigated, especially in the Modernist period at the turn of these centuries small prose stories prominently occupy the musical elements, transformed into the system of verbal correspondences. Their penetration into the story occurred in different ways , "borrowing" and transfer music genres and musical forms giving the Modernist short story the similarity to the sonata, symphony, rondo, and others.

The music terminology such as music, violinist, cellist, composer, singer, tone, range of semitones, harmony, disharmony, rhythm, intonation, sound, and voice embodies the short story with the music. In the associative field of the Ukrainian and Russian writers there were lots of the names of prominent composers and conductors such as Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Frederic Chopin, Wolfgang Amadeus Mozart. The writers also used the names of the definite dances: waltz, polka, quadrille which also confirmed the musical component presence in the Modernist short story.

Typological similarities of the Modernist short story in the creative works of the Ukrainian and Russian authors are also the principles of a musical work, especially the motif and leitmotif organisation, repeated transparent parts of the image using to form the rhythmic organization of the text and combine fragments, episodes, chapters into the artistic integrity and unite them into the tonal harmony. Similarly in the short stories there is a connection with the music that appears in the rhythm simulation through the phonetic organization of the language as well as the alliteration and assonance, and onomatopoeic effects. The common feature of Modernist short stories in both literatures is the usage of every single word, every sound, having any melody and all these components had to work together to create the appropriate tone of the whole piece of writing so the music could come into the story not only through the word but poetic rhythm as well.

Thus, the usage of the music in the short story occurred very strongly but in different ways showing the fusion of music and speech within the genre of Modernist short stories.

УДК 801.318 **I.A. Koltytskaya**

## STRUCTURE OF LINGUISTIC PERSONALITY IN THE MODERN ANTHROPOCENTRIC PARADIGM

The subject of scientific research is the category of linguistic personality that appeared as a result of projecting the interdisciplinary term in the field of linguistics. Meaning of the relevant notion reflects the philosophical, sociological and psychological views on the set of physical and spiritual characteristics of a person, and those are the elements of his/her qualitative distinctness. The article shows the development of the category of linguistic personality in the classical language studies and modern anthropocentric linguistics. Particular attention is given to the correlation of different approaches to the category of linguistic personality and its modeling. The criteria for linguistic personality formation have been defined. They are conditional on open nature and dynamism of category. Three-level model of linguistic personality has been analyzed, and it provided the basis for considering the given phenomenon within the framework of three substantial characteristics such as verbal and semantic, or linguistic proper, cognitive and pragmatic. The elements of these characteristics have been differentiated. Further prospective of linguistic personality studies has been stipulated.

УДК 821.161.1 **O.D. Krasnobayeva**

## PARADIGM OF THE UNUSUAL IN ANATOLI KIM'S WORKS

The article studies the evolution of secondary artistic convention forms and the function of the unusual in Kim's works. Moreover, the discourse of the unusual within the synthesis of all its kinds has been analyzed.

Kim's poetics of the unusual provides the grounds for forming such types of conditional figurativeness as fairy-tale and science fiction, philosophical allegory, grotesque, mythologization. They comprise Kim's artistic system being the separate elements active at the different levels of artistic unity, being the principles underlying the artistic world of the text, being the independent stylistic means.

We believe that Kim's prose has a full range of secondary artistic convention forms. The principles of expressing the unusual and its aesthetics in his works have been developed from the realistic sketches aimed at depicting the empiric reality of an ordinary person to philosophical phantasmagorias used for creating a universal form of objective reality.

Kim's anthropomorphic poetics coincides with the cosmic nature of his prose that requires the convention of peculiar extent.

His personal mythology combines sacral and scientific natures, solid realistic plasticity and post-scientific metaphysics. Mythologism becomes apparent in a special fantasy as well as in the other specific features of the author's artistic system. Also we can trace the author's intention to use myth in order to create a mental image, a visual notion, a visioneriness of meaning.

Kim's science fiction and the category of the unusual can be placed on the ontological scale. It can indicate that the writer's works have an innovative artistic system uniting mythopoetic outlook and realistic accuracy of the modern prose.

УДК 82.09 **V.V. Lubetskaya**

## TWO PERCEPTIONS OF THE WORLD: THE POETICS AND THE STYLE OF THE NOVEL «A COMMON STORY» BY I. A. GONCHAROV

It is considered the poetics and stylistic features of I.A. Goncharov's prose in the offered article, whose literary manner is characterized by objectivity, truthfulness of representation everyday life and ordinary people. At the «ordinariness» view, I.A. Goncharov's vision of the world distinguishes with extraordinary coverage of empirical reality, which is visibly embodied in the art works of the writer. I.A. Goncharov has achieved a comprehensive picture of the real world, environment, circumstances that impact on the character. For a long time I.A. Goncharov has been reputed to be one of the most unprejudiced Russian writers. Unbiassed creativity is the basis of the realism that is the aesthetic conception of I.A. Goncharov. I.A. Goncharov's conception of reality is characterized by definition – ordinary. The «ordinariness» is meant not only as private, daily sphere of activity but as modern life by itself in all its edges and content. «A Common Story» was one of the first Russian realistic novels in prose. Russian reality of that time, the typical circumstances of the characters that are known to be an essential criterion of realism are expressively described in the work. The story of the novel develops sequentially, the activities follow from the nature of the characters and characters' views in the novel. I.A. Goncharov has approved himself as a master of day-to-day, portrait and landscape sketches, and most importantly – as a writer who has captured a world-historical moment of rotation different eras and personality types. There are two characters and two stands in life in «A common story», if the first character of the novel (Alexander Aduev) – is an idealistic view of the world, the second one (Petr Ivanovich Aduev) – would be a realistic vision of the real life. During the entire novel the reader follows two perceptions of the world – ordinary and extraordinary, living a life in two ways – intellect and sense. Slow daily routine of the characters speaks for itself, and I. A. Goncharov as the realistic creator, seems, simply depicts events as they really are. However the author thinks over with the reader about the sad resolution for Alexander's heroic position. According to the novelist, this result is quite natural: live reality inevitably absorbs poetry. In the second part of the novel I.A. Goncharov puts to the test Aduev Sr. views, who has absolutized worldly prose. The novel «A common story» tells about «ordinary» things that make up the «extraordinary» meaning of human life. I.A. Goncharov declines pseudo-romantic and purely pragmatic attitude to the world. The intention for unity, for entirety is an important feature of the poetics and style of I.A. Goncharov, despite the fact that the principle of antithesis – is the compositional basis of the novel «A common story» in which the leading motives are «excess», «terrible distune» and «split». Turned on live prose novel «A common story» by I.A. Goncharov is filled with the poetry of entity, which prism helps to apprehend the profound and unbiassed prose of the writer.

УДК 821.161.1 **A.T. Malinovskyi**

## THE IDYLLIC IN IVAN GONCHAROV'S OBLOMOV

The article analyzes a fragment of the novel where the idyllic modality is realized in the most extensive way. That's why the idea of Oblomov's Dream being the focus of the idyllic in the novel has been grounded. It is expressed with the help of an idyllic chronotope which structure is characterized by the extreme stratification that provides a fractional division of the depicted into spatio-temporal segments. Constitutive characteristics of the idyllic chronotope are the cyclicity of time, confining or impermeable space, unity of human life and nature rhythms. Genre forming functions of the idyllic chronotope in Oblomov have been indentified.

We have studied the complete model of patriarchal and idyllic world order and defined the particular «structure» and «semantics». First of all, the realization of this model is the unity of the idyllic «adjacencies» and «realities» (Mikhail Bakhtin), forming and «cementing» a cyclically continuous rhythm of life which provides the basis for the idyllic world order. Expression of steadiness, life stability of a patriarchal society are the rituals and rites, the cult of food, and such integral elements as laugh, dream, death. Thus, we have considered so-called pair adjacencies in the idyll. They are birth and death, food and laugh, food and dream, dream and death. Their diffusive relationship proves the completeness of a novel ethological continuum.

УДК 821.161.1:7.033.5(410.1) **L.V. Matsapura**

## A. RADCLIFFE'S TRADITIONS IN N. I. GECH'S NOVEL «BLACK WOMAN»

The article considers N.I. Grech's novel «Black woman» in context of the English sentimental gothic traditions. The comparative analysis allowed the author to come to a conclusion that influence of the sentimental Gothic romance as which highest embodiment of A. Radcliffe's works are considered, are traced at all levels of poetics of N.I. Grech's novel. In spite of the fact that other literary influences were also reflected in the work, usage of the Gothic poetics defines a genre dominant of the novel "Black Woman".

N.I. Grech's novel «Black woman» (1834) is one of those few insufficiently explored works of the Russian literature which can be characterized by the gothic tradition. The novel was popular among the readers, especially among females, but it caused controversies among the critics. The gothic novels, overcome the height of their fame at the beginning of the 19th century, were still in demand in provinces in 1840s. However the critics wrote about the genre of a gothic novel as that of the previous literary epoch, any attempts to renovate it were considered to be rather antiquated. N.I. Grech applied to the genre of a novel when he was a well-know journalist and teacher. «Black woman» was his second and last novel. This work has a special place in the history of the Russian literature, as it is a rare example how the traditions of the English gothic novel have been reconstructed. Early 19th century Russia used the word «gothic» for describing the architectural style as a rule, not for defining a type of novel. Gothic literary works were called «the novels of mysteries and horror», «scary» novels or the novels in Radcliffe's style. The surname of the famous English writer was used in the Russian culture as a common name and it was the personification of the gothic novel in whole. A. Radcliffe's popularity in Russia indicates such phenomenon as «Psevdoradkliffiana» [Pseudoradcliffiana] (introduced by V. Vatsuro) that is the process of publishing Radcliffe's original works along with the works of the other writers published under her name.

УДК 82.09 **O.R. Minnullin**

## AUTHOR AND CHARACTER IN BORIS RYZHY'S POETRY (SPECIFYING THE ARTISTIC WORLD OF LYRIC POETRY)

This article is about the peculiar features of author-character relationship in lyric poetry, the specific dialogue between them, difficulties in distinguishing and necessity to consider the mode peculiarities of poems while creating a literary analysis. The study of Boris Ryzhy's poetry enables seeing these traditional theoretical problems from a new angle.

The theme of art purpose and its complicated connection with life are vital for this poet as well as the matter of correlation of aesthetic vision and «actuality of the act» (M. Bakhtin). Aesthetic vision correlates with the acts of the author-creator; actuality of the act is realized through a biographical person, and it is a sphere of character's acts in an artistic world of the literary work. It is essential that a character and his authentic prototype, a biographical ego, are closely connected in a lyric poetry. That's why the authentic reality and a character's world form a kind of a mythopoetic unity which belongs to the artistic world of a lyric poetry.

Objective reality becomes a kind of an ideal sphere, mythopoetic unity that combines the world of poetry, the world of history, biography (which is ideal to some extent) and the world of act. Two discourses – aesthetic, poetical and beyond aesthetic, ontological – coincide with a single space of the poetic world. This authentic reality is not the reality of an act, but a special idealized reality, close to the reality of a myth, being eternal continuation of artistic unity in lyric poetry beyond the given text.

The beginning of the authenticity, as well as an aesthetic dimension, exists in the poetic works from the very beginning up to the end. In other words, one beginning does not merge into the other one and each of the beginnings exists as an impenetrable necessary element of the poetic unity.

УДК 821.161.2 **V.D. Narivska**

## ART TO LIVE AS A PROBLEM OF CULTURAL SELF-IDENTIFICATION IN VASYL STUS`S EPISTOLARIA

The article is devoted to research of process of cultural self-identification of V.Stus creative person on a material of its epistolary heritage. Interpretation of Stuses work in domestic literary criticism is analyzed. Position of Stus in relation to sociocultural context of 1960-th is comprehended. Meaning of Stuses cultural self-identification in a context of concept «the person of Tradition», assisting formation of his polyliterary thought is defined. The specific character of judgement of concepts differently minded, a canon, classics by Stus in a foreshortening of perception by the poet of creative model of behaviour of Pushkin is defined. Stuses dispassionateness from the Ukrainian literary continuum as a position of «stranger» in its philosofic-art judgement by Camus is emphasized. Process of Stuses cultural self-identification is comprehended as synthesis of romantic and existential traditions in creative consciousness of the poet.

Stus's epistolaria with the generalized criteria of self-identification have the particular aesthetic, cultural and literary value (no one – either earlier or later – has undertaken these titanic efforts). Moreover, in his identifying «contacts» with Pushkin Vasyl Stus plays the role of the medium between the classical poet and the literature of the late 20th – early 21st centuries. Nowadays this Stus's position is in ever increasing demand (probably, it is more interesting now than when Stus was alive), that's why it stipulates the need of further consideration.

УДК 821.161.1 **V.D. Narivskaya, A.A. Stepanova**

## REVIVAL OF THE CRIMEAN TEXT IN THE NOVEL IN LETTERS OF IVAN SHMELYOV AND OLGA BREDIUS-SUBBOTINA

We should mention that the topic of investigation requires a clarification of the notions as it is about the notion of the Crimean text in Russian literature. In this case the reference point belongs to the notion of the Petersburg text that was introduced by Vladimir Toporov. The literary scholars note that there is uncertainty in the notion of the Petersburg text. Nevertheless, Toporov's concept provided the basis for the emergence of the Moscow text, Perm text, Venice text in Russian literature, London text in Russian literature, Italian text, Prague text in Czech literature. Thereby Aleksandr Lyusyj introduced the Crimean text without giving any explanations or notions. Have not claimed to give the precise definition, we consider that it is necessary to single out the common laws of the Crimean text development in Shmelyov's works.

Crimea is the main topic of the correspondence that, as we believe, developed in two different ways such as a revival of the Crimean text (including the Alushta one) and as a creation of a Crimean Alusha person who is considered to derive from the Crimean Alushta text.

Thus, while creating the Crimean text Shmelyov passed the way from the Crimea demythologization in The Sun of the Dead, where he debunked the traditional ideas about Crimea as a place of freedom and harmony, to the Crimea self-demythologization in the novel in letters, where the author tried to overcome his perception of Crimea as a place of Apocalypse, so that it became an ideologeme that allowed Shmelyov to create his own cultural ideology. This ideology raised the artist over all social and political beliefs, released him from such ideological commitments. Shmelyov's inner ideology is not realized in the ideological superstructures, but in artistically interpreted cultural and ideological sphere of the Crimean figurativeness which the writer accepted as an aesthetic constant of his works. So this way he claimed to be a creator of an individual myth about Crimea, and this fact can justify the introduction of scientific notion as «Shmelyov's Crimean text in Russian literature».

УДК 82(091).82.0 **Ye.V. Nikolsky**

## THE FAMILY CHRONICLE: PROBLEMS OF HISTORY AND THE THEORY

As is known, the family symbolizes the nation, which has gone through many tragic kinks, but not broken up till the end, for braces, restraining her, were stronger than any historical cataclysms. A detailed study writers family theme results in the creation of a special type of novel prose – family chronicle, the distinctive feature of which is the movement (change) of the generations in the context of epochs. These works are created writers to revive the continuity of generations – that is, to prove that the major cataclysms behind and life goes on, despite the tragic and dramatic collisions. However, historicism of the novel – the family chronicle original: major events, and sometimes real historical figures present in the novel, as a rule, is not interested in the author's themselves, but they are a reflection of both relevant for the family (the formation of the character of the younger, or changing the attitudes of the adult generation). Thus, the authors offer a slightly different view of history, as would be reducing its scope and очеловечивая her. Thus, changeable chronicle (or «family Saga», is synonymic term, common in modern literary criticism) becomes the main genre, which tells about the collapse of the Empire, decline of the old state and the birth of the new. It is quite natural and explainable: the change of the dominant ideologies easiest to show through successive generations, the conflict between fathers and children; scrapping way is best illustrated by the collapse of the big Patriarchal family. For works of this genre is characterized by: compliance with the principle of a clear chronology of the domination of the linear principle that textually issued Dating events («Buddenbrokes» Thomas Mann), the designation of the actions of the heads of «Singing in the терновнике» Colin McCullough), matching events of the novel and the events of history (Russian samples investigated genre: «Chronicle of four generations» Vsevolod Solovyov, «the Golovlevs» Mikhail Saltykov – Schedrin, Maxim Gorky-s novels and others), as well as the principles of natural aging or maturation of the characters. Linear principle defines a family chronicle, as a genre, at the same time the history of the generations may be represented by other means (retrospection and memories, of false stories, not directly connected with the main plot, as in the novels by V. Shishkov «Ugryum – reka», L. Ulitskaya «Medea and her children» , or Steinbeck in «Clusters of wrath»). Distinguishing feature of these works is the fact that their actions do not reach out in

time, and make up a smaller period of time than in the family Chronicles, consistently ( linearly) show the Genesis of several generations of the same family. The length of the actions family footage is usually 50 years and more. Artistic time the family history presented life 2 – 4 generations and occupies a considerable period in the history of the society that generates another one specific trait of the genre – the ratio of the history of the country with a family history. The basic problems of family Chronicles and is a manifestation of being a person in the micro-environment of the family, as well as the Genesis of families ( show the history of a particular class) in society.

УДК 821.161.2 **L.K. Oljander**

## CONTENT AND STRUCTURE OF I.M. DZIUBA'S BOOK «NE OKREMO VZIATE ZHYTTIA» («NOT SEPARATELY TAKEN LIFE»): TO THE PROBLEM OF AUTOBIOGRAPHICAL GENRE INNOVATION

The topicality of problem can be explained as a need for considering the innovative changes in the autobiographical and biographical genres. Modern Ukrainian literature saw them with the emergence of the works of Ivan Dziuba, Iryna Zhylenko, Mykhailo Slaboshpytskyi, A. Kondratiuk, to some extent of Ye. Filipchuk etc. In brief the content of those changes was realized thought the titles, e.g. «Ne Okremo Vziate Zhyttia» («Not Separately Taken Life») and «Shcho Zapysano v Knyhu Zhyttia. Mykhailo Kotsiubynsky ta Inshi» («Written in the Book of Life. Mykhailo Kotsiubynsky and the others»).

The aim is to study Ivan Dziuba's innovations in autobiographical book «Not Separately Taken Life» through the prism of poetics taken in broad sense, narrative text organization, and image system structure.

The reminiscence of Ivan Dziuba in «Not Separately Taken Life» taken into consideration with «Written in the Book of Life. Mykhailo Kotsiubynsky and the others» (2012) by Mykhailo Slaboshpytskyi, novel «Khutir» (2005) and other works of A. Kondratiuk, «Zabuzhany» (2013) by Ye. Filipchuk has created a new tendency how the author chooses a main object of his works. In particular, Ivan Dziuba and Mykhailo Slaboshpytskyi can be united on the basis of usage the word «life» (meaning the depiction of the individual's destiny) in the titles of their works as well as stress on the fact that the life of a main character will be exposing along with the lives of the surrounding people. It is notable to mention that emergence of these works in Ukrainian autobiographical and biographical literature brought the new world view approach to consider the historically significant personality within the deepened democratization of fiction in the early 21st century.

УДК 821.161.1 **L.Yu. Paramonova**

## «THE SAPPHIRE SKIES» AND «A BLUE REFLECTION»: THE MEANING OF BLUE IN «THE FIRST GENERATION» RUSSIAN SYMBOLISTS' POETRY

The article is devoted to research of the meaning of blue in «the first generation» symbolists works. The problem of the meaning of color in human's life is considered in the first part of the investigation. The author poses a short description of different colors from the standpoint of psychology and mythology. The aim of the major part of the research is to analyze color mythopoeic in some theoretical studies. The author gives a detailed analysis of the meaning of blue and its hues in the works of some Russian symbolist poets. The analysis is based on the works by three «the first generation» symbolists: Innokenty Annensky, Valery Bryusov and Konstantin Balmont. The author studies the following works: «Seven Colors of the Rainbow» by V. Bryusov, the cycle «Fata Morgana» by Balmont and the poetry book «Cypress Chest» by I. Annensky. These cycles and single poems show in the best way that every poet has his own special mythopoeic. The author analyzes images and vocabulary in the mentioned works. Moreover, phonosemantic method, which is popular today, is used here.

The complex analysis of the works allows us to draw a comprehensive conclusion about the meaning of blue and its hues in symbolism poetry.

УДК 821.111 **N.T. Pakhsaryan**

## SOME ASPECTS OF THE GENEALOGY OF THE ENGLISH ROCOCO NOVEL (EARLY MARIVAUX'S WORKS AND HENRY FIELDING'S JOSEPH ANDREWS)

Native history of the literature in the age of Enlightenment, according to a long-term observation, differs greatly in the evident inertness of scientific ideas development. Particularly, in the research of the English novel of the 18th century it is possible to single out some steady conceptual propositions left unchanged since the middle of the last century. These propositions include the following ideas: 1) it was the English novel that formed a classical realistic pattern of the novel; a romance preserves the lofty idealizing romantic traditions, but a novel creates new «true» story; 2) the Enlightenment saw two different ways how the English and French novels were developing, though the English type of novel left the French one behind to the extent of conflict between the old pattern and the «romantic» one and of forming both pre-romantic and realistic tendencies.

The given ideas are connected with the common theoretical concept of the development of a novel as a genre under the grounded idea that a modern type of novel was developed in the so-called «bourgeois epoch» – in the 19th century. Comparing the early novels of the English and French writers, we may notice not just a similarity in the process how a new type of «a comic epic in prose» (that is the transition from a direct parody to an ironical stylization) has been formed. This type became the first stage of forming a moralizing and psychological novel of the 18th century. But also a similarity of the sources for plot and style transformations (high Baroque novels, Cervantes, Fenelon) which provided the basis for the compromise mastering and transformation of the classical and Baroque traditions of Rococo Romance studies. It is evident that further investigation of Fielding's works is possible not while renaming realism in rococo, but carrying out a profound study of a historical and cultural context where Fielding's novel concept is derived from.

УДК 80.01: 8-14/3 **T.V. Polezhaeva**

**LYRICAL PLOT IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF THE THEORY OF LITERATURE**

The article represents critical views of the XXth century researchers concerning the category of «plot» and the peculiarities of its presence in lyrics. Mention is made of works by A.N. Veselovsky («Poetics of Plot»), A.I. Biletskiy, F.V. Gladkov, V.I. Kuleshov, M. Gin, M.C. Kagan, who to one extent or another point out the presence of plot in lyrical works, reveal some of its peculiarities. This position («plot lyrics») was attended during the whole XXth century by opposite opinions. Among the main researches of «plotlessness of lyrics» citation is done of works by M. Gorky, L.I. Timofeyev, G.N. Pospelov as the most steadfast supporters of this position. At the same time with the mentioned points of view («plot lyrics», «plotless lyrics») there was a parallel position in literary studies pointing out partial presence of a plot in lyrical works (V.M. Lesin, A.S. Pulinets, G.L. Abramovich, V.Ya. Nedilko, A.I.Revyakin, B.V. Tomashevsky, A.N. Bogdanov, L.G. Yudkevich, N.A. Gulyayev).

The difficulty of researching into the problem is in the fact that the categories «plot», «lyrics» are closely connected with other categories and notions of literary theory. The article traces and discovers interrelation of these categories, which are arranged into a four-member system «image – conflict – plot – genre» a priori present in all works including lyrical. A detailed theoretical analysis of this conception, its practical use prove the right to recognize all lyrics as a literary form having not only a plot, but also a story.

УДК 82.02 **T.N. Potnitseva**

**DIDRO AND FRANKLIN: CITIZENS OF THE REPUBLIC OF REASON**

Denis Diderot and Benjamin Franklin are two eminent figures of this republic. And despite the fact that none of their contemporaries or historians, literary scholars of the different times is likely to think of them in terms of their differences or similarities, we find some reason to search for some analogies. Both images are saved in the form of portrait (Diderot, 1769; Franklin, 1778) by Jean-Honoré Fragonard (1733-1806), their contemporary who was a very famous French painter. He managed to catch the apparent likeness in their appearances and then find their inner affinity. Unofficial posture, natural gesture and turn of the head are stressed in both pictures. And this shows not only obvious author's (rococo) aspiration for the intimacy in drawing the appearance details. Fragonard saw the core of people and did not make it up, so he succeeded in restructuring the image of a living spiritual person – not an icon, but a personality in the complicated and natural essence. Although such a portrait reflected the tendency of the art in 18th century according to which main attention was paid to character's psychological analysis, rejection of festiveness and depiction of the real and comparable to a man, it showed the recognizable image of a sage, philosopher immersed in the depths of his thoughts. The source of these thoughts is likely to be a book depicted in the Diderot's portrait and left behind the scene of Franklin's one. The probable meetings of Franklin and Diderot were reproduced by Lion Feuchtwanger's artistic imagination. There is no doubt that the main topic of their conversations was Diderot's work on the Encyclopedia that made Franklin admired, but, nevertheless, it triggered his thoughts about the sources of the concept – the English principles mastered and converted by the French – and then about the important conclusion of the Great Republic of the Scientists where he felt he belonged to. The term «the Republic of the Scientists» was used by Diderot in his article Art published in the Encyclopedia, and there he considers the great scientific discoveries.

УДК 811.161:81'255.4 **O.I. Pryimachok**

**PECULIARITIES OF RENDERING ADJECTIVE FORMS IN TRANSLATIONS FROM CLOSELY RELATED LANGUAGES**

The article is about a topical problem of modern translation studies – grammatical correlation of the original and the translation. Comparative analysis of adjective forms of the original (A. Pushkin's verse novel «Eugene Onegin») and its translation by M.T. Rylskiy resulted in clarifying the ways of rendering of short forms of

Russian adjectives and their degrees of comparison into Ukrainian. Universally recognized is the idea that every natural language segments the reality in its own way, has its peculiar way of its conceptualization. In other words, the language picture of the world is shown not only in the lexico-phraseological system of the language, but also in the grammatical categories peculiar to it. In Slavonic languages the set of grammatical categories is almost the same, but the ways of their language expression differ greatly. As the research materials prove, even in case of related languages it is difficult to achieve complete equivalence in translation. Short adjective forms of the Russian language are rendered in Ukrainian translations by standardized means (full uncontracted, contracted and short adjectives) or occasional, resulting in grammatical transformation of the adjective into another part of speech (a verb, a stative, a noun) or in complete loss of the adjective form for the sake of preserving the verse form and the style of the original. The same concerns degrees of comparison of adjectives which in literary translation do not always need a full lexical and grammatical equivalent. The translator can resort to finding a partial equivalent both in the semantic and the grammatical sense, to descriptive (approximate) rendering of degrees, to syntactic transformation of the sentence with the comparative degree of the corresponding adverb, but not the adjective. Information richness of a language unit consists not only of lexical, but also of grammatical semantics, whose consideration is highly advisable for adequate literary translation.

УДК 821.161.1 **N.M. Rakovskaya**

## VASILY ROZANOV'S CRITICAL REFLECTION (TO THE PROBLEM OF WORLD MODELING)

It is known that the term «world model» has been widely used in the poetics of structuralists – from Yury Tynyanov to Yuri Lotman. Under «the world model» we understand the result of processing the information about people, though human structures and schemes are often extrapolated to everyday life and objective reality that are described in the language of anthropocentric notions and subject to semiotic transcoding.

World model notion orientation enables combining the fragments of perception, creations of artistic reality and specific form of writing containing sensual and emotional attraction to the object of description in Vasily Rozanov's legacy.

Karl Aimermakher stated that the world model is located between reality and consciousness; it has the peculiar coding transformation rules. Taking into consideration the fact that Vasily Rozanov had various models of consciousness (religious, philosophical, ethical and aesthetical, mental etc.) comprising the blocks of information within the verbal and non-verbal signs and aimed at different forms of communication, we will try to identify a paradigm stipulated by the critic's intuition, the intuition of isomorphism peculiar to his private life as well as to the existence of culture in whole. This way we will get a range of Vasily Rozanov's searches being comprehended as this approach reveals the structural and system peculiarities of Vasily Rozanov's critical works and brings it closer to the stream of thoughts in the 20$^{th}$ century.

УДК 821.161.1 **S.V. Rudakova**

## TO THE PROBLEM OF ROMANTICISM STUDY

The article is devoted to the analysis of the problems of studying of romanticism in literature. The author pays attention to the polemic points on romanticism. We research the different points of view and offer supposition why there is no unity of opinions on the question of what is romanticism. One of the reasons of this according to the author is just that romanticism «resists» some clear-cut definition because the poetics of romanticism are unnormative: all becomes the field of experiments in him, including word, which seemed as though freed, acquiring new meanings. As the analysis of scientific works shows the majority of researchers consider that the most important category of romanticism is freedom, one of the main achievements of romanticism is the opening of the personality, unique and unrepeatable, thirsting to know yourself and the world, living imagination, not accepting validity. Romanticism in the current scientific literature is seen as a polymorphic phenomenon in its form and in its content: it is a literary movement and artistic method, a special aesthetic and a cultural-historical phenomenon, a type of art thinking… Conferences, monographic works, dissertations and separate articles are devoted to problems of studying of romanticism. Among the issues discussed are the problems of romanticism chronology, aesthetic originality, specific national manifestations... But the most controversial is the question of the individual author's the embodiment of the principles of the romantic aesthetics. Therefore in the past decade has increased interest in the study not only theoretical aspects of a phenomenon of romanticism, but also the art of the certain romantics.

УДК 821.161.2 **V.P. Sayenko**

## POETICS OF DRAMA OF NARODNY MALAKHIY BY MYKOLA KULISH

The object of investigation is Mykola Kulish's innovation that can be found in a play Narodny Malakhiy not just at a problematic and thematic level, but, first of all, at a poetological one. That's why we have analyzed

such features of drama artistic originality as the peculiarities of characters nomination within the context of their characters and their actions under certain circumstances, the reasonable usage and aesthetic persuasion of biblical allusion stipulating the universal accents in Narodny Malakhiy. Moreover, we have defined which functions the colour performed while carrying out the artistic tasks of world revealing in 1920s when the issues of humanism were replaced with the class approach to the problem of a person and society. It enabled decoding the national and international symbols that promoted the creation of a subtext as well as an overtext. The article studies the genre peculiarities of the work as an intellectual and prophetical play at the level of European perfection, so it is possible to assess the Ukrainian Renaissance achievements in 1920s and Mykola Kulish's contribution to the development of new drama.

УДК 82.0 **E.G. Shestakova**

## CHARACTERISTICS OF OXYMORON-NONSENSE CORRELATION

The article has raised the problem of fundamentals, principles and characteristics of oxymoron-nonsense correlation for the first time. It has been proved that a philological tradition has a common definition of oxymoron that serves for its comparison with the similar notions having an alogism, unpredictability, and contradictoriness as peculiar features. Those notions are irony, paradox, absurd and even nonsense. The similarity of oxymoron and absurd has not been directly studied in the scientific fields. There are some scholars – Ataeva, Pavlovich, Neretina – who mentioned the indirect dependence of the given phenomena in order to emphasize that the combination of the incompatible notions in oxymoron phrases cannot be treated as an absurd. However, we can not be limited and state the similarity of nonsense and oxymoron relying on the proper linguistic nature of these phenomena, say about the community of their meanings in terms of the specifics of the functions that can be considered according to the formal matter: activity of the author's position, obvious alogism. It can result in the problem simplification, even in its misrepresentation. Nonsense and oxymoron are the heterogeneous phenomena that can be studied from the point of view of a poetical language as well as of poetics in whole. Moreover, they are possible to be considered as a peculiar artistic and aesthetic phenomenon. In order to understand the core of the given phenomenon and the ways or methods of its interpretation as oxymoron and nonsense we need to study not the final meanings that are given and fixed at a text level, but to trace and define the mechanisms of its creation and usage in the text, even wider – in the inner world of the literary work. Semantic fields of these phenomena have more crosspoints, to be more precise – they are of more complicated and ambiguous nature than it is considered in the existing tradition. The analysis has showed that the main characteristics of oxymoron-nonsense correlation can be: 1. Semantic volume, principles and laws of the semantic limit realization, boundedness. 2. The role of defeated expectancy and the extent of previous knowledge. 3. The purpose settings of game and processuality. 4. Peculiarity of sense development. 5. Functional specifics of interaction with signification. Nevertheless, the given problem requires further investigation.

УДК 821.161.1 **Ya.V. Soldankina**

## THE CATEGORY OF TIME IN THE CONTEMPORARY RUSSIAN PROSE (M. SHISHKIN, M. PETROSYAN, E. VODOLAZKIN)

The article analyses the concept of the perception of time as literary and philosophical category in the contemporary Russian literature. Time as esthetic phenomenon in the contemporary literature, contradicts the perception of time in the pop culture, where time loses its meaning and is viewed as a pointless circular motion. As a result, the writers appeal to the traditions of the modernistic culture and create their own perception of time in artistic as well as historical realm. They encourage the readers to overcome the finality and power of time and also perceive time as a condition for spiritual growth.

In those novels, time loses its linear structure and is no longer tied to cause-and-effect determinism. The same vision of time also characterized the esthetics of modernism where writers tried to create their own personal concepts of time. To better fathom the model of the passage of time, modernistic authors pick various versions of the time spiral. The movement along such a spiral can lead into the future or the past. The direction is determined by a free will of an individual – not by the physical world, but more by an individual's moral goals. This realization impacts the perception of the concept of death because the connection of time and death is no longer there. The struggle to overcoming death, pursuit of spiritual resurrection and immortality, are also key concepts for the Russian modernist movement. The authors perceive time as a way to gain spiritual and esthetic experience (M. Shishkin), as a symbol for self-discovery (M. Petrosyan), the way to God and His judgment and mercy (E. Vodolazkin) – all these insights are impacting the literary works on many levels – including the level of plot and composition.

УДК 82.0 **I.M. Sukhenko**

## ECOCRITICAL CHALLENGES OF UKRAINIAN LITERARY STUDIES

The premises as well as the stages of ecocritical imperatives in the contemporary Ukrainian literary studies are under study in the article, emphasizing the role of literature in directing public consciousness toward the priority of ecological issues. This paper highlights the ironic combination of traditional environmental appreciation and contemporary industrial degradation that have occurred in Ukraine. The paper not only introduces us to a rich body of Ukrainian literature, but also tries to focus on the 'ambiguity' that occurs between a renewed ecological consciousness and a continuing ecological degradation. The paper represents how Ukrainian literature strives to combine democratization with the persistent memory of post-Soviet approaches to solving social problems. One aspect of this transitional process is the society's effort to overcome typical social indifference on the part of Ukrainian citizens and cultivate a more active sense of civic responsibility and engagement among the public. The paper deals with the stages of ecocritical writings within the Ukrainian literary studies as well as represents Ukrainian researchers and scholars who initiated ecocritical movement within the Ukrainian context.

Describing the relationship between nature and Ukrainian culture requires distinguishing between the two major parts of Ukraine's bilateral character. This includes the physical environment and its ethnic traditions – this can be termed as the eco-ethnic complex. Eco-ethnic factors have given rise to the conflict between industrialization in Ukraine's territories and historically and ethnically rooted nature-oriented spirituality. The tensions between industrialization and nature adoration are the essence of the contemporary environmental predicament in Ukraine. «Ethnic-nature» relations impact the specific ethnic character that is regarded as a set of social and psychological features (feelings, values, psychological intentions, emotions, etc.) that are determined by social, economic, historical as well as geographical factors concerning how society functions and can appear in culture, traditions, and customs.

УДК 821.161.2 **O.D. Turhan**

## CULTURAL AND HISTORICAL PHENOMENON OF A FAIR IN YURII LYPA'S WORKS

Yurii Lypa's outlook and his ideological artistic vision are characterized by the semantic dominants of the cultural heritage, historical burden, so his contemporaries could state that he was «a poet for poets» (Yu. Malaniuk). Cultural emphasis in his literary and publicistic works allows to understand the author's ideal and how his expressive aesthetic programme is carried out in the texts. The process of learning native and world history, national spirit of the past is the merit of Yurii Lypa being a poet and dramatist.

Usage of historical memory, cultural and historical motifs is one of the author's peculiar features. The artistic world view of the early 20$^{th}$ century contains the destiny of a personality that can be read not only within the context of the epoch, but also within the wide cultural and historical ground. The notion of a tradition, cultural heritage is based on functioning of the universal categories that exist not only in the individual nation, but also in all the culture. The individual, motion, development of the specific cultural and historical continuum is impossible without using «the eternal images», plots and motifs.

The early 20$^{th}$ century saw the great times of the cultural experience. Yurii Lypa created a kind of palimpsest, «textus-rescriptus» by means of his poetry and dramas, applying new his own texts to «the old» ones. Different types of cultures, especially the medieval one, played the soteriological functions there. The writer's dramas are the synthetic works containing wide cultural and historical layers of various functionality (tale, pastoral, ballad, feast, fair), limit situations, orgiasticity and carnivalization of the objective reality (war-peace, life-death, teacher-student, bridegroom-bride), overall details and pathos of integrity, humor and universality. So here we can find a game with the elements of different styles and poetics, a combination of neo-Gothic, neo-Baroque features, romanticism and realism elements, neo-mythologism as a kind of objective reality in culture.

The writer who strived for the revival of his people and nation, threw the light on the aspiration for the will, beauty, «the word that is God» with the help of encoded cultural and historical images and phenomena. While contaminating the peculiar features of poetics if expressionism, baroque, neo-romanticism, symbolism, neo-classicism, Yurii Lypa depicted the courage and brave characters who call for facing storm, darkness, urges for the transcendent.

УДК 811.161.2 **O.M. Turchak**

## THE CONCEPT OF «OCCASIONALISM» IN THE LINGUISTIC LITERATURE AND ITS LINGUISTIC IMPLEMENTATION IN UKRAINIAN PERIODICALS OF THE LATE 20$^{TH}$ CENTURY

Modern Language Studies comprehensively exploring new nominative units lexical level of the late twentieth century. In particular, it concerns the structural and semantic nature and functional-stylistic characteristics of occasional elements – speech exogenous events that illustrate the ways and forms of language

specific period, reflecting the interaction between language and speech, as well as update derivational and imaginative possibility Ukrainian language.

Over the past half-century views on the nature and essence of occasionalism changed significantly, but still in linguistics among tumors is traditionally divided into three types: neologisms, occasionalism and potential words.

Before introduced the term «occasionalism» and found heterogeneous composition of new lexical items, all neoplasms in linguistic science defined as neologisms. However, the emergence of neologisms in speech due to the primary nomination and occasionalism – the creative activities of the individual in a context that allows for random items. Examples of occasionalism in the Ukrainian language press of the late twentieth century is the word ***salorodeo, politbol, avtopirnannya, show nightingale, mini soccer, costumed-amorous*** *role* and more.

Potential words are as occasionalism, speech patterns, that do not belong to the language, but, unlike occasionalism, they are regulatory, created productive word-formation models, such ***avalivets, berkutivets, pryvatbankivets, velosypedyzatsiya, myeshkovschyna, lukashenkivschyna*** more.

So today in linguistic literature there is no single view on terminology and definitions occasionalism, neologisms and potential words. This is due to the fact that the problem of neoplasms characterized by extremely difficult.

УДК 80.1 **V.L. Udalov**

## PROBLEMS AND PROSPECTS OF DEVELOPMENT OF MODERN METHODOLOGY OF SCIENCE

The article is about the main scientific-methodological principles of the recent past and the present – in philosophy and in concrete sciences, literary studies in particular. Deep consideration is given to methodological *pluralism*, to its causes, based on the world outlook as well as social and political: disappointments, confusion, unreasonable preoccupations. The disappointments are connected with the attitude to dialectical materialism, modernism, postmodernism; the confusion concerns the world outlook and is also scientific-gnoseological, and rash scientific preoccupations are teeming because of the traditional influences of concretivism, sensualism, mechanicism, subjectivism together with structuralism, destructivism, philosophy of absurd, transcendentality, etc. Those peculiarities are seen or perceived in detail in the course of critical analysis of four principles of Rene Descartes' method, which has been resorted to again in the science of recent decades.

There are good methodological shifts in the science, but they do not dominate. And the universal way out is in moving away from subjectivism and its varieties, in further understanding of *universal* principles of cognition of any objects; in mastering and practical application of Higher, universal Method, not conventional, complex, *partial*-systemic, but Comprehensive, *Integral*-systemic Method as a means and a way, a formula and a process of cognition of any object, which has already been shown in special methodological and concrete-scientific literature.

УДК 821.161.2–09 **N.I. Zavertaliuk**

## GENRE PECULIARITY OF PAVLO ZAHREBELNYI'S CLARINETS OF TENDERNESS

The Ukrainian literature of the 20th century saw the interest of the artistic biography authors to the writers of the 19th – early 20th centuries, e.g. Taras Shevchenko, Marko Vovchok, Ivan Franko. Pavlo Zahrebelnyi diverged from this tradition in his book «Clarinets of Tenderness» (1979). This deviation can be described not just with the depiction of a person whom he knew in person – Pavlo Tychyna, but also with the prism through which his everyday personal life is described taking into consideration the theme that was unacceptable to write about – the love of famous people. There was a particular ethic rule: to write about the personal life of eminent people only in 60 years after the death. It is possible to cite as an example how Illia Stebun, a literary scholar, reacted to the publication of «Letters» of Mykhailo Kotsiubynsky to Oleksandra Aplaksina (dated 1904-1913) in the mid-1930s. The book was not republished though the first edition of 1939 (as well as the publication of 1938 in the Ukrainian Radianske literaturoznavstvo magazine) was read with the great interest.

In Pavlo Zahrebelnyi's Clarinets of Tenderness in terms of a poet character, who is one of the narrators, we can find his love story that has multiple plot lines connected directly with the poet's biography. We can find some mentions of genre of this work in the scientific literary works, but there is no solid analysis of the genre nature. That stipulated the reason for conducting this investigation in terms of which it is necessary to define the literary mode and genre nature of Pavlo Zahrebelnyi's Clarinets of Tenderness as an evidence of feelings nature and its artistic realization.

# НАШІ АВТОРИ

**Бежан Олена Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

**Білик Галина Миколаївна** – старший викладач кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

**Ващенко Олександра Юріївна** – магістрант факультету іноземної філології Херсонського державного університету.

**Газізова Аміна Абдуллаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської літератури та журналістики XX–XXI століть Московського педагогічного державного університету (Російська Федерація).

**Головань Вікторія Олегівна** – аспірант кафедри англійської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Горбонос Ольга В'ячеславівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і культури імені О.В. Мішукова Херсонського державного університету.

**Городницький Євген Андрійович** – кандидат філологічних наук, провідний науковий співробітник Центру досліджень білоруської культури, мови і літератури Національної академії наук Білорусі (м. Мінськ, Білорусь).

**Гусєв Віктор Андрійович** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Гусєва Олена Олександрівна** – доктор філологічних наук, доцент кафедри масової та міжнародної комунікації Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Гутріна Лілія Дмитрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасної російської літератури Уральського державного педагогічного університету (м. Єкатеринбург, Російська Федерація).

**Давиденко Юлія Євгенівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інтенсивного навчання іноземних мов Придніпровської академії будівництва і архітектури (м. Дніпропетровськ).

**Добробабіна Ольга Юріївна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

**Заверталюк Нінель Іванівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Ільїнська Ніна Іллівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та культури імені професора О.В. Мішукова Херсонського державного університету.

**Колінько Олена Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Бердянського державного педагогічного університету.

**Колтуцька Ірина Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент, кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

**Краснобаєва Оксана Дмитрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

**Любецька Вікторія Валеріївна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри російської філології і іноземної літератури Криворізького педагогічного інституту державного закладу вищої освіти «Криворізький національний університет».

**Малиновський Артур Тимофійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

**Мацапура Людмила Володимирівна** – кандидат філологічних наук, докторант кафедри світової літератури і культури імені О.В. Мішукова Херсонського державного університету.

**Міннуллін Олег Рамільович** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.

**Нарівська Валентина Данилівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Нікольський Євген Володимирович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії та теорії словесності Російського православного університету святого Іоанна Богослова (м. Москва, Російська Федерація).

**Оляндер Луїза Костянтинівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

**Парамонова Ліана Юріївна** – аспірант кафедри сучасної російської літератури Уральського державного педагогічного університету (м. Єкатеринбург, Російська Федерація).

**Пахсарьян Наталія Тигранівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури філологічного факультету Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (Російська Федерація).

**Полежаєва Тетяна Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

**Потніцева Тетяна Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Приймачок Оксана Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

**Раковська Ніна Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

**Рудакова Світлана Вікторівна** – кандидат філологічних наук, докторант кафедри російської літератури Магнітогорського державного університету (Російська Федерація).

**Саєнко Валентина Павлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

**Солдаткіна Яніна Вікторівна** – доктор філологічних наук, доцент кафедри російської літератури та журналістики XX–XXI ст. Московського педагогічного державного університету (Російська Федерація).

**Степанова Анна Аркадіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

**Сухенко Інна Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри масової та міжнародної комунікації Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Турган Ольга Дмитрівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

**Турчак Олена Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

**Удалов Віктор Лазарович** – доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

**Філат Тетяна Віталіївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовної підготовки Дніпропетровської державної медичної академії.

**Хлибова Наталія Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов гуманітарно-філологічних факультетів Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського (м. Симферополь).

**Хороб Степан Іванович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури, директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

**Храмова Світлана Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Чепурна Олена Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Криворізького інституту Державного вищого навчального закладу «Кременчуцький університет економіки, інформаційних технологій і управління».

**Черноіваненко Євген Михайлович** – доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

**Шестакова Елеонора Георгіївна** – доктор філологічних наук (м. Донецьк).

# OUR AUTHORS

**Bezhan Olena Anatoliivna** – PhD in Philology, Senior Lecturer of Foreign Literature Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

**Bilyk Halyna Mykolaivna** – Senior Lecturer of Ukrainian Literature Department of Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University.

**Chepurna Olena Volodymyrivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Theory and Translation Department of Kryvorizhskyi Private Higher Institute «Kremenchug University of Economics, Information Technology and Management».

**Chernoivanenko Yevgen Mykhailovych** – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Dean of Philological Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

**Davydenko Yuliia Yevgenivna** – PhD in Pedagogy, Associate Professor of Intensive Foreign Languages Teaching Department of Prydniprovska State Academy of Civil Engineering and Architecture (Dnipropetrovsk).

**Dobrobabina Olga Yuriivna** – PhD in Philology, Senior Lecturer of World Literature Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

**Filat Tetiana Vitaliivna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Language Training Department of Dnipropetrovsk State Medical Academy.

**Gazizova Amina Abdullaievna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Russian Literature and Journalism of the 20–21 Centuries Department of Moscow State Pedagogical University (Russia).

**Golovan Viktoriia Olegivna** – Graduate Student of English Philology Department of the Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv.

**Gorbonos Olga Viacheslavivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Professor O. Mishukov World Literature and Culture Department of Kherson State University.

**Gusev Viktor Andriiovych** – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Foreign Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

**Guseva Olena Oleksandrivna** – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor of Mass Media and International Communication Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

**Gutrina Liliia Dmytrivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russia).

**Haradnitski Yevhen Andreevich** – PhD in Philology, Leading Scientific Associate of The Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences (Minsk, Belarus).

**Ilyinskaia Nina Ilyinichna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Professor O. Mishukov World Literature and Culture Department of Kherson State University.

**Khlybova Nataliia Oleksandrivna** – PhD in Philology, Associate Professor, Head of Foreign Languages for Humanities Department of Taurida National V.I. Vernadsky University (Simferopol).

**Khorob Stepan Ivanovych** – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Ukrainian Literature Department, Dean of Institute of Philology of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk).

**Khramova Svitlana Ivanivna** – PhD in Philology, Associate Professor of History of Russian Literature Department of the Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv.

**Kolinko Olena Petrivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Philological Disciplines Department of Berdyansk State Pedagogical University.

**Koltutskaya Iryna Anatoliivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Krasnobayeva Oksana Dmytrivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Lubetskaya Viktoriia Valerievna** – PhD in Philology, Lecturer of Russian Philology and Foreign Literature Department of Krivoi Rog Pedagogical Institute of the State Educational Establishment of Higher Education «Krivoy Rog National University».

**Malinovsky Artur Tymofiiovych** – PhD in Philology, Associate Professor of World Literature Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

**Matsapura Liudmyla Volodymyrivna** – PhD in Philology, Postgraduate Student of Professor O. Mishukov World Literature and Culture Department of Kherson State University.

**Minnullin Oleg Ramilovych** – PhD in Philology, Senior Lecturer of Literary Theory and Artistic Culture Department of Donetsk National University.

**Narivskaya Valentyna Danylivna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Foreign Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

**Nikolskyi Yevgen Volodymyrovych** – PhD in Philology, Associate Professor of History and Theory of Literature Department of Russian Orthodox University of St. John Theologian (Moscow, Russia).

**Oliander Luiza Kostiantynivna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Pakhsaryan Nataliia Tyhranivna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Foreign Literature Department of Philological Faculty of M.V. Lomonosov Moscow State University (Russia).

**Paramonova Liana Yuriivna** – Graduate Student of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russia).

**Polezhaieva Tetiana Viktorivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Potnitseva Tetiana Mykolaivna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Foreign Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

**Pryimachok Oksana Ivanivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Rakovskaya Nina Mykhailivna** – PhD in Philology, Associate Professor, Head of World Literature Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

**Rudakova Svitlana Viktorivna** – PhD in Philology, Postgraduate Student of Russian Literature Department of Magnitogorsk State University (Russia).

**Sayenko Valentyna Pavlivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Ukrainian Literature Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

**Shestakova Eleonora Heorgiivna** – Doctor of Sciences in Philology.

**Soldatkina Yanina Viktorivna** – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor of Russian Literature and Journalism of the 20–21 Centuries Department of Moscow State Pedagogical University (Russia).

**Stepanova Anna Arkadiivna** – PhD in Philology, Associate Professor of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

**Sukhenko Inna Mykolaivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Mass Media and International Communication Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

**Turchak Olena Mykhailivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Political Science, Sociology and Humanities Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

**Turhan Olga Dmytrivna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Cultural Studies and Ukrainian Studies Department of Zaporizhzhia State Medical University.

**Udalov Viktor Lazarovych** – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Vashenko Oleksandra Yuriivna** – Undergraduate Student of Faculty of Foreign Philology of Kherson State University.

**Zavertaliuk Ninel Ivanivna** – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Ukrainian Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.