

ISSN 2227-1864

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. КАРАЗІНА**

Серія «ФІЛОЛОГІЯ»

ВИПУСК 75

Заснована 1965 р.

Харків-2016

У віснику розглядаються актуальні проблеми сучасного мовознавства та літературознавства на широкому матеріалі української, російської та інших мов і літератур.
Для науковців, студентів та всіх, хто цікавиться проблемами філології

Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 17 від 26 грудня 2016 р.)

Редакційна колегія:

Безхутрий Ю. М., д. філол. наук, проф., відп. ред. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Шеховцова Т. А., д. філол. наук, проф., відп. секр. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Борзенко О. І., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Калашиник В. С., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Коваленко О. Г., д. філол. наук, проф. (Російський університет дружби народів, Москва);
Кравчук І. С., к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Кузьменко В. І., д. філол. наук, проф. (Київський національний лінгвістичний університет);
Лагунов О. І., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Мережинська Г. Ю., д. філол. наук, проф. (Київський національний університет імені Тараса Шевченка);
Михайлин І. Л., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Московкіна І. І., д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Педченко Л. В., к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Слівицька О. В., д. філол. наук, проф. (Санкт-Петербурзький державний університет культури та мистецтв);
Турган О. Д., д. філол. наук, проф. (Запорізький державний медичний університет);
Філон М. І., к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);
Химик В. В., д. філол. наук, проф. (Санкт-Петербурзький державний університет);
Полякова Є. О., техн. ред. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна).

Адреса редакційної колегії: 61022, Харків, майдан Свободи, 4,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
філологічний факультет, кімн. II-36, тел. 707-53-54.
E-mail: rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua

Статті друкуються в авторській редакції.
Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11825-696ПР від 04.10.2006

© Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна, оформлення, 2016

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

Питання сучасної лінгвістики

Чернцова Е. В.

Художественная нарративная стратегия и когнитивная семантика слова
(на материале глагольных предикатов *казаться, показаться*) 6

Сердега Р. Л.

Синтаксична організація виражених реченням повір'їв (безсполучникові конструкції) 12

Фунікова Т. В.

Становлення флексій родового відмінка однини іменників чоловічого роду
в українській літературній мові XVII ст. (на матеріалі «Синопису» та «Хроніки» Ф. Софоновича) 16

Крапива Ю. В., Гаврилова К. О.

Стратегії побудови передвибірчої промови
(на матеріалах президентської кампанії 2015–2016 рр. у США) 19

Галунова Н. М., Васянович Є. А.

Особливості функціонування концептів «мир» та «війна» у мовній свідомості дітей 9–13 років
з урахуванням гендерного параметра 23

Моспан Е. П.

Железнодорожный жаргон в Интернет-коммуникации 27

Турчак О. М.

Юкстапозитні типи як основа новотворів публіцистичного стилю
(на матеріалі періодичних видань кінця XX століття) 32

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Семантика та поетика літературного твору

Скубачевская Л. А.

Имя, случай и судьба в «Святочных рассказах» Н. С. Лескова 36

Синявина Л. В.

Фабульное и повествовательное время и его фольклорно-мифопоэтические основания
в романе П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» 39

Черный И. В.

Трансформация библейского сюжета в романе В. И. Крыжановской-Рочестер «Фараон Мернеффа» 43

Вальченко И. В.

Флорентийский текст: Pro et contra 48

Сухоруков В. А.

Поэтика пьесы Л. Андреева «Черные маски» 52

Соценко Н. Ф.

Пасхальный цикл А. И. Куприна 56

Бондаренко А. А.

«Звуковой пейзаж» в рассказе М. Горького «Женщина» 62

| | | |
|--------------------------|---|----|
| Алексеева Н. С. | Типология нарративной модели «текст в тексте» в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и У. Фолкнера «Притча» | 66 |
| Мусий В. Б. | Субъективная модальность в рассказе А. С. Грина «Остров Рено» | 70 |
| Белогорская Л. В. | Пространственные доминанты романного мира Александра Грина | 75 |
| Морева Т. Ю. | О жанровых особенностях рассказа в стихах А. С. Грина «ЛИ» | 80 |
| Заць Г. В. | Образи-символи лірики Володимира Ярошенка | 83 |
| Мацюк А. А. | Архетип Медеи в философско-литературной концепции Паскаля Киньяра | 87 |

Сучасні дослідження модернізму і постмодернізму ХХ століття

| | | |
|---|---|-----|
| Краснова А. А., Московкина И. И. | Художественный мир «Суламифи» и «Звезды Соломона» А. И. Куприна: между неореализмом и постмодернизмом | 93 |
| Полякова Е. О. | Специфика осмысления любовных коллизий «из современной жизни» в малой прозе М. Кузмина | 99 |
| Виниченко В. В. | Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева | 103 |
| Бабай П. Н. | Историзм, метафизика, персонология в неклассической эпопее В. Сорокина «Теллурия» | 109 |
| Титаренко Е. А. | Толстой, Достоевский, Соловьев и другие – классические медиаперсоны в пелевинском метатекстуальном проекте | 113 |
| Надзирная Т. В. | Загробные блуждания Цинцинната в романе В. Пелевина «Т» | 117 |
| Калениченко О. Н. | Неомиф о Люцифере в романе В. Арчера «Выбравший бездну» | 121 |

Інтертекстуальні зв'язки та рецепція художніх творів

| | | |
|-----------------------------|--|-----|
| Лосиевский И. Я. | Читатель, исследователь, интерпретатор, «соавтор» (на материале работ Андрея Белого о русских писателях XIX – начала XX века) | 125 |
| Борбунюк В. А. | «Последний человек девятнадцатого столетия»: А. Чехов и Ю. Олеша | 138 |
| Еремина-Чащина М. В. | Диалог с русской классикой в малой прозе С. Д. Кржижановского | 146 |
| Маханьков Е. А. | На пересечении Пушкинской и улицы Гоголя: рецепция творчества русских классиков в романе В. Набокова «Дар» | 150 |
| Беспаленко Д. И. | Аллюзии на судьбу и текст Достоевского в «Путях небесных» И. С. Шмелева | 155 |

| | |
|--|-----|
| <i>Гребеницкова А. Г.</i> | |
| Роль и функции интертекста в интернет-постах Татьяны Толстой | 159 |

Культурно-естетичні аспекти вивчення літературних явищ

| | |
|--|-----|
| <i>Волик Н. А.</i> | |
| Торжественная ода М. В. Ломоносова в русской литературе XVIII века и ее взаимодействие с риторикой | 164 |
| <i>Силантьева В. И.</i> | |
| Традиция в системе переходности. Чехов на сломе двух эпох | 168 |
| <i>Никипелова Н. А.</i> | |
| Чехов и Шекспир: мотив театра в драматическом сюжете «Бури» и «Чайки» | 174 |
| <i>Педченко Е. В.</i> | |
| Классические и неклассические любовные треугольники в прозе В. Брюсова | 179 |
| <i>Гармаш Л. В.</i> | |
| Ф. М. Достоевский в литературно-критических трудах Андрея Белого: диалектика самопознающего сознания | 184 |
| <i>Жиленко І. Р.</i> | |
| «Свіжий сміх сьогоднішнього дня» Аркадія Аверченка (на матеріалі збірки «Дюжина ножів у спину революції») | 188 |
| <i>Евстафьева Н. П.</i> | |
| «Человек с душой, сплетенной из грязи, нежности и грусти»: Гайто Газданов о Василии Розанове | 192 |
| <i>Борзенко О. І.</i> | |
| Олексій Петров і «київські змовники» | 195 |
| <i>Садовська Ю. В.</i> | |
| Інтелігенція в революції (М. Асуела «Ті, хто низу», О. Фадєєв «Розгром») | 201 |
| <i>Михайлин І. Л.</i> | |
| Масове суспільство та елітарна людина в концепції Майкла Янга | 206 |
| <i>Рзаев Назим Агаверди оглы</i> | |
| Мейхана как один из жанров устного народного творчества | 211 |

Рецензії

| | |
|---|-----|
| <i>Андрущенко Е. А.</i> | |
| [Рец. на кн.]: Поддубная Р. Н. Современность классики: избранные труды / Р. Н. Поддубная; сост. И. И. Московкина, Т. А. Шеховцова. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. | 215 |
| <i>Калашникова О. Л.</i> | |
| Счастье «Несчастливого Никанора» [Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****/подг. текста, коммент., статья Т. Е. Автухович. СПб.: Наука, 2016] | 216 |

Пам'ятні дати

| | |
|------------------------------------|-----|
| Юбилей Михаила Лукича Гомона | 222 |
| ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ | 224 |

Питання сучасної лінгвістики

УДК 811.161.1'42

Е. В. Чернцова

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Художественная нарративная стратегия и когнитивная семантика слова (на материале глагольных предикатов *казаться, показаться*)

Чернцова О. В. Художня нарративна стратегія і когнітивна семантика слова (на матеріалі дієслівних предикатів *казаться, показаться*). Стаття присвячена розгляду кореляції когнітивної семантики слів *казаться, показаться* з художньою нарративною стратегією, втіленою в контексті певного типу. Когнітивна семантика виявляється з урахуванням параметрів –комунікативний реєстр, 'художня нарративна стратегія'.

У статті сформульовано гештальт-сценарій, відповідно до якого будуються різні контексти зі словами *казаться, показаться*, показана цілісність гештальту, описані зрушення фокусу уваги, що лежать в основі побудови різних контекстів, – 'фон' і 'фігура'.

Ключові слова: когнітивна семантика, гештальт, фон, фігура, комунікативний реєстр, художня нарративна стратегія.

Чернцова Е. В. Художественная нарративная стратегия и когнитивная семантика слова (на материале глагольных предикатов *казаться, показаться*). Статья посвящена рассмотрению корреляции когнитивной семантики слов *казаться, показаться* с художественной нарративной стратегией, воплощенной в контексте определенного типа. Когнитивная семантика слов выявляется с учетом параметров – 'коммуникативный реестр', 'художественная нарративная стратегия'.

В статье сформулирован гештальт-сценарий, в соответствии с которым строятся разные контексты со словами *казаться, показаться*, показана целостность гештальта, описаны сдвиги фокуса внимания, лежащие в основе построения разных контекстов, – 'фон' и 'фигура'.

Ключевые слова: когнитивная семантика, гештальт, фон, фигура, коммуникативный реестр, художественная нарративная стратегия.

Cherntsova E. The Fictional Narrative Strategy and the Cognitive Semantics of a Word (on the verbal predicates *казаться, показаться* material). The article analyzes the correlation of the cognitive semantics of the words *казаться, показаться* with fictional narrative strategy, embodied in the context of a particular type. The cognitive semantics of words is identified within such parameters as 'communicative register', 'fictional narrative strategy'.

The paper formulated gestalt scenario, according to which different contexts with the words *казаться, показаться* are built. The author demonstrates the gestalt's integrity and also describes the focus of attention shifts which underlie the construction of different contexts – 'background' and 'figure'.

Keywords: cognitive semantics, gestalt, background, figure, the communicative register, the fictional narrative strategy.

Стаття посвящена рассмотрению корреляции когнитивной семантики слов *казаться, показаться* с художественной нарративной стратегией, воплощенной в контексте определенного типа.

Одна из задач исследования состоит в том, чтобы выявить когнитивную значимость слова в построении «Я»-контекста репродуктивно-описательной и информативно-описательной стратегии. Реализация поставленной цели требует учета, во-первых, коммуникативных установок субъекта дискурса, во-вторых, когнитивных основ

речи субъекта. Коммуникативные установки рассматриваются в контексте понятия 'коммуникативный регистр'. Коммуникативный регистр понимается лингвистами как определенный тип отражения действительности, обусловленный точкой зрения говорящего, его пространственно-временной позицией, запечатленной в тексте. В контексте задач исследования вводится различие репродуктивного и информативного характера коммуникативного регистра, поскольку именно эти коммуникативные установки отражаются в значениях изучаемых слов. Репродуктивный регистр представляет субъекта, который находится в локусе описываемого им события, в силу чего он констатирует лишь только то, что видит, слышит или чувствует непосредственно. Информативный регистр имплицитно представляет субъекта, который не просто описывает то, что видит, но интерпретирует наблюдаемую ситуацию, осмысливает, оценивает ее с позиций собственного понимания, предварительных (пресуппозитивных) знаний [1:29–35].

Современные когнитивные исследования показывают, что языковая деятельность связана с инферентными¹ модусами обработки информации и с воображением как способностью создавать мысленные образы с 'мысленными фокусами', а также хранить эти уже словесно воплощенные образы в долговременной памяти вместе с обозначающими их языковыми единицами. В контексте нашего исследования особенно важен вывод когнитологов о том, что вербальная деятельность во многом следует законам перцепции; визуальная информация хранится в памяти, следуя, главным образом, расположению объектов в пространстве [2:23]. В связи с этим для описания когнитивной семантики художественного контекста и интересующих нас слов *казаться*, *показаться* используем понятия 'гештальт', 'фигура', 'фон', 'фокус'.

Понятие 'гештальт' предполагает способность человеческой психики организовывать опыт в целостные в функциональном отношении структуры, образы, формы. Гештальты не образуются в результате простого суммирования признаков объектов, а воспринимаются как 'фигура' на 'фоне', при этом в структуре гештальта 'фигура' задается 'фоном'. Термины 'фигура' и 'фон' подчеркивают тот факт, что характер

выделяемой сущности во многом зависит от невыделенной, фоновой структуры знаний, в которую эта сущность погружена [2:46].

Проанализируем когнитивную значимость слова *казаться* в построении репродуктивно-описательной стратегии, представленной в следующем «Я» - контексте. Ср.: *Я вглядывался в рытвины Столовой горы, промытые протоками и образующие так называемые «ножки стола». На этом расстоянии то, что издали казалось мхом, травкой, явилось целыми лесами кустов и деревьев. Вся гора, взятая нераздельно, кажется какой-то мрачной, мертвой, безмолвной массой, а между тем там много жизни: на подошву ее лезут фермы и сады, в лесах кишат змеи, бегают шакалы и дикие козы.* (И. А. Гончаров, Фрегат «Паллада»²). Коммуникативные интенции рассказчика состоят в изображении природного пространства, которое он видит. Пространственно-временная позиция наблюдателя (он же рассказчик) моделируется как синхронная тому, что происходит в художественном мире. В этом контексте важную роль играют грамматические формы прошедшего и настоящего времени глаголов: глаголы прошедшего времени представляют авторское повествование о прошлом (*Я вглядывался..., казалось...*), а настоящего – создают в тексте эффект 'синхронности' наблюдателя и наблюдаемого (*кажется..., лезут..., кишат...*).

В таком контексте глагольный предикат маркирует сообщение рассказчика о наблюдаемом объекте, первых перцептивных впечатлениях от объекта: *гора кажется какой-то мрачной, мертвой* – 'наблюдатель находится в локусе происходящего: именно в тот (моделируемый в тексте) момент времени наблюдатель видит, что на горе ничего нет'. Далее в рассматриваемом фрагменте фиксируется смена впечатлений: первое впечатление сменяется другим (ср.: *а между тем там много жизни*). Глагольный предикат маркирует первое впечатление – то, что видно с большого расстояния (ср.: *то, что издали казалось мхом, травкой, явилось целыми лесами кустов и деревьев*). Репродуктивно-описательная стратегия строится на оппозиции впечатлений: *казаться* получает значение 'субъект-экспериментер сначала описывает объект, который видит издали, а потом это первое, неполное, общее зрительное впечатление сменяется другим, более детальным, полным'. Как показывает наш материал, часть контекстов имплицитно маркирует позицию второго субъекта, которому приписывается второй

¹ Инференция – получение выводных данных в процессе обработки информации и/или языка и само выводное знание, умозаключение, – одна из важнейших когнитивных операций человеческого мышления, в ходе которой, опираясь на непосредственно содержащиеся в тексте сведения, человек выходит за пределы данного и получает новую информацию [3:33].

² «Фрегат „Паллада“» — книга очерков Ивана Александровича Гончарова, составленная на основе путевых заметок, которые были написаны во время экспедиции на военном парусном корабле в 1852—1855 годах.

когнитивний акт – либо акт наблюдения, либо акт рефлексии над полученным впечатлением.

Так, в следующем «МЫ»-контексте репродуктивно-описательной стратегии моделируется особый субъект-наблюдатель, обозначенный номинацией – *привычный глаз*. Ср.: *На стеной речке Рохле приютился город Бельск. В этом месте она делает несколько крутых излучин, соединенных протоками; все сплетение, если смотреть в ясный летний день с высокого правого берега долины реки, кажется целым бантом из голубых лент. Этот высокий берег подымается над уровнем Рохли сажень на пятьдесят и точно срезан огромным ножом так круто, что взобраться от воды наверх, туда, где начинается бесконечная степь, можно, только хватаясь за кусты бересклета, дерезы и орешника, густо покрывающих склоны. Оттуда, сверху, открывается вид верст на сорок кругом. Направо к югу и налево на север тянутся холмы правого берега Рохли, круто спускающиеся в долину, как тот, с которого мы смотрим, или отлогие; некоторые из них белеют своими обнаженными от почвы меловыми вершинами и скатами; другие покрыты по большей части чахлой и низкой травой. Прямо на восток тянется безграничная, слегка поднимающаяся степь, то желтая от сенокосов, на которых густо разросся негодный молочай, то зеленеющая хлебами, то лилово-черная от поднятой недавно целины, то серебристо-серая от ковыля. Отсюда она кажется ровною, и только привычный глаз рассмотрит на ней едва уловимые линии отлогих, невидимых, глубоких лоцин и оврагов, да кое-где виднеется небольшим возвышением старый, распаханый и вросший в землю курган, уже без каменной бабы, которая, может быть, украшает в качестве скифского памятника двор Харьковского университета, а может быть, увезена каким-нибудь мужиком и заложена в стенку загона для скотины.* (В. М. Гаршин, Медведи).

Два субъекта, имплицированных в контексте с *казаться*, создают содержательный объем и динамику повествования: во фрагменте – *Отсюда она кажется ровною, и только привычный глаз рассмотрит на ней едва уловимые линии отлогих, невидимых, глубоких лоцин и оврагов*, – форма настоящего времени имперфективного глагола (*кажется*) выполняет метанарративную функцию проспективизации дискурса: маркирует первое впечатление субъекта-наблюдателя, которое затем противопоставляется другому, более детализированному впечатлению опытного, знающего эту местность наблюдателя (*и только привычный глаз рассмотрит*). Таким образом к концу фрагмента появляются признаки информативного регистра, переводящие фокус внимания читателя с изображения природного

пространства на информирование обо всех деталях, которые не могут быть видны наблюдателю, но могут быть известны рассказчику (размышления о каменной бабе и т.д.).

Далее сравним описанное репродуктивное значение предиката с другими значениями, которые реализуются в контексте информативно-описательной стратегии ‘рассказ-воспоминание участника события’. В качестве художественного материала возьмем текст рассказа Л. Н. Толстого «Метель»³. Художественная нарративная стратегия базируется на когнитивной стратегии ‘субъект-рассказчик вспоминает об опасных испытаниях, выпавших на его долю, как он чуть не погиб во время поездки в сильную метель’ и выражается эксплицитно, с помощью лексических средств – *названия уже не помню, но помню*. Ср. рассказ начинается так: *В седьмом часу вечера я, напившись чаю, выехал со станции, которой названия уже не помню, но помню, где-то в Земле Войска Донского, около Новочеркасска.*

В тексте рассказа Л. Н. Толстого «Метель» глагольные предикаты *казаться*, *показаться* употребляются в трех основных значениях. Далее покажем, что каждое значение обусловлено семантикой контекста, характером коммуникативного регистра, типом художественной нарративной стратегии. Учет характера коммуникативного регистра позволяет различать контексты двух типов: первый тип контекста формирует перцептивный план повествования (репродуктивный регистр); второй тип – отражает эпистемический план текста (информативный регистр). Третий тип контекста может быть противопоставлен первым двум по коммуникативной установке – ‘воссоздать когнитивный процесс «изнутри» сознания персонажа, оказавшегося на грани между жизнью и смертью’, назовем его экзистенциальным. Состояние сознания характеризуется тем, что персонаж теряет способность адекватно воспринимать окружающее, реагировать на него, оценивать происходящее.

Глагол *казаться* в контексте первого типа, как и в представленных выше контекстах, отражает репродукцию того, что видел, слышал, чувствовал субъект-рассказчик в описываемый им момент. Вместе с тем грамматическая форма прошедшего времени предиката маркирует когнитивный акт восстановления в памяти прошлых впечатлений, а также прежних ощущений субъекта. Ср.: *Было уже темно, когда я, закутавшись в шубу и полость,*

³Как известно, поводом к написанию рассказа послужило происшествие, случившееся с писателем, когда он возвращался с Кавказа в Ясную Поляну.

рядом с Алешкой уселся в сани. **За стационарным домом казалось тепло и тихо.** Хотя снегу не было сверху, над головой не виделось ни одной звездочки, и небо казалось **чрезвычайно низким и черным** сравнительно с чистой снежной равниной, расстилавшейся впереди нас. Коммуникативная установка рассказчика состоит в описании непосредственно воспринимаемого природного пространства (**За стационарным домом казалось тепло; небо казалось чрезвычайно низким**). Ср. также: *Я заснул крепко. Когда же Алешка, толкнув меня ногой, разбудил и я открыл глаза, было уже утро. Казалось еще холодней, чем ночью.* Форма прошедшего времени имперфективного глагола (**что** казалось каким) в контексте воспоминания получает значение, которое можно определить как своеобразную репродукцию: ‘рассказчик восстанавливает в памяти былое ощущение / впечатление для того, чтобы сфокусировать внимание читателя на состоянии природы’ (*казалось_{репродукт}*).

В информативном контексте значение предиката усложняется: слово маркирует не только результат акта перцепции, но и ментальный акт осмысления перцептивных данных – акт вывода (**казалось, начинало подмораживать**). Ср.: *Метель становилась сильнее и сильнее, и сверху снег шел сухой и мелкий; **казалось, начинало подмораживать: нос и щеки сильнее зябли, чаще пробегала под шубу струйка холодного воздуха, и надо было запахиваться.*** Акт вывода отражает информативный регистр текста: читатель получает информацию следующего содержания: ‘рассказчик восстанавливает в памяти умозаключение, которое было сделано им на базе полученных перцептивных данных’ (*казалось_{информ}*).

Анализ показывает, что рассмотренные значения предиката отражают характер когнитивной деятельности субъекта дискурса: если в художественном контексте представлен рассказчик, который восстанавливает в памяти свои зрительные впечатления и непосредственные ощущения, то предикат получает репродуктивное значение; если же рассказчик восстанавливает в памяти свои мысли, выводы, умозаключения, то предикат получает информативное значение. Если мы сравним информативный контекст с репродуктивным, то увидим, что фокус внимания перемещается с описания природного пространства (в репродуктивном контексте) на когнитивную деятельность рассказчика (в информативном). Ср. также: *Ворочаться мне не хотелось; но и **проплутать всю ночь в мороз и метель в совершенно голой степи, какова эта часть Земли Войска Донского, казалось очень невесело.***

Для анализа контекстов третьего типа важно учесть, что Л. Н. Толстой исследует психологию человека, попавшего в ситуацию

экзистенциального знакомства со смертью. Когда рассказчик (барин) решается на опасное путешествие по степи зимой, в сильную метель, то он, по сути, сознательно выбирает игру со смертью. Как представляется, психологический метод Л. Н. Толстого состоит в изображении пограничного состояния замерзающего человека: персонаж пребывает как будто бы во сне, в котором он утратил способность воспринимать происходящее. Не случайно измененное состояние сознания, вызванное замерзанием, описывается Л. Н. Толстым как зловещие мысли-мечты о смерти, ср.: *Мне казалось, что было бы недурно, если бы к утру в какую-нибудь далекую, неизвестную деревню лошади бы уж сами привезли нас полузамерзлых, чтобы некоторые даже замерзли совершенно. И в этом смысле мечты с необыкновенной ясностью и быстротой носились передо мною.*

В контекстах третьего семантического типа глагольные предикаты *казаться, показаться* становятся средством изображения некоторых онтологических процессов ‘жизни сознания’, в частности, неспособности субъекта-экспериментера в отдельные моменты поддерживать перцептивную связь с реальным миром. Художественные контексты описывают причины, вызывающие затруднения субъекта: главная причина – это метель, снежная стихия, которая сделала окружающее пространство белым, неразличимым, континуальным; вторая причина – это состояние человека, утомленного дорогой, засыпающего, замерзающего. Рассказчик погружается в такое угнетенное состояние сознания, в котором он не отличает сна от яви, яви от видения.

Дискурс рассказчика воссоздает когнитивные процессы как бы «изнутри» сознания: впечатления быстро сменяют друг друга, ментальные акты имеют произвольный характер, мысли хаотичны, противоречивы. Ср.: *Действительно, я замечал, что иногда передовая тройка становилась мне в профиль слева, иногда справа; мне даже казалось, что мы кружимся на очень малом пространстве. Впрочем, это мог быть обман чувств, как и то, что мне казалось иногда, что передовая тройка въезжает на гору или едет по косогору или под гору, тогда как степь была везде ровная.* Как представляется, контекстное значение глагольного предиката (*мне даже казалось / мне казалось иногда*) можно отразить в следующем метавысказывании: ‘восстанавливая в памяти свои первые впечатления / мысли, рефлектируя над ними, субъект осознает, что был не способен адекватно воспринимать окружающее, анализировать происходящее’. Как показывает анализ, это значение индуцируется общим содержанием контекста ‘в метель трудно передвигаться и ничего не видно’, а также

наличием эксплицитных маркеров ‘мнимости’, ‘кажмости’ зрительных впечатлений, ощущений разного рода (*это мог быть обман чувств...; но через минуту мне уже ясно стало...; даже казалось; казалось иногда*). Значение ‘сомнительности /противоречивости /ошибочности восстанавливаемых в памяти прошлых впечатлений’ обеспечивается пресуппозитивным контекстным смыслом ‘рассказчик знает об истинных обстоятельствах, свойствах, отношениях описываемых событий’, ср.: *мне казалось иногда, ... тогда как степь была везде ровная*.

Следующий фрагмент также описывает экзистенциальное состояние страха, тоски, вызванное невозможностью найти дорогу в метель. Субъект-экспериментер не различает предметов, его внимание рассеивается. Ср.: *Напрасно глаз ищет нового предмета: ни столба, ни стога, ни забора — ничего не видно. Везде все бело, бело и подвижно: то горизонт кажется необъятно-далеким, то сжатым на два шага во все стороны, то вдруг белая высокая стена вырастает справа и бежит вдоль саней, то вдруг исчезает и вырастает спереди, чтобы убежать дальше и опять исчезнуть. Посмотришь ли наверх — покажется светло в первую минуту, — кажется, сквозь туман видишь звездочки; но звездочки убегают от взора выше и выше, и только видишь снег, который мимо глаз падает на лицо и воротник шубы; небо везде одинаково светло, одинаково бело, бесцветно, однообразно и постоянно подвижно*. Предикат в таком контексте получает значение ‘зрительные впечатления обманчивы, ненадежны’.

Событийно персонаж, измученный длинной дорогой, то засыпает, то просыпается: его сновидения сменяются явью. Когнитивная семантика перфективного предиката в сочетании с распространителем *в первую минуту* (как мне показалось в первую минуту) отражает нарративную стратегию, изоморфную процессу воспоминаний субъекта: воспоминания состоят из ‘квантов’, которые хаотично сменяют друг друга, спонтанно воссоздаются в сознании. Ср.: *Так как я, не ночуя, ехал уже шестую сотню верст, несмотря на то, что меня очень интересовал исход нашего плутания, я невольно закрывал глаза и задремывал. Раз, когда я открыл глаза, меня поразил, как мне показалось в первую минуту, яркий свет, освещавший белую равнину: горизонт значительно расширился, черное низкое небо вдруг исчезло, со всех сторон видны были белые косые линии падающего снега; фигуры передовых троек виднелись яснее, и когда я посмотрел вверх, мне показалось в первую минуту, что тучи разошлись и что только падающий снег застилает небо. В то время как я вздремнул, вошла луна и бросала сквозь неплотные тучи и падающий снег свой холодный и яркий свет*. Этот фрагмент показывает,

что семантика глагольного предиката амальгамируется с семантикой контекста — ‘рассказчик восстанавливает в памяти тяжелое состояние полусна, находясь в котором он не мог адекватно воспринимать происходящее, разобраться в своих впечатлениях, оценить их’.

Художественная стратегия отдельно изображает динамику угасания сознания замерзающего путника. Нарративная стратегия изоморфна изображаемому когнитивному процессу: контекст показывает, как воспоминания о реальном интерферируются с тем, что причудилось, привиделось рассказчику, нереальное невозможно отличить от реального. В тексте воссоздается континуум ощущений и видений. Ср.: *Я спал крепко; но терция колокольчиков все время была слышна и виделась мне во сне то в виде собаки, которая лает и бросается на меня, то органа, в котором я составляю одну дудку, то в виде французских стихов, которые я сочиняю. То мне казалось, что эта терция есть какой-то инструмент пытки, которым не переставая сжимают мою правую пятку. Это было так сильно, что я проснулся и открыл глаза, потирая ногу. Она начала замораживаться. Ночь была та же светлая, мутная, белая*. В контексте воссоздается нечто неосознанное, не воплощенное в образах, нечто не подлежащее определению.

Проведенный анализ позволяет сформулировать гештальт-сценарий, в соответствии с которым строятся все рассмотренные контексты, при этом в разных контекстах, в зависимости от коммуникативной установки субъекта, в фокусе внимания оказываются разные фрагменты единого гештальт-сценария.

Интересующий нас гештальт может быть связан с онтологией процесса восприятия: контекст с глагольным предикатом *казаться/показаться* строится в соответствии с общими принципами восприятия, отражает прототипическую ситуацию восприятия (чаще зрительного). Так, в репродуктивном контексте конструируется пространственная перспектива — позиция наблюдателя, т.е. местоположение, из которого субъект наблюдает за происходящим. Наблюдатель локализован в пространстве «возможного» мира, занимает синхронную с временем описываемого события позицию. Гештальт строится так: субъект-наблюдатель первый раз замечает объект, находясь на значительном расстоянии от него. Первая фиксация увиденного объекта маркируется словом *казаться/показаться* (ср. связь когнитивных значений *показаться* и *казаться*: *гора показалась на горизонте — гора кажется высокой*). Гештальт-сценарий также фиксирует принципиальную возможность изменения первого впечатления субъекта: например, если наблюдатель

приближается к заинтересовавшему его объекту, то получает возможность лучше рассмотреть объект, сформировать более полное представление о нем. С позиции этого, более полного представления / знания субъект получает возможность осмыслить первичное впечатление как соответствующее или не соответствующее тому, что имеется в действительности.

Когнитивный гештальт-сценарий представляет восприятие как динамичный процесс, состоящий из этапов. Первый этап – перцептивное восприятие, второй этап – ментальное осмысление перцептивных данных. Этап ментального осмысления перцептивных данных получает в художественном контексте коммуникативный статус ‘знания’. Каждый из двух названных этапов восприятия получает репрезентацию в контексте – репродуктивного или информативного коммуникативного типа. ‘Знание’, в свою очередь, формирует пресуппозитивную базу для рефлексивного акта субъекта.

Целостность гештальт-сценария имплицитно во всех контекстах употребления глагольных слов *казаться / показаться*, однако в разных контекстах в качестве ‘фона’ выделяются разные фрагменты гештальт-сценария, а на том или ином конкретном ‘фоне’ выделяется более мелкий фрагмент в качестве доминирующей ‘фигуры’ гештальта. Если сравнить коммуникативные установки субъекта, запечатленные в семантике репродуктивного и информативного контекстов, то можно констатировать смену фокуса внимания с **наблюдаемого объекта** (‘фигура’) в репродуктивном контексте (‘фон’) **на мыслящего субъекта, содержание его мыслей** (‘фигура’) в информативном контексте (‘фон’) (ср.: контексты

репродуктивного (1) и информативного (2) регистра: (1) *небо казалось чрезвычайно низким и черным* – (2) *проплутать всю ночь в мороз и метель в совершенно голой степи...казалось очень невесело*).

Концептуальная целостность гештальт-сценария проявляет себя также и в том, что информативное значение *казаться / показаться* сохраняет связь с репродуктивным: интерпретация, умозаключение, вывод восходят к акту перцепции, имеют эмпирическую основу. Но все же ментальный модус предполагает отрыв от акта перцепции, переход на уровень эпистемического плана повествования, как в случае с информативно-описательной стратегией ретроспективного рассказа участника прошлого события (Л. Н. Толстой «Метель»).

Если же в контексте сообщается об объективных обстоятельствах (причинах), мешающих субъекту рассмотреть объекты внешнего мира, или если контекстуальный ‘фон’ содержит смысл ‘субъект-экспериментер находится в особом, угнетенном состоянии сознания, у него нарушена способность к восприятию’, то, в соответствии с обыденной логикой, в фокусе внимания оказывается смысл (‘фигура’) – ‘впечатления такого субъекта ненадежны, интерпретации сомнительны, а сам когнитивный процесс характеризуется хаотичностью и схематичностью’. Внимание читателя фокусируется на персонаже, который не способен к целостному восприятию внешнего мира, а значит, не способен адекватно реагировать и анализировать происходящее с ним.

Литература

1. Золотова Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Ониненко, М. Ю. Сидорова [под общей ред. доктора филол. наук Г. А. Золотовой]. – М., 2004. – 544 с.
2. Ирисханова О. К. Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 320 с. – (Studia philologica).
3. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина [под общей ред. Е. С. Кубряковой]. – М.: филол. ф-т МГУ имени М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.

УДК 811.161.2'42

Р. Л. Сердега

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Синтаксична організація виражених реченням повір'їв (безсполучникові конструкції)

Сердега Р. Л. Синтаксична організація виражених реченням повір'їв (безсполучникові конструкції). У статті розглянута синтаксична організація виражених реченням повір'їв. Вивчаючи її, можна аналізувати не тільки особливості структури, а й смислове наповнення відповідних одиниць. Основна увага приділена тим утворенням, що функціонують у народному мовленні у вигляді безсполучникових конструкцій. З'ясовано, що в досліджуваних повір'ях переважають речення з різнотипними предикативними частинами.

Ключові слова: повір'я, народні вірування, речення, безсполучникове речення, лінгвістика тексту, інтонація.

Сердега Р. Л. Синтаксическая организация выраженных предложением поверий (бессоюзные конструкции). В статье рассмотрена синтаксическая организация выраженных предложением поверий. Изучая её, можно анализировать не только особенности структуры, а и смысловое наполнение соответствующих единиц. Основное внимание уделено тем образованиям, которые функционируют в народной речи в форме бессоюзных конструкций. Выяснено, что в исследуемых поверьях преобладают предложения с разнотипными предикативными частями.

Ключевые слова: поверья, народные верования, предложение, бессоюзное предложение, лингвистика текста, интонация.

Serdega R. L. Syntactic Organization of Beliefs Expressed by the Sentence (Asyndetic Constructions).

The article describes the syntactic organization of beliefs expressed by the sentence. The syntactic organization of such sentences makes it possible to analyze not only the features of the structure, but also their semantic filling. The main attention is spared those sentences functioning in folk speech in form asyndetic constructions. In the analyzed beliefs is dominated by sentences with different types of predicative parts.

Key words: beliefs, folk beliefs, sentences, asyndetic sentence, text linguistics, intonation.

Повір'я займають важливе місце в системі традиційних світоглядних уявлень українського народу. Первісний смисл багатьох із них давно втрапився, і вони, зрозуміло, поступово забулися. Ті, які збереглися і дійшли до нашого часу, часто є затемненими, незрозумілими, неактуальними для сучасника, але, незважаючи на всі досягнення науки, повір'їв намагаються дотримуватися й досі, бо багато хто, з тих людей, що живуть нині, продовжує, якщо не вірити в них, то про всяк випадок виконувати настанови, які містяться у повір'ях. Повір'я закріплені традицією, вони, як правило, є архаїчними, можуть сягати часів язичництва. Уявлення ж давніх слов'ян, на жаль, не так добре вивчені, як, наприклад, світогляд та міфологія народів античності. До нас дійшли лише уламки, рештки колись, можливо, цілісної системи сприйняття навколишнього світу давніми українцями. Тому необхідно дослідити і систематизувати той пласт народних вірувань, який ще зберігся і дійшов до нас у вигляді численних розрізнених повір'їв, зокрема й виражених реченням. Але справа в тому, що подібні уявлення,

а отже й мовні реалії, які передаються за допомогою відповідних синтаксичних засобів, з'являються й сьогодні. Повір'я, таким чином, мають здатність до оновлення, бо вони, наприклад, можуть включати до свого складу предмети сучасного побутування, що залучаються в традиційну систему світосприйняття і, певним чином, „міфологізуються”, тобто вписуються в систему традиційних народних уявлень, як ми й спостерігаємо це зокрема у повір'ї, пов'язаному з кришкою каналізаційного люка: **Якщо наступити на каналізаційний люк, то незабаром станеться нещастя**) тощо. Крім того, як справедливо зазначає І. Ю. Назарова, в сучасній культурі такі мовні факти виконують певні психологічні і символічні функції; вони, зокрема, „допомагають приймати рішення в тих випадках, коли раціональні стратегії поведінки виявляються недостатніми” [2:110].

Повір'я, на нашу думку, є унікальним феноменом, що забезпечує передачу різноманітних уявлень про дійсність, як сучасних, так і тих, що сягають глибокої давнини і становлять цінність не лише для лінгвістів, а й етнографів, культурологів, міфологів, фольклористів. Тому вони потребують

ретьного і всебічного (в першу чергу культурологічного та лінгвістичного) дослідження. Неабиякий науковий інтерес для науковців філологічного профілю може становити зокрема синтаксична організація повір'їв, бо, вивчаючи її, можна розглядати не тільки особливості структури, а й смислове наповнення таких конструкцій.

В попередній нашій статті ми зауважували, що в аналізованих повір'ях переважають складні речення з підрядним зв'язком, зокрема значну кількість серед них становлять синтаксичні конструкції з підрядними умови та причини [8]. У цій розвідці ми розглянемо повір'я у вигляді складних безсполучникових речень, які є менш поширеними серед зазначених одиниць.

Народні вірування здавна привертають увагу дослідників. Їх вивченню в різні часи присвятили свої роботи О. Потебня [4], М. Сумцов [9], Г. Булашев [1], А. Ніколаєва [3] та ін. Це, як правило, праці етнографічного спрямування, але народні повір'я необхідно вивчати не тільки як факти культури, а й мови. Останнім часом особливого розвитку набуває лінгвістика тексту, об'єктом якої стали закономірності побудови зв'язного тексту, його змістові категорії (цілісність, зв'язність, завершеність, членування, або ж дискретність та ін.). Під впливом же когнітивної лінгвістики текст починає розглядатися як форма репрезентації знань у мові, як концептуальне модельне відображення дійсності, як модифікат сфери свідомості автора, його художніх, естетичних, етичних, наукових, аксіологічних, прагматичних поглядів та вподобань і як моделі впливу на свідомість, інтелект, погляди і поведінку читачів [6:106-110]. Щодо повір'я, то воно може існувати як у вигляді цілісного розгорнутого тексту, так і мати форму завершеного речення. Повір'я теж репрезентує певні уявлення, щоправда, не конкретного автора, а народу загалом чи, принаймні, значної спільноти людей, про навколишній світ, знання про нього, хоча, можливо, часом і наївні. Воно, по суті, є також і своєрідною моделлю впливу на свідомість людини. Повір'я здатні виконувати регулятивну функцію. Вони становлять своєрідну систему правил, яка регламентує побутову та господарську діяльність особи, колективу. З регуляторною ж функцією тісно пов'язана функція етична, або ж виховна, яка й закріплює певні правила й стандарти поведінки, моральні норми у свідомості наступних поколінь, що становитимуть згодом ту або іншу спільноту й дотримуватимуться правил і стандартів, установлених їхніми попередниками.

В статті ми розглянемо структурно-семантичні особливості виражених реченням повір'їв, зокрема тих, що функціонують у народному мовленні як безсполучникові конструкції. Матеріалом для неї слугували вилучені нами факти зі збірників

„Прислів'я. Прикмети та повір'я українського народу ” (2006) [5] і М. Н. Шкода „ Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу ” (2011) [10], а також матеріали, зібрані під час студентських діалектологічних експедицій 2007-2009 рр. у с. Солоницівка (Дергачівський район, Харківська область).

Як відомо, особливість безсполучникових складних речень полягає в тому, що структурно-семантична цілісність у таких синтаксичних конструкціях утворюється інтонацією та змістовою взаємозалежністю частин, а також співвідношенням видо-часових і модальних форм присудків. В аналізованих нами повір'ях безсполучникові речення переважно трапляються серед тих, що стосуються побуту, які А. В. Ніколаєва кваліфікує як „побутові прикмети”, тобто такі, що пов'язані з повсякденним життям (житлом, предметами побуту тощо) [3:25]. Але, на нашу думку, як це ми вже зазначали в одній із попередніх статей, подібні мовні структури (побутові прикмети), зважаючи на неповну, не стопроцентну визначеність наслідків прогнозованої ситуації, варто назвати повір'ями, бо під прикметами все ж таки розуміють перевірені часом, виражені в стислій метафоричній формі, передбачення, що базуються, як правило, на об'єктивному зв'язку між явищами природи, властивостями предметів і подіями людського життя [7:28].

Структурно такі повір'я складаються переважно (за винятком поодиноких випадків) з кількох обов'язкових частин — події та прогнозу щодо її наслідків. Щоправда, наслідки прогнозування у порівнянні з прикметами виглядають тут розпливчати, менш визначеними, нечіткими тощо. Безсполучникові конструкції подібного типу легко можна, додавши відповідний сполучник, перебудувати на складне речення з підрядним умови. Порівняйте, наприклад, *Сова сміється—хтось заміж вийде* і перебудоване *Якщо сова сміється, то хтось заміж вийде*.

Специфічним і основним засобом зв'язку предикативних частин безсполучникового складного речення є інтонація, яка, зрозуміло може бути різною. В аналізованих повір'ях переважає зокрема інтонація зумовленості, що виражає передусім змістові відношення умови. В таких конструкціях, як правило, ставиться тире, в них у першій частині завжди міститься своєрідна умова, за якої може відбутися дія в другій частині. На підтвердження цього наведемо цілий ряд подібних виражених реченням повір'їв: *Будеш їсти икурунку хліба — будуть дівчата цілувати; Миші одяг гризуть — незабаром помре власник цього одягу; Синиця стукає (стукне) в шибку — будуть гості; Обгидила пташка — бути багатим або щасливим; Труна більше покійника — бути*

ще одному мерцю; Бабу зустріти — невдача буде (с. Солоницівка); *Пострижеш козі бороду — не дасть молока; Кім умивається — будуть гості, У шапці їсти — теща глуха буде.* В умовних конструкціях дієслова-присудки можуть бути виражені простою формою доконаного виду в 3-й особі однини та множини, інколи 2 особою однини (*буде, будуть, не дасть, помре, пострижеш* і складеною майбутнього часу недоконаного виду (*будуть цілувати, будеш їсти*), інфінітивом (*бути, зустріти*), формами 3-ої особи однини та множини (*умивається, гризуть, стукає*), 3-ою собою однини минулого часу (*обгидила*), іменним складеним присудком (*бути багатим або щасливим, буде глуха*). Інколи спостерігаємо паралельне використання кількох часових форм, наприклад, теперішнього та майбутнього часів: *стукає (Синиця стукає в шибку — будуть гості) і стукне (Синиця стукне в шибку — будуть гості).*

Інтонація зумовленості може виражати й змістові відношення наслідку, які в аналізованих синтаксичних конструкціях трапляються рідше, ніж речення зі значенням умови, і виділяються теж тире: *На іспитах білет слід брати лівою рукою — пощастить; Під час їжі читати — пам'ять зайдати.* У таких повір'ях дієслова-присудки виражені найчастіше інфінітивом, складеним дієслівним присудком тощо.

Є, щоправда, й специфічні безсполучникові утворення, які виражають умовно-наслідкові відношення. У першій частині таких конструкцій міститься умова, а в другій — наслідок. Сюди зарахуємо, наприклад, такі: *Курка заспіває півнем — на нещастя; Перелізе дорогу жаба — зле (на зле).* Інколи такі умовно-наслідкові відношення можуть ще ускладнюватися зіставно-протиставною інтонацією: *З порожніми відрами жінка перейде дорогу — зле, з повними — добре; Ворон кричє на нещастя, ворона — на дощ.* До умовно-наслідкової конструкції може додаватися зрідка частина з приєднувальним значенням, яка зберігає певну самостійність у змістовому відношенні й відділяється від попередньої складової речення крапкою з комою: *Знайдена підкова — на щастя; її вішають на вхідні двері або над дверима.*

Змістові відношення умови можуть комбінуватися з пояснювальними. У такому випадку в одній з частин ставиться тире, а інша виділяється двокрапкою: *У п'ятницю йти свататись — буде вдача: засватається навіть свинячий пастух.*

Окрему групу повір'їв із інтонацією зумовленості становлять наслідкові конструкції, що приєднуються до першої частини разом із прислівником *тоді* й відділяються від неї комою: *Треба мати одного чорного півня, тоді відьми будуть обминати цей двір; Господиня повинна*

тримати в дворі біля курей одного чорного півня, тоді відьми будуть обминати цей двір; Нікому не можна розповідати про дату очікуваних пологів, тоді вони пройнуть легко і без ускладнень. У таких синтаксичних одиницях у першій частині, як правило, маємо складений дієслівний присудок, а в другій простий, виражений дієсловом у дійсному способі, або простий, виражений складеною формою дієслова.

У виражених реченням повір'ях наявна також з'ясувальна інтонація, яка передає причинові й пояснювальні відношення: *Липою не можна бити худобу — здохне [1:319]; Не можна вночі йти до колодязя по воду — нечистий може спокусити; У четвер не можна золити — коров'яче молоко буде дуже невдале; Очерет належить чортам — там вони проживають; Не можна в четвер садити нічого — черви з'їдять (у джерелі, з якого було вилучено це повір'я стоїть кома [5:107], проте, на нашу думку, тут варто поставити тире, бо друга частина виражає наслідок або висновок з того, про що говориться в першій частині).* Якщо ж у безсполучниковому реченні зі з'ясувальним значенням, друга частина пояснює або розкриває зміст першої, то така синтаксична конструкція оформлюється за допомогою двокрапки. Це, зрозуміло, стосується й аналізованих нами повір'їв: *У суботу можна зажинути: легші жнива будуть; Вівторок — це самий благоприятний день для роботи: все можна робити; Двом в один час у дзеркало дивитися не можна: одну і ту ж людину полюблять і страждати будуть; Вважається за смертний гріх ставити на покутті віник: його місце в кутку біля печі.*

Зрідка серед виражених реченням повір'їв спостерігаємо конструкції з приєднувальним значенням, в яких друга предикативна частина містить додаткове зауваження до першої частини: *Перед новосіллям в дім kota пускають, раніше його до ранку залишали (Солоницівка); Земля — мати, її не можна бити.* Друга уточнювальна частина може містити дієслово, що перебуває у плані минулого, або неозначену форму, виражену дієслівним складеним присудком.

Серед аналізованих повір'їв трапляються й синтаксичні конструкції з перелічувальною інтонацією, хоча кількість таких утворень є незначною. Це можуть бути, наприклад, речення з однотипними предикативними частинами, що означають одночасність перелічувальних явищ (*Вагітна жінка не повинна ні з ким сваритися, їй слід уникати небажаних зустрічей; Землею можна клястися, нею й закликають*), або синтаксичні конструкції, які виражають послідовність явищ (*Земля сходить з небом на кінці світу; там баби, перучи, кладуть прачі на небо*). Проте, як видно з вище наведених прикладів, кількість таких утворень є незначною.

Наші попередні спостереження дозволяють зробити такі висновки:

1) повір'я займають важливе місце в системі традиційних світоглядних уявлень українського народу, тому необхідно дослідити і систематизувати той пласт народних вірувань, який ще зберігся і дійшов до нас у вигляді численних розрізаних повір'їв, зокрема й виражених реченням; аналізовані мовні одиниці становлять, на нашу думку, унікальний культурний феномен, що забезпечує передачу різноманітних уявлень про дійсність, як сучасних, так і тих, що сягають глибокої давнини і становлять цінність не лише для лінгвістів, а й етнографів, культурологів, міфологів, фольклористів. Саме через це вони потребують ретельного і всебічного, в першу чергу культурологічного та лінгвістичного, дослідження;

2) неабиякий науковий інтерес для науковців філологічного профілю може становити зокрема синтаксична організація повір'їв, бо, вивчаючи її, можна розглядати не тільки особливості структури, а й смислове наповнення таких конструкцій;

3) проаналізовані нами безсполучникові синтаксичні утворення свідчать, що серед аналізованих повір'їв переважають речення з різнотипними предикативними частинами, які пов'язуються між собою інтонацією зумовленості, що виражає, як правило, змістові відношення умови й наслідку, а також з'ясувальною, яка виражає причинові й пояснювальні відношення. Щодо конструкцій з однотипними частинами, то вони трапляються значно рідше, в основному це перелічувальні відношення.

Література

1. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / Георгій Булашев. — К. : Фірма „Довіра”, 1993. — 414 с.
2. Назарова И. Ю. Почему мы (не) верим в приметы? / Ирина Назарова // Антропологический форум. — 2010. — Вып. №13-online. — С. 107—116.
3. Ніколаєва А. В. Вірування у повсякденному житті українців (кінець ХХ-початок ХХІ ст.) / Анна Ніколаєва. — Х. : Харківський приватний музей міської садиби, 2009. — 96 с.
4. Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий / Александр Афанасьевич Потебня / Александр Афанасьевич Потебня. — М.: Тип. ун-та, 1865. — VII. — 310 с.
5. Прислів'я. Прикмети та повір'я українського народу / Уклад. Н. Кусайкіна. — Х. : ВД „Школа”. — 2006. — 112 с.
6. Селіванова О. О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд) / О. О. Селіванова. — К. : Вид-во Укр. фітосоціолог. центру, 1999. — 148 с.
7. Сердега Р. Л. Виражені реченням повір'я у колі суміжних фактів народної культури та мови / Р. Л. Сердега // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна: Філологія. — 2012. — № 1014. — Вип. 65. — С. 25-30.
8. Сердега Р. Л. Синтаксична організація виражених реченням повір'їв (підрядні умови та причини) / Р. Л. Сердега // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна: Філологія. — 2016. — Вип. 74. — С. 55—59.
9. Сумцов Н. Ф. О славянских народных воззрениях на новорождённого ребёнка / Н. Ф. Сумцов // Журнал МНП. — 1880. — Ч. 27. — С. 68-94.
10. Шкода М. Н. Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу / М. Н. Шкода. — Донецьк: ТОВ „ВКФ „БАО”, 2011. — 544 с.

УДК 811.161.2'367.622'366.54

Т. В. Фунікова

Національний аерокосмічний університет ім. М. Є. Жуковського «ХАІ»

**Становлення флексій родового відмінка однини іменників чоловічого роду
в українській літературній мові XVII ст.
(на матеріалі «Синопису» та «Хроніки» Ф. Софоновича)**

Фунікова Т. В. Становлення флексій родового відмінка однини іменників чоловічого роду в українській літературній мові XVII ст. (на матеріалі «Синопису» та «Хроніки» Ф. Софоновича).

У статті проаналізовано родовий відмінок однини іменників чоловічого роду в літописних пам'ятках XVII ст. «Синописі» та «Хроніці» Ф. Софоновича в контексті української літературної мови XVII ст.

Виявлено як архаїчні, так і нові форми іменників у літописах, що властиві сучасній українській літературній мові. Встановлено, що система іменника, відображена в «Синописі» та «Хроніці» Ф. Софоновича, є перехідним етапом від системи іменника староукраїнської доби до системи іменника сучасної української літературної мови, бо, зберігаючи архаїчні форми (стародавні флексії, залишки форм двоїни тощо), вже поповнюється і багатьма новими формами, властивими сучасній українській літературній мові.

Ключові слова: система іменника, українська літературна мова XVII ст., церковнослов'янська мова, історична морфологія, флексія, словозміна, родовий відмінок.

Фунікова Т. В. Становление флексий родительного падежа единственного числа существительных мужского рода в украинском литературном языке XVII в. (на материале «Синописа» и «Хроники» Ф. Софоновича). Статья посвящена анализу родительного падежа системы существительного в летописных памятниках XVII в. «Синописе» и «Хронике» Ф. Софоновича в контексте украинского литературного языка XVII в. В работе выявлены как архаические, так и новые формы существительных в летописях, которые характерны для современного украинского литературного языка.

Исследование показало, что система существительного в языке «Синописа» и «Хроники» Ф. Софоновича является переходным этапом от системы существительного староукраинской эпохи к системе существительного современного украинского литературного языка. Сохраняя архаические формы (старые флексии, остатки форм двойственного числа и т.д.), система существительного уже пополняется и новыми формами, характерными для современного украинского литературного языка.

Ключевые слова: система существительного, украинский литературный язык XVII в., церковнославянский язык, историческая морфология, флексия, словоизменение, родительный падеж.

Phunikova T.V. The genitive case of the singular of nouns of the masculine in the Ukrainian literary language of the XVII th century (on the basis of «Synopsis» and «Chronicle» of Ph. Sophonovich).

The article is based on the historical materials. This investigation is dedicated to the analysis of the genitive case of the noun system in «Synopsis» and «Chronicle» by Ph. Sophonovich, annalistic monuments of the XVII th century, in the context of the Ukrainian literary language of the XVII th century.

In this work both archaic and new forms of nouns in chronicles which are typical for the modern Ukrainian literary language are revealed. On the basis of the investigation it is concluded that the noun system in the language of «Synopsis» and «Chronicle» by Ph. Sophonovich is a phase of transition from noun system of Old Ukrainian period to noun system of modern Ukrainian literary language. There is established that the noun system in «Synopsis», on the one hand, keeps many archaic forms, many old inflexions and, on the other hand, includes different new forms (new inflexions, forms of plural number, etc.).

Key words: noun system, Ukrainian literary language of the XVII th century, Church Slavonic language, historical morphology, inflexion, world-changing, the genitive case.

Дослідження парадигми іменників чоловічого роду в українській літературній мові XVII ст., зокрема ґрунтовний аналіз диференціації флексій родового відмінка однини іменників чоловічого роду (далі – род. відм. одн. ім. чол. р.), є досить

актуальним в історичній морфології [3; 9; 11]. Важливим науковим завданням дослідників морфології є вивчення закінчень, з'ясування питання про співвідношення флексій -а та -у род. відм. протягом історичного розвитку мови, оскільки форми на -у в міру наближення до нашого часу набирають в українській мові все більшого

поширення [3]. Аналізу морфологічних особливостей окремих пам'яток XVII ст., зокрема і дослідженню род. відм. одн., присвячені праці І. Керницького [2], А. Свашенко [7] та ін., але морфологічна система «Хроніки» Ф. Софоновича та «Синопису» (XVII ст.) взагалі ще не була предметом окремих досліджень мовознавців. Тому завдання нашої статті – проаналізувати старі та виявити нові флексії род. відм. ім. чол. роду в українській літературній мові вищезазначеного періоду на матеріалі «Синопису» та «Хроніки» Ф. Софоновича.

Особливо складним є питання про форми род. відм. на -у, властиві певній частині ім. чол. р. Це закінчення перейшло сюди з й – основ. Багатьох дослідників мови цікавили форми род. відм. на -у, які мають місце в усіх слов'янських мовах. Так, одні з них (О. Огоновський [5:87-88], О. О. Шахматов [8:240-249], класифікуючи ім. з род. відм. на -а та -у, дотримувалися семантичного принципу, інші (Я. Головацький [1:62], С. Смаль-Стоцький і Т. Гартнер [3:23]) морфологічного і ще ін. (М. Осадца [6:45], В. Маньчак [9:64]) одночасно семантичного і морфологічного. Крім того, В. Маньчак враховує також наголос. Ми ж, визначаючи закінчення цих ім., урахуватимемо всі ці ознаки в сукупності, тобто семантико-морфологічні ознаки ім., а іноді ще й акцентологічні.

Проведені дослідження дають змогу констатувати, що род. відм. одн. ім. чол. р. в «Синописі» та «Хроніці» Ф. Софоновича має закінчення -а, -у для твердих основ і -я, -ю (графічно) для м'яких основ, як і в сучасній українській літературній мові (далі – СУЛМ).

Аналіз форм род. відм. одн. ім. чол. р. в досліджуваних літописах, як і в інших пам'ятках XVII – XVIII ст., дає змогу зробити висновок про подальший їх розвиток, порівняно з аналогічними формами ім. XVI ст. [2], у напрямку до норм СУЛМ [7: 283]. Дослідження показали, що диференціація флексій -а та -у в род. відм. одн. майже повністю залежить від семантики іменників, як і в сучасній мові, про що свідчать також праці інших дослідників, зокрема А. Свашенко [7: 283].

Слід зазначити, що в обох аналізованих пам'ятках закінчення -а (-я) мають у род. відм. одн. всі назви істот, напр.: оть сына [Син.: 15]; wt вуя [Хр. Соф.: 14]; с конА [Син.: 58]; от патріарха [Син.: 57] та ін.

Назви предметів можуть набувати закінчення -а (-я), -у (-ю).

Флексію -а (-я) в досліджуваних літописах мають іменники із такою семантикою:

Назви конкретних предметів з точно окресленою формою: меча [Хр.Соф.: 151]; лука [Син.,УЛ:171]; плуга [Син.: 30]; до меча [Хр.Соф.: 113].

Назви мір простору, часу тощо: третегw часа [Син.: 17]; до вечера [Хр.Соф.: 72]; 19 дня [Хр.Соф.: 92]; м'Бсяца [Син.,УЛ:178].

Назви місяців та днів тижня: мсца маия 19 дня [Хр.Соф.: 100]; августа [Хр.Соф.: 126]; февралА [Син.:50]; 26 июля [Хр.Соф.: 217].

Від ім. рокъ в обох літописах засвідчені тільки форми на -у: сего ж року [Хр.Соф.: 75]; року [Син.: 17]. Ім. в'Бкъ у род. відм. одн. також має флексію -у, напр.: нын'Бшнего в'Бку [Син.,УЛ:182]; в'Бку своегw [Син.: 50].

Як і в аналізованих пам'ятках, у СУЛМ ім. рік та вік у род. відм. одн. теж, як винятки, мають флексію -у.

Флексію -а(-я) мають у літописах також:

Назви приміщень та різних будівель переважно з наголосом на закінченні: сь моста [Син.: 50]; попадаль с моста [Хр.Соф.: 156]; до Печерского монастыря [Хр.Соф.: 82]. Від ім. порубъ у «Хроніці» Софоновича трапляються паралельні закінчення -а та -у, що свідчить про неусталеність цих форм: з поруба [Хр.Соф.: 74], але : з порубу [Хр.Соф.: 91] (закінчення -у в слові порубу вказує на наявність нормативних тенденцій у мові пам'ятки).

Назви населених пунктів; інші географічні назви з наголосом у род. відм. на кінцевому складі, а також із суфіксами присвійності -ов, -ев, -ин: до Києва [Хр.Соф.: 59]; Великого Новгорода [Хр.Соф.: 58]; з Чернигова [Хр.Соф.: 88]; окрестъ Чигирина [Син.: 201]; вскрай Дн'Бпра [Син.: 24]; до Прута [Хр.Соф.: 137]; флексія -а властива й назвам міст із суфіксом -ск, які також сприймалися довгий час як прикметники: до Минска [Хр.Соф.: 81]; до Смоленска [Хр.Соф.: 94], але один раз трапляється флексія -у: против Смоленску [Хр.Соф.: 84]. Інші назви міст, країн, річок мають закінчення -а або -у: от Вавилона [Син.: 171]; до Рима [Син.: 18]; і поряд – форми на -у: Рыму [Син.: 4]; до Рыму [Хр.Соф.: 82].

Отже, зафіксовані в обох літописах форми Прута, Днестра, Дн'Бпра із наголошеною флексією -а повністю відповідають нормам СУЛМ. Від назв населених пунктів у пам'ятках теж маємо закінчення -а, властиве СУЛМ.

У «Синописі» усі назви психо-фізіологічного стану, на відміну від СУЛМ, мають флексію -а: страха [Син.: 103]; плача [Син.: 105]; сна [Син.,УЛ:182]; непокоА [Син.: 107]. А в «Хроніці» Ф. Софоновича, як і в СУЛМ, такі назви мають флексію -у: от того крику [Хр.Соф.: 153]; wt страху [Хр.Соф.: 218]. У багатьох інших пам'ятках XVII – XVIII ст., зокрема в мові Крелевецьких ратушних книг, яку досліджувала А. Свашенко, вищезазначені назви теж мають закінчення -у, властиве СУЛМ: афекту, болю, гн'Бву [7: 283].

Флексію -у(-ю) в досліджуваних літописах мають назви предметів, форму яких не можна

точно окреслити. Сюди належать такі групи іменників із наступною семантикою:

1. Назви явищ природи: бога грому [Син.: 44]; от огню [Хр.Соф.: 156], але поряд зафіксована і флексія -а від цього ж ім.: зь огня [Хр.Соф.: 155], що, мабуть, можна пояснити інтралінгвальним чинником – історичним розвитком мови, унаслідок якого на цьому етапі співіснували паралельні утворення.

2. Збірні ім.: роду християнського [Син.,УЛ:177]; лядського роду [Хр.Соф.: 136], але трапляється і закінчення -а: рвда [Син.: 120]; полку [Син.: 93]; з народу готського [Хр.Соф.: 57]. У мові ж «Синопису» збірний ім. народъ взагалі має в род. відм. одн. флексію -а, на відміну від СУЛМ, що свідчить про книжний характер літопису: народа кievскагw [Син.: 39]; народа [Син.: 10].

3. Назви речовини, маси, матеріалу: корму много [Хр.Соф.: 139]; меду [Хр.Соф.: 138]; леду [Хр.Соф.: 139]; киселю [Син.: 31], але трапляється і флексія -а: киселя [Син.: 51] (у виданні 1768 р.), що пояснюється впливом російської мови як на цю форму, так і на весь текст цього видання в цілому.

Від ім. овесь, як і в СУЛМ, у «Синописі» вживається тільки форма род. відм. одн. на -а: wвса [Син.: 30]. Форми на -а від ім. овес А.М.Матвієнко пояснює аналогією до форми жита [4: 92]. Від ім. хлѣбъ теж зафіксована флексія -а, як і в СУЛМ: щмат хлѣба куповали [Хр.Соф.: 225].

Окремі випадки використання флексії -а в «Синописі» (дыма та ін.) пояснюються впливом або давньоукраїнської, або церковнокнижної мови, коли цитується Святе Письмо.

4. Ім. на означення місця, простору тощо, напр.: архипелАгу [Син.: 5] – видання 1680 р., а у виданні 1768 р. маємо форму архипелага [Син.: 7] під впливом російської мови; того краю [Хр.Соф.: 57]; граду [Син.: 5] орма граду трапляється в «Синописі» один раз, а звичайно в обох літописах вживаються форми на -а: города [Син.: 103]; з города [Хр.Соф.: 104].

Від ім. свѣтъ у досліджуваних пам'ятках виступають тільки форми на -а, на відміну від СУЛМ: wt сотвореня свѣта [Хр.Соф.: 56]; свѣта [Син.: 5].

Ім. берегъ у «Хроніці» має флексію -а, як і в СУЛМ: берега [Хр.Соф.: 73].

5. Назви будівель, споруд, приміщень та їх частин у мові «Хроніки», окрім тих, які мають наголос на закінченні, напр.: замку половецького [Хр.Соф.: 82]; намету [Хр.Соф.: 62]. Але ис погребѣ [Хр.Соф.: 103], як і в багатьох інших пам'ятках XVII-XVIII ст., які вивчала зокрема А.Свашенко [7: 283].

6. Назви абстрактних та узагальнених понять, куди входять назви дій та їх результатів, станів, властивостей: до приступу [Хр.Соф.:136]; погрому [Хр.Соф.: 239]; брачного союзу [Син.: 25]; полону [Хр.Соф.:81]; походу [Син.: 41], рідше вживаються абстрактні поняття з флексією -а: до захода слнца [Хр.Соф.:138]; возраста [Син.: 32]; wt замаха [Хр.Соф.:65].

7. Географічні назви, куди належать назви островів, півостровів, країн, річок (окрім зазначених вище з наголошеною флексією -а) тощо: Дону [Хр.Соф.:133]; до Рыму [Хр.Соф.:57]; Дону [Син.: 84]; Крыму [Син.: 215].

Від ім. Дунай у мові «Хроніки» Ф. Софоновича флексія -у, властива СУЛМ, трапляється 4 рази: wколо Дунаю [Хр.Соф.: 57]; Дунаю [Хр.Соф.: 56]; ниже Дунаю [Хр.Соф.: 213]; до Дунаю [Хр.Соф.: 143], а флексія -а (графічно -я) – лише 2 рази: подде Дуная [Хр.Соф.:82]; Дуная [Хр.Соф.:56], що вказує на наявність нормативних тенденцій у мові цього літопису.

Флексію -у мають також ім. у другій частині складених топонімів: у Княжого Баираку [Хр.Соф.: 227], але зменшені форми на -к мають закінчення -а: Красного Городка [Хр.Соф.: 219].

«Синопис» також зрідка зберігає давню флексію -е, властиву ім. з колишніми основами на приголосний, напр. від ім. день: третяго дне [Син.: 84].

Ім. камень та корень теж іноді зберігають застарілу форму із закінченням -е, властивим консонантним основам: камене [Син.: 60], от корене [Син.,УЛ:173]. Збереження архаїчної флексії -е свідчить про церковнослов'янський характер мови «Синопису».

Дослідження форм род. відм. одн. ім. чол. р. у «Синописі» та «Хроніці» Ф. Софоновича дає змогу констатувати, що диференціація флексій -а та -у в аналізованих літописах у цілому відповідає нормам СУЛМ, хоча пам'ятки ще зберігають окремі старі форми певних семантичних розрядів ім., причому значно більше архаїчних форм зафіксовано саме в «Синописі». Отже, проведений аналіз обох літописів дає можливість увести у науковий обіг нові фактичні дані, підтвердити, а іноді й заперечити загальновідомі положення історичної граматики, уточнити причини паралельності певних флексій.

Щодо перспектив подальших розвідок, то в наступних дослідженнях доцільно буде зупинитися на аналізі флексій інших відм. ім. у цих літописах, а також іменникової парадигми ще не вивчених пам'яток XVII-XVIII ст., що допоможе простежити рівень відповідності системи словозміни ім. аналізованих пам'яток нормам СУЛМ.

Умовні скорочення

- Син. – Синопис. – К.: Друк. Києво-Печерської Лаври, 1680. – 130 с.
 УЛ – Українська література XVII ст. / [упор. В. І. Кречетень]. – К., 1987. – С. 167–183.
 Хр. Соф. – Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх / [упоряд.: Ю. А. Мицик, В. М. Кравченко]. – К., 1992. – 336 с.

Література

1. Головацкий Я. Грамматика русского языка / Я. Головацкий. – Львов, 1849. – 224 с.
2. Керницький І. М. Морфологічні особливості мови «Війтівських книг» XVI-XVII ст. / І. М. Керницький // Дослідження і матеріали з української мови. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – Т. 5. – С. 90–110.
3. Керницький І. М. Система словозміни в українській мові / І. М. Керницький. – К.: Наук. думка, 1967. – 288 с.
4. Матвієнко А. М. Деякі випадки граматичної аналогії у відміні іменників української мови / А. М. Матвієнко // Слов'янське мовознавство. – 1958. – Т. 2. – С. 91–101.
5. Огоновский О. Грамматика русского языка / О. Огоновский. – Львов, 1889. – 288 с.
6. Осадца М. Грамматика русского языка / М. Осадца. – Львов, 1876.
7. Свашенко А. О. Из спостережень над іменниковою парадигмою рукописних Кралецьких ратушних книг XVII-XVIII ст. / А. О. Свашенко // Записки НТШ. – 1997. – Т. 234. – С. 281–296.
8. Шахматов А. А. Историческая морфология русского языка / А. А. Шахматов. – М.: Учпедгиз, 1957. – 400 с.
9. Manczak W. Rpartycja koncovek gen. sing –a, –y w ukraińskim / W. Manczak // Biuletyn Towarzystwa jezykoznawczego. – Zeszyt XIII. – Krakow, 1954. – S. 62–65.

УДК 811.111'42'272

Ю. В. Крапива, К. О. Гаврилова*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна***Стратегії побудови передвиборчої промови (на матеріалах президентської кампанії 2015–2016 рр. у США)**

Крапива Ю. В., Гаврилова К. О. Стратегії побудови передвиборчої промови (на матеріалах президентської кампанії 2015–2016 рр. у США). Статтю присвячено вивченню стратегій побудови передвиборчої промови. Під час дослідження, проведеного на матеріалах президентської кампанії 2015–2016 рр. у США, встановлено дві основні стратегії, використані для формування й упровадження у свідомість електорату необхідного уявлення про політичного кандидата, а також налаштування виборців на його підтримання: 1) стратегія створення позитивного власного іміджу та 2) стратегія дискредитації опонента. Ефективність зазначених базових стратегій підвищується стратегією театральності, вербальною реалізацією якої є художні засоби та прийоми (метафора, гіпербола, ампліфікація й інші). **Ключові слова:** політична комунікація, комунікативна настанова, передвиборча промова, стратегія, електорат.

Крапива Ю. В., Гаврилова К. О. Стратегии построения предвыборной речи (на материалах президентской кампании 2015–16 гг. в США). Данная статья посвящена изучению стратегий построения предвыборной речи. В ходе исследования, проведенного на материалах президентской кампании 2015–2016 гг. в США, определены две основные стратегии, использованные с целью формирования и закрепления в сознании электората необходимого представления о политическом кандидате, а также привлечения избирателей на его сторону: 1) стратегия создания положительного собственного имиджа и 2) стратегия дискредитации оппонента. Эффективность указанных базовых стратегий усиливается стратегией театральности, вербальной реализацией которой являются художественные средства и приемы (метафора, гипербола, амплификация и другие). **Ключевые слова:** политическая коммуникация, коммуникативная установка, предвыборная речь, стратегия, электорат.

Krapiva Yu., Havrylova K. Strategies of Pre-election Speech Constructing (on the material of the US presidential campaign of 2015–16). The paper in question is devoted to the study of the strategies of pre-election speech constructing. In the study conducted on the material of the US presidential campaign of 2015–16 two main strategies used to create and implant in the electorate mind the required image of the political candidate as well as to win the voters over to his / her side are determined. It is concluded that the key strategies are as follows: the build-up strategy and the play-on-downtown strategy strengthened by the theatricality strategy which verbal realization is stylistic expressive means and devices (metaphor, hyperbole, amplification and others).

Key words: political communication, communicative aim, pre-election speech, strategy, electorate.

Політична комунікація залишається в центрі уваги сучасних дослідників – як зарубіжних [12; 4; 9 та ін.], так і вітчизняних [1; 3; 7 та ін.]. Це зумовлено, з одного боку, значущістю цієї галузі суспільного життя для всіх представників певного соціуму. Як влучно зазначає американській журналіст Дж. Уїлл, виборці самостійно не займаються розв'язанням ключових питань, але обирають тих, хто це буде робити [10]. З другого боку, дослідження з цієї проблематики належать до одного з провідних напрямків сучасного мовознавства, «орієнтованого на вивчення мовлення як діяльності й знаряддя регуляції соціальної поведінки» [1:1].

Вищесказане визначає **актуальність** нашого дослідження, **мета** якого – установа стратегій побудови передвиборчих промов кандидатів у президенти США 2015–2016 рр. та аналіз їхньої ефективності в плані впливу на електоральну поведінку.

У нашому дослідженні спираємося на запропоноване І.Є. Фроловою трактування стратегії як матеріалізованого в мовленні комунікативного наміру мовця, здатного організувати соціальну діяльність адресатів через співвіднесення із стандартними нормативно-ціннісними уявленнями представників лінгвокультури [6].

Обраний нами об'єкт дослідження належить до політичної комунікації, для якої іманентною характеристикою є пов'язаність зі сферою політики хоча б однієї складової – суб'єкта, адресата або змісту повідомлення. Зазначений вид комунікації вирізняється чітким упорядкуванням вибору мовних засобів відповідно до основної комунікативної настанови цього типу комунікації – здійснити «вплив на формування й еволюцію політичної свідомості індивідів, їх участь у перебігу політичних процесів» [8:114]. Причому базовою прагматичною метою комунікації у сфері політики вважають отримання влади.

Інтенція боротьби за владу визначає оптимальні способи побудови політичної промови, зокрема під час передвиборчої кампанії, що дозволяє, по-перше, максимально зменшити значимість статусу політичного опонента (розвінчати позиції політичного суперника), по-друге – максимально збільшити значимість власного статусу, тобто звеличити себе.

Матеріалом нашого дослідження слугували транскрипти передвиборчих промов, зокрема представників Демократичної та Республіканської партій США – Гіллари Клінтон [14] і Дональда Трампа [13].

Передвиборча промова – це форма політичної комунікації, спрямована на те, щоб представити певного політичного кандидата та його програму, сформувані й упровадити в масову свідомість необхідне уявлення про політичного суб'єкта, налаштувати виборців на його підтримання.

У проаналізованих передвиборчих промовах спостерігаємо дві основні стратегії: 1) стратегію дискредитації опонента та 2) стратегію створення позитивного власного іміджу. Указані стратегії перетинаються зі стратегіями, позначеними в теорії О. Михальнової [2] як стратегія на зниження та стратегія на підвищення. У межах глобальної стратегії дослідниця виокремлює певний набір тактик, або, у термінології Т. ван Дейка, локальних ходів, які потрактовано як функціональну одиницю послідовності дій, що сприяють реалізації глобального завдання в межах окремої стратегії [11:116].

Так, для реалізації стратегії першого типу, як правило, використовують тактику негативного подання референційної ситуації та / або політичного опонента, як-от:

“Our labor participation rate was the worst since 1978. But think of it, GDP below zero, horrible labor participation rate. And our real unemployment is anywhere from 18 to 20 percent. Don't believe the 5.6. Don't believe it” [13].

“They want to take away health insurance from more than 16 million Americans without offering any credible alternative” [14].

Не менш ефективною тактикою можна вважати тактику звинувачення, що здійснюється у формі безособового звинувачення або зі вказівкою на суб'єктів. Наприклад:

“They're controlled fully – they're controlled fully by the lobbyists, by the donors, and by the special interests, fully” [13] (тактика безособового звинувачення).

*“That's right. A lot of people up there can't get jobs. They can't get jobs, because there are no jobs, because **China** has our jobs and **Mexico** has our jobs. They all have jobs”* [14] (тактика звинувачення зі вказівкою на суб'єктів).

Прикметно, що для реалізації вищеназваної тактики кандидат експлуатує так званий прийом створення «образу ворога» – негативних уявлень про певну націю, державу або групу держав – з метою контролю над масовою свідомістю, а також культивування почуття страху:

“When Mexico sends its people, they’re not sending their best. <...> They’re sending people that have lots of problems, and they’re bringing those problems with them. They’re bringing drugs. They’re bringing crime. They’re rapists” [13].

Проявом агресивної реалізації стратегії дискредитації опонента є тактика образи, подана експліцитно чи імпліцитно:

“How stupid are our leaders? How stupid are these politicians to allow this to happen? How stupid are they?” [13] (експліцитна образа).

“Now, there may be some new voices in the presidential Republican choir, but they’re all singing the same old song... A song called “Yesterday.” You know the one – all our troubles look as though they’re here to stay... and we need a place to hide away... They believe in yesterday” [14].

У вищенаведеному прикладі тактику образи реалізовано імпліцитно, за допомогою комічного зображення референта, що послаблює соціальні норми й забезпечує вплив на електорат шляхом руйнації іміджу опонента [5:1].

Стратегія протилежного спрямування – «стратегія на підвищення» [2] – подана в передвиборчих промовах переважно тактикою презентації ситуації в привабливому світлі й тактикою позитивної самопрезентації. Наприклад:

“Our country has tremendous potential. We have tremendous people” [13].

У нижченаведеному прикладі позитивна презентація референційної ситуації здійснюється, зокрема, з опорою на кількісні дані, відсоткові співвідношення:

“When President Clinton honored the bargain, we had the longest peacetime expansion in history, a balanced budget, and the first time in decades we all grew together, with the bottom 20 percent of workers increasing their incomes by the same percentage as the top 5 percent.”

When President Obama honored the bargain, we pulled back from the brink of Depression, saved the auto industry, provided health care to 16 million working people, and replaced the jobs we lost faster than after a financial crash” [14].

Тактику позитивної самопрезентації можна простежити в нижченаведених прикладах:

“My first job out of law school was for the Children’s Defense Fund. I walked door-to-door to find out how many children with disabilities couldn’t go to school, and to help build the case for a law guaranteeing them access to education” [14].

“Now, our country needs – our country needs a

truly great leader, and we need a truly great leader now. We need a leader that wrote “The Art of the Deal” [13] (як відомо, автором цієї книги є Д. Трамп).

Як бачимо, стратегія створення позитивного власного іміджу «працює на випередження», оскільки спрямована на заперечення потенційно можливих негативних тверджень з боку політичного опонента на адресу супротивника. В інших жанрах політичної комунікації зазначена стратегія подана також тактикою відведення критики. У передвиборчій промові кандидата, що є давнім гравцем на політичній арені, як-от Гіллари Клінтон, має місце також тактика самовиправдання:

“Lord knows I’ve made my share of mistakes. Well, there’s no shortage of people pointing them out! And I certainly haven’t won every battle I’ve fought. But leadership means perseverance and hard choices. You have to push through the setbacks and disappointments and keep at it” [14].

Наявність адресата-спостерігача, на думку О. Шейгал [9], зумовлює звернення мовця до стратегії театральності, за якої комунікативна ситуація наближується до драми, де комуніканти намагаються справити враження на масову аудиторію. Зазначену стратегію в передвиборчих промовах, як правило, реалізовано тактикою обіцянки:

“I will be the greatest jobs president that God ever created. I tell you that. I’ll bring back our jobs from China, from Mexico, from Japan, from so many places. I’ll bring back our jobs, and I’ll bring back our money” [13].

“I will give new incentives to companies that give their employees a fair share of the profits their hard work earns” [14].

“As your President, I’ll do whatever it takes to keep Americans safe” [14].

Характерним для стратегії театральності є застосування художніх засобів і прийомів (метафори, гіперболи, ампліфікації та ін.), як-от у передвиборчій промові Д. Трампа, де звернення до образних одиниць номінації посилює негативну оцінку референційної ситуації та опонентів:

“We have a disaster called the big lie: Obamacare. Obamacare” [13].

“They will not bring us – believe me – to the promised land. They will not” [13].

“The U.S. has become a dumping ground for everybody else’s problems” [13].

“We need – we need somebody – we need somebody that literally will take this country and make it great again” [13].

Вищенаведені приклади, що містять низку повторюваних слів і мовленнєвих конструкцій, ілюструють особливості використання ампліфікації як ефективного прийому навіювання, уведення

аудиторії в транс.

Мистецтво політичної риторики певного кандидата є важливим для закріплення необхідних політичних переконань, для керування електоральною поведінкою, адже саме художні засоби допомагають створити бажане емоційне забарвлення комунікативної ситуації, що не може не вплинути на почуття, а згодом і на дії електорату.

Для ефективного впливу на виборців кандидати експлуатують так звані стереотипні слова на кшталт *новий, великий*, здатні навіювати позитивну оцінку. Так, словосполучення, що містять лексему *new*, викликають стійкі асоціації з рухом уперед, покращенням якості:

“New chapters are being written by men and women who believe that all of us – not just some, but all – should have the chance to live up to our God-given potential” [14].

Аналогічний прийом спостерігаємо в слогані кандидата від Республіканської партії: *“Make*

America great again” [13].

Отже, у передвиборчих промовах використано два типи стратегій: 1) стратегію створення позитивного власного іміджу та 2) стратегію дискредитації опонента. Дієвість зазначених базових стратегій підвищується внаслідок використання стратегії театральності, за якої кандидат грає в політичній «виставі» певну роль відповідно до обраних іміджевих параметрів. Співвідношення вказаних стратегій у передвиборчій промові змінюється залежно від конкретного кандидата та його особистісних якостей. Останній аспект плануємо вивчити в наших подальших наукових студіях.

Перспективним також вважаємо дослідження різних жанрів політичної комунікації, зокрема передвиборчих дебатів між кандидатами, що дозволить установити специфічний набір стратегій і тактик побудови певного різновиду політичного дискурсу.

Література

1. Ільченко М. Л. Гендерна специфіка стратегій комунікативного домінування в американських передвиборчих теледебатах : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Ільченко Маргарита Леонідівна ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2014. — 20 с.
2. Михалева О. Л. Политический дискурс. Специфика манипулятивного воздействия / О. Л. Михалева. — М. : URSS, 2009. — 256 с.
3. Семенюк А. А. Вербалізація ціннісної орієнтації політичної промови / А. А. Семенюк // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. — 2011. — № 16 (227). — Ч. 2. — С. 109–114.
4. Серио П. Русский язык и анализ советского политического дискурса : анализ номинализаций / П. Серио // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса : Перевод с фр. и португ. / Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю. С. Степанова. — М. : ОАО ИГ «Прогресс», 1999. — С. 337–383.
5. Сідак О. О. Роль комічного ефекту в реалізації конфронтаційної стратегії англосмовної політичної образи : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Сідак Олеся Олександрівна ; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2013. — 20 с.
6. Фролова І. Є. Дискурсивна стратегія як організуючий конституент вербально-соціальної інтеракції / І. Є. Фролова // Лінгвістика XXI століття : нові дослідження і перспективи : зб. наук. пр. — К. : Логос, 2009. — С. 242–249.
7. Чорна О. О. Комунікативні засоби творення іміджу політичного лідера (на матеріалі українського, російського та англійського політичного дискурсу) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 / Чорна Олена Олегівна ; Держ. закл. «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського». — О., 2013. — 20 с.
8. Шевченко Л. І. Медіалінгвістика : словник термінів і понять / Л. І. Шевченко, Д. В. Дергач, Д. Ю. Сизонов / за ред. Л. І. Шевченко. — 2-ге вид., випр. і доп. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. — 380 с.
9. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса : уч. пособ. / Е. И. Шейгал. — М. : Гнозис, 2004. — 328 с.
10. BrainyQuote. Politics Quotes [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/g/georgewill112828.html?src=t_politics.
11. Dijk T. A. van. Prejudice in Discourse. An Analysis of Ethnic Prejudice in Cognition and Conversation / Teun A. van Dijk. — Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1984. — 182 p.
12. Dijk T. A. van. What is Political Discourse Analysis? / Teun A. van Dijk [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf>.
13. Donald Trump's Presidential Announcement Speech [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://time.com/3923128/donald-trump-announcement-speech/>.
14. Hillary Clinton's Campaign Launch Speech [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://time.com/3920332/transcript-full-text-hillary-clinton-campaign-launch/>.

УДК 81'233-053,4

Н. М. Галунова, Є. А. Васянович*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна***Особливості функціонування концептів «мир» та «війна» у мовній свідомості дітей 9–13 років з урахуванням гендерного параметра**

Галунова Н. М., Васянович Є. А. Особливості функціонування концептів «мир» та «війна» у мовній свідомості дітей 9–13 років з урахуванням гендерного параметра. Стаття присвячена актуальній для сучасного українського мовознавства проблемі вивчення концептів «мир» та «війна» у мовній картині світу, зокрема, дітей середнього шкільного віку з урахуванням гендерного параметру. Матеріалом дослідження стали асоціативні реакції, отримані в результаті проведеного з дітьми 9–13 років ланцюжкового асоціативного експерименту. Аналіз результатів експерименту продемонстрував вплив гендерних стереотипних уявлень на семантичне наповнення концептів «мир» та «війна».

Ключові слова: концепт, мир, війна, ланцюжковий асоціативний експеримент, мовна свідомість, гендер.

Галунова Н. Н., Васянович Е. А. Особенности функционирования концептов «мир» и «война» в языковом сознании детей 9–13 лет с учетом гендерного параметра. Статья посвящена актуальной для современного украинского языкознания проблеме изучения концептов «мир» и «война» в языковой картине мира, в частности, детей среднего школьного возраста с учетом гендерного параметра. Материалом исследования стали ассоциативные реакции, полученные в результате проведенного с детьми 9–13 лет цепного ассоциативного эксперимента. Анализ результатов эксперимента показал влияние гендерных стереотипных представлений на семантическое наполнение концептов «мир» и «война».

Ключевые слова: концепт, мир, война, цепной ассоциативный эксперимент, языковое сознание, гендер.

Galunova N. M., Vasianovych Ye. A. Some Peculiarities of Functioning of the Concepts «Peace» and «War» in the Linguistic Consciousness of 9–13 Year-old Children with the Accounting of Gender Parameter. The paper is devoted to an actual for modern Ukrainian linguistics problem of studying of the concepts of «peace» and «war» in the language picture of the world, particularly of middle school-aged children, taking into account the gender parameter. The materials for the research are associative reactions that were obtained in the chain associative experiment which was held with 9–13 year children. The analysis of the experimental results showed the impact of gender stereotypes on the semantic content of the concept of «peace» and «war».

Keywords: concept, peace, war, chain associative experiment, linguistic consciousness, gender.

Антропоцентрична орієнтація сучасної лінгвістики проявляється, зокрема, у її посиленій увазі до вікових, гендерних, соціальних, етнічних, культурних чинників формування мовної особистості. З огляду на це, звернення до вивчення концептів, їх формування і функціонування у мовній свідомості становить одне з пріоритетних напрямків дослідження. Місце і структура концептів у мовній картині світу індивіда зумовлена цілою низкою факторів впливу, і демонструє як індивідуальні так і загальні риси.

Концепти «мир» та «війна» вивчають представниками різних наукових дисциплін – філософії, соціології, психології, історії, політології [5]. В українському мовознавстві практично не зверталися до цього питання або зверталися

частково [1; 4]. Зважаючи на назрілу необхідність дослідження структурних і семантичних особливостей концептів «мир» та «війна», зумовлених як відсутністю системних робіт, присвячених цій проблематиці у вітчизняному мовознавстві, так і тим, що наразі зазначені концепти посідають значне місце у мовній свідомості українців, при розробці теми за мету було поставлено виявлення гендерних особливостей функціонування у мовній свідомості дітей середнього шкільного віку концептів «мир» та «війна».

Досліджуючи мовну свідомість взагалі і дитячу мовну свідомість зокрема, вчені не одноразово використовували асоціативний експеримент [2]. Виокремлюють три види асоціативного експерименту: вільний асоціативний експеримент (реципієнтам не ставиться жодних обмежень на

реакції); спрямований асоціативний експеримент (реципієнтам пропонується давати асоціації певного граматичного або семантичного класу (наприклад, підібрати прикметник до іменника)); ланцюжковий асоціативний експеримент (реципієнтам пропонується реагувати на стимул декількома асоціаціями). У ланцюжковому асоціативному експерименті реципієнтам пропонується відповісти за обмежений час будь-якою можливою кількістю слів. «У мовленнєвому мисленні людина оперує не словами, а асоціативними полями, із них вона обирає необхідне слово для вираження власних думок та ідей» [3:47]. Вважаємо, що більша кількість слів-реакцій, характерна для ланцюжкового експерименту, дозволяє більш детально дослідити пов'язаний з певним стимулом асоціативний складник, отримати слова, що описують не лише саме ядро, а і периферію концепту. Саме тому нами був обраний ланцюжковий асоціативний експеримент, при якому реципієнт має пов'язати слово-стимул з декількома асоціаціями. Такий метод дає можливість вивчити, як оточуюче середовище впливає на світогляд і світосприйняття реципієнта. Експеримент проводився у письмово-письмовій формі російською мовою. Вибір мови зумовлено поширенням на території Харкова російсько-українським білінгвізмом. До списку слів-стимулів увійшло 12 одиниць: «мир», «война», «жизнь», «смерть», «победа», «перемирие», «поражение», «народ», «солдат», «оружие», «надежда», «спокойствие». У експерименті взяли участь 100 школярі 5–7 класів загальноосвітніх шкіл Харкова. Загальна кількість отриманих реакцій – 3071 реакції, серед них 1760 було подано дівчатами, а 1311 – хлопцями.

Аналіз асоціативних зв'язків між стимулами і реакціями, отриманих від хлопців, показав, що у вісімнадцяти випадках слово-стимул не викликало жодної реакції (це усі стимули окрім «жизнь», «оружие», «народ»), у сімдесяти чотирьох випадках отримано синтагматичні реакції (як наприклад, *жизнь – мудрая, извилистая, долгая*); у двісті одному – парадигматичні, серед яких сімдесят вісім реакцій змістової близькості (*солдат – воин, защитник города или страны*), дев'ять реакцій змістової протиставленості (*жизнь – смерть*), сім реакцій «частина-ціле» (*солдат – армия, ВДВ*), шість повторів стимулу (*спокойствие – спокойствие*), сорок шість родо-видових (*оружие – базака, палка, пулемет*) і п'ятдесят п'ять реакцій супідрядності (*надежда – вера*), також було отримано тисячу тридцять тематичних асоціацій (*мир – бесконечность, дети, чистое небо, источник*), п'ять цитатних (*мир – труд, май; победа – «я не здамся без боя»*) і одну словотворчу (*народ – народный*). Найбільшу кількість синтагматичних

реакцій отримав стимул «оружие», що зумовлено впливом гендерного параметру на асоціації.

Усього хлопці подали тисячу триста одинадцять реакцій, серед них тисячу двісті двадцять шість – одним словом (*спокойствие – адекватность*), а вісімдесят п'ять – словосполученням чи фразою (*народ – часть жизни, мирное население, «люди, которые прорываются в город или страну»*).

Серед реакцій, поданих дівчатами у двадцяти одному випадку слово-стимул не викликало жодної реакції («солдат», «мир», «смерть», «война», «народ», «надежда», «победа», «поражение», «перемирие», «оружие»), у дев'яноста шести випадках було отримано синтагматичні реакції (як наприклад, *мир – дружный, умный, вежливый*), у двісті трьох – парадигматичні, серед яких дев'яноста три реакції змістової близькості (*солдат – боец, воин*), сім реакцій змістової протиставленості (*мир – война*), десять реакцій «частина-ціле» (*народ – житель, женщина, человек*), три повтори стимулу (*победа – победа*), тридцять дев'ять родо-видових (*солдат – командир*) і п'ятдесят одна реакція супідрядності (*солдат – человек*), а також ми отримали тисячу чотириста п'ятдесят шість тематичних асоціацій (*мир – счастливая семья, человечество, вселенная, конфетка, алчность*), три цитатні (*поражение – Гитлер капут*) і дві формо- і словотворчі (*народ – народный, солдат – солдаты*). Усього дівчата подали тисячу сімсот шістдесят реакцій, серед них тисячу шістсот сімдесят дві було подано одним словом (*жизнь – травка, яркая, туризм*), а вісімдесят вісім словосполученням чи фразою (*мир – нет страданий, неполоманные города, нигде нет драк*). У результаті якісного аналізу отриманого матеріалу було виявлено реакції, які мають тісний зв'язок із поточною ситуацією в Україні, а також низку реакцій, що пов'язані із особистим досвідом реципієнтів, тобто такі реакції, що радше оприявлюють мовну свідомість дитини, а не її внутрішній лексикон.

Стимул «мир» отримав у хлопців сто дев'ять асоціацій, серед них тринадцять суспільно-політичних («*спокойствие в Украине*», «*чистое небо*») та тринадцять реакцій, пов'язаних із особистим досвідом («*мизинец*», «*обман*»). Дівчата надали сто шістдесят асоціацій, серед яких шістнадцять суспільно-політичних («*Украина*», «*экономика*») та двадцять дві реакції, пов'язані з власним досвідом («*бабушка*», «*дом*»). Як хлопці, так і дівчата надають на стимул «мир» більшою мірою позитивно- або нейтрально-конотовані асоціації («*дети*», «*воздух*»). Негативно-конотованими реакціями на цей стимул є переважно суспільно-політичні асоціації («*алчность*», «*война*»).

Стимул «война» отримав у хлопців дев'яноста

чотири асоціації, серед них дев'ять суспільно-політичних реакцій («*русские*», «*ДНР*», «*майдан*») та одна реакція, пов'язана із особистим досвідом («*World of Tanks*»). Дівчата надали сто тридцять одну асоціацію, серед яких три суспільно-політичні реакції («*Россия*», «*битва с Россией и Украиной*»). Важливим є майже повна відсутність реакцій, що пов'язані з особистим досвідом, тобто для школярів обох статей «війна» є таким явищем, з яким вони досі близько не стикалися у реальному житті, тому надають такі реакції, що радше відображують не їхній власний досвід, а усталенні мовні зв'язки («*оружие*», «*пушки*», «*насилие*», «*ад*», «*голод*»). Однак, наявні реакції, що відображають ситуацію, яка склалася в країні на сьогодні: «*Путин*», «*ДНР*», «*ЛНР*», «*майдан*» тощо. Такі реакції притаманні більшою мірою хлопчикам, які, крім того, не мають тенденції до ігрового наповнення зазначеного стимулу.

На стимул «народ» хлопці надали дев'яносто шість асоціацій, серед них двадцять чотири суспільно-політичні та дев'ять реакцій, пов'язаних із особистим досвідом. Дівчата надали сто сорок три асоціації, серед яких тридцять суспільно-політичних реакцій та двадцять дві реакції, пов'язані з власним досвідом. За семантичним наповненням асоціації були досить схожі: обидва гендери надали протилежно-конотовані реакції, що зазвичай мають зв'язок із соціальним або політичним життям країни. Серед реакцій хлопців були, наприклад, такі: «*олигархия*», «*майдан*», «*бедность*», «*повстання*», а серед реакцій дівчат – «*война*», «*нация*», «*голод*», «*Украина*». Останні також вдавалися до вираження свого власного, часто негативного ставлення до поняття «народ»: «*дебилы*», «*деградация*», «*идиоты*», «*стадо*». Але більшою мірою реакції обох гендерів були позитивно- або нейтрально-конотовані: «*Родина*», «*образование*», «*сила*», «*поколения*». Відносно невелика кількість реакцій, що пов'язані з особистим досвідом, у хлопців демонструє їхнє відчужене ставлення до цього стимулу, натомість дівчата значно гостріше реагували на нього, надаючи багато стимулів, що пов'язані з їхнім життям («*разговор*», «*невоспитанные*», «*старые бабки у подъезда*», «*традиции*»).

Стимул «спокойствие» отримав у хлопців сто вісім асоціацій, серед них сім суспільно-вмотивовані реакції та сімнадцять реакцій, пов'язаних із особистим досвідом («*депрессия*», «*мрачный день*», «*электромиксер*»). Дівчата надали сто тридцять дві асоціації, серед яких три суспільно-політичні реакції («*нет войны*», «*не стреляют*») та двадцять шість реакцій, пов'язаних із власним досвідом («*получить хорошую оценку*», «*храп*», «*музыка*»). Хлопці надали реакції, що оприявлюють зв'язок між «спокойствием» та

медичними препаратами («*валерьянка*», «*депрессия*», «*наркотики*», «*антидепрессанты*»), у дівчат такої тенденції не спостерігалось. Обидва гендери пов'язують цей стимул із тваринами («*кошка*», «*собака*», «*канарейка*», «*сурок*»), але більшою мірою він асоціюється із затишною оселею та відпочинком («*кресло*», «*уют*», «*отдых*», «*дом*», «*море*»). Дівчата також асоціюють його з подорожжю («*поездка*», «*путешествие*», «*автобус*»).

На стимул «жизнь» хлопці подали сто п'ятнадцять асоціацій, серед них двадцять реакцій, пов'язаних із особистим досвідом («*страдание*», «*рэнчик*», «*забота*»). Дівчата надали сто сорок три асоціації, серед яких тридцять дві реакції, пов'язані з власним досвідом («*разочарованте*», «*проблемы*», «*учеба*»). Хлопці мали тенденцію надавати реакції, пов'язані з іграми та відпочинком («*игра*», «*играть*», «*игры*», «*диван*», «*телевизор*», «*погулять*»), а дівчата – реакції, що мають зв'язок з навчанням або хатньою роботою («*учеба*», «*школа*», «*уроки*», «*уборка*», «*магазин*»). Дівчата мали більшу кількість негативно-конотованих реакцій на цей стимул («*бездна*», «*короткая*», «*разочарование*», «*гнев*», «*страшная*»), що на нашу думку є наслідком їхньої більшої емоційності та вразливості.

Стимул «смерть» отримав у хлопців сто чотирнадцять асоціацій, а у дівчат – сто п'ятдесят вісім. Наразі важко визначити чи пов'язані асоціації з власним досвідом реципієнта, чи лише з усталеними мовними зв'язками стимулу «смерть» («*утрата*», «*потеря*», «*кладбище*», «*страдание*» тощо), але дівчата мали асоціації, що викликані саме особистими переживаннями («*дедушка*», «*слезы мамы*», «*пирожки*», «*плохие воспоминания*», «*память*», «*компьютерная игра The Sims 4*»). Спільною рисою у асоціаціях обох гендерів є те, що вони пов'язують «смерть» з війною («*война*», «*мира нет*», «*солдат*»).

Хлопці подали на стимул «солдат» дев'яносто п'ять асоціацій, серед них двадцять чотири суспільно-політичні реакції («*беркут*», «*герой*») та одна реакція, пов'язана із особистим досвідом («*нейтральное отношение*»). Дівчата надали сто двадцять дев'ять асоціацій, серед яких сорок одну суспільно-політичну реакцію («*майдан*», «*патриот*», «*реклама по телеку*»). Обидва гендери не пов'язують солдатів із власним життям, при наданні реакції реципієнти керувались більшою мірою зовнішнім виглядом та обов'язками солдатів («*военная форма*», «*зеленый*», «*долг*», «*полк*», «*воин*»). На цей стимул майже відсутні негативно-конотовані реакції (лише в декількох випадках «*плохой*», «*страдание*»), у більшості випадках «солдат» є позитивно-забарвленим стимулом («*умный*», «*мужской*», «*суверенный*», «*удача*», «*мужество*», «*герой*», «*отважный*»).

«победа») через свою основну функцію («защита», «защитник», «служит другим людям», «патриот», «он всегда всех защищает», «надежда», «достойно», «человек, служащий в армии»).

На стимул «оружие» хлопці подали сто вісімнадцять асоціацій, а дівчата – сто шість. Лише дівчата надали кілька суспільно-політичних реакцій («Донецк», «майдан», «настоящая сущность»). Більшою мірою обидва гендери надавали асоціації, що пов'язані із різновидом зброї («холодное», «базука», «пулемит»). У представників обох статей були реакції, що мають ігрове наповнення («игры», «тир», «мяч»).

Стимул «победа» отримав у хлопців сто п'ять асоціацій, а у дівчат – сто одинадцять. Часто дівчата асоціювали «победу» із Великою Вітчизняною війною: серед наданих ними реакцій можна зустріти «9 мая», «прадед», «Вторая мировая». Хлопці такої тенденції не демонстрували, вони співвідносили «победу» із своїми власними досягненнями або спортом: «грамота», «диплом», «медаль», «команда», «финиш».

Стимул «поражение» отримав у хлопців сто п'ять асоціацій, серед них десять суспільно-політичних реакцій («неволя», «оружие») та двадцять три реакції («спокойствие в Украине», «чистое небо», «деньги»), пов'язані з особистим досвідом. Дівчата надали вісімдесят п'ять асоціацій, серед яких двадцять суспільно-політичних реакцій («Украина», «народ») та двадцять сім реакцій, пов'язаних із власним досвідом («зависть», «конь», «диплом»). Семантичне наповнення асоціативних полів представників обох гендерів дуже схоже: надано багато асоціацій, що співвіднесені із військовими діями («война», «войска»), а також асоціацій, що пов'язані із особистими негативними емоціями, з якими реципієнти стискаються у разі поразки («неловкость», «стыд», «унижение»).

На стимул «перемирие» хлопці подали сто асоціацій, серед них дванадцять суспільно-політичних реакцій («Украина», «Россия», «война») та п'ять реакцій, пов'язаних із особистим досвідом («игры»). Дівчата надали вісімдесят шість асоціацій, серед них чотирнадцять суспільно-політичних реакцій («шаткое», «страна») та двадцять сім реакцій, пов'язаних із власним досвідом. Дівчата сприймають цей стимул досить особисто, знаходячи приклади перемир'я у власному житті («друг Дания», «родители»), у той час як хлопці надають більш загальні асоціації («пожатие рук», «объединение»).

Стимул «надежда» отримав у хлопців

вісімдесят одну асоціацію, серед них три суспільно-політичні реакції та тринадцять реакцій, пов'язаних із особистим досвідом. Дівчата надали сто двадцять шість асоціацій, серед яких три суспільно-політичні реакції та двадцять шість реакцій, пов'язаних з власним досвідом. Реципієнти пов'язують стимул «надежда» із поточною ситуацією на території України («солдат», «народ»). Хлопці часто асоціюють цей стимул із загальними переживаннями та емоціями («неуверенность», «переживать»), а дівчата із конкретними подіями свого життя («на хорошие оценки», «выступление хора в оперном театре», «концерт»).

Найбільшу кількість суспільно-політичних реакцій, пов'язаних із поточною ситуацією в Україні, у хлопців отримали стимули «мир», «солдат» та «народ», а у дівчат – «народ», «солдат», «поражение». Можемо висловити припущення, що така актуальність стимулів «солдат» і «народ», пов'язана з частим вживанням саме цих понять у соціальних та політичних рекламах в сучасному українському масмедійному просторі. Дівчата частіше за хлопців тяжіли до сприйняття реакцій через призму власного досвіду, емоцій та переживань, що ілюструє майже однакова кількість реакцій, пов'язаних із власним досвідом на усі стимули (крім «победа» та «оружие»). Хлопці подали істотну кількість таких реакцій лише на стимули «поражение» та «спокойствие».

Отже, проведений аналізу отриманого матеріалу показав, що обидва гендери пов'язують слова-стимули як із поточною ситуацією в Україні, так і з особистим досвідом, тобто такі реакції, що радше оприявлюють мовну свідомість дитини, а не її внутрішній лексикон. Слід зауважити той факт, що школярі не мали наскрізної тенденції надавати реакції, що мають ігрове наповнення, що можна пов'язати з тим, що діти 9–13 років починають мислити категоріями дорослих. Дівчата були більш емоційними при наданні слів-реакцій і мали тенденцію до висловлення власної думки або свого ставлення до зазначеного стимулу. Вони надавали реакції, що відповідають стереотипному погляду на жінку, як на «берегиню домашнього вогнища», тобто реакції, пов'язані із хатньої роботою та піклуванням про сім'ю. Хлопці мали тенденцію надавати реакції, пов'язані з роллю захисника Батьківщини. Таким чином, отримані в результаті проведення ланцюжкого асоціативного експерименту асоціативні поля показали значений вплив гендерного параметра на мовну свідомість дітей 9–13 років.

Література

1. Брославська Л. Я. Образно-ціннісний складник концепту war/війна в американській мовній картині світу / Л. Я. Брославська // Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, серія «Філологічні науки». Мовознавство. – 2015. – № 4. – С. 22–27.
2. Галунова Н. М. Асоціативні зв'язки і мовна картина світу в онтогенезі (україномовні монолінгви та українсько-російські білінгви 3–5 років.) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Наталя Миколаївна Галунова. – Харків, 2012. – 21 с.
3. Карпенко О. Ю. Спільне і відмінне в асоціативному осмисленні різних розрядів онімів / О. Ю. Карпенко // Записки з ономастики : зб. наук. праць / [ред. Ю. О. Карпенко]. – Одеса : Астропринт, 2005. – Вип. 9. – С. 47–55.
4. Коротич К. В. Асоціативно-семантичне поле «безпека/небезпека» в дискурсі української преси ХХ–ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук / Коротич Катерина Володимирівна – Харків, 2007. – 20 с.
5. Семчинський К. В. Онтологія релігійно-філософських концептів війни і миру в християнстві та ісламі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філософських наук : спец. 09.00.11 / Костянтин Валерійович Семчинський. – К., 2005. – 18 с.

УДК 81'276.6

*Е. П. Мосьян**Український державний університет залізничного транспорту (г. Харків)***Железнодорожный жаргон в Интернет-коммуникации**

Мосьян Е. П. Железнодорожный жаргон в Интернет-коммуникации. В статье описаны основные тематические группы неcodифицированной железнодорожной лексики и их относительный количественный состав. Установлено, какие типы номинаций из этих групп наиболее частотны в Интернет-дискурсе. Определены жанровые особенности использования части активных жаргонных номинаций. Отмечено влияние статуса участников общения и типа коннотации лексических единиц на выбор номинации. Выявлены новые жаргонные номинации. Сделаны выводы об области использования профессионального просторечия.

Ключевые слова: неcodифицированная профессиональная лексика, железнодорожный жаргон, профессионализм, профессиональное просторечие, номинация, Интернет-дискурс, Интернет-коммуникация.

Мосьян О. П. Залізничний жаргон в Інтернет-комунікації. У статті описано основні тематичні групи залізничної неcodифікованої лексики та їх відносний кількісний склад. Встановлено, які типи номінацій із цих груп є найбільш частотними в Інтернеті-дискурсі. Визначено жанрові особливості використання частини активних жаргонних номінацій та вплив статусу учасників спілкування й типу конотації лексичних одиниць на вибір номінації. Виявлено нові жаргонні номінації. Зроблено висновки щодо сфери використання професійного просторіччя.

Ключові слова: неcodифікована професійна лексика, залізничний жаргон, професіоналізм, професійне просторіччя, номінація, Інтернет-дискурс, Інтернет-комунікація.

Mospan O.P. Railway Slang in Internet Communication. Main theme groups of not codified railway lexicon and their relative quantitative structure are described. Most frequent in Internet discourse types of nominations from these groups are established. Genre features of some active slangy nominations using are defined. Influence of communication participants' status and lexical units' connotation type on choice of nomination is proved. New slangy nominations are revealed. Conclusions on the field of professional popular speech use are drawn.

Keywords: not codified professional lexicon, railway slang, professionalism, professional popular speech, nomination, Internet discourse, Internet communication.

Неcodифицированная железнодорожная лексика уже становилась объектом специальных исследований. Так, Х.Н. Галимова провела сопоставительный анализ русских и английских

железнодорожных номинаций, выделив и описав для них семантические поля, структурные и словообразовательные модели [1]. Принципы и модели образования отономастической неcodифицированной железнодорожной лексики исследовала Л.А. Феоктистова [4]. Целью данной

работы является выявление наиболее общих закономерностей функционирования жаргонных железнодорожных номинаций в таком актуальном жанре Интернет-коммуникации, как общение на специальных форумах.

Основой для изучения некодифицированной лексики железнодорожников являются составленные работниками отрасли и интересующимися лицами списки профессиональных слов и выражений, наиболее полным из которых следует признать словарь железнодорожного сленга Д. Зиновьева, содержащий, по утверждению автора, более 680 единиц [3]. Такие списки содержат не только жаргонные выражения, но и профессионализмы, профессиональное просторечие, а также отдельные термины, включая некоторые специальные аббревиатуры, общим количеством около 830 номинаций. В терминоведческой литературе профессионализмы и профессиональные жаргонизмы различают по наличию/ отсутствию эмоционально-экспрессивных созначений, степени и интенсивности их выраженности: «профессионализмы, совершенно лишены коннотаций, явление допустимое, а профессиональных жаргонизмов без эмоциональных и экспрессивных коннотаций не бывает» [5: 9]. К профессиональному просторечию относят «просторечные единицы, находящиеся за границей литературной нормы и используемые в профессиональной среде для выражения специального содержания [5: 13]. Как отмечают многие исследователи, границы между этими лексическими группами размыты, что затрудняет квалификацию анализируемых явлений.

Зафиксированная специалистами отрасли некодифицированная профессиональная лексика относится к следующим тематическим группам: названия подвижного состава: локомотивов, вагонов, поездов и пр. (*Овечка, Кукушка, боинг, вол, буханка, велосипед, жаба, огрызок, гонялка, мотаня, снегогрызка, тяга, резак*), которые составляют около 32% описанных номинаций; названия их конструктивных частей (*глаза, лыжи, рога, морда, тицалка, сопля, фазан*) – 10%; работники отрасли и пассажиры (*путьцы, вагонники, пингвины, Василь, белая кость*) – 11%; профессиональные действия и процессы (*стать на песке, наступить на светофор, растянуться, закатать пятаки, пустить медведя*) – 14,5%; специальные устройства, приборы, инструменты и т.п. (*вожжи, мужик, спецалка*) – 3,4%; объекты инфраструктуры и их части (*башня, крест, отдышаловка, помойка*) – около 3%. Другие тематические группы содержат менее 1% слов и выражений из общего списка или единичные номинации.

По результатам наблюдений, в общении на

железнодорожных форумах профессионализмы количественно преобладают над профессиональным жаргоном, прежде всего, за счет активного использования наименований профессиональных действий и процессов (*забашировать, стоять горячим, идти в тягу, идти под тепловозом, ездить на вывозке, проходить участок накатом, раскантовать рельс* и др.), а также номинаций локомотивов, образованных от буквенных и цифровых названий их моделей (*ВЛка, ЭРка, Тэпка, тэшка, зэшка, двойка, семидесятка* и др.).

Обсуждение вопросов, связанных с железнодорожным транспортом, его эксплуатацией, подготовкой кадров и трудоустройством, на железнодорожных форумах регламентировано внутренними правилами, которые запрещают использование оскорбительных и нецензурных выражений и обязывают соблюдать этические нормы. Вместе с привычной для работников железных дорог строгой регламентированностью устного общения во многих ситуациях официальной коммуникации (напр., переговоров машиниста с помощником, дежурных по станции, дежурных по сортировочной горке, поездных и маневровых диспетчеров, составителей поездов и др.) это определяет достаточно высокий уровень культуры неформального Интернет-общения представителей традиционно мужской профессии. В результате на таких форумах крайне редко используется и профессиональное просторечие. Были зафиксированы немногочисленные просторечные выражения, такие, как *ездить в одну харю* (вместо *в одно лицо*, когда машинист ведет состав без помощника), *ходить на ведро* (о работе прогревальщиком локомотивов), *башка* (головная часть поезда), *хундец, Хрюндель* и окказионально *Суньвчай* (о скоростном электропоезде «Хюндай»). Участники общения сами иногда воспринимают просторечными, а поэтому неуместными некоторые номинации и стараются регулировать их использование. Например, о наименовании одной из моделей электропоездов: – *Я себе в ундину тоже такое захотел. – Что такое «ундина»? – Ундина – это прозвище ВЛ40У, за которое надо давать бан, как и за Хрюндель.* Или ответ на использование неологизмов *отКоВыРяют* (проведут капитально-восстановительный ремонт) и *запорожскоотКВРенный*: *Мы уже договаривались называть, как привыкли все, – ЧС4 КВР.*

При этом профессиональное просторечие часто встречается вне железнодорожных форумов. В качестве примеров приведем «наиболее печатные» номинации: *пассры* – пассажиры, *клизма, ман*авошка* – электропоезд, *потаскуха* – разносчица в вагоне-ресторане; *повесить/ убрать сопля* – поставить/ убрать перемычки или рукава;

*разо*раться на перегоне* – остановиться на перегоне из-за неисправности локомотива; *идти с красной ж*пой* – следовать одиночным локомотивом с красным огнем фонаря на задней части; *полный тупец* – перерыв в работе всех средств сигнализации и связи; *Во, *ля!* – желтый локомотивный сигнал; *свистнул, е*нул, тормознул* – предотвращение наезда на человека.

Некодифицированная железнодорожная лексика, как и любой профессиональный подъязык, содержит устоявшиеся номинации, неологизмы и архаические единицы. В высказываниях участников общения на актуальные темы на специальных форумах были зафиксированы отдельные архаизмы: *жезловка, шарманка, паровоз, чугушка и др.*, некоторые из которых демонстрируют расширение своей семантики. Так, лексема *паровоз*, кроме основного значения, используется в переносном – для обозначения локомотива: *В депо приехал, взял свой «баул» и погнал на паровоз; Харьковский поедет под электротягой со сменой паровоза в Корнине. Шарманку, специальный сундучок машиниста со всем необходимым для поездки, заменили портфель, а в последнее время и удобные для ношения на плече сумка или рюкзак. Из темы «А что у вас в шарманках?»: Теперь по памяти вспомню, что было в моей сумке-«шарманке»; В свое время собирал разные нехитрые приспособления в шарманку, прислушиваясь к совету старших, читая ЭТТ. При том, что основным жаргонным названием железной дороги является часто используемое *железка*: Прошли времена, когда железка подстилалась под пенсионеров-дачников; На железке с высшим образованием на рабочих должностях людей масса, встречается и устаревшее *чугунка*: Что творится на «чугунке» я знаю не хуже Вас.*

Наиболее активно функционируют на специальных форумах различные жаргонные наименования действующих единиц подвижного состава – локомотивов, вагонов и т.п. В качестве родового названия тяговой единицы нередко используется краткая номинация *лок*: *Нужен мощный лок на Донецкую; Отпустил ЭПТ – вагоны накатились, ударили в лок; Реально можно выучить 1-2 лока, и только в школе машинистов.* При этом показательно, что в ответах на вопросы любителя: *«А что, если, например, ЧС8 может ехать 140 км/ч, но превысит скорость на 10 км/ч, локу может настать хана? И заметил, что локи каждые 2 дня отправляют в депо. Это что, так часто ремонты и обследования идут?»* – железнодорожники ни разу не использовали сокращенной номинации локомотива. За этим, прежде всего, стоит глубокое уважение к основной тяговой единице.

Многочисленные жаргонные номинации

локомотивов, электропоездов и дорожных машин, активно функционирующие в железнодорожном Интернет-дискурсе, называют действующий подвижной состав: *Когда знаешь, что после практики уедешь домой и не увидишь больше эти луганки, тэпки и горбатые фантомасы, то кто там будет учить тепловоз?; Нашим и 2ТЭ25 не видать, придется добывать старые машки, боинги и фантики 20-30-40 летние.* В большинстве они образованы по созвучию номенклатурных названий с именами людей и названиями животных: *ЧМуха* (электропоезд серии ЧМЭ), *Машка, Маруся, Муха* (тепловоз М62); *Дениска, Дуся* (ДСЗ); *вол* (локомотив серии ВЛ), *Чех* (электропоезд серии ЧС), *тапок, тапочек* (тепловоз ТЭП), *кайзер, козел* (ВЛ80к), *ёжик* (метровагон типа ЕЖ), *холёр* (вагон-хоппер). Значительное количество жаргонных номинаций локомотивов называют модели, которые уже не используются, поэтому встречаются, как правило, в специальных темах, посвященных раритетной железнодорожной технике: *Аннушка, Овечка, Лебедянка, Федя* (паровозы серий А, О, Л, ФД), *генерал* – паровоз ПЗ6 с красной полосой по бокам и другие.

Подвижной состав в Интернет-общении называют по характерному признаку: *скоряк* (скорый поезд), *стояк* (локомотив в неэксплуатируемом парке), *вильник* (электропоезд ВЛ80, которой громко «воет»); месту производства: *луганка* (тепловоз 2Т10л), *коломенец*, форме: *бочка, бочонок* (цистерна), *кругляк* (электропоезд ЧС4), *горбатый* (о локомотиве ТЭ116), цвету – *помидор* (локомотив ЧС4 красного цвета), функции – *толкач, помазок* (рельсосмазывающий локомотив) и конструктивным особенностям – *тройник* (трехсекционный локомотив), *котельня* (паровоз). Распространены и переносные жаргонные наименования: электропоезды – *утюги*; тепловоз 2ТЭ116 (за плоскую кабину зеленого цвета) – *Фантомас, фантик*; пригородные электропоезда, которые часто делают остановки, – *собаки, трамвай*; трехсекционный локомотив – *Змей Горыныч, трехголовый*. Жаргонными являются также сокращенные наименования *грузак, грузовичок* (грузовой локомотив), *пассы* (пассажирские локомотивы), *элька* (электропоезд).

Пограничную зону между просторечием и жаргоном составляют такие некодифицированные номинации электропоездов, как *бомжевагон, бомжевозка, бомбель, скотовоз, сидячки*: *Ага, а в вагонах СЭ и обычных «бомжевагонах» не кидает?; Сидячка – больше пассажировместимость одного вагона, меньше вагонов – легче поезд; Давным-давно, когда ходил скотовоз Харьков–Дебальцево, его «двойка» с тех. станции забирала; Помыть полгода бомжевозки фастовские, а затем перейти на любую службу ... и работать по любимой специализации.*

Жаргонные номинации получают многие конструктивные части локомотивов и вагонов, а также инструменты железнодорожников: *башка* – головная часть локомотива; *морда* – передняя часть кабины локомотива; *рога*, *панты* – токоприемники, или пантографы, *полупанты* – полупантографы, *бобик*, *свояк*, *свой*, *чужой* – тормоза; *телега* – тележка (группа колесных пар локомотива под одной рамой), *шарф* – автосцепное устройство Шарфенберга, *лягуха* (*лягушка*) – приспособление для закатывания на рельсы сошедшего подвижного состава и др. Например: *Получается, от башки к вагонам рукава идут?; – Та же свежая ЭПЛ9Т-006 сколько ездила с белой мордой? – У нас аналогично можно страшные морды увидеть у электричек днепропетровских; И не должны [пассажиры] ездить в негабаритных вагонах, с которых еще и рога летают; Кстатти, о применяемых клятьми буржуинами полупантах...; При трогании отпускаясь свой, потом чужой, поезд начинает скатывание; А мог и свояка машинист поджать слегка; Бригады весь участок тр...хаются с бобиками; Поскольку Лугансктепловоз входит в ТМХ, то Коломзавод может просто поставлять телеги.*

Рукоятка контроллера (устройства для управления локомотивом) у машинистов называется *контролька*, *штурвал* и *руль*. Считается, что последняя номинация отличает любителя от специалиста. Например, в разделе «вопросов от людей, которые не работают на ЖД, но любят ее»: *– Для чего «руль» в кабинах электровозов ЧС2 – ЧС8, ВЛ (и в тепловозах, вроде, есть)? – Это не руль, а контроллер машиниста. – Обычно говорят «рукоятка контроллера», но в данном случае можно сказать и «штурвал». При этом в общении машинистов между собой допустима и эта номинация: В том депо помощник, который садится за баранку, на вес золота; Я даже специально спрашивал у машинистов отношение к п[омощникам] маи[инист]ов, которые просят за штурвал; Ну так нечего же сразу помоху за руль садить!; ... работал помохой, но решил, что проводник лучше, на самоокупаемости плюнул на «руль».*

В абсолютном большинстве жаргонные номинации, даже с учетом их вариантности, многозначности и региональных отличий, являются устойчивыми и понятными всем железнодорожникам. В то же время встречаются номинации, которые понимает и принимает не все железнодорожное сообщество: *Пардон, скотовоз – это ласковое название пригорода? У нас колхозником называют; – Рулить страшно давать: пару раз [только], пока на «балкон» ходил ... – Балкон – это где? – Может, ваши маневровики не пользуются таким термином. Балкон – это площадка на ТЭМ-2 и прочих капотных машинах.*

В специальном жаргоне последних десятилетий нашел отражение процесс электрификации железных дорог, и наименования контактной сети (устройств для передачи электроэнергии от тяговых подстанций к электрическому подвижному составу) и ее частей стали наиболее активными единицами в тематической группе «Инфраструктура». Провода над путями называют *конташкой* (чаще всего), *шнурками* и *паутиной*: *В Одноробовке никогда не было конташки, электропоезда всегда ходили до Золочева; Где с момента независимости страны были проведены «шнурки» над рельсами?; Теперь там снята вторая колея, и паутина только до Золочева; Тянут паутину с Бердичева на Житомир.* Последняя номинация стала производной основой для таких глаголов, как *запаутинить* и *обспаутинить* (натянуть/ снять провода контактной сети): *И я тогда тоже задался вопросом: насколько много запаутили; Увы, но сам Янов уже давно обспаутили «нежные добрые руки».* Собственное жаргонное название получил один из проводов: *– Что это за провод? На старых линиях даже по два таких висят. [вопрос любителя] – Провод обратного тока, в народе – «отсос».*

Устройства сигнализации, централизации и блокировки (технические средства, используемые для обеспечения безопасности и регулировки движения поездов, сокращенно СЦБ) в неофициальном общении на специальных форумах стали собирательно именовать *СЦБятиной*: *А трансформатор может гудеть на нужды тех же СЦБ-ятины и освещения; При электрификации не только тянут конташку, но ещё и нередко переделывают СЦБ-ятину.*

Названия работников разных подразделений – это чаще всего аналитические номинации, которым в неофициальном общении соответствуют однословные профессионализмы (*путьцы*, *вагонники*, *движенцы*) и жаргонные номинации (*пехота*, *снегири*, *движки*, *кулончики* и т.п.), из которых лишь лексема *движки* (работники службы движения) часто используется на форумах железнодорожников: *Я же говорю, спор «Кто круче?» между движками и локомотивщиками извечен; Нужно возрождать практику «единых смен», чтобы вся смена (локомотивчики, движки, вагонники) работала на общий результат.*

Существует множество жаргонных обобщенных названий локомотивных бригад различных депо, многие из которых имеют яркую отрицательную коннотацию (*албанцы*, *бабуины*, *гураны*, *козодои* и т.п.) и из-за этого не используются при открытом общении на специальных форумах, где участники могут знать друг друга. Было отмечено использование только номинаций с нейтральной или положительной коннотацией: *А я думал, что так хреново водят*

поезда Октябрята...

Представителей наиболее уважаемой профессии на железной дороге – машинистов – называют *механ* или *мех*: *Зачем меху брать на себя мой косяк; ... петарды укладываются две со стороны механа, одна – помохи. Помоха* (чаще) и *помогала* (*помогало*) – это помощник машиниста. Обе номинации широко используются как в высказываниях о себе, так и по отношению к другому человеку: *Да знаю я всё. Сам из тех краёв. До армии помохой на ЧМЭЗ работал на Вольяново; 27 лет в кабине (до 1998-го – помохой) не стали помехой для создания нормальной семьи и воспитания 2-х детей; Помогала при приемке вообще не обходил электровоз?; Ещё в том тысячелетии, когда помогало был, у нас в депо принято было: в одну сторону рулит один, обратно другой.*

Наименования специальных действий, процессов и состояний представлены в абсолютном большинстве и в словарях, и в Интернет-дискурсе профессионалистами, если применять критерий обязательности эмоционально-экспрессивного элемента в значении жаргонизмов. В высказываниях участников специальных форумов встречаются немногочисленные номинации с яркой коннотативной окраской, такие, как *кататься* (водить локомотив), *кататься помазком* (водить рельсосмазывающий локомотив), *сквозить* (следовать без остановок), *ездить волами* (водить локомотивы серии ВЛ), *пустить утюги* (ввести движение электропоездов), *сдоить вагон* (вручную отпустить тормоз вагона), *заломать рога* (слопать пантограф), *дать медведя* (дать повышенный дымный выхлоп), *поймать автомобиль* (об аварии на железнодорожном переезде), *стать в «штаны»*

(о стрелке: так, что первая тележка локомотива/вагона пойдет по прямому пути, а вторая на боковой), *стоять под забором* (находиться в неэксплуатируемом парке депо; отсюда *подзаборный локомотив и стояк*) и т.п., которые следует квалифицировать как жаргонизмы. Так как указанная тематическая группа состоит в основном из аналитических номинаций, для их типологизации необходимо отдельное исследование семантики номинативных комплексов с анализом значений каждого компонента.

Исследование функционирования железнодорожного жаргона в Интернет-дискурсе позволяет выявить относительную частотность единиц основных тематических групп некодифицированной железнодорожной лексики, новые жаргонные железнодорожные номинации (*балкон, мех, лок, шарф, панты, полупанты, паутина, запаутинить, сидячка, стояк, СЦБ-ятина, шнурки, штурвал*); раскрыть особенности употребления части активных некодифицированных лексем, сделать выводы относительно причин преобладания в общении на специальных форумах именной жаргонной лексики, сферы использования профессионального просторечия, а также влияния статуса участников общения на выбор типа номинации. Результаты исследования могут быть использованы в лексикографической работе и в практике преподавания стилистических особенностей языка профессионального общения. Дальнейшие изыскания предполагается направить на изучение семантической и функциональной специфики железнодорожных профессионализмов.

Литература

1. Галимова Х.Н. Асимметрия профессионально маркированной лексики : на материале русского и английского вариантов профессионального подязыка железнодорожного транспорта : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.20 / Галимова Халида Нурисламовна. – Казань, 2008. – 27 с.
2. Исаев А., Кузнецов А., Вершинин С. Словарь железнодорожного сленга / А. Исаев, А. Кузнецов, С. Вершинин // Вектор транспорта. – Вып. 3. – 2015. – С. 71–74.
3. Зиновьев Д. «Пусти медведя». Словарь железнодорожного жаргона / под ред. Д. Зиновьева (2002) : [Электронный ресурс] URL: <http://www.parovoz.com/spravka/slang.html>
4. Феоктистова Л.А. Ономастика и ономастическая лексика в жаргоне железнодорожников / Л.А. Феоктистова // Вопросы ономастики. – 2010. – № 2 (9). – С. 69–85.
5. Шелов С.Д., Лейчик В.М. О классификации профессиональной лексики / С.Д. Шелов, В.М. Лейчик // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2012. – Т. 71. – № 2. – С. 3–17.

УДК 82-93

О. М. Турчак

Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля

**Юкстапозитні типи як основа новотворів публіцистичного стилю
(на матеріалі періодичних видань кінця ХХ століття)**

Турчак О. М. Юкстапозитні типи як основа новотворів публіцистичного стилю (на матеріалі періодичних видань кінця ХХ століття). У статті розглядаються юкстапозитні типи як основа новотворів у публіцистичному стилі на матеріалі періодичних видань кінця ХХ століття. Увага привертається до класифікації юкстапозитів за значенням та до аналізу їхньої структури. Уточнюється, що найбільшу за обсягом групу становлять прикладки, які абсолютизують або уточнюють певне поняття чи явище, надаючи словам нових семантичних відтінків.

Ключові слова: публіцистичний стиль, юкстапозит, окказіоналізм, прикладка.

Турчак Е. М. Юкстапозитные типы как основа новообразований публицистического стиля (на материале периодических изданий конца ХХ века). В статье рассматриваются юкстапозитные типы как основа новообразований в публицистическом стиле на материале периодических изданий конца ХХ века. Обращается внимание на классификацию юкстапозитов по значению и на анализ их структуры. Уточняется, что наибольшую по объему группу составляют приложения, которые абсолютизируют или уточняют определенное понятие либо явление, придавая словам новых семантических оттенков.

Ключевые слова: публицистический стиль, юкстапозит, окказионализм, приложение.

Turchak O. M. Yuxtapozytyni types of tumors as a basis journalistic style (based on periodicals end of the twentieth century). In the article juxtapozytyni types of tumors as a basis in journalistic style on the material periodicals end of the twentieth century. Attention is drawn to the classification juxtapozytiv meaningfully and to analyze their structure. Clarifies that the largest group is in terms apposition that absolutizes or clarify a concept or phenomenon, giving words new semantic nuances.

Keywords: journalistic style, juxtapozyt, occasionalisms, apposition.

Публіцистичний стиль української мови характеризується емоційною виразністю, експресивністю, пристрасним ставленням до предмета мовлення та до змісту повідомлюваної інформації. Він перебуває на перетині художнього, наукового та офіційно-ділового стилю й синтезує в собі ознаки, властиві для них. Основне призначення публіцистичного стилю – розв'язання суспільно-політичних питань та активний вплив на читача. Саме тому він спрямований на новизну, інформаційність, його тексти насичені образними засобами, які відзначаються динамізмом, експресією, оцінкою не лише політичною чи суспільною, а й морально-етичною.

Мова публіцистики неодноразово ставала предметом уваги лінгвістів. За час існування публіцистичного стилю він був об'єктом дослідження Д. Баранника [1; 2], І. Білодіда [13], М. Жовтобрюха [5], А. Коваль [7], О. Пономарева [11], В. Зайцевої [6] та ін. Мовознавці приділили увагу взаємодії усних і писемних стилів мови,

стильовим різновидам мови радіо та телебачення, особливостям інформаційного стилю тощо. Лексичні особливості публіцистики розглядали А. Коваль [7], М. Навальна [10], О. Стишов [12], С. Єрмоленко [4] тощо.

Тенденція до експресивності публіцистичного стилю легко пояснює значну кількість новотворів на шпальтах газет, адже головне завдання індивідуально-авторських неологізмів – привернути увагу читачів, вплинути на них і дати позитивну чи негативну оцінку описуваних предметів, понять, подій чи осіб. Важливе місце серед індивідуальних новотворів посідають складні слова, які в мовознавчій науці досліджувалися досить широко. Зокрема, розглядалися такі аспекти, як структура складних слів, їхня семантика, процеси творення. У газетно-журнальному просторі складні слова досліджувалися Т. Коць [8], М. Навальною [10], О. Стишовим [12] та іншими мовознавцями. Незважаючи на значну кількість праць, у лінгвістичній науці відсутні розробки щодо спеціального дослідження окказіональних

лексем, утворених шляхом юкстапозиції, у публіцистичному стилі.

Отже, мета нашої статті – дослідити юкстапозитні типи новотворів, а саме okazіоналізмів, у мовному просторі публіцистичного стилю на матеріалі преси кінця ХХ століття.

Меті дослідження підпорядковується виконання таких завдань:

- 1) дати визначення юкстапозитів;
- 2) розглянути класифікацію юкстапозитів за значенням;
- 3) визначити особливості їхньої будови.

Юкстапозити становлять значну кількість серед okazіоналізмів, оскільки є найбільш економним засобом позначення різноманітних реалій і понять матеріального та духовного життя народу, свідченням закону економії мовної енергії, що надзвичайно важливо для сучасної преси. За словами Б. Белової, “форма складного слова дозволяє досягти лаконічного, економного, сконцентрованого вираження” [3:212]. Як відомо, юкстапозит – це “кількоасновне складне слово, що утворилося шляхом складання слів” [14:742]. Словотвірна структура юкстапозитів досить прозора й переважно не виходить за межі традиційних утворень. Але особливість сполучуваності компонентів, функціонування цих одиниць у мовленні дає можливість стверджувати їх okazіональну природу. Складні okazіоналізми-юкстапозити характеризуються різним ступенем okazіональності, який залежить від семантичної та структурної цілісності, лексико-синтаксичних рис компонентів та зв'язку новотвору з контекстом. Юкстапозити становлять не просту семантичну єдність, а щось якісно нове, що відповідає потребам авторського слововираження, оскільки “можливості такого поєднання справді невичерпні” [9:8].

Okazіональні юкстапозити – це переважно слова, що складаються з двох іменників, у яких одна з частин – прикладка, що поєднується з пояснюваним елементом. Вказуючи на ознаку предмета, прикладка водночас дає йому другу назву. Означуваний прикладкою іменник є основною назвою, а прикладка – уточнювальною, деталізуючою. Характерна ознака прикладки – це її властивість становити з іменником цілісну єдність. Щодо означуваного слова прикладка може бути як препозитивною, так і постпозитивною: **вандал-прапорносець, хіт-журнал, депутат-багатоверстатник, преса-жебрак**.

За значенням okazіональні прикладки можна поділити на окремі групи.

Велику групу становлять прикладки, які абсолютизують, уточнюють якість поняття, предмет чи явище: **країна-некандидат, літак-порушник, математик-авторитарист, математик-**

демократ, прилад-екстрасенс, птах-“поверненець”, стрес-новина.

Інші групи okazіональних юкстапозитів-прикладок є нечисленними. Серед них можна виділити:

1) прикладки, що супроводжують власні назви: **Гавроїш-навпаки, Барбі-Оксана, переможець-Кучма, пустун-Амур, бабуся-Маруся, журналіст-Камікадзе;**

2) прикладки-зближення за ситуативними, суміжними або функціональними ознаками: **напівобласть-напівдержавка, пофігіст-рекетня, продюсерство-менеджеризм;**

3) прикладки-зближення за асоціативним зв'язком: **вершина-мрія, капюшон-пуп'янок, квітка-розвідник;**

4) прикладки-зближення, зумовлені народнопоетичними образами: **красень-м'яч, травичка-невеличка**. Такі утворення в мові преси є одиничними, оскільки характерні для художнього мовлення й не властиві для публіцистичного стилю.

Способом юкстапозиції можуть поєднуватися українські компоненти (**лютий-лютець**), запозичені (**артист-фолькпропагандист**) або українські та іншомовні (**інтелігент-ведмежатник, лихо-епідемія, людина-ЕОМ, прилад-екстрасенс, розвідник-нелегал**).

Okazіональні юкстапозити оновлюють і поповнюють лексичний склад новотворів, надають словам нових семантичних значень. Адже нове значення, що передається за допомогою відомого звукового комплексу, нерідко замінює словосполучення та описові звороти, а головне – влучно, з більшою емоційністю й експресивністю характеризує певну особу, ситуацію, подію тощо, напр.: *У ході другого та третього турів учасниці почувалися справжніми королевами у весільному вбранні та у “коктейль”-сукнях, які надав салон “Ренесанс” (м. Івано-Франківськ).*

Журналіст завжди прагне, щоб інформація дійшла до адресата, а його наміри досягли мети, тому для автора важливо зробити так, щоб окремі слова не залишилися непоміченими навіть при поверховому читанні, наприклад: *Від боголюдства став можливим крок до людинобожества (комунізм), протистояння на основі цього кроку людинозвірству (фашизму), який насувався.* Okazіоналізми в наведеному контексті наділені відповідними властивостями для створення ефекту новизни, завдяки чому їхнє значення актуалізуються й мають відповідний вплив на читача.

Особливістю творення та вживання відзначається прикладка okazіонального характеру **Барбі-Оксана**, що поєднує в собі іншомовну власну назву й українське ім'я, напр.: *Українська лялька: пацієнт швидше помер, аніж живий, навіть якщо народжується вітчизняна Барбі-Оксана.*

Оказіональні юкстапозити інколи об'єднують в одному слові семантично далекі, логічно несумісні або протилежні поняття, що надає мовленню експресивності: *гілйотина-референдум, гурман-еротоман, жєбрак-мільйонер, напівпустеля-напівоаза, терорист-жартівник*. Подібні утворення виникли на основі індивідуально-авторського розуміння явищ і понять, вони сприяють конденсованому вираженню думки внаслідок редукації плану вираження вихідної синтаксичної структури. Їхня стилістична виразність та експресивність досягається максимальною віддаленістю компонентів складного слова, напр.: *Проте загроза стати "жєбраком-мільйонером", як це вже було в нашій історії, підштовхує кожен людину думати і діяти відповідно до мінливих умов життя*. Семантика okazіональності таких слів в окремих випадках породжує буденні, але нетривіальні асоціації, що розширюють сферу сприйняття тексту, наприклад: *Прилад-екстрасенс "розмовляє" з біополем людини однією мовою*.

Характерно, що переважна більшість юкстапозитів має двооснову структуру, але зрідка спостерігаються й okazіональні одиниці з кількох компонентів: *християнин-державник-унітарист-прибічник, яничар-манкурт-хахол-перевертень*. Зрозуміло, що такі okazіоналізми виявляють неабияке мистецьке авторське вміння передати в одному слові ціле речення або кілька речень, наприклад: *Так, на хвилі бурхливих дискусій про правизну чи лівизну партії, ставлення лібералів до унітаризму і православ'я, християнин-державник-унітарист-прибічник тотальної приватної власності Олег Соскін подав у відставку з посади президента Ліберальної партії*.

Серед юкстапозитів помічено певну кількість okazіональних одиниць із компонентами

інтернаціонального характеру. Зокрема, одним із таких препозитивних складників є компонент **шоу**: *шоу-бій, шоу-видовище, шоу-покруч, шоу-соловейко, шоу-фан*. Наведені юкстапозити відзначаються своєрідністю, неординарністю, що дає підстави стверджувати: журналісти постійно перебувають у пошуках нових слів, які підкреслюють їхнє чуття сучасної мовної стихії, реалізують мовне самовираження й легко сприймаються читачем, наприклад: *Дійшло до шоу-покруча Верки Сердючки. Ніколи б не подумав, що деякі діячі української культури принизяться до того, щоб переспати на сердюччинім дивані. За підтримки рекламної агенції Bates Ukraine, монстра музичної індустрії Zinteco, компанії "Таврійські ігри" і столичного центру дозвілля "Кінопалац" з 15 липня по 12 серпня у чотирьох найбільших курортних містах – Одесі, Судаку, Алушті та Ялті – відбуватимуться грандіозні шоу-видовища*.

У зв'язку зі зниженням ціннісно-етичних орієнтирів, моралі в пресі з'явилася значна кількість іменникових okazіоналізмів із першим компонентом **секс**: *секс-бізнес, секс-марафон, секс-скандал, секс-продукція*, семантика яких чітка й прозора, напр.: *А секс-продукцію обізвемо творами, то вона стане шедеврами мистецтва? Маючи намір задовольнити за 10 годин 300 чоловіків, блондинка Керсті відводить на кожного учасника секс-марафону по 2 хвилини*.

Отже, як бачимо, okazіональні юкстапозити становлять досить цікавий і на сьогодні остаточно не досліджений шар лексики української мови. У подальших дослідженнях можна привернути увагу до порівняльного аналізу юкстапозитів як загальноновживаних слів та авторських новотворів, визначивши їхні спільні та відмінні риси.

Література

1. Баранник Д. Х. До питання про інформаційний стиль мови / Д.Х. Баранник // Мовознавство. – 1967. – № 6. – С. 3–8.
2. Баранник Д. Х. Стильові різновиди мови радіо і телебачення / Д.Х. Баранник // Науково-технічний прогрес і мова. – К. : Наук. думка, 1978. – С. 109–120.
3. Белова Б. А. Сложное okazіональное слово в поэтической речи // Вопросы языкознания и сибирской диалектологии. – Томск, 1977. – Вып. 7. – С. 212–217.
4. Єрмоленко С.Я. Публіцистичний стиль / С.Я. Єрмоленко // "Українська мова" : Енциклопедія / [Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О.О. (співголови), М.П. Зяблюк та ін.]. – К. : Вид-во "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 2000. – С. 501.
5. Жовтобрюх М.А. Мова української періодичної преси (кінець XIX – початок XX ст.) / М. А. Жовтобрюх. – Київ : Наукова думка, 1970. – 303 с.
6. Зайцева В. В. Інформаційний стиль в україномовній газеті / В.В. Зайцева // На ниві української філології : [Зб. наук. праць / За ред. проф. І. С. Попової, проф. Ю. Ф. Прадіда]. – Д. : Пороги, 2003. – С. 232–240.
7. Коваль А. П. Мовні засоби української прогресивної публіцистики кінця XIX – початку XX ст. : Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1954. – 269 с.

8. Коць Т. А. Літературна норма у функціонально-стильовій і структурній парадигмі / Т. А. Коць. – К. : Логос, 2010. – 303 с.
9. Лопатин В.В. Рождение слова. Неологизмы и окказиональные образования / В. В. Лопатин. – М. : Наука, 1973. – 152 с.
10. Навальна М. І. Динаміка лексики української періодики початку ХХІ ст. : [монографія] / М. І. Навальна. – К., Інститут української мови; Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 328 с.
11. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови. – К., 1992. – 265 с.
12. Стишов О.А. Особливості розвитку лексичного складу української мови кінця ХХ ст. / О.А. Стишов // Мовознавство. – 1999. – № 1. – С. 7–21.
13. Сучасна українська літературна мова / За заг. ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1969. – Кн. 5 : Стилїстика / І. К. Білодід, Д. Х. Баранник, В. С. Ващенко [та ін.] ; відп. ред. Г. П. Іжакевич. – 1973. – 588 с. – С. 583–584.
14. Українська мова : Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О.О., Зяблюк М.П. та ін. – К. : Українська енциклопедія, 2000. – 752 с.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Семантика та поетика літературного твору

УДК 821.161.1-32Лесков.09

Л. А. Скубачевская

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Имя, случай и судьба в «Святочных рассказах» Н. С. Лескова

Скубачевська Л. О. Ім'я, випадок та доля в «Святочних оповіданнях» М. С. Лескова. Аналіз поетики святочних оповідань М.С. Лескова, що представлений у статті, показує, що, відтворюючи колоритні картини живої повсякденності та життєвий калейдоскоп «справжніх подій», вони дуже щільно наповнені різноманітними випадковостями, збігами, плутаниною, несподіваними поворотами, розіграшами, обманами, підмінами, самозванцями, перевертнями тощо. Увага письменника до таких явищ, через які «таємниця буття вторгається до повсякденного життя», зближує його художній світ з «ноюю» прозою межі 19–20 століть.

Ключові слова: випадок, таємниця, ім'я, маска, сюжет, іронія, святочне оповідання.

Скубачевская Л. А. Имя, случай и судьба в «Святочных рассказах» Н. С. Лескова. Анализ поэтики святочных рассказов Н.С. Лескова, представленный в статье, обнаруживает, что, воспроизводя колоритные зарисовки живой повседневности и житейский калейдоскоп «истинных происшествий», они очень плотно наполнены разного рода случайностями, совпадениями, путаницей, неожиданными поворотами, розыгрышами, обманами, подменами, самозванцами, оборотнями и т.д. Внимание писателя к таким явлениям, через которые «таинство бытия вторгается в повседневную жизнь», сближает его художественный мир с «новой» прозой рубежа 19–20 веков.

Ключевые слова: случай, тайна, имя, маска, сюжет, ирония, святочный рассказ.

Skubachevskaya L. A. Name, case and fate in N. S. Leskov's "Christmas Stories". The article analyses the poetics of N.S. Leskov's "Christmas Stories". They reproduce the colourful sketching of real everyday life and worldly kaleidoscope of "veritable incidents" and at the same time they are very densely gap-filling by different cases, coincidences, mess, unexpected turns, drawing, deceptions, substitutions, impostors, werewolves et cetera. The writer is attentive to the phenomena through that the mystery of life intrudes in everyday life. Artistic world of Leskov is lot closely connected with "new" prose of the boundary of 19–20 centuries than it seemed until now.

Key words: case, secret, name, mask, plot, irony, Christmas story.

Поздний Н. С. Лесков долго воспринимался как писатель, вернувшийся к «социальности», преодолевший, наконец, свою отъединенность от передовых демократических кругов и создавший остролюбодневные и сатирические произведения [3]. Современные же исследователи все чаще отмечают большое значение в его произведениях духовно-таинственного начала в природе и поведении человека [4;8;1;3 и др.].

Одной из первых, кто обратил внимание на это,

была Р. Н. Поддубная: «Внимание Лескова к «необъяснимым историям» во многом сродни интересу Тургенева к «странным историям», Достоевского – к «фантастическим внешним или внутренним положениям», Толстого – к парадоксальной противоречивости «текущего» человека, а Салтыкова-Щедрина – к скрытым в нем потенциальным «готовностям». Но в отличие от всех названных русских реалистов, у Лескова «необъяснимые явления» отражают внеположное познанию таинство духовной природы мира и человека. Если у Тургенева или Достоевского странные явления, порожденные процессами,

протекаючими в глибинах свідання і психіки, виглядають таємними і фантастичними в силу того, що їх «свідання ще не одолело», то у Лескова «темні явлення» часто остаються такими в силу їх незнаваності» [7:432]. На цьому основанні Р.Н. Поддубная передположила, що Лесков, видимо, стояв в передверії деяких напавлений *новой* літератури рубежа веков: «тех напавлений в літературі рубежа веков, котрі пробували привити психологічну символіку романтичної фантастики на ґрунті новітніх ідеалістических концепцій чловека» [7:432]. Исследование поэтики «Святочных рассказов» (и, в частности, роли в них *случая и судьбы*) в контексте «новой» прозы «серебряного века» подтверждает это предположение.

Известно, что в «Жемчужном ожерелье» (1885), открывающем цикл, Лесков приводит характеристику жанра святочного рассказа, среди особенностей которого и то, что, он должен иметь «какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержение вредного предрассудка» [5:4], а в авторском предисловии к изданию Лесков говорит, что причины чудесного и таинственного «истекают из свойств русского духа и тех общественных веяний, в которых <...> заключается значительная доля странного и удивительного» (цит. по: [5:440]). Исследователи же святочных рассказов Лескова заметили, что, благодаря анекдотичности, не свойственной традиционной модели этого жанра, а также пародийно-счастливому финалу и сложной («ложной», по выражению Д.С. Лихачева[6]) авторской оценки, тонкой иронии, писатель «опровергает», «развенчивает» само рождественское чудо. Однако анализ поэтики святочных рассказов Лескова обнаруживает, что, воспроизводя колоритные зарисовки живой повседневности и житейский калейдоскоп «истинных происшествий», они очень плотно наполнены разного рода *случайностями, совпадениями, путаницей, неожиданными поворотами, розыгрышами, обманами, подменами, самозванцами, оборотнями* и т.д. Представляется, что это говорит о внимании писателя к таким явлениям, через которые «таинство бытия вторгается в повседневную жизнь» [7:434].

Так, например, в рассказе «Штопальщик» (1882) повествуется как будто о том, почему и каким образом получилось, что русский портной, московский мастер-штопальщик Василий Коньч Лапутин живет под «большой железной вывеской, на которой по черному полю золотыми буквами крупно и четко выведено: «Мэтр тальер Лепутан» [5:110]. В центре интриги – событие, которое сам штопальщик считает рождественским чудом: ему, бедному погорельцу, «очутившемуся в большом злострадании» – без дома, инструментов и с долгами, богач подарил хороший дом и «еще

тысячу рублей», с одним условием – называться Лепутаном и «вывеску эту никогда не смей перемывать» [5:118]. Со временем штопальщик узнает объяснение: богач, по фамилии Лапутин, стыдился быть однофамильцем простого портного. Причем выясняется, что эта попытка тщеславного богача обмануть судьбу не удалась, потому что вскоре он встречает еще одного Лапутина, который служит швейцаром у графа, внимания которого тот добивался, и граф не пожелал заться с однофамильцем своего «мерзавца». В конце концов, умерев во Франции, злополучный гордец Лапутин все же оказывается однофамильцем штопальщика, потому что на его памятнике написано «Лепутан», как и на вывеске облагодетельствованного им портного.

Поэтому в финале, как и положено в святочном рассказе, вроде бы торжествуют справедливость (вздорный богач разорился и умер, а портной живет благополучно) и мораль (не имя обеспечивает благополучие, а честный труд). Таким образом, «развенчивается» мистическое рождественское чудо, в которое верит сам штопальщик и над которым иронизирует автор: очевидно, что в основе благосостояния штопальщика лежит его трудолюбие и добрый нрав, а к сфере чудесного можно отнести разве что его портновское искусство. Принято считать, что у Лескова основой установления справедливости является чудо народной сметки (А.А. Горелов [2] и др.).

В то же время, представляется, что для такой простой морали в «Штопальщике» слишком сложный сюжет, сосредоточивающий внимание читателей на быстро сменяющихся друг друга слишком многочисленных для маленького рассказа случаях. Поэтому разоблачение в конце рассказа производит не такое сильное впечатление, как переданное ощущение власти случая, тайны бытия. Дело усложняется тем, что некоторые случаи как будто не случайны, а подстроены героями и потом разоблачаются: они чудесны для необразованного героя, но не для ироничного автора и проницательного читателя.

Так, Иван Коньч рассказывает, что еще в детстве обнаружилось его «особенное дарование» – штопать, и тогда «старик отцу говорили: «Это мальцу от Бога талант дан, а где талант, там и счастье будет» [5:112]. Но так *случилось*, что рано умерли его родители, а потом «на самое Рождество, когда я был в божьем храме у заутрени» сгорела его квартирка, «и там погорело все мое заведение, – и уют, и колодка, и чужие вещи, которые были взяты для штопки» [5:112]. От несчастного *случая* пожара, считает герой, «и начался первый шаг к моему счастью» [5:112]. Далее *случилось* так, что один клиент, дорогие вещи которого сгорели у штопальщика, устраивает его на хорошую работу в богатую гостиницу, чтобы тот поскорее вернул ему

долг. В этой гостинице штопальщик нашел себе жену, она была сиротой и говорила: «Я, – говорит, – *счастливая*, – тебе за меня Бог даст». «Может быть», – рассуждает штопальщик, – «на ее долю все бог и дал» [5:114].

Снова на Рождество еще *случай*: Иван Коныч заштопал богачу фрак, в котором тот на новогоднем балу сделал предложение «любимой невесте важного рода» и получил согласие. Ради такого *случая* богач решил отблагодарить штопальщика, но тут выяснилось, что они однофамильцы. Тогда богач переименовал Ивана Коныча в Лепутана и приказал: «Храни это имя: тебе это будет выгодно» [5:119].

Потом *случайно* штопальщик узнал историю богача Лапутина, полную несчастливых *случайностей*, приведших к тому, что «его знатный однофамилец без всякой пользы сгнил под псевдонимом у Пер-Лашеза» [5:123]. Но и после его смерти штопальщик не захотел «переменить вывески и выставить опять свою законную, русскую фамилию», потому что не за чем «ворошить то, с чего новое счастье стало» [5:122] и «моя французская вывеска, хотя, положим, все знают, что одна лаферма, однако через нее наша местность другой эффект получила» [5:123].

Представляется, что такие *случайности* должны противоречить идее *справедливости*, которая, вроде бы, торжествует в финале лесковского рассказа. На мой взгляд, этот рассказ не столько о справедливом вознаграждении трудолюбия и о чуде народной сметки, сколько о расподоблении сути и «вывески» вообще.

Подобным образом строятся и другие рассказы цикла. В «Жемчужном ожерелье» под «вывеской» «всем известного богатого сквалыжника» [5:6] помещен отец Машеньки, от которого все ожидают, что он, конечно, оставит младшую дочку, как и двух старших, уже выданных замуж, без приданого. Не объясняемым случаем в этом рассказе остается моментальная и счастливая встреча и любовь Маши и ее жениха. Дальше благодаря интриге с жемчужным ожерельем (которое, по примете, должно было бы принести новобрачной несчастье, но из-за того, что ожерелье оказывается фальшивым, оно и выводит всех на чистую воду, и приносит всеобщее благополучие) выясняется, что «известный сквалыжник», ростовщик и обманщик, – тоже может быть добрым и щедрым человеком.

Отец Машеньки здесь заставляет вспомнить Фому Опискина из «Села Степанчикова и его обитателей» (1859) Ф.М. Достоевского. Все герои думали о нем, что он злой и невежественный

приживальщик, русский Тартюф, ханжа, пустослов, лицемер и эгоист. Однако Фома оказался шире всех этих определений и показал блестящее владение сознательно надетой на себя маской. В критической ситуации он оказался способным снять, переменить эту практически сросшуюся с его натурой маску, чтобы обмануть ожидания всех. Другими словами, чтобы показать, что человек не является конечной и определенной величиной, на которой можно было бы строить точные расчеты.

В святочных рассказах Лескова все оказываются не такими, какими представляются, и люди постоянно сталкиваются с «вывесками», подлогами, масками. Так, в «Обмане» (1883): «оказалось, ведь, что мы его жены, действительно, никогда ни одного разу в глаза не видали! <...> А эта кукона, по которой мы все с ума сходили и за счастье считали ручки да ножки ее целовать, а один даже умер за нее, – была <...> просто арфистка из кофейни, которую за один червонец можно нанять танцевать в костюме Евы... Она была взята из профита к нашему приходу из кофейни, и он с нее доход имел... И сам этот Холуян-то, с которым мы играли, совсем был не Холуян, а тоже наемный шулер, а настоящий Холуян только и был Антошка на тонких ножках, который все с бесчервонной собакой на охоту ходил... Он и был всему этому делу антрепренер!» [5:107–108]. В «Пугале» (1885) колдун и оборотень оказывается самым добрым человеком; в «Путешествии с нигилистом» (1882) нигилист – прокурором судебной палаты, и Борис Эйхенбаум сказал, что «Путешествие с нигилистом» – это уже почти Чехов, только еще слишком эксцентричный и «чрезмерный» [9:339].

Вообще автор похож на дедушку Илью, чьи истории герой-рассказчик «Пугала» любит слушать, но в котором ему «не нравилось то, что у него один, именно левый, глаз всегда немножко смеялся» [5:197]. Ироничный автор святочных рассказов, скрываясь под маской благожелательного сказителя, не учит, скрыто высмеивая пороки, а проблематизирует ситуацию. Смех в как будто веселых финалах рассказов вызывается несоответствием того, что говорится, тому, что это значит, тому, о чем думает автор.

Таким образом, оказывается, что Лесков не только занят выведением «какой-нибудь морали», «опровержением вредного предрассудка», но и находит в повседневности знаки, каким-то образом репрезентирующими тайны бытия, а это переводит восприятие его рассказов из нравственно-психологической плоскости в сферу онтологии.

Литература

1. Авдеева Н.Г. Поэтика «малых» жанровых форм в творчестве Н.С. Лескова : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература [Электронный ресурс] / Авдеева Н.Г. – Воронеж, 2004. – 36 с. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/poetika-malyh-zhanrovuyh-form-v-tvorchestve-n-s-leskova>
2. Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. – Л. : Наука, 1988. – 294 с.
3. Дыханова Б.С. «Пейзаж и жанр» лесковских «Полунощников» : живопись с натуры или герменевтика образов? / Б.С. Дыханова // Рус. лит. – 2004. – № 3. – С. 16–28.
4. Евдокимова О.В. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова / О.В. Евдокимова. – СПб. : Алетейя, 2001. – 317 с.
5. Лесков Н.С. Собр. соч. : в 12 т. / сост. и общая ред. В.Ю. Троицкого. – М. : Правда, 1989. – Т. 7. – 464 с.
6. Лихачев Д.С. «Ложная» этическая оценка у Н.С. Лескова / Д.С. Лихачев // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев. – Л. : Сов. писатель, 1984. – С. 131–137.
7. Поддубная Р.Н. Становление концепции личности у Н.С. Лескова (разновидности и функции фантастического в романе «На ножах» / Р.Н. Поддубная // Поддубная Р.Н. Современность классики / Р.Н. Поддубная ; сост. И.И. Московкина, Т.А. Шеховцова. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. – С. 419–447.
8. Старыгина Н.Н. Поэтика игры в романе «На ножах» Н.С. Лескова / Н.Н. Старыгина // Филологические науки. – 1996. – № 3. – С. 94–101.
9. Эйхенбаум Б.М. «Чрезмерный» писатель [Электронный ресурс] / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. – Л., 1986. – С. 237–253. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eixenbaum/eih/eih-327.htm>

УДК 821.161.1 – 31 Мельн. 09

Л. В. Синявина

Национальный фармацевтический университет

Фабульное и повествовательное время и его фольклорно-мифопоэтические основания в романе П. И. Мельникова-Печерского «В лесах»

Синявина Л. В. Фабульное и повествовательное время и его фольклорно-мифопоэтические основания в романе П. И. Мельникова-Печерского «В лесах». Многоплановость и синтетичность жанра романа позволяет в одном художественном произведении объединить черты этнографического, авантюрного, исторического романа. Исследование структурно-семантической целостности романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» показало, что многослойность является основным принципом организации не только повествовательной и сюжетно-композиционной, но и его пространственно-временной организации. В статье анализируются особенности фабульного и повествовательного аспектов для определения специфики хронотопа и своеобразия жанровой структуры романа «В лесах». В статье показано, что и пространственно-временная структура романа вырастает на основе мифа творения и стилизованных сказаний о солнце Яриле, расширяющих хронологические рамки романа в глубь исторического прошлого.

Ключевые слова: многослойность, пространство, жанр, повествовательное время, фабульное время, фольклорно-мифопоэтическая основа, миф творения.

Синявіна Л. В. Фабульний і оповідний час та його фольклорно-мифопоетична основа в романі П. І. Мельникова-Печерського «В лесах». Багатоплановість і синтетичність жанру роману дозволяє в одному художньому творі об'єднати риси, які властиві етнографічному, авантюрному та історичному роману. Дослідження структурно-семантичної цілісності роману П.І. Мельникова-Печерського «В лесах» показало, що багатослойність є основним принципом не тільки оповідної, сюжетно-композиційної, але й просторово-часової його організації. У статті аналізуються особливості оповідного і фабульного аспектів для виявлення специфіки хронотопа та своєрідності жанрової структури роману. В статті показано, що просторово-часова структура роману виростає на основі мифа творіння та стилизованих оповідей про сонце Ярило, що розширюють хронологічні рамки роману у глибину історичного минулого.

Ключові слова: багатослойність, простір, жанр, оповідний час, фабульний час, фольклорно-мифопоетична основа, миф творіння.

Sinyavina L. V. The narrative and fable time and his folk-lore-mythopoetical base in the novel "In forests" by P. I. Melnikov-Pechersky. The multi-layeredness of the novel genre make it possible in one work of art to unite the features, which are characteristic to a historical, ethnographic and adventure novel. The investigation of the structural-semantic integrity of the novel "In forests" by P. I. Melnikov-Pechersky has shown that multi-layeredness is the main principle not only of the narrative, intriguing-compositional structure, but also a spatial-temporal organization of the novel. The specific features of the narrative and fable aspects have been analyzed for the determine specificity of the chronotope and for the revealing the originality of the genre structure of the novel "In forests".

The article makes an attempt to show that a spatial-temporal structure of the novel "In forests" by P. I. Melnikov-Pechersky is grows on the basis of the myth of creation and the stylized tales about the sun Yarilo that extend the chronological framework of the novel deep into the historical past.

Keywords: multi-layeredness, space, genre, narrative time, fable time, folk-lore-mythopoetical basis, myth of creation.

Время в литературе выполняет важную структурообразующую функцию и вместе с пространством становится одной из составляющих бытия и мышления, изображаемых характеров, ситуаций, жизненного пути героев [12: 169]. Временные и пространственные представления составляют определенное единство, которое называется хронотопом [1: 234].

Современники П. И. Мельникова-Печерского и исследователи романа рассматривали его как этнографический [2; 5; 11]. По этой причине хронотоп романа «В лесах» никогда не был предметом внимания литературоведов.

Анализ повествовательно-композиционной организации романа «В лесах» позволил сделать вывод о том, что основным принципом, организующим ее структуру, является многослойность [8], что обусловило синтетичность жанровой модели романа П. И. Мельникова-Печерского. Поскольку важную жанрообразующую роль в литературе играет и хронотоп [1: 235], необходимо рассмотреть его специфику и функции в романе «В лесах» с целью дальнейшего уяснения его жанрового своеобразия.

Хронотоп произведения, как и другие уровни его художественной структуры, многослоен. Рассмотрев особенности авантюрного [9], фольклорного и исторического [10] времени романа, мы сделали вывод, что они являются важными и насыщенными составляющими пространственно-временной организации романа П.И.Мельникова-Печерского «В лесах».

Целью данной статьи является анализ фабульного и повествовательного романских времен и их фольклорно-мифопоэтической основы, как важнейших составных частей многопланового хронотопа романа.

Пространственно-временные представления в художественном произведении бесконечно разнообразны. В эпических произведениях различаются время повествования, связанное с ситуацией рамки и личностью повествователя, а также время фабулы, т.е. период, замкнутый между самым ранним и самым поздним происшествием, родственное времени реальной действительности,

показанной в литературном произведении [12: 168].

Время, изображенное в романе «В лесах», имеет границы протяжения и обозначено по отношению к историческому времени. М. П. Еремин время действия дилогии определяет довольно точно: «Действие начинается в 1846–1847 годах, вскоре после основания ... Белокриницкой старообрядческой метрополии, а кончается в 1853–1854 годах, после разрушения Керженских скитов» [4: 23]. Концом 1840-х годов – началом 1850-х датирует время романа и В. А. Грихин [3: 9].

Фабульное время романа «В лесах» очень короткое: от крещенского сочельника (5 января по ст. стилю) до Казанской (8 июля по ст. стилю), т.е. охватывает примерно семь месяцев. Повествовательное время, развивающееся на этой основе, включает в себя более широкий период времени. Оно расширяется за счет субъективного времени переживания (перцептивное время) одного и того же события несколькими героями. Например, утра Радуницы в скиту Алексеем и Марьей Гавриловной, «оговора» Фленушки – девушками и Петром Самоквасовым; или параллельного протекания одного и того же времени на разных сценических площадках (время поездки на Ветлугу Чапурина и то же время в его доме), а главное – за счет включения действия в извечное космическое бытие.

Фабульное пространство также весьма ограничено. События происходят в деревнях Осиповка, Поромово, Вихорево, Ключово, Песочное, Елфимово, Свиблово, в Красноярском скиту, в Комаровском скиту, в губернском городе. Но оно существенно расширяется за счет исторического и фольклорного времен, которые постоянно вплетаются в сюжет.

Роман открывается сказом о Верховом Заволжье: «... в заволжском Верховье Русь исстари уселась по лесам и болотам» [6: 7]. Автор сразу ограничивает пространство романа, акцентируя внимание читателя на незыблемости устоев, сложившихся в этом своеобразном крае, а историческое время расширяется, вводя в романное действие другие регионы России, с которыми заволжане связи не теряли.

События первой части занимают время от вечера сочельника до Великого поста, примерно три месяца. Однако повествовательное время первой части охватывает события, занимающие гораздо меньше времени. Правда, это время очень насыщенное и напряженное. Ведущими линиями первой части являются любовная линия Настя – Алексей и авантюрная линия «Ветлужского золота». Они же являются ведущими в повествовательном времени первой части и расписаны буквально по часам.

Вторая часть открывается рассказом о лесах песчаного Заволжья «между реками Унжей и Вяткой», на севере соединяющихся «с Устюжскими и Вычегодскими дебрями», в которых в XVII веке началось поселение староверов. Однако сохранить старые устои, спрятавшись «в непроходимых заволжских дебрях», не удается, потому что «большой мир» проникает и в леса. И прошлое, и настоящее и обозримое будущее проникают в заволжские леса, изменяя их «кустарную» жизнь. В данном фрагменте сплетаются бытовое и историческое время, а признаки эпохи становятся сюжетно-зримыми.

Фабульное время второй части охватывает период со дня возвращения Манефы из Осиповки накануне праздника святого Ефрема Сирина (28 января) до позднего вечера «по возвращении Марья Гавриловны из Осиповки» после похорон и «девятин» Насти. Действие второй части кончается приблизительно 18 мая и занимает почти четыре месяца.

Начиная повествование в скиту в январе (30 января) и заканчивая его возвращением Марья Гавриловны из Осиповки через 2–3 дня после «девятин» Насти, автор показывает события в Осиповке, происходящие в этот период времени: запой Волка, сообщение о болезни Манефы, ссоры Насти и Алексея, решение отправить Алексея на Ветлугу после Пасхи. И далее описание событий на Радунцу как в скиту, так и в доме Чапурина.

Своеобразие второй части определяет перемежение изображения скитской жизни и трех любовных линий Манефы, Насти и Марья Гавриловны, болезнь Манефы, а также болезнь и смерть Насти, повторившей судьбу своей тетки. Очень часто автор очень уплотняет время действия, изображая параллельное протекание одного и того же времени на разных сценических площадках. Таковым является время после возвращения Манефы из Осиповки после именин невестки (II глава второй части). В четверг, «незадолго перед масленицей», когда белицы в келарне собрались на супрядки, Манефа возвратилась в обитель. Супрядки прекратились, девушки разошлись. В игуменскую келью одна за другой приходили «старшие обительские матери» здороваться с игуменьей. Манефа приняла матушек с отчетом,

простилась с ними и осталась в келье с ключницей Софией, расспрашивая обо всем, что произошло за время ее отсутствия. Этот разговор шел не по уставу: София рассказала о том, как разругались и подрались матушка Филарета с матушкой Ларисой, не сойдясь во мнении о попе Михайле Коряге, что снова «закурила» матушка Досифея, «другу неделю во хмелю» и т.п. А в это время «пока Манефа расспрашивала ключницу, в соседних горницах Фленушка сидела за ужином с Марьей головщицей», рассказывая об именинах, Настинной любви и своих планах организовать для Насти и Алексея «свадьбу уходом» по весне (III глава).

С другой стороны, языческие верования и обряды, как отголоски прошлого, в деревнях еще очень сильны, несмотря на все усилия староверов искоренить их. Кроме того, истребление языческих верований и обычаев совсем не означает исчезновение из быта людей тех естественных природных принципов мироотношения, которые эти верования воплощали. Скитская жизнь тоже не свободна от воздействий чар «веселого Яра», бога жизни и любви. Именно этот мотив расшифровывает внутренний смысл судьбы Насти, объясняет внутреннее состояние Манефы, комментирует легкие отношения с женщинами Василия Борисыча. Чары Яр-Хмеля, воплощающие фольклорное время, обуславливают поведение и судьбы людей даже помимо их воли. Этот мотив завершает вторую часть.

Третья часть романа, подхватывая финал второй части о Яр-Хмеле, открывается сказом о весенних гулянках, начиная с Радуницы и до Петрова дня «во славу своих развеселых богов». Мифопоэтической поэзии противопоставляются «сборища» матушек-келейниц и скитских белиц на «святых гробницах». Однако чары Яр-Хмеля проникают и сюда, поэтому на богомолье всегда много «богомольцев», приносящих под полами одежды вино, балалайки, гармоники и пр., с которыми непременно сбежит какая-нибудь белица. Третья часть имеет кольцевую композицию: кольцо составляют главы, повествующие о житии святых, поездке на богомолье и жизни в скиту. Внутри кольца расположен сюжет о метаниях Алексея после ухода из дома Чапурина, прерывающийся «сорочинами» Насти.

Третья часть романа на фоне народных «гулянок» в деревнях и скитских сборищ на гробницах старцев повествует о метаниях Алексея в поисках работы после ухода от Чапурина и его отношениях с Марьей Гавриловной. Повествовательное время третьей части продолжается от летнего сбора келейниц на гробнице Софонтия на Духов день (6 июня) до посещения Юдифиной обители в Улангере. Однако вторая глава возвращает читателя ко времени

посещения Алексеем родного дома на Пасху (18 апреля).

Четвертая часть открывается мифом творения и продолжается сказом о народных гуляньях на купальские праздники [7: 84–87]. Староверовская обрядность, с огромным трудом насажденная в Заволжье, и поддерживаемая деревенскими жителями только ради богатого угощения в скитах, не может соперничать с древнейшими языческими верованиями и обрядами, вошедшими в плоть и в кровь русского человека по всей Руси. Историческая справка-сноска расширяет границы романа, давая понять, что искусственная изоляция староверов и их попытка подавить народные обычаи исключительно в Верховом Заволжье, обречены на неудачу.

Фабульное время четвертой части довольно коротко: от поездки скитниц на сходбище на Светлый Яр (24 июня) вместо традиционных народных гуляний на Ивана Купала и до празднования свадьбы Параша и Василия Борисыча после праздника явления Казанской чудотворной иконы (приблизительно 18 июля), т.е. меньше месяца. Однако в это короткое время укладывается завершение всех сюжетных линий романа. Отъездом Устиньи Московки заканчиваются ее отношения с Василием Борисычем, разрывом заканчиваются отношения Фленушки и Петра Самоквасова, зато отношения Алексея и Марьи Гавриловны, а также Василия Борисыча и Параша заканчиваются свадьбой. Здесь время уплотнено, оно перенасыщено чувствами героев и эмоционально напряжено.

Сюжетное пространство преодолевает некоторую разрозненность фабульных локусов и

расширяется за счет постоянного соотношения Верхового Заволжья, его быта, верований и деятельности с остальной Россией. Движение исторического времени вступает в противоборство с мифопоэтической гармонией завершенности и грозит разрушить ее. Очень важным является соотношение с космогонической основой романа «В лесах» фабульного и повествовательного времени.

Рассмотрев особенности хронотопа романа «В лесах», можно сделать вывод, что хотя его пространственные границы и четко обозначены, периодически они довольно широко раздвигаются за счет вплетения в сюжет исторического и фольклорного времен. Временные рамки романного действия соотношены с историческим временем, но время в романе так же многослойно и сложно организовано, как пространство и повествовательный уровень. Хронотоп произведения имеет фольклорно-мифопоэтическое основание, благодаря которому жизнь человека не выделяется из жизни природы и достигается глубокое проникновение в доисторическое время. Фольклорно-мифопоэтическое время придает страницам романа неповторимый колорит, лирическую окраску и «многонаселенность», раздвигая его исторические границы и включая человеческую жизнь в жизнь космическую.

Таким образом, сочетание и взаимопроникновение различных типов повествования, многослойность повествовательной структуры органично включают роман «В лесах» в нарративные тенденции русской романистики второй половины XIX века.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования различных лет. / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Венгеров С. П. Очерки по истории русской литературы / С. П. Венгеров. – СПб. : Тип. «Общественная Польза», 1907. – 488с.
3. Грихин В. А. Вступительная статья / П. И. Мельников (Андрей Печерский) В лесах. – М. : Сов. Россия, 1984. – С. 3–16.
4. Еремин М. П. П. И. Мельников (Андрей Печерский) / П. И. Мельников Рассказы и повести. – М. : Правда, 1983. – С. 3–24.
5. Лотман Л. М. Роман из народной жизни. Этнографический роман / Л. М. Лотман. История русского романа: в 2 т. – М.; Л. : Наука, 1964. – Т.2 – С. 390–416.
6. Мельников. П. И. В лесах / П. И. Мельников. – Собр. соч. : В 8 т. Т.3: Кн. 1–2. – М. : Правда, 1976. – 400с.
7. Мельников П. И. В лесах / П. И. Мельников. – Собр. соч. : В 8 т. Т.4: Кн. 2. – М. : Правда, 1976. – 372с.
8. Сиявина Л. В. Композиционно-повествовательная организация романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Л. В. Сиявина. – Харьков, 2007. – 18 с.
9. Сиявина Л. В. Авантюрный хронотоп как составляющая пространственно-временной организации романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» // Л. В. Сиявина / Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Харків, 2008. – № 836. – Вип. 54. – С.134–136.
10. Сиявина Л. В. Фольклорное и историческое время в хронотопе романа П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» // Л. В. Сиявина / Русская филология. Украинский вестник: Республиканский научно-методический журнал. – Харьков, 2009. – № 1 (38). – С. 60–63.
11. Соколова В. Ф. Русский роман 60-70-х годов XIX века и народознание / В. Ф. Соколова // Рус. лит. – 1986. – № 3. – С. 71–88.

12. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов. / Н. Д. Тамарченко – М.: РГГУ, 2002. – 467с.

УДК 821.161.1

И. В. Черный

Харьковский национальный университет внутренних дел

Трансформация библейского сюжета в романе В. И. Крыжановской-Рочестер «Фараон Мернефта»

Черный И. В. Трансформация библейского сюжета в романе В. И. Крыжановской-Рочестер «Фараон Мернефта». Статья посвящена творчеству русской писательницы рубежа XIX–XX веков В. И. Крыжановской (Рочестер). Рассмотрен роман «Фараон Мернефта» (1888), сюжет которого основан на истории ветхозаветного пророка Моисея. Изучены особенности интерпретации автором претекста, трактовки образа Моисея и его противостояния с фараоном. Выявлено, что в произведении библейская история претерпевает существенные изменения, что было связано, прежде всего, с консервативно-монархическими взглядами самой писательницы, ставшими реакцией на общественно-политическую обстановку в России рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: сюжет, претекст, библеистика, интерпретация, оккультизм.

Чорний І. В. Трансформація біблійного сюжету у романі В. І. Крижанівської-Рочестер «Фараон Мернефта». Статтю присвячено творчості російської письменниці межі XIX–XX століть В. І. Крижанівської (Рочестер). Розглянуто роман «Фараон Мернефта» (1888), сюжет якого засновано на історії ветхозавітного пророка Мойсея. Вивчено особливості інтерпретації автором претексту, трактування образу Мойсея та його протистояння з фараоном. З'ясовано, що у творі біблійну історію піддано суттєвим змінам, що було пов'язано, насамперед, з консервативно-монархічними поглядами самої письменниці, які стали реакцією на суспільно-політичну ситуацію у Росії межі XIX–XX століть.

Ключові слова: сюжет, претекст, біблеїстика, інтерпретація, окультизм.

Chornyi I. V. Transformation of the Bible story in the novel by V. I. Kryzhanovskaya-Rochester “Pharaoh Merneptah”. The article is devoted to the activity of the Russian writer who lived at the turn of the XIXth and XXth centuries V. I. Kryzhanovskaya (Rochester). The novel “Pharaoh Merneptah” (1888) was examined. Its plot was based on the story of the Old Testament prophet Moses. The author’s peculiarities of pretext interpretation and Moses’ image treatment and the features of his confrontation with the Pharaoh were studied. It was found that the Bible story in the work had undergone the substantial changes. In the first turn that was because of the conservative and monarchist views of the writer, which became a reaction to the social and political situation in Russia at the turn of the XIXth and XXth centuries.

Key words: plot, pretext, the Bible study, interpretation, occultism.

Образ Моисея – основоположника иудейской религии, автора ветхозаветного Пятикнижия, выведшего свой народ из египетского плена на поиски земли обетованной, уже несколько тысячелетий вдохновляет деятелей культуры и искусства. Он неоднократно воплощен в живописи, скульптуре, музыке, кинематографе, драматургии, поэзии и прозе. Для одних творцов библейский пророк стал символом беззаветного, до самоотречения и самопожертвования служения Богу, человеком, с которым Создатель говорил,

являл свой лик и дал десять заповедей, запечатленных на скрижалях Завета. Для других он воплотил идеал народного вождя, возглавившего национально-освободительное движение, выступившего против социального и этнического угнетения, стремившегося создать новое государство и новый тип общности людей. Третьих в деятельности Моисея привлекало, прежде всего, умение творить удивительные чудеса для подтверждения своей миссии.

Примечательно, что очередной всплеск интереса литературы и искусства к Моисею происходил, как правило, в кризисные, бурные

эпохи: Возрождение, Реформация и контрреформация, национально-освободительные движения XIX века и т.п. В такое же непростое время, ознаменовавшееся кризисом классической европейской культуры, обратилась к этому библейскому сюжету и русская писательница В.И. Крыжановская, создавшая роман «Фараон Мернефта». Книга впервые вышла во Франции в 1888 г. на французском языке и лишь в 1907 г. была переведена на русский и издана в России. В обоих изданиях выходила она под двумя фамилиями: самой Крыжановской и её условного «соавтора» графа Рочестера. В отличие от других романов писательницы на древнеегипетскую тему («Царица Хатасу», «Железный канцлер Древнего Египта»), эта книга практически не вызвала интереса у критики. Возможно, здесь сказалось неудачное время, избранное для выхода русскоязычной версии, которая появилась на исходе первой русской революции и была выдержана в тонах, не находивших сочувствия у прогрессивной русской интеллигенции. Ярво выраженный антисемитизм автора, близкий по духу черносотенному «Новому времени», отпугнул от книги значительную часть читательской аудитории. Та же часть русского общества, которая могла по достоинству оценить идеи, содержащиеся в «Фараоне Мернефта», попросту не читала сочинений подобного рода, не дотягивая до него уровнем образованности. Так или иначе, сочинение это было почти забыто. И даже несколько переизданий, вышедших в начале XXI века, не вызвали всплеска читательского интереса, как к иным сочинениям писательницы (хотя бы тем же «Магам»). Фрагментарные упоминания романа имеются в статьях В. Нымтака и Б. Влодаржа, опубликованных в специальном выпуске (25-й) журнала «Оккультизм и йога» за 1965 год, посвященном 100-летию со дня рождения знаменитой русской оккультистки, статье А. И. Рейтблата в 3-м томе биографического словаря «Русские писатели. 1800-1917» (1996). Этого явно недостаточно для научного освоения романа. Между тем, его изучение позволит нам полнее представить трансформацию известного библейского сюжета в мировой литературе, а также расширить представления об отражении древнеегипетской темы в русской исторической прозе. Нас интересовало, прежде всего, как поданы в романе образ самого Моисея и противостояние его с египетским фараоном, какие изменения претекста были сделаны Крыжановской.

До сих пор в науке, изучающей священную историю, изложенную в Библии, вопрос о датировке Исхода остается открытым. «Одна школа исторической мысли, – отмечает Б. Мертц, – помещает Исход в XV в. до н. э., другая – в XIII, третья версия успокаивается на том, что не было единого, большого Исхода поработанных людей,

но была серия, так сказать, маленьких исходов, которые были слиты еврейской традицией и историками в единое событие» [8:158-159]. Среди русских библеистов XIX века, сочинения которых могла использовать Крыжановская-Рочестер, однозначного мнения по хронологии Исхода не было. Так, А. П. Лопухин считал, что Моисей был рожден во времена Тутмоса I, его приемной матерью (в иудейской традиции Термутис) была царица и будущая царица Хатшепсут, а время Исхода относится к правлению Аменофиса (Аменхотепа) II [7:528-601]. Ф. Элеонский придерживался более распространенного в науке мнения, относя Исход ко времени правления Рамсеса II и Мернептаха [12].

В своей работе над «Фараоном Мернефта», равно как и при написании нескольких следующих романов о Древнем Египте («Царица Хатасу» и «Железный канцлер Древнего Египта»), Крыжановская опиралась на работы известного ученого-египтолога своего времени Генриха Бругша. Касаясь проблемы датировки Исхода, Бругш, например, писал: «Если Рамсес-Сезострис, строитель «города Рамсеса» на полях Цоана-Таниса должен считаться тем фараоном, при котором без сомнения увидел жизнь Моше, еврейский законодатель, то, по соображению числовых данных и высокой старости, которой достигли оба современника, Рамсес II и Моше, должно заключить, что, по всей вероятности, Минепта должен быть фараоном исхода. И он жил в городе Рамсеса и, как кажется, продолжал укреплять его» [1:550]. Подобная точка зрения была опровергнута уже в наше время, когда ученые получили возможность исследовать мумию Мернептаха с помощью новейшего оборудования. Говоря об этом и о т. н. «стеле Израиля», Б. Мертц указывает: «Ученые-библеисты давно искали злого фараона Исхода, и прежде ведущим претендентом на это звание был Мернептах. Пропагандисты теории потерпели крах, когда в 1898 г. была найдена мумия Мернептаха, покоившаяся в мире, хоть и в бедности; они ожидали, что она давным-давно растворилась в водах Красного моря. Мумия, в сущности, не имеет отношения к проблеме; Мернептаха как фараона Исхода исключает эта самая стела, которая показывает, что во времена Рамсеса II Израиль уже был интегрированной нацией или народом» [8:312].

Роман Крыжановской-Рочестера был написан в 1888 г., за десять лет до обнаружения мумии фараона Мернептаха. Однако русскоязычное его издание вышло двадцать лет спустя. При желании писательница могла бы поправить хронологию, для чего ей не пришлось бы прилагать значительных усилий. Каких-либо характерных черт, отличавших правление Мернефта от правления его предшественников, тех же царей XVIII династии,

которых предлагал в качестве фараонов Исхода А. П. Лопухин, в романе нет. Думается, что для Крыжановской не было особой разницы, как звали её фараона, противостоявшего Моисею. Главное, как нам представляется, было показать конфликт, происходящей между законной властью, олицетворяемой фараоном, и ее оппонентами – бунтовщиками и потрясателями основ, воплощенными в образах Мезу и его ближайшего окружения. Царь-мученик и цареубийцы – вот основной мотив книги, напоминающий о недавних (относительно 1888 г.) событиях 1 марта 1881 г., когда был убит Александр II, и неудачном покушении на Александра III 1 марта 1887 г. Он и определяет трансформацию библейского сюжета в романе.

Не удивительно, что именно Исход, играющий центральную роль в иудаизме, находится в центре произведения, созданного после двух судьбоносных для русского еврейства событий, упомянутых выше. Убийство одного царя и покушение на второго вызвали в России всплеск антисемитизма, как это верно подмечено в недавно вышедшем фундаментальном исследовании Л. Г. Фризмана «Такая судьба» (2015), посвященном отражению еврейской темы в русской литературе [11]. К сожалению, упоминаний в этой связи о творчестве Крыжановской-Рочестер среди прочих авторов Серебряного века в названной монографии нет. Между тем еврейская тема является одной из центральных у романистки. Она появляется уже в ранних ее сочинениях. Так, говоря о романе «Мечь еврея» (1891), Б. Ф. Егоров замечает, что главная мысль романа (спиритическая связь живущих с потусторонним миром и христианская религия смягчают сердца людей) «заметно приглушает подспудный антисемитизм автора», который «позднее выступает в романах писательницы без всяких оговорок» [4:228]. Уточним, что уже в ранних произведениях Крыжановской-Рочестер антисемитизм проявляется довольно отчетливо. Им буквально пропитан и «Фараон Мернефта».

Может показаться странным выбор сюжета, посредством которого автор декларирует подобные взгляды. Ведь нападая на Моисея и своеобразно трактуя проблему Исхода – один из краеугольных моментов для иудаизма и возникшего на его базе христианства, романистка дает повод усомниться в ее приверженности к христианству и ортодоксальному православию – оплоту охранительной идеологии. Апологетам творчества писательницы даже пришлось защищать ее от упреков в безверии. «К сожалению, – пишет В. Нымтак, – вокруг имени Веры Ивановны и её произведений с течением времени накопилось много нелепых представлений, превратных мнений и совершенно ложных суждений. Особенно

возмутительны и нелепы обвинения в «нехристианстве» Веры Ивановны и её творений. Только омраченность мышления, свойственная фанатикам религий, могла создать столь превратное и оскорбительное мнение о человеке, христианство которого было искреннее и глубокое, не облеченное лишь в ортодоксально-религиозные формы. Дух её писаний почерпан от духа Истины, Добра и Красоты» [9:10].

Анализ текста романа «Фараон Мернефта» показывает, что, формально не меняя основного содержания библейского сюжета, связанного с Исходом, Крыжановская-Рочестер существенно смещает акценты в трактовке тех или иных узловых его моментов и персонажей. Главным субъектом её нападков становится сам Моисей и его покровитель – Бог Иегова. Создатель иудейской религии показан через восприятие трех его современников: собственной матери, царевны Термутис, пребывающей сначала в материальном облике, а затем становящейся бестелесной субстанцией, сопровождающей сына и наблюдающей за его судьбой; сторонника Моисея, врача-полукровка Пинехаса и врага евреев, военачальника египетского фараона, Нехо. Композиционно роман состоит из трех частей, повествование в каждой из которых и ведется от лица вышеупомянутых персонажей. Подобный художественный прием позволяет писательнице дать, по её мнению, более объективную и разностороннюю оценку событий Исхода.

В первой части романа, написанной от лица царевны Термутис, кратко представлена практически вся история жизни Моисея от рождения и до смерти. Крыжановская отступает от традиционного библейского утверждения, что Моисей был чистокровным евреем, подобранным родителями египетской царевне, чтобы спасти сына от гибели. По версии романистки, родной матерью Мезу была египтянка Термутис, полюбившая прекрасного еврейского юношу Итамара и зачавшая от него сына. Неясно, зачем именно понадобилось Крыжановской такое изменение ветхозаветного сюжета. Возможно, она хотела уже этим снизить пафос божественного промысла и выбора фигуры на роль пастыря богоизбранного народа. С другой стороны, Моисей в таком освещении становится явным предателем соплеменников-египтян, своей семьи и законного государя (с которым он к тому же связан кровными узами).

Подверглась изменению и мотивация поступков фараона, велевшего истреблять всех новорожденных мальчиков-евреев. В Библии сказано, что царь Египта, глядя на плодovitость еврейских женщин, испугался, что вскоре в его стране инородцев станет больше, чем коренных египтян. «И сказал он своему народу: «Вот,

сыновей Израиля больше, чем нас, и они сильнее. Давайте поступим мудро, чтобы их не стало еще больше, иначе, если будет война, они примкнут к тем, кто нас ненавидит, и будут воевать против нас, и уйдут с этой земли» [Исх. 1:9-10]. В романе жестокость фараона Рамсеса II по отношению к новорожденным сыновьям Израиля объясняется пророчеством, сулящим беды от одного из таких младенцев. Царь лишь желает предотвратить гибель своего собственного наследника и других египетских первенцев, а также неурядицы и разорение государства. Таким образом, действия фараона оправданы заботой о народе и стране. Равно как впоследствии оправданы будут и все меры, принимаемые фараоном Мернепта, чтобы сохранить в Египте миропорядок, на основы которого покусятся Моисей и его сторонники. Законная власть имеет право заботиться о сохранении равновесия, порядка любыми доступными ей средствами, считает Крыжановская-Рочестер. Позиция автора вполне понятна, если соотнести тот факт, что французский вариант романа появился в период активного противостояния властей и террористов-народовольцев, а русскоязычная версия – на исходе первой русской революции. Взгляды романистки отражают испуг части русской интеллигенции перед Грядущим хамом.

Более важно, однако, то, что происходит в финале первой части, когда Термутис умирает и становится бестелесным духом. В таком состоянии царевне становятся доступными прежде неведомые тайны. «Взаимная связь мира видимого с невидимым, – пишет Б. Влодарж, – представлена в романах Веры Ивановны с такой ясностью, как это не удавалось другим романистам. Она наглядно показала, что, несмотря на повсеместное присутствие духа зла, на жизнь человеческую оказывают непреодолимое влияние высшие законы, истекающие из Божественного источника, – вечно бодрствующего, вечно действующего, единого, всесвязующего, роднящего все живое и направляющего к Свету» [2:34]. Дух Термутис сумел рассмотреть истинную сущность Моисея и его отношений с Иеговой. «Мезу дано было только властвовать лишь силою страха и карать непокорных во имя Иеговы. Постоянная ложь относительно его сношений с Божеством стала терзанием для него, ибо Мезу всю душою верил в Великого Творца вселенной. Вопль души его сохранился в древней еврейской летописи, где сказано, что Предвечный, в гневе на неповиновение своего посланного, осудил Моисея видеть землю обетованную, но не вступать в нее. Не менее страдали его гордость и честолюбие. Какова должна была быть радость египтян при известии, что дерзкий еврей все еще скитается в пустыне, без родины и пристанища! Желанному престолу негде

было стать, и он терялся в туманном будущем. Жертвуя силами, здоровьем и способностями, Мезу в поте лица сеял то, что суждено было пожать Давиду и Соломону» [6:34]. Устами любящей, но справедливой матери Крыжановская-Рочестер обличает двуличие и ложь Моисея, вершащего все, якобы, по велению лично Иеговы. Идущего держать ответ перед истинным Творцом пророка окружают тени загубленных им жертв, среди которых царь-мученик Мернепта.

История противостояния Мернептаха и Моисея изложена в следующих двух частях романа. Рассказ Пинехаса дополняется подробностями, изложенными Нехо. «Красивый образ фараона-мудреца, – справедливо замечает Б. Влодарж, – поражает нас трагизмом его боли над мучимым и беззащитным народом, становящимся жертвой коварного мага. Это не открытая и честная борьба, но преследование противника и атака на него, когда тот оглушен и безоружен» [2:43-44]. Фараон в Библии показан и упрямым, жертвующим сотнями и тысячами жизней подданных ради собственных амбиций. Бог карает его за нарушение обещаний отпустить народ Израильский, данных посланному им Моисею. Не против пророка выступает царь Египта, но против самого Творца. Мернепта у Крыжановской-Рочестер ведет непримиримую борьбу с кучкой террористов, осмелившихся выступить против тысячелетней культуры, религии, законодательства, против освященной богами верховной власти. Он отец народа, ищущий выхода из непростой ситуации, пытающийся защитить подданных.

Казни египетские получают в романе вполне рационалистическое, естественнонаучное объяснение (в чем автор опиралась на современные ей труды библеистов, того же Лопухина). Ничего сверхъестественного в них нет. Это понимают ученые египетские жрецы и по возможности нейтрализуют жуткие последствия магических действий Моисея. Самым, пожалуй, скользким моментом становится в произведении Крыжановской-Рочестер описание последней, десятой казни, когда по всей земле египетской Бог уничтожил первенцев мужского пола, миновав лишь дома израильтян, помеченные кровью пасхального жертвенного животного [Исх. 12:1-36]. Романистка же делает убийцами соседских египетских детей самих евреев, которые, совершив преступление, затем мажут дверные косяки своих домов нацеженной у убиенных кровью, а на остатках ее замешивают праздничную мацу. Таким образом, Моисей устанавливает таинство кровавого иудейского причастия. Махровый антисемитизм, на котором основан этот фрагмент «Фараона Мернепта», не вызывает сомнений.

Завершающая роман трагическая гибель фараона-мудреца в пучине моря, поглотившего

Мернефта вместе с египетским войском, не означает торжества Моисея. Еще в первой части повествования была описана жуткая смерть самозваного пророка, так и не сумевшего испытать в полной мере из чаши – дара-проклятия фараона. В их споре Крыжановская-Рочестер не видит победителя и побежденного. «Египетские летописи умалчивают об этой эпохе потрясений и несчастий, – завершает свой рассказ об Исходе романистка, – а библейское повествование о Мезу было написано пристрастными евреями, которые стремились выставить в наилучшем свете величие своего народа. Но даже и в Библии внимательный читатель найдет достаточно черт, чтобы воссоздать действительный образ Моисея – великого законодателя и гениального человека, но сурового, запальчивого и неразборчивого в средствах честолюбца. Правда, он провозгласил почитание единого Бога и десятью заповедями положил

основание будущему зданию христианства, но вместе с тем на памяти его вечно будет тяготеть упрек, что из любвеобильного Творца вселенной, существа бесконечно великого, премудрого и милосердного, он сделал пристрастного, мстительного и кровожадного бога Ветхого Завета» [б:247].

Итак, в романе В. И. Крыжановской-Рочестер «Фараон Мернефта» библейская история Исхода и образ Моисея претерпевают существенные изменения, что было, прежде всего, связано с консервативно-монархическими взглядами самой писательницы, ставшими реакцией на общественно-политическую обстановку в России рубежа XIX-XX веков. Думается, что в плане дальнейших исследований проблемы можно было бы проследить отражение еврейской темы и в более поздних произведениях романистки.

Литература

1. Бругш, Г. История фараонов / Георг Бругш / Пер. с нем. Г. К. Властова. – СПб., 1880. – 995 с.
2. Влодарж, Б. Вера Ивановна Крыжановская-Рочестер (Критико-биографические заметки к столетию рождения) [Текст] / Б. Влодарж // Оккультизм и йога. – 1961. – № 25. – С. 31–65.
3. Горький, М. Ванькина литература [Текст] / М. Горький // Собр. соч.: в 30 т. - М.: Гослитиздат, 1953. - Т. 23. - С. 287-290.
4. Егоров, Б. Ф. Утопии В. И. Крыжановской-Рочестер / Б. Ф. Егоров // Памяти профессора В. П. Скобелева: Проблемы поэтики и истории русской литературы XIX-XX веков. Межвузовский сборник научных статей. – Самара: Издательство «Самарский университет», 2004. – С. 226–234.
5. Казанский, П. Свидетельства памятников египетской истории о пребывании евреев в Египте / П. Казанский. – М., 1864. – 67 с.
6. Крыжановская-Рочестер, В. И. Фараон Мернефта / В. И. Крыжановская-Рочестер. – СПб., 1907. – 252 с.
7. Лопухин, А. П. Библейская история при свете новейших исследований и открытий / А. П. Лопухин. – СПб., 1889. – Т. I. – 1000 с.
8. Мертц, Б. Древний Египет. Храмы, гробницы, иероглифы / Барбара Мертц / Пер. с англ. Б. Э. Верпаховского. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2003. – 363 с.
9. Нымтак, В. Вера Ивановна Крыжановская-Рочестер (биографический очерк) [Текст] / В. Нымтак // Оккультизм и йога. – 1961. – № 25. – С. 10–19.
10. Рейтблат, А. И. Крыжановская Вера Ивановна [Текст] / А. И. Рейтблат // Русские писатели. 1800–1917: биогр. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. – Т. 3: К–М. – С. 173–174.
11. Фризмэн, Л. Г. Такая судьба: Еврейская тема в русской литературе / Леонид Фризмэн. – Харьков: Фолио, 2015. – 506 с.
12. Элеонский, Ф. История израильского народа в Египте от поселения в земле Гесем до египетских казней / Ф. Элеонский. – СПб., 1884. – 278 с.

УДК 82.09

И. В. Вальченко

Харьковский национальный университет городского хозяйства имени А. Н. Бекетова

Флорентийский текст: Pro et contra

Вальченко І. В. Флорентійський текст: Pro et contra. У статті розглянуто проблеми існування флорентійського тексту як різновиду міського тексту з урахуванням різних точок зору літературознавців з цього питання. У статті подано текстовий матеріал, що ілюструє постійний інтерес російських авторів до Флоренції. Наведені приклади дозволяють стверджувати, що флорентійський текст усе ж сформувався в російській літературі, має свої особливості та є цікавим об'єктом для подальшого дослідження.

Ключові слова: міський текст, гіпертекст, Флоренція, флорентійський текст, флорентійський міф.

Вальченко И. В. Флорентийский текст: Pro et contra. В статье рассматриваются проблемы изучения флорентийского текста как разновидности городского текста с учетом разнообразных точек зрения литературоведов. В статье широко представлены произведения русских прозаиков и поэтов, которые иллюстрируют постоянный интерес авторов к Флоренции. Текстовый материал, предложенный в статье, позволяет сделать вывод, что флорентийский текст все же сформировался в русской литературе, имеет свои особенности и является интересным объектом для дальнейшего исследования.

Ключевые слова: городской текст, гипертекст, Флоренция, флорентийский текст, флорентийский миф.

Valchenko I. V. Florence text: Pro et contra. This article explores problem of florence text existence as a type of a local test, considering different points of view of literature professionals. The following article presents text material, that illustrates consistent interest of the russian authors to Florence. Provided examples allow us to assert that florence text has already being well formed in russian literature, has it's specifics and is an interesting object for the further investigation.

Key words: local text, hypertext, Florence, florence text, florence myth.

Одним из продуктивных направлений современного литературоведения является изучение гипертекстов, в том числе так называемых городских текстов. Их исследование начал, как известно, В. Н. Топоров с уяснения феномена Петербурга и обоснования понятия «Петербургский текст русской литературы». В одноименной фундаментальной работе ученый выделил набор «элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к петербургскому тексту и складывающихся в небывалую в русской литературе по цельности и концентрированности картину, беспронизительно отсылающую читателя к этому «сверхтексту». В. Н. Топоров отметил ряд существенных черт петербургского текста [20], среди которых одной из основных является его мифогенность. С главным мифом – о создании города и его демиурге – своими корнями связан миф о «Медном Всаднике», оформленный в знаменитой поэме А. С. Пушкина, ставшей важнейшей составной частью петербургского текста. Две другие ключевые его особенности, по мнению В. Н. Топорова, – наличие круга основных текстов русской литературы и некие хронологические рамки. В частности, начало петербургскому тексту было положено на рубеже 20–30-х гг. XIX в. А. С. Пушкиным. Как очень

весомую для понимания такого сверхтекста черту исследователь отмечает его единство. Оно определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью максимальной смысловой установки: это путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а зло торжествует над истиной и добром. Еще одна особенность петербургского текста – семантическая связность, общее смысловое ядро в текстах, переход из материальной реальности к духовным ценностям. Кроме того, существуют формальные показатели этого сверхтекста в системе художественного языка, определенный, характерный для него набор элементов: образы, мотивы, сюжеты. Так, основная идея петербургского текста: через символическое умирание, смерть – к искуплению и воскресению; город здесь – реальность высшая, символическо-мифологической природы. При этом В. Н. Топоров настаивал на уникальности петербургского текста и полагал, что никаких других городских текстов в русской литературе не было создано [20].

Сегодня семиотическое осмысление города в культуре и литературе позволяет литературоведам говорить о наличии целого ряда городских текстов. Появились понятия «московский текст», «киевский текст», «парижский текст», «венцианский текст», «римский текст», «флорентийский текст» и др. Как

видно, география текстов весьма обширна и, надо думать, будет только расширяться, а теоретическая база и историко-культурное сопоставление будут углубляться и уточняться.

Так, Ю. М. Лотман рассматривал семиотическое пространство города как «котёл текстов и кодов». При этом в роли текстов, как показал ученый, выступают не только литературные произведения, но и письменные источники, устные высказывания, «архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц...» [10: 282]. По Ю. М. Лотману, «культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию “текстов в текстах” и образующий сложные переплетения текстов» [11: 423–436].

Сегодня литературоведы в своих исследованиях «городских сверхтекстов» опираются на подобные концептуальные семиотические представления о городе как феномене культуры и исходят из того, что город – это способ окультуривания и структурирования масштабного пространства, введение человеческого измерения в природный мир. Город-идея преобразовывает, преобразует среду обитания специфическими средствами (архитектуры, планировки и других функционально-эстетических способов градостроительства). Он имеет особые свойства, характерные структуры, делающие его принципиально новой, семиотически насыщенной средой человеческого обитания, и, в итоге, зачастую он становится культурной семиосферой, т. е. не только средоточием цивилизации и культуры, но подчас и неким сакральным топосом, на который накладывается сетка символично-мифологических представлений.

Н. Е. Меднис подчеркивает, что «и возникновение реальных сверхтекстов, и потребность их исследования во многом определяются пульсацией сильных точек памяти культуры, пульсацией, настойчиво подталкивающей к художественной или научной рефлексии по поводу ряда культурно и/или исторически значимых в масштабах страны либо человечества явлений, таких как Москва или Петербург в истории и судьбе России, Венеция в культурно-духовном пространстве России и Европы, Рим в общечеловеческой культуре и т. п.» [13: 128].

Флоренцию Н. Е. Меднис в этот ряд не включает, поскольку, по мнению исследовательницы, хотя «обращение к ней художников слова в течение XIX–XX вв. было многократным и почти всегда сопряженным с попытками уловить ее особую физическую и метафизическую сущность, определить ее

смысловую доминанту», Флоренция «не настолько широко, ярко и цельно запечатлелась в русской литературе, чтобы породить внутренне структурированный сверхтекст» [13:124]. Правда, ученый признает, что «в рамках развития флорентийской темы в русской литературе постепенно складывается оригинальный интерпретационный код, весьма отличный от кодов иных локусов и локальных текстов» [13: 124].

По нашему мнению, Флоренция, как город, занимавший ключевое место в эпоху Возрождения и до сих пор символизирующий ее в европейской культуре и в том числе в русской словесности, все же породила оригинальный вариант «городского текста», нуждающийся в специальном осмыслении. Как правило, во всех работах, посвящённых «городским текстам», проводятся параллели с петербургским текстом – на генетическом, тематическом или концептуальном уровнях. В то же время разработанная исследователями методология, оставаясь базовой, не может быть достаточной при выделении и изучении феномена любого «городского сверхтекста», поскольку и характер художественного пространства, и мотивный субстрат, и культурные коды такого текста, обусловленные самой спецификой той или иной территории (географической, геополитической, исторической, этнографической, социальной, мифологической), обладают специфическими свойствами. Поэтому при исследовании «флорентийского текста» необходимо определить оригинальные и продуктивные ракурсы его рассмотрения и осмысления.

Следствием постоянного интереса русских авторов к Флоренции на протяжении веков стало изобилие посвященного ей текстового материала. В XV–XVIII вв. флорентийский миф создавался исключительно благодаря жанрам хождения и путешествия («Путешествие стольника Петра Андреевича Толстого по Европе», «Дневник русского путешественника первой четверти XVIII века», «Журнал путешествия В. Н. Зинovieва по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 гг.», сборник «Записки русских путешественников XVI–XVII вв.») [16, 7, 8, 9].

Как отметила в своей диссертационной работе М. Гребнева, в русской литературе «флорентийский первообраз» был сформирован к 1830–40 гг. благодаря текстам К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. И. Булаева [5: 9]. И действительно, в первой половине XIX в. жанровый репертуар русской «флорентины» пополнился сказкой и шутилой повестью К. Н. Батюшкова (повесть «Странствователь и Домосед», 1815) [1], лирическим стихотворением А. С. Пушкина («Кто знает край, где небо блещет...», 1828) [16: 418–419], мемуарами

Ф. И. Буслаева («Мои досуги. Воспоминания. Статьи. Размышления») [3]. Во второй половине XIX в. в русской литературе о Флоренции господствует эпический жанр повести (примеры находим в творчестве И. С. Тургенева («Вешние воды») [21], Е. П. Ростопчиной («Палаццо Форли») [18]). Однако безусловным фаворитом локального флорентийского текста в этот период можно считать эпистолярный жанр, широко представленный в наследии А. И. Герцена, Н. А. Добролюбова, А. А. Григорьева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого. В начале XX в. во «флорентийском» наследии доминирующими оказываются лирические жанры: Саша Чёрный («Из Флоренции»), А. Ахматова («Данте»), К. Бальмонт («Фра Анжелико»), А. Блок («Флоренция»), Н. Гумилев («Флоренция», «Фра Беато Анджелико»), М. Кузмин («Утро во Флоренции»), О. Мандельштам («Разговор о Данте»). И, конечно же, нельзя обойти вниманием творчество Д. С. Мережковского: значительная часть его прозы и поэзии посвящена Италии и непосредственно Флоренции («Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», повесть «Микеланджело», цикл «Итальянские новеллы», флорентийская новелла «Святой сатир»). Таким образом, в русской литературе Флоренция была воссоздана многократно, в разные времена, в разных жанрах, авторами, принадлежащими к разным литературным направлениям.

Любой соотносимый с городом образ или свертхтекст во многом базируется на тех пластах поэтики, которые связаны с прорисовкой времени и пространства и предполагают яркую выраженность визуальных начал. Русские прозаики и поэты из маркирующих Флоренцию точек чаще всего упоминают реку Арно, площадь Синьории, собор Санта Мария дель Фьоре. Так, например, в повести Е. П. Ростопчиной «Палаццо Форли» читаем: «Меж неправильными, но живописными улицами Флоренции, окаймленными с обеих сторон разнохарактерными, но величественными зданиями средних и последующих им веков, любимым местом жительства и прогулки, средоточием туземной жизни можно бесспорно признать красивые набережные реки Арно, – двойную и гармоническую линию дворцов и домов, извиристо огибающих течение желтоватых и скудных волн этого Арно, так часто, так много, так звучно воспетого поэтами стольких поколений» [18].

В стихотворении «Флоренция» Н. Гумилева:

«О сердце, ты неблагодарно!
Тебе – и розовый миндаль,
И горы, вставшие над Арно,
И запах трав, и в блеске даль...

Тебе нужны слова иные.
Иная, страшная пора.
Вот грозно стала Синьория,
И перед нею два костра» [6: 366].

И у Д. С. Мережковского:

«Тебе навеки сердце благодарно,
С тех пор как я раздумьями томим,
Бродил у волн мутно-зеленых Арно,
По галерея сумрачным твоим» [15: 561].

Как правило, русские писатели особо отмечают купол собора Санта Мария дель Фьоре, который часто сравнивают с цветком (с ирисом или лилией), а сам купол становится символом Флоренции. Это не случайно. Дело в том, что первый кирпич кафедрального собора (дуомо) Санта Мария дель Фьоре (Santa Maria del Fiore), который изначально был задуман как самый большой и богато украшенный в Италии, был заложен 9 сентября 1297 г. папским легатом. Название же Санта Мария дель Фьоре (с итальянского – «святая Мария с цветком»), скорее всего, произошло, от того, что, во-первых, символом Флоренции является цветок и, во-вторых, папа подарил храму золотую розу как знак благословения. Поэтому и в архитектуре, и в элементах оформления храма часто встречаются цветочные фрагменты, а самым большим из них является главный купол, похожий на перевернутую лилию. Д. С. Мережковский в романе-мифе «Леонардо да Винчи» писал: «Красноватый черепичный купол Мария дель Фьоре, похожий на исполинский, не распустившийся цветок древней, геральдической Алой Лилии; вся Флоренция, в двойном вечернем и лунном свете, была как один огромный, серебристо-темный цветок» [14: 178].

А. Блок при создании образа Города сопоставляет его с лилией, подразумевая купол и само значение названия собора Марии дель Фьоре, да и, собственно, саму Флоренцию:

«Флоренция, ты ирис нежный;
По ком томился я один
Любовью длинной, безнадежной,
Весь день в пыли твоих Кашин?» [2].

Особая аура Флоренции возникает из-за того, что город за длительный срок своего существования (он был основан в I в. до н. э. римлянами как поселение для солдат-ветеранов римской армии и назывался в те времена Флорентия, что в переводе означает «цветущая») практически не претерпел существенных изменений. Важной причиной неугасающего интереса к Флоренции стало то, что она является своего рода эталоном европейского средневекового

города и в ней отражена квинтэссенция представлений о средневековой жизни. В то же время этот один из старейших и красивейших городов Европы по праву считается подлинной колыбелью Ренессанса: Флоренция подарила миру многих величайших деятелей искусства, и почти все великие итальянские художники были флорентийцами. Атмосфера, царящая во Флоренции благодаря обилию предметов искусства, способна вызвать у человека своеобразное расстройство психики, сопровождающееся учащением пульса, потерей координации и даже галлюцинациями. Подобное состояние получило название «синдром Стендаля» – по имени французского писателя XIX в. Стендаля, описавшего в книге «Неаполь и Флоренция: путешествие из Милана в Реджио» свои ощущения от визита в 1817 г. во Флоренцию: «Когда я выходил из церкви Святого Креста, у меня забилось сердце, мне показалось, что иссяк источник жизни, я шёл, боясь рухнуть на землю...

Я видел шедевры искусства, порожденные энергией страсти, после чего все стало бессмысленным, маленьким, ограниченным, так, когда ветер страстей перестает надувать паруса, которые толкают вперед человеческую душу, тогда она становится лишённой страстей, а значит, пороков и добродетелей» [19].

Если предположить, что Флоренция – это итог воплощения воли невидимого, но всесильного творца, которую провидели местные художники, то лучше, чем кто-либо, эту волю осуществлял Микеланджело. По словам Б. П. Винпера, «Скульпторы эпохи Возрождения в большинстве своем не очень чувствительны к проблеме монолита. Исключение составляет Микеланджело, который высоко ценил единство глыбы и замкнутую композицию статуи или скульптурной группы. Об этом красноречиво свидетельствуют не только скульптурные произведения Микеланджело, но и его высказывания. Вот одно из них: “Нет такой каменной глыбы, в которую нельзя было бы вложить все, что хочет сказать художник”; “Всякая статуя должна быть задумана, чтобы ее можно было скатить с горы, и ни один кусочек не отломился”» [4: 18].

У Д. С. Мережковского находим интересное описание истории создания Микеланджело знаменитой статуи Давида: «В строительных складах флорентийского собора Мария дель Фьоре лежала огромная глыба белого мрамора, испорченного неисключим ваятелем: лучшие мастера отказались от нее, полагая, что она уже ни на что не годится. Когда Леонардо приехал из Рима, ее предложили ему. Но пока, с обычной медлительностью, обдумывал он, вымеривал, высчитывал и колебался, другой художник, на двадцать три года моложе его, Микеланджело

Буонаротти перехватил заказ и с невероятной быстротой, работая не только днем, но и ночью при огне, кончил своего Исполина в течение двадцати пяти месяцев» [14: 127].

Перифразируя слова великого скульптора, можно сказать, что Флоренция – та глыба, та статуя, которую нельзя представить с отломанным кусочком. Она состоит из самых разнообразных кусков камня и при этом остается внутренне замкнутой, если так можно выразиться, концентрической структурой, воплощенной в камне – горой, глыбой, скульптурой. Такое описание подчеркивает ансамблевый характер Флоренции. Можно сказать, что она расположена в горах и сама является единой целостной сущностью – «горой» в буквальном и метафорическом смысле слова. Целостность, ансамблевый характер Города выразительно представлены в экфрасисе Д. С. Мережковского: «Облик Флоренции вырезывался в чистом небе, подобно заглавному рисунку на тусклом золоте старинных книг, – облик единственный в мире, знакомый, как живое лицо человека» [14:178].

Система экфрасисов такого ансамблевого облика Флоренции в названных выше произведениях русских прозаиков и поэтов, несомненно, способствует созданию монолитного флорентийского «городского текста». Однако, несмотря на это, представляется, что в большинстве случаев во «флорентийском тексте» визуальная и материальная выраженность все же не играет главной роли. Суть и своеобразие флорентийского Genius Loci в большей мере обнаруживает себя в образах личностей знаменитых флорентийцев, за прошедшие века мифологизированных европейской культурой. Хотя существуют примеры сочетания обоих способов, которые находим преимущественно в произведениях Д. С. Мережковского: во втором романе-мифе трилогии «Христос и Антихрист» – «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», повести «Микеланджело», цикле «Итальянские новеллы», флорентийской новелле «Святой сатир».

В конце концов, само имя Флоренции оказывается вписанным в персонализированный именной ряд, каждое из звеньев которого маркирует и город, и всю именную цепочку в целом. Причем имя города не просто замещается личными именами, а в определенном смысле становится служебным по отношению к именам знаменитых флорентийцев. Таким образом, флорентийский текст базируется не на мифе о городе, а опирается на миф о творце, а их у Флоренции великое множество: Данте Алигьери, Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонаротти, Рафаэль Санти, Джованни Бокаччо, Сандро Боттичелли, Филиппо Брунеллески, Джотто Донателло, Джорджо Вазари, Беато Анжелико,

Филиппе Липпи. Все это, на наш взгляд, позволяет заключить, что «флорентийский текст» все же сформировался в русской литературе и отмечен несомненным своеобразием.

Литература

1. Батюшков К. Странствователь и домосед : Хрестоматия. Стихотворения. Поэмы / К. Батюшков. – М. : АСТ, Олимп, 1998. – 752 с.
2. Блок А. – Режим доступа: <http://blok.lit-info.ru/blok/stihi/italyanskie-stihi/007.htm>
3. Буслаев Ф. И. Мои досуги : Воспоминания. Статьи. Размышления. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/buslaew_f_i/text_1892_moi_vospominania.shtml
4. Виппер Б. П. Введение в историческое изучение искусства / Б. П. Виппер. – М., 1985. – С. 18.
5. Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской литературе : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. : спец. 10.01.01. «русская литература» / М. П. Гребнева. – Томск, 2009. – 33 с.
6. Гумилев Н. Сочинения : в 3 т. / Н. Гумилев. – Т. 2 – М., 1991. – 366 с.
7. Дневник русского путешественника первой четверти XVIII века // Советские архивы. – 1975. – № 1. – С. 105–108.
8. Журнал путешествия В. Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 гг. // Русская старина. – 1878. – Т. 23. – № 11. – С. 399–440.
9. Записки русских путешественников XVI–XVII вв. – М. : Сов. Россия. – 525 с.
10. Лотман Ю. М. Символические пространства // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 282.
11. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 423–436.
12. Манделштам О. Разговор о Данте / О. Манделштам. – М. : Искусство, 1967. – 88 с.
13. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2003. – С. 124–131.
14. Мережковский Д. С. Собрание сочинений : в 4 т. / Д. С. Мережковский. – Т. 2. – М. : Правда, 1990. – 763 с.
15. Мережковский Д. С. Собрание сочинений : в 4 т. / Д. С. Мережковский. – Т. 4. – М. : Правда, 1990. – 671 с.
16. Пушкин А. С. Сочинения : в 3 т. / А. С. Пушкин. – Т. 1 : Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила : поэма. – М. : Худ. лит-ра, 1985. – С. 418–419.
17. Путешествие стольника Петра Андреевича Толстого по Европе. 1697 – 1699. – М., 1992. – С. 228–233.
18. Ростопчина Е. П. Сочинения Е. П. Ростопчиной / Е. П. Ростопчина. – СПб., 1890. – Т. 2: Проза. – 463 с.
19. Стендаль «Неаполь и Флоренция: путешествие из Милана в Реджио». – Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1014416/Stendal_-_Rim,_Neapol_i_Florenciya.html
20. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров. – СПб. : Искусство-СПб, 2003. – 60 с.
21. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / И. С. Тургенев. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961–1962.

УДК 821.161.1 2 Андреев

В. А. Сухоруков

Национальный технический университет «ХПИ»

Поэтика пьесы Л. Андреева «Черные маски»

Сухоруков В. А. Поэтика п'єси Л. Андрєєва «Чорні маски». У статті здійснено аналіз поетики та жанрових особливостей драми Л. Андрєєва «Чорні маски». Доведено, що важливу роль у ній відіграють модерністські принципи та форми зображення: неоміфологізм, інтертекстуальність, мотивність, домінування образів-символів, іронія, гротеск. Це «нова драма», в якій зовнішній конфлікт та дія виведені за сцену, а ключову роль відіграє внутрішній конфлікт і підтекст, що знаходить реалізацію у неоміфологічній сюжетній лінії. Створена Л. Андрєєвим вже у перших драмах оригінальна модель стала інваріантною і лише варіювалася в наступних п'єсах.

Ключові слова: інтертекст, автоінтертекст, паратекст, міфопоетика, мотив, хронотоп.

Сухоруков В. А. Поэтика пьесы Л. Андреева «Черные маски». В статье осуществлен анализ поэтики и жанровых особенностей драмы Л. Андреева «Черные маски». Показано, что важную роль в ней играют модернистские принципы и формы изображения: неомифологизм, интертекстуальность, доминирование образов-символов, мотивность, ирония, гротеск. Это «новая драма», в которой внешний конфликт и действие выведены за сцену, а ключевую роль играет внутренний конфликт и подтекст, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии. Созданная Л. Андреевым уже в первых драмах оригинальная модель стала инвариантной и лишь варьировалась в последующих пьесах.

Ключевые слова: интертекст, автоинтертекст, паратекст, мифопоэтика, мотив, хронотоп.

Sukhorukov V. A. Poetics of L. Andreev's play «Black masks». In article is devoted to the thorough analysis of poetics and genre peculiarities of L. Andreev's play «Black masks». The investigation showed that the important role in this work play modernistic principles of representation of world and person as neomythologism, intertextuality, motifity, dominating of symbolical types and characters, irony, grotesque. This is the "new drama" which moves to the scene external conflict and the action, and the key role is played by internal conflict and subtext, which is finding realization in neomifological storyline. The original model established by L. Andreev in the first dramas was invariant and only varied in subsequent plays.

Keywords: intertext, avtointertekst, paratext, mythopoetics motive, chronotope.

«Черные маски» (1908), наряду с пьесами «Жизнь Человека» (1907), «Царь Голод» (1908), «Анатэма» (1909) и «Океан» (1911), принято считать одной из самых обобщенно-символистских драм Андреева 1910-х годов, запечатлевших его философские представления о мире и человеческой жизни. Однако есть основания для прочтения «Черных масок» и в контексте андреевских драм «панпсихе»: от «Екатерины Ивановны» (1912) до «Реквиема» (1916), нацеленных на воссоздание коллизий духа и сознания, поскольку, как показало исследование, между выделяемыми литературоведами этапами эволюции драматургии и прозы писателя на самом деле не было резких изменений («скачков») [4;5]. К тому же в повести «Мои записки» (1908) сам писатель предложил ключ к «шифру» образной системы «Черных масок» (1908): «Замок – это душа, господин – это человек, властитель своей души, странные маски – это те силы, которые действуют в душе человека, и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда» [2:148]. Все это актуализирует необходимость всестороннего анализа поэтики «Черных масок».

Название пьесы отсылает читателя, зрителя и исследователя к претексту – новелле Э. По «Маска Красной смерти» (1842), по ходу развития действия очевидными оказываются интертекст его новеллы «Падение дома Ашероу» (1839), а также автоинтертекстуальные лейтмотивы лжи, смеха, тьмы, света, огня, тишины, мысли, призрачности, восходившие к прозе Андреева («Ложь», «Смех», «Так было», «Мысль», «Призраки»), а затем функционировавшие в его драмах.

Воссоздавая погружение Человеческой Души в дьявольскую тьму подсознания и безумия, автор вводит диалогический дискурс персонажей, воспроизводящий поток угасающего сознания главного героя – герцога Лоренцо. Андреев отказывается от гаршинского разрешения сходной коллизии (самопознания человека) прозрением героя (ср. неоконченная пьеса «Голоса» и др.). Мысль, по Андрееву, не способна проникнуть в

суть процессов, происходящих как в сознании, так и в душе Человека. В «Черных масках» сознание герцога Лоренцо раздваивается (второй Лоренцо), даже растранивается (шут Экко), оказываясь не в состоянии проникнуть в суть происходящего и самого себя. Поэтому конфликт «Черных масок», как в истинной трагедии, в принципе неразрешим.

Модель хронотопа в «Черных масках» подобна замкнутым моделям предыдущих драм Андреева. Однако, используя интертекстуальный и автоинтертекстуальный потенциал образов и мотивов, Андреев в подтексте задает иную смысловую модальность уже первых сцен пьесы. В образе «цветных стекол» в окнах замка просвечивает интертекст новеллы Э. По «Маска Красной смерти» и авторинтертекст повести Андреева «Призраки», а в образе «темного угла», куда пытаются спрятаться еще узнаваемые герцогом гости, автоинтертекстуальная семантика этого мотива (ср. «К звездам» и «Жизнь Человека»).

Постепенно inferнальная символика начинает играть все большую роль. В образ воображаемой светлой «дороги в рай» (дороги в замок души герцога) гротесково интегрированы тени от окружающих путь кипарисов (распространенными символическими значениями образа кипариса являются ночь и смерть [1:632]), а сверкающие, горящие огни заставляют «в ужасе бежать в горы, где спят драконы» [2:355]. Не случайно, по словам одного из гостей, именно в тени кипарисов таятся дьявольски-зловещие черные маски.

Наряду с мифосимволическим характером масок автор демонстрирует их призрачную природу. Сначала слугам герцога первые гости представляются «черной змеей меж кипарисов» и драконом с красными глазами. Затем мотив призрачности в сочетании с мотивами безумия, огня, смеха, молчания определяет динамику их трансформации, отражающую деформацию действительности в сознании и подсознании главного героя пьесы. На сцене появляются гости в

«плотных сплошных масках», затем гротесково-экспрессионистические гости «второго порядка» («мертвецы, ... калеки, уроды, ... что-то серое, беспомощное, ... семь горбатых, сморщенных Старух» [2:358]), на лицах которых маски сменяются гримом и, наконец, цельные Черные маски бессознательного.

Варьируя мотивы призрачности и маски, Андреев по ходу действия связывает их со звуковыми и цветовыми мотивами молчания, смеха, света, тьмы, трансформируя к концу первой картины в мотив безумия. Доминирующие в первой сцене картины светлые тона постепенно сменяются красно-черной палитрой масок, кроваво-красным цветом костюма пораженного кинжалом Экко, кровавым цветом вина (крови дьявола).

Появление первых масок в замке сопровождается их молчанием, в творчестве Андреева традиционно символизирующем тайну, недоступную человеческому разуму. Однако изображение процессов, происходящих в душе и сознании главного героя, потребовало от автора динамичных звуковых образов, одним из которых становится мотив смеха, задающий действию своеобразный ритм. «Светлый» смех шута Экко сменяется «странным, глухим смехом из-под тяжелых масок», затем – «громким смехом» с ироническими поклонами, дьявольским «громким хохотом» гостей, общим «неудержимым» смехом и, наконец, «хохотом» звучащей в конце картины музыки.

Как и в предыдущих пьесах Андреева, одним из стержневых элементов поэтики «Черных масок» становится музыкальный ряд, отражающий процессы, происходящие в душе главного героя. Опираясь на автоинтертекстуальную семантику звуковых мотивов, автор предлагает полифоническую модель «сюжета в сюжете», в которой звуковая и пластическая образность сочетается со звучащими в репликах персонажей комментариями. Переплетая различные автоинтертекстуальные образы, автор иронически реинтерпретирует их. Неудавшийся «сценарист» собственной музыкальной пьесы, Лоренцо превращается в исполнителя, поющего по требованию дьявольского окружения хохочущих масок.

Главной музыкальной темой палитра экспрессивно-символических мотивов пьесы не исчерпывается. Она (тема) сопрягается с параллельно возникающими звуковыми и световыми мотивами. Причем степень насыщенности драмы цветоцветовой символикой возрастает в наиболее острые моменты развития коллизии. Количество зажженных в замке факелов то увеличивается, то вновь уменьшается под неумолимым напором Черных масок. Аналогична динамика звукового фона пьесы.

Вторая картина первого действия пьесы, объясняющая причину безумия Лоренцо (в башне замка он находит документ, раскрывающий тайну его происхождения), является композиционным центром произведения, в ней обнаруживается завязка как внешней, так и внутренней сюжетных линий. По мнению А. Богданова, «это – точка, в которой происходит раздвоение сознания героя, и в ней же двойники – Лоренцо, знающий о своем позоре, "вассал Сатаны", и Лоренцо – рыцарь Святого Духа, сын «крестоносца – встречаются в смертельном поединке» [3:29].

Призрачными оказываются не только мифосимволические пространственные рамки, представленные автором во второй картине, но и сами мысли, этими рамками ограниченные. Имплицитно используя трагическую семантику мотива, драматург в очередной раз приводит зрителя (читателя) к выводу о неспособности человеческого разума дать ответы на «вечные», экзистенциальные вопросы Бытия; о главенстве в нем Бога или Сатаны; о происхождении и природе души Человека. Автор находит возможность и для эксплицитного воплощения мотива призрачности: избегающему по лестнице в комнату Лоренцо Вошедшему, находящийся в башне Лоренцо Бывший представляется маской, а тот, в свою очередь, видит в вошедшем призрака.

В «Черных масках» функционирует «музыкальный» автоинтертекст «Царя Голода». Музыка служит чутким камертоном, отражая весь спектр состояний погибающего человеческого сознания: «печальная и красивая мелодия, точно случайно попавшая в этот хаос буйных и диких криков, немедля разрывается ими и разносится по ветру, как сорванный пожелтевший лист и, кружась, умирает» [2:373]. Обитатели «замка души» постепенно сливаются с Прежними масками, подобно гостям дворца в «Царе Голоде». Автоинтертекстуальный характер носит и сценическая динамика персонажей: «Часть масок продолжает танцевать, но большинство в непонятном беспокойстве движется взад и вперед, собираясь на мгновение в группы» [2:375].

Андреев демонстрирует призрачность всех преград на пути Черных масок: они приходят «по освещенной дороге», их не останавливает спущенный мост, «они лезут через стену». Представление об их способности к проникновению достигается также благодаря интертекстуальным и автоинтертекстуальным обрам. Подобно Маске Красной смерти в новелле Э. По, Черные маски бессознательного преодолевают, распахивают «наглухо» закрытые двери замка. В финальной сцене картины функционирует автоинтертекст заключительной главы «Красного смеха», где безумная стихия заглавного образа окончательно заполняет

внутреннее пространство главного героя повести: «Раздается треск разломанных рам, окна распахиваются, и в них лезут Черные маски. В зале темно. Только два факела бросают свой дрожащий свет» [2:378].

Дробящееся сознание не в силах достичь не только гармонии, но и просто покоя: в четвертой картине его вновь поджидает пространственная ловушка. Мрачный, слабо освещенный уголок капеллы в рыцарском замке не может укрыть Лоренцо от беспощадного противостояния пространственных сфер. Представленный драматургом в первой ремарке четвертой картины звуковой образ (дьявольское завывание труб на сей раз возвещает о смерти герцога Спандаро) в очередной раз служит связкой, объединяющей песенку Лоренцо, «которою матери укачивают детей», из предыдущей картины и погребальные «торжественные звуки органа».

Драматург, на наш взгляд, предлагает зрителю (читателю) еще одну, экзистенциальную, грань сюжетной ситуации маскарада. Перед мечущейся между Богом и Сатаной душой Человека предстают маски его жизни в лице подходящих к гробу поселян, слуг, жены. При этом Андреев, используя дискурсивные приемы, раздвигает временные границы хронотопа пьесы и ее внутренней коллизии. По ходу картины в одной из реплик у гроба Второй крестьянин «ошибочно» упоминает не умершего Лоренцо, а его отца – крестоносца, на службе которого «забили насмерть» крестьянского сына.

В заключительной картине пьесы используются те же декорации, что и в первой. Однако с первых сцен становится очевидным, что Андреев отказывается от варьирования контрастных мотивов, создающих своеобразное цветоцветовое сценическое напряжение (упоминавшуюся выше игру тьмы и света): вершины гор за полуоткрытым окном «горят в последних лучах заката», гости смущаются «пустынностью и ярким светом» [2:385] залы, освещены башня и дорога в «замок души». Лишь в реплике безумного герцога, приказывающего зажечь побольше огней, появляется мотив ночи, смотрящей на незваных, «замаскированных» гостей Лоренцо. Если в первой ремарке картины «пылает камин», горят в лучах заката вершины гор, то по мере приближения к финалу этот мотив становится все более интенсивным («Свет за окном сильнее, как бы наливается огнем и кровью» [2:391]) и ведет действие к развязке. Не случайно даже песня Ромуальдо, как бы вкратце передающая зашифрованный внутренний сюжет драмы, построена на световых образах. Музыкальная тема, на протяжении пьесы сопутствующая Черным маскам, не заслоняет собой трагедию погибающего, «пылающего» духа.

Огонь выполняет не только разрушительную (Экко поджигает сначала башню, а затем и весь «заколдованный замок»), но и очистительную функцию, становясь непреодолимой преградой для вновь появляющихся в финале пьесы Черных масок: «Огонь заливал все. В разбитые окна, в разрушенные двери, среди черных клубов дыма показывались Черные маски. Видны их безуспешные старания проникнуть внутрь, их молчаливая глухая борьба с огнем, легко и свободно отбрасывающим их» [2:394]. В заключительном эпизоде уже не тьма, а огонь разрушает замок, символизируя окончательную гибель сознания. Новый световой план рождает и новый звуковой ряд. Огонь уничтожает мелодический диссонанс и какофонию Черных масок – на смену им приходит «грохот и рев торжествующего огня» [2:395].

Поэтика и авторская концепция драмы «Черные маски» во многом сходны с идейно-художественными особенностями повести «потока сознания» Андреева «Мысль» (1902). Сознание герцога Лоренцо, как и доктора Керженцева, оказалось не в состоянии справиться с нахлынувшими на него «черными масками» подсознательного и бессознательного. Это столкновение породило лишь измененные состояния сознания, вплоть до безумия. Лоренцо, Второй Лоренцо, пылающий шут Экко и, наконец, вновь Лоренцо, одинокий в горящем замке, – это образная персонификация этапов гибели человеческой мысли, обреченной на бесконечные поиски истины, но не способной проникнуть в суть происходящих в ней процессов.

Анализ поэтики драмы «Черные маски» выявил важную роль мотивов, причем оказалось, что они функционируют как в тексте, так и в паратексте драмы: начиная с заголовочного комплекса, затем в монологах и диалогах персонажей и, параллельно с этим, в ремарках. В рассмотренной пьесе вообще возрастает концептуальная и художественная значимость рамочной образности. Так, важным компонентом поэтики становятся постановочные и лирические ремарки. Последние, по сути, являются полноценными художественными фрагментами (изоморфными соответствующим фрагментам лирической прозы Андреева), включенными в текст драм наряду с их динамическими частями. В итоге зритель (а в еще большей степени – читатель) получает достаточно однородную, оригинальную повествовательную ткань, в основе которой лежат одни и те же мотивы и мифопоэтические образы. Мотивный комплекс ремарок продолжает функционировать в диалогах и полилогах, воплощая драматический конфликт в действии, соприродном лирическому сюжету и подтексту в прозе Андреева. Эта особенность его драм может быть охарактеризована как их эпизация и

лиризация (учитывая, что проза Андреева была лироэпической).

Таким образом «Черные маски» представляют собой оригинальную разновидность «новой драмы», в которой внешний конфликт и действие были выведены за сцену, а доминирующую роль играли внутренний конфликт и подтекст, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии. Исторософский же ракурс осмысления картины мира и человека, характерный для обобщенно-символистских пьес писателя, в рассматриваемой драме сменяется экзистенциальным. Андреев предпринял попытку

исследования психологической составляющей процессов, происходящих в душе и сознании человека, предвосхищая, тем самым, появление на свет теории «панпсихизма» и театра «панпсихе». Перенос акцентов с бытия Человека на сферу его сознания видоизменил драматургическую поэтику, сохранив, однако, основные параметры и конфигурацию все той же андреевской жанровой модели с ее тяготением к интертекстуальности и автоинтертекстуальности, определенному кругу взаимодействующих мотивов и лейтмотивов, неомифологизму, иронии и гротеску, лежащих в основе как текста, так и паратекста его пьесы.

Литература

1. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. Рассказы, 1898–1903 / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1990. – 639 с.
2. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. Рассказы. Пьесы, 1908–1910 / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1994. – 655 с.
3. Богданов А. В. Между стеной и бездной : Леонид Андреев и его творчество / А. В. Богданов // Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М., 1990. – Т. 1. – С. 5–40.
4. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 287 с.
5. Сухоруков В. А. Поэтика драматургии Л. Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Виктор Анатольевич Сухоруков. – Харьков, 2013. – 19 с.

УДК 821.161.1–3 Куприн.09

Н. Ф. Соценко

Харьковский национальный экономический университет имени Семёна Кузнеця

Несобранные циклы А. И. Куприна: пасхальный цикл

Соценко Н.Ф. Незібрані цикли О. І. Купріна: пасхальний цикл. У даній статті розглядається вторинний (читацький) цикл, який складається із десяти оповідань, написаних О. І. Купріним протягом тридцяти трьох років. В межах даного пасхального циклу, який демонструє творчий експеримент автора, спрямований на оновлення жанру, з'ясовуються, простежуються і називаються засоби зв'язку між окремими творами, які дозволяють вважати їх циклом. В статті зазначається, що в межах пасхального циклу, утворюються міні-цикли і відзначається автоінтертекстуальність як особливість циклізації творів Купріна.

Ключові слова: цикл, циклізація, автоінтертекст, мотив.

Соценко Н.Ф. Несобранные циклы А. И. Куприна: пасхальный цикл. В статье рассматривается вторичный (читательский) цикл, состоящий из десяти рассказов, написанных Куприным в течение тридцати трёх лет. В рамках данного пасхального цикла, свидетельствующего о жанровом эксперименте автора, устанавливаются, прослеживаются и называются средства связи между произведениями, позволяющие считать их циклом. Отмечается, что внутри цикла образуются мини-циклы и каждое произведение данного цикла способно вступать в интертекстуальные связи с другими произведениями Куприна. Указывается своеобразие циклов Куприна, связанное с основным стилевым приёмом автора – автоинтертекстуальностью.

Ключевые слова: цикл, циклизация, автоинтертекст, мотив.

N.F. Sotsenko. Uncollected cycles of A. I. Kuprin: the Easter cycle. In the article is considered of the secondary (reader's) cycle, consisting of ten stories written by Kuprin within thirty three years. By the context of this Easter cycle testifying to a genre experiment of the author the means of communication and traced between works allowing to consider them a cycle are established. It is noted that in a cycle are formed mini-cycles and each work of this cycle is capable to enter intertextual communications with other works of Kuprin. The originality of cycles of Kuprin connected with the main style reception of the author – an avtointertekstualnost is specified.

Keywords: cycle, cyclization, avtointertext, motive.

О том, что «проблема литературной циклизации стала в современном литературоведении одной из самых актуальных и интересных» писали многие современные исследователи [4; 6; 7; 14 и др.]. О. А. Чехунова в своей статье указывает: «... цикловедение стало одной из приоритетных областей истории и теории литературы..., но объектом пристального внимания исследователей только в последнее десятилетие» [14]. Л. Н. Гареева подытоживает: «... в 1990-е годы заговорили о „цикловедческом“ направлении в литературоведении» [3]. О популярности данной проблемы свидетельствует и библиография, составленная М. Н. Дарвиным [4].

Исследователи отмечали, что в российском и зарубежном литературоведении первоначально изучалась лирическая циклизация [2; 3; 6; и др.]: «Традиция изучения лирической циклизации в отечественном литературоведении насчитывает почти полвека» [7] и указывали причину такого явления.

В «1970 – 1980-е годы, – по мнению Гареевой, – появились фундаментальные исследования, посвящённые русским прозаическим циклам» (Янушкевич А. С., 1971; Лебедев Ю. В., 1979) [3]. Однако, полагает О. Г. Егорова, «циклы прозаических произведений начала XX века изучены ... менее подробно, чем лирические» [6]. Этой же точки зрения придерживается и Л. Е. Ляпина. Е. Ю. Афолина считает, что проблема цикла и циклизации нуждается в обобщённом историко-теоретическом изучении, несмотря на то, что «неполный список работ, посвящённых указанной теме составляет около 200 наименований» [2]. Среди работ, раскрывающих особенности прозаических циклов, следует назвать исследования О. Г. Егоровой (2004), Е. Ю. Афолиной (2005), О. И. Осиповой (2015).

Исследователи высказывают мнение, что явление циклизации является характерной чертой литературы эпохи рубежа XIX – XX веков. В исследовании О. Г. Егоровой высказан ряд тезисов, которые принимаются во внимание в нашей работе: «Рубеж XIX – XX веков был ... периодом появления ... художественных единств нового типа, произошедших от цикла. Писатели разрабатывали новые принципы построения. <...> многие авторы обращались к циклу как ... переходному способу объединения ... в единое

целое» [6]. Аргументируя различные положения своей работы автор несколько раз упоминает имя Куприна в ряду других писателей рубежа XIX – XX веков: «А. Куприн объединяет ранние рассказы в циклы („Миниатюры“, „Листригоны“, „Лазурные берега“). <...> в пятый том собрания сочинений А. Куприна включён цикл „Листригоны“, но это издание, будучи ... единством собранных вместе волей редактора текстов, циклом не является» [6].

В советском литературоведении наиболее полно о циклизации прозы Куприна писал В. Н. Афанасьев: «Очерки цикла „Киевские типы“ интересны тем, что являются как бы эскизами ... к более поздним произведениям писателя» [1:18]. «Он создаёт цикл ... Полесских рассказов» [1: 28]. «... есть ... большая группа ... миниатюр ..., составляющих как бы единый ... цикл» [1: 49]. Отмечает автор, что в творчестве Куприна можно выделить и цикл военных рассказов. О своеобразии неавторских циклов говорится в связи с проблемой автointертекстуальности прозы А. И. Куприна [13]. Актуальность данной статьи заключается в том, что специфика циклизации прозы А. И. Куприна не исследовалась в литературоведении. В данной статье рассматривается один из читательских (термин М. Н. Дарвина) циклов, состоящий из десяти произведений, написанных в разное время на протяжении тридцати трёх лет: «Бонза» (1896), «По заказу» (1901), «Мой паспорт» (1908), «По-семейному» (1910), «Леночка» (1910), «Пасхальные яйца» (1911), «Травка» (1912), «Инна» (1928), «Пасхальные колокола» (1928), «Московская пасха» (1929) и способы связи между ними. Только рассказы «По-семейному» и «Леночка» были написаны одновременно в Одессе в начале апреля 1910 года. На первом есть авторская дата на рукописи – 5 апреля. Рассказы напечатаны 18 апреля, но в разных газетах: «Утро России» и «Одесские новости».

Для удобства мы будем называть все указанные произведения рассказами, хотя они нуждаются в уточнении жанровых дефиниций, так как в них прослеживаются стилистические элементы «житийных рассказов», исповеди, дневника, анекдота, эссе, а также художественные автобиографические фрагменты. Три из них автор сам жанрово идентифицировал, используя подзаголовки: «Пасхальное стихотворение в прозе» («Мой паспорт»), «Рассказ неудачника»

(«Пасхальные яйца»), «Рассказ бездомного человека» («Инна»).

Теоретическим основанием для составления указанного вторичного (термин М. Н. Дарвина) цикла является тезис Л. Е. Ляпиной: «... одна из фундаментальных проблем, открытых литературоведами XX века, – это явление циклизации, т.е. объединение группы самостоятельных произведений в новые многокомпонентные единства – циклы» [12].

Возможно, к группам произведений Куприна применимо и иное определение, данное литературоведами при изучении лирических циклов рубежа XIX – XX веков: «... „жанровое образование” (В. А. Сапогов, Л. К. Долгополов и др.), „вторичное жанровое образование” (И. В. Фоменко), „сверхжанровое единство” (М. Н. Дарвин), „явление незавершенного жанрового генезиса” (К. Г. Исупов) [11], но мы будем использовать термин «цикл».

Учитывая многозначность термина «цикл» и «циклизация» уточним, что в данной статье мы ориентируемся на определение цикла как художественного единства, данное Л. Е. Ляпиной: «... цикл ... представляет собой ряд самостоятельных произведений ..., созданных одним автором и скомпонованных им в определённую последовательность. <...> цикл обнаруживает свою специфику как герменевтическая структура ..., включающая систему связей ... между составляющими его произведениями» [12].

Следует сделать оговорку по поводу второй части данного определения: «скомпонованных» автором. Исследователям ещё предстоит выяснить, кто формировал содержание каждого тома прижизненного издания произведений Куприна. Но семь из десяти произведений были написаны до 1917 года и вошли в Полное собрание сочинений 1912 года, хотя и в разные тома. В 6 томе напечатана поздняя редакция рассказа «Наташка» (1897) с изменённым названием «По-семейному» и изменённым главным мотивом и рассказ «Леночка». В 7 томе помещены также два рассказа – «Бонза» и «Мой паспорт», в 8 томе – «По заказу», «Пасхальные яйца» и «Травка». И эти «авторские» циклы также необходимо исследовать. Очевидно, что не хронологический принцип написания произведений использовался в прижизненном издании.

По мнению А. Г. Кулик, под циклизацией понимается «совокупность способов организации целостного контекста из отдельных текстов или их единиц» [7]. «Принципы циклизации, – пишет исследовательница, – позволяют путём объединения самостоятельных произведений создать целостное художественное единство, при этом все элементы могут функционировать как

самостоятельные произведения, поэтому в циклической форме важна сама связь частей и важны все тексты. Это позволяет рассматривать творческое наследие писателя как единое произведение» [7].

Единство, сформированного нами цикла обнаруживается на многих уровнях путём разнообразных межтекстовых связей, прежде всего, на уровне жанра – все эти произведения относятся к жанру «пасхального рассказа». Жанр «пасхального рассказа» имел свои каноны: «... он учит добру и Христовой любви; он призван напомнить читателю евангельские истины. Его сюжеты – „духовное проникновение”, „нравственное перерождение человека”, восстановление человека» [5], с которыми и экспериментировал (играл) Куприн. Пасхальный цикл Куприна даёт представление о творческой практике писателя, направленной на обновление жанра, связанное с взаимопроникновением и переплетением жанров.

Среди способов, организующих формально самостоятельные произведения в цикл, следует указать единый для всех текстов хронотоп (единство времени и места): «Это было в ночь под светлое Христово воскресенье», «... мы взобрались ... на самый верх Ярославовой горы» / «Мы жили в Москве» «Наступила страстная суббота», «... приближалось время заутрени...» («Бонза») [8: I: 391, 392]; «Идёт светлая заутрени...» «... в глухом заброшенном городишке», «... пасхальный вечер...» «... в громадном доме, ... на чердаке» («По заказу») [8: III: 28, 30, 31]; «Пасха – всегда пасха. <...> Светлый, ликующий праздник...», «За два дня до воскресения Христова», «И вот наступила эта чудесная пасхальная ночь», «Москва. Колокольня. Киев. ... Троицко-Сергиевская лавра. Я жил тогда в Мисхоре» («Мой паспорт») [8: V: 116, 118, 119]; «Я жил тогда в Киеве», «... подошла и пасха с её прекрасной, радостной, великой ночью» («По-семейному») [8: V: 160, 162]; «... к утру страстной субботы установилась ровная, безветренная погода» («Леночка») [8: V: 168]; «Завтра у нас Светлое Воскресение...», «В конце Великого поста ...» («Пасхальные яйца») [8: VIII: 303–304]; «... на страстной неделе» («Травка») [8: V: 284]; «... каждый раз на великую заутрени я ... приходил в ... церковь – Десятинную, самую древнюю в Киеве» («Инна») [8: VII: 299]; «... промчались впечатления Великой ночи...», «все ребяташки Москвы ... знают, что в первые три дня Пасхи разрешается каждому человеку лазить на колокольню...» («Пасхальные колокола») [10]; «Гудит, ... переливается над Москвой ... звон ... её голосистых колоколов» («Московская пасха») [11]. Заметим, что все рассказы впервые напечатаны в апрельских номерах газет, кроме «Бонза» (24 марта). Внутри указанного пасхального цикла

можно сформировать хронотопические мини-циклы, где фигурирует топоним двух городов (Москва: «Бонза», «Мой паспорт», «Пасхальные колокола», «Московская пасха») и (Киев: «Бонза», «Мой паспорт», «По-семейному» «Инна») с разной степенью автоинтертекстуальности. В трёх рассказах («По заказу», «Пасхальные яйца», «Травка») Куприн не указывает место действия, так как доминирующий мотив этих рассказов носит универсальный и онтологический характер.

Время в рассказах цикла формирует двойную проекцию: пасха настоящего вызывает воспоминание о прошлом. В семи из десяти рассказов Куприн изображает две пасхи: нынешнюю и прошлую.

Циклическую природу данного художественного феномена подтверждает и мироощущение героя-рассказчика, интонационный рисунок, вызванный праздничным настроением: «Я сидел, растроганный воспоминаниями тех радостных и наивных ощущений, которые в детстве возбуждал в моей душе этот великий праздник. Мной ... овладела ... грусть ... вроде бессильного сожаления о невозможности ещё раз испытать эти яркие и свежие впечатления» («Бонза») [8: I: 392]; «... я радостно и грустно перебираю воспоминания о моих прежних вёснах. <...> Это была моя последняя пасха, моя последняя весна» («Мой паспорт») [8: V: 116, 119]; «... милые люди, не вошедшие в число особ первых четырёх классов <...> я мысленно обнимаю вас от всего моего сердца в этот весенний день накануне тёплого радостного праздника!» («Мой паспорт») [8: V: 115]; «Жизнь ... ожесточённо колотила нас ..., что, казалось, навеки выбила из нас всякие воспоминания о детстве, ...» («По-семейному») [8: V: 164], «Всё опьяняло в эту прекрасную ночь: радостное пение, множество огней, поцелуи, смех ...» [8: V: 176] «Утром проснулся я, и первое, еще не осознанное впечатление ... огромной радости, которой как будто бы пронизан весь свет: люди, звери, вещи, небо и земля. ... Господи! Как еще велик день впереди, со всеми прелестями каникул и свободы, с невинными чудесами, которые тебя предупредительно ждут на каждом шагу!» («Пасхальные колокола») [10].

Каждый рассказчик и персонаж цикла, так или иначе, демонстрируют своё отношение к празднику Новозаветной пасхи и тем нравственным идеалам, которые с ним связаны, а также к миру в целом, несмотря на то, что речь идёт о конкретном эпизоде, локализованном рамками семьи или единичной судьбы. Цикл мыслей и ощущений рассказчика, выполняющего функцию лирического «Я», объединяет эти произведения, шесть из которых имеют повествовательную форму от первого лица.

Структурообразующую роль играет и

циклический ряд вариаций инвариантного образа праведника и мученика. В каждом рассказе центральный персонаж оказывается в роли жертвы. Образы героев данного цикла Куприна генетически восходят к библейскому образу праведника Иовы, испытываемого дьяволом с позволения бога, байроническому герою и литературным типам XIX века «маленькому человеку» Пушкина, Гоголя и Достоевского и «лишнему человеку». Единственный образ неудачника и мытаря, человека, не заслуженно испытывающего невзгоды и страдания, как бы распадается на персонажи различных текстов. «Доктор ... Субботин был неудачником <...> Несколько лет тому назад у него умерло четверо детей, и ... жена оставила доктора <...> Но несчастья не озлобили и не очерствили его сердца...» («Бонза») [8: I: 391]; «... как будто чья-то невидимая рука нежно и заботливо стёрла с его души всю накопившуюся на ней копоть ненависти, зависти, раздражённого самолюбия, пресыщения и скуки. <...> длинная история незаглушенных обид, жестокой борьбы за успех и медленного нравственного окостенения <...> отчего распался ... их душевный мир, превратясь в пустое загрязнённое место? <...> со смертью ребёнка исчезла ... связь, которая единила их сердца» («По заказу») [8: III: 30]; «Я знал его прежнюю жизнь ... слегка... тяжёлая женитьба на распутной бабёнке, растрата казённых денег, стрельба из револьвера в любовника жены, тоска по детям, ушедшим к матери ...» [8: V: 165]. «... мы ... представляли... странное и редкое зрелище: четверо мужчин, в конце изжёванных и изглоданных неудачной жизнью, и ... немолодая русская проститутка» [8: V: 163]. («По-семейному»); «... есть и несчастные, жалкие, позорные, смешные и презренные пасынки жизни, которых судьба ... стучает и стучает по голове ... Из этих париев я – номер первый...» («Пасхальные яйца») [9: VIII: 302]. В шести рассказах из десяти, воссоздавая историю судьбы своих персонажей, Куприн трансформирует «мученический» жизненный путь героев «житийных рассказов», оставляя ключевой жанровый признак: испытание духовной силы героев. Создаётся впечатление, что цикл воссоздаёт разные периоды жизни человека, герой показан мальчиком, пережившим первую несправедливость, юношей, прочувствовавшим романтическую любовь и потерявшим её, молодым мужем, зрелым мужчиной.

Известно, что инвариант (архетип) порождает огромное количество образных вариантов. Варьируя инвариант образа праведника, Куприн, вероятно, обращается к женской его ипостаси – евангельскому образу Марии Магдалины. Священное предание повествует, что Мария из Магдалы была молода, красива и вела грешную жизнь. Но с момента исцеления Христом начала

праведную жизнь и была самой истовой проповедницей учения Господа и его Воскресения. Мария Магдалина первой возвестила апостолов о Воскресении Христа, с её именем связывают традицию дарить пасхальные яйца в день Светлого Христова Воскресения, так как она принесла императору Тиверию красное яйцо как символ Воскресения и новой жизни со словами: «Христос воскрес». Этот евангельский сюжет в сочетании с выражением о том, что один, раскаявшийся грешник богу дороже ста праведников, которое восходит к притче о блудном сыне и об истреблении города грешников Содомы, Куприн, очевидно, использовал интертекстуально в рассказе «По-семейному»: «У неё было самое заурядное ... лицо русской проститутки ... <...> Но её улыбка ... вдруг на мгновение делала лицо Зои прелестным» [8: V: 163].

Выстраивается и система повторяющихся мотивов, связующих между собой произведения, написанные с разницей в десятилетия. Мотивный инвариант цикла – это испытание, свидетельствующее о жизни или смерти души, которое успешно или неуспешно проходят персонажи в пасхальную ночь, образуя оппозиционные группы. Повествование всех рассказов сосредоточено вокруг мотива восприятия праздника пасхи, поэтому во всех рассказах с разной степенью полноты представлен набор сюжетных элементов (мотивов), связанных с Новозаветной пасхой: пасхальная ночь и утро; церковная служба и пение; лица людей в церкви; праздничный стол; детское или юношеское восприятие праздника пасхи и мира; пробудившееся воображение; взгляд на город с высоты; звон пасхальных колоколов; слёзы; воспоминания о прежних пасхах. Все вышеназванные мотивы перечислены самим автором в первом абзаце рассказа «Пасхальные колокола» [10].

В цикле обнаруживается подвижная иерархия мотивов: центральный в одном рассказе, он становится периферийным в другом. Внешний вид структуры данного цикла, ассоциируется с моделью молекулы сахарозы, как, впрочем, и других циклов Куприна. Циклообразующим первоэлементом мотива может стать даже слово, например: «история» («незатейливая» «Бонза», «длинная» «По заказу», «старая, скучная» «Травка», «подлейшая» «Инна»).

Мотивная связь позволяет установить и единую сюжетную схему цикла: воспоминания на страстной неделе или в пасхальную ночь.

В пасхальном цикле прослеживается основной стилиевой приём Куприна создания текстов из

цитат, в данном случае своих. Взаимодействие текстов осуществляется на уровне автоинтертекста посредством прямого цитирования, а также лексического и интонационного варьирования: «Я обернулся назад и увидел множество светлых и добрых лиц и много глаз, которые блестели, отражая пламя свеч» («Бонза») [8: I: 395]; «ему ... нет времени обернуться на толпу, которая ... представляется ему как бесчисленное множество ... радостных, светлых лиц» («По заказу») [8: III: 29]; «Лицо её, близко освещаемое свечой, сделалось белым и нежным, глаза потемнели и сверкали ... и зубы красиво блестели, когда она улыбалась» («Бонза») [8: I: 395]; «Красота женских лиц, освещаемых снизу живым огнём свечи, – этот блеск зубов и прелесть улыбающихся губ, и яркие блики в глазах, и тоненькие пальчики, изгибающиеся расплавленный воск в смешные завитушки» («Мой паспорт») [8: V: 116–117]; «Ах, красота женских лиц, освещаемых снизу живым огнём, этот блеск белых зубов и прелесть улыбающихся нежных губ, и яркие острые блики в глазах, и тонкие пальчики, делающие восковые катышки» («Инна») [8: VII: 298].

Композиционное единообразие рассказов также позволяет считать эти произведения циклом. Автор использует приём ретроспекции, который реализуется в композиции, называемой «рассказ в рассказе», широко известный в мировой литературе и снова введённый в моду модернистами, дающий возможность усложнять нарративное построение. Рассказы «Бонза» и «Травка» имеют рамочную композицию. Рассказы, в которых повествование ведётся от первого лица («Мой паспорт», «По-семейному», «Пасхальные яйца», «Травка», «Инна») и от третьего («По заказу», «Леночка»), имеют своеобразный пролог и осложнённую систему повествования.

В заключении уточним, что циклы Куприна носят фрактальный и мотивный характер. Мотивом может быть любая единица текста, включая слово, поэтому каждое произведение цикла обладает большой способностью к соединению с другими произведениями писателя. Начало циклу даёт первое произведение в хронологической цепи. В качестве связующего элемента цикла могут выступать жанр, тема, мотив, единство проблематики и общность сюжетных конфликтов, образно-стилистическое решение и интонационный рисунок текста.

Таким образом, несмотря на то, что указанный пасхальный цикл является вторичным, единство текстов позволяет представить степень участия Куприна в общем процессе циклизации в литературе рубежа XIX – XX веков.

Литература

1. Афанасьев В. Н. Александр Иванович Куприн: критико-биографический очерк / В. Афанасьев. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Худож. лит., 1972. — 172 [3].
2. Афонина Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла [Электронный ресурс] / Е. Ю. Афонина. — Тверь, 2005, — 166 с. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla>. — Название с экрана.
3. Гареева Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) // «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева: Вопросы поэтики [Электронный ресурс] / Л. Н. Гареева. — Режим доступа: http://www.zhelytydom.narod.ru/literature/txt/cikl_gareeva. — Название с экрана.
4. Дарвин М. Н. Библиография по теме «Художественная циклизация литературных произведений» [Электронный ресурс] / М. Н. Дарвин. — Режим доступа: http://www.nsu.ru/education/virtual/darvin_biblio_cycles.htm. — Название с экрана.
5. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы. [Электронный ресурс] / В. Н. Захаров. — Режим доступа: www.portal-slovo.ru. — Название с экрана.
6. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века [Электронный ресурс] / О. Г. Егорова. — Астрахань, 2004. — 529 с. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/problema-tsiklizatsii-v-russkoi-proze-pervoi-pолоviny-xx-veka>. — Название с экрана.
7. Кулик А. Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения: на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока [Электронный ресурс] / А. Г. Кулик. — Режим доступа: <http://library.cie.ru/file.php/e9fa91aced94c864e4186c89e74dc0ba.pdf?load=true>. — Название с экрана.
8. Куприн А. И. Собрание сочинений : в 9 т. / А. И. Куприн ; [под наблюдением Э. М. Ротштейна и П. Л. Вячеславова; примеч. И. П. Питляр [и др.]; вступ. ст. К. Чуковского]. — М. : Правда, 1964. — 9т.
Т. 1: Произведения 1889 — 1896. — С. 391 — 400.
Т. 3: Произведения 1901 — 1905. — С. 23 — 34.
Т. 5: Произведения 1908 — 1913. — С. 115 — 120; 160 — 167; 283 — 289.
Т. 7: Произведения 1917 — 1929. — С. 298 — 303.
9. Куприн А. И. Полное собрание сочинений: В 9 т. / А. И. Куприн ; [приложение к журналу «Нива» на 1912]. — Т. 8. — СПб., 1912. — С. 302—305.
10. Куприн А. И. Пасхальные колокола // Пасхальные рассказы [Электронный ресурс] / А. И. Куприн. — Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books>.
11. Куприн А. И. Московская пасха // Звезда Соломона: собрание произведений 1917–1929 годов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books?id>
12. Ляпина Л. Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики [Электронный ресурс] / Л. Е. Ляпина. — Режим доступа: <http://philolog.petrsu.ru/filolog/konf/1990/03lyapina.htm>. — Название с экрана.
13. Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы А. И. Куприна 1890—1900-годов : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.02 / Соценко Н. Ф. — Харьков, 2008. — 210 с.
14. Чехунова О. А. Циклизация как способ отражения мировосприятия поэта: эмигрантские поэтические циклы Георгия Иванова [Электронный ресурс] / О. А. Чехунова. — Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. — № 3. — 2011. — С. 207 – 212. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/>. — Название с экрана.

УДК 821.161.1-32 Горький.09

А. А. Бондаренко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

«Звуковой пейзаж» в рассказе М. Горького «Женщина»

Бондаренко А. А. «Звуковой пейзаж» в рассказе М. Горького «Женщина». Статья посвящена изучению специфики и функций звуковых пейзажей в рассказе М. Горького «Женщина», исследованию символического значения звукообразов. Анализ звукового пейзажа позволяет воссоздать аудиальную картину мира и служит важным средством характеристики воспринимающего субъекта.

Для рассказа М. Горького «Женщина» характерна приглушенная звуковая тональность, существенное значение имеет оппозиция звучания и тишины, важным символическим образом является колокольный звон. Природные звуки приобретают семантическую нагрузку в зависимости от физического и эмоционального состояния рассказчика, при этом в звуковом пейзаже обнаруживается параллелизм с судьбой главной героини. Толкование символики звуковых образов (тишины, шепота, колокольного звона) позволяет рассматривать прозу Горького в контексте художественных исканий Серебряного века.

Ключевые слова: звуковой пейзаж, звуковой образ, аудиальная картина мира, символ, М. Горький.

Бондаренко А. А. «Звуковой пейзаж» в оповіданні М. Горького «Жінка». Стаття присвячена вивченню специфіки та функцій звукових пейзажів в оповіданні М. Горького «Жінка», дослідженню символічного значення звукообразів. Аналіз звукового пейзажу допомагає відтворити аудіальну картину світу та є важливим засобом характеристики суб'єкта, що сприймає.

Для оповідання М. Горького «Жінка» характерна приглушена звукова тональність, суттєве значення має опозиція тиші та повнозвуччя, важливим символическим образом є колокольний дзвін. Природні звуки набувають семантичне навантаження, яке залежить від фізичного та емоційного стану оповідача. Звуковий пейзаж співвідноситься із життям головної героїні. Тлумачення символики звукообразів (тиші, шепоту, колокольного дзвону) дозволяє розглядати прозу Горького у контексті художніх пошуків Срібної доби.

Ключові слова: звуковий пейзаж, звуковий образ, аудіальна картина світу, символ, М. Горький.

Bondarenko Anzhelika. The soundscape in the story «The woman» written by M. Gorky. This article is dedicated to the soundscape's functions and specifics in M. Gorky's story «The woman». It also works with symbolic meaning of these sound images. The soundscape analysis helps to remake phonic picture of the world and helps to characterize the receptive subject.

It is typical for the M. Gorky's story «The woman» some kind of soft key, an opposition of silence and full sound has it's own meaning, a bell ringing is a very important symbol. Nature sounds acquire semanticist load which depends on physical and emotional condition of the narrator. It is interesting, that the soundscape of this story is in parallel with the main hero's life. The symbol meaning of different sound images (including silence, whisper, bell ringing) is the cause to consider M. Gorky's prose in a Silver age art search context.

Key words: soundscape, sound image, phonic picture of the world, symbol, M. Gorky.

Понятие «звукового пейзажа» в литературоведении утвердилось относительно недавно. Оно было введено канадским композитором и философом Р. Шеффером в семидесятые годы XX века в работах "The New Soundscape", "The music of the environment" и др., и первоначально относилось к области искусствоведения. При этом Р. Шеффер рассматривал звуковое наполнение как неотъемлемую часть мира, называя всё звучащее музыкой, так как грань между музыкой и шумом определяется лишь точкой зрения [9]. В своих работах исследователь акцентирует внимание на том, что аудиальное ничуть не меньше визуального может рассказать об окружающем мире, причём смыслонесущим может оказаться любой, даже

незначительный, на первый взгляд, элемент.

За прошедшие десятилетия идеи Р. Шеффера распространились и укоренились в разных областях знания, в том числе и в литературоведении, где послужили одним из оснований для углублённого изучения аудиальной стороны художественных произведений. Теоретическая база филологических исследований звукового пейзажа заложена в работах Т. Цивьян и её последователей [3; 4; 6; 7; 8]. Фактор звучания осмысливается учёными в семиотическом и онтологическом ключе. Антиномия звучания и незвучания соотносится с космосом и хаосом, бытием и небытием. В экзистенциальном смысле звук противопоставляется тишине как космос хаосу и жизнь смерти. «Осваиваясь в мире и осваивая его, человек придает нерасчленённому звучанию статус знаковости, что позволяет ему переходить к

содержательной интерпретации <...>. Звук становится сигналом-указателем, дешифрующим ситуацию; в определённых случаях его одного достаточно для ориентации определения некоего жизненного сюжета» [6:150]. В своей статье «Отражение звукового пейзажа в языке и в тексте (на материале русской загадки)» Т. Цивьян обращает внимание на важность слухового восприятия, которое, наряду с визуальным, может существовать даже на воображаемом уровне (ср.: «внутренний слух» и «внутреннее зрение») [6].

Противоположным звуку является понятие тишины. Тишина сравнивается с хаосом с одной стороны и с абсолютной пустотой с другой стороны. Такого рода амбивалентность беззвучия маркирует важность звучания, которое свидетельствует о гармонии и упорядоченности мира в противоположность неупорядоченному хаосу и безжизненной пустоте. Исследование «звукового пейзажа» в литературных произведениях позволяет воссоздать аудиальную картину мира и служит важным средством характеристики воспринимающего субъекта: «Интерпретация звукового пейзажа имеет в виду выявление смыслов, которые он приобретает при восприятии и освоении человеком картины окружающего мира и при формировании вслед за этим модели мира» [7:1].

Рассмотрение звукового пейзажа на примере прозы Горького представляется продуктивным, поскольку писатель с самого начала своего творческого пути отличался особым вниманием к звучащей стороне жизни. О яркости его аудиальных впечатлений говорили как современники, так и позднейшие исследователи. Однако, данный аспект художественных произведений писателя остаётся малоизученным.

Задача данной статьи – изучение специфики и функций звуковых пейзажей, представленных в рассказе Горького «Женщина», выявление символического значения звукообразов.

Традиционно рассказы Горького наполнены человеческими голосами: разговорами, песнями, шепотом. При этом человеческий голос воспринимается наравне со звуками природы и всей окружающей действительности. Именно поэтому в данной работе мы будем рассматривать не только звуки природного мира, но и звуковые проявления человека. Все вместе они создают звуковой фон, который то нарастает, то затихает, формируя особое настроение, создавая эмоциональную окраску.

Обратимся к рассказу Горького «Женщина». Заметим, что в этом произведении преобладает визуальная сторона изображения реальности. Тем значимее оказываются аудиальные вкрапления, которые составляют определённый семантический и эмоциональный ряд. Общая звуковая тональность

рассказа достаточно приглушенная, тихая, с преобладанием шипящих. Уровень звука понижен и приглушён: «Шелестел сухой камыш на крыше хаты – ветер всё ещё вздыхал. Щёлкал по стене какой-то прут, и всё было как во сне. За окном густочёрная ночь, без звёзд, многими голосами шептала о чём-то жалобном и грустном; с каждой минутой звуки становились всё слабее» [2:277].

Природа, окружающая действующих лиц, в большинстве случаев звучит в унисон с человеческим голосом. Сдержанное течение звукового потока прерывается яркими всплесками, причём в многообразии звуков вроде бы доминирует человек: «течёт не умолкая сухой шорох, свист и вой, щёлкают аисты, кричат сытые вороны, немолчно трещат степные сверчки, и, словно командуя всем, раздаются крики солидных, крупнорослых станичников» [2:265]. Однако разнородный звуков создаёт дисгармоничную, почти какофоническую картину, которой человек явно не способен управлять.

Природа живет своей жизнью, одушевляется, приобретает атропоморфные черты: «Ветер становится тише, уныло шепчет о чём-то»; «Рыжая степь <...> зовет к себе тихим свистом ветра, сладким шорохом сухих трав» [2:271]. В человеке же проступает животное, природное начало: «Она шумно, как лошадь, втягивает воздух тонкими ноздрями» [2:269].

Пейзаж, которым открывается рассказ, включает ряд тесно переплетающихся и переходящих одна в другую визуальных и звуковых деталей, это картина природной стихии: «Летит степью ветер и бьёт в стену Кавказских гор; горный хребет — точно огромный парус и земля — со свистом — несётся среди бездонных голубых пропастей, оставляя за собою изорванные ветром облака, а тени их скользят по земле, цепляются за неё, не могут удержаться и — плачут, стонут... Деревья гнутся долу, словно бегут; кусты встряхивают ветвями, как собаки шерстью, и стряхнутся по чёрной земле — она дымится вся в пыли» [2:265]. Визуальные эффекты рождены силой ветра, что не может не сопровождаться звуком стучащих веток, летящих камней. Изорванные облака и их плачущие тени, согнутые деревья, стелющиеся кусты — метафоры человеческих судеб. Ветер жизни несёт людей по земле. Они стремятся ухватиться, укорениться, остаться на одном месте, обжиться, но всё не удаётся — роковая сила их гнёт и уносит.

Последующие пейзажи в звуковом отношении достаточно однообразны. Общий фон выдержан в вышеупомянутом низком ключе, который определяют шепот, шорох, мычание волв: «мычали волы, отвечая зову колокола глухим эхом» [2:275]; «рядом тяжело дышал вол» [2:283]; «Волы просыпаются и тихонько мычат, напоминая

звук волынки, на которой играет, где-то далеко, слепой старик»[2:287]. Этот густой, низкий звук вносит жалобную ноту в спокойную, сытую и оседлую жизнь казачьего поселения, в котором и происходит основная часть действия.

На приглушенном фоне выделяются голоса деревни. Из общих выкриков порой выделяются целые фразы, что напоминает звучание ярмарки: «Звонкий девичий голос кричал: «Ма-ам? Мамка! Ключ от зелёного сундука — где? Ленты взять...» [2:275]. Подобные звуки становятся знаками жизни поселения, заботы которого очень далеки от тех, которые гонят людей с севера на юг в поисках лучшей жизни. Порой тишину прерывают собаки, но их «дежурный» лай ни о чем не предупреждает и потому остается без последствий: «Где-то далеко глухо брехнул пёс, прислушался и яростно залаял, ему тотчас отозвались другие, и минуты две я не слышал беседы баб; потом собаки задохнулись и снова потекла тихая речь»[2:278].

Ключевым в семантическом поле рассказа является понятие тишины, которая предстаёт как объективная характеристика действительности («Тихо. Всё остановилось, прижалось к неподвижной земле и спит» [2:281]) и как субъективное ощущение («Тишина сделалась ещё плотнее, тяжело давила грудь и, точно паутина, оклеивала лицо, глаза» [2:282–283]). Здесь звук материализуется, приобретая физически ощутимые характеристики. Этой полной, подавляющей тишиной прерываются разговоры о сокровенном. Так беззвучие оттеняет важность произнесённого. Тишина безжизненна и в ней будто бы отсутствует всякий смысл, но она и необходима. Внезапное затишье природы имеет не меньший эффект, нежели удары колокола, ведь зычный голос меди звучит среди мирской суеты и сутолоки, когда ничто другое не будет услышано. Тишина протягивается струной напряжения, когда говорят о важном, о самом существенном.

По речевому поведению в тишине герои делятся на две категории. Первые, более чуткие, говорят о сокровенном шёпотом, словно опасаясь излишне громких звуков: «На сухой камыш крыши и в пыль улицы шлёпают тяжёлые редкие капли дождя. Трещит сверчок, торопливо рассказывая что-то, и во тьме хаты снова плавают горячий, подавленный, всхлипывающий шепот»[2:281]. Звук, производимый человеком, вписывается в общую палитру звукового пейзажа. Другие персонажи не способны распознать голос души — они говорят громко, без стеснения и сдержанности.

Мотив шёпота актуален для эпохи символизма и широко разработан в творчестве писателей 1900-х гг. Его детально анализирует О. Ханзен-Лёве в своём монументальном труде «Русский символизм» подчеркивая связь шёпота как «языка души» и шёпота как «языка природы» [5:183]. Семантика

шепота в рассказе Горького соответствует общим веяниям эпохи, хотя диаволический аспект шёпота (искушение, зло, угроза) значительно ослаблен. В анализируемом рассказе шепот является знаком надежд и предчувствий: героиня может говорить о своих мечтах только шепотом.

Через всё повествование проходит мотив колокольного звона, который то и дело «разрывает» звуковую ткань рассказа. Косвенно относясь к сфере божественного, колокольный звон знаменует особо важные моменты в жизни человека, предостерегает его от ошибочного выбора [1]. Звон колокола обозначает мгновение высшей божественной воли, прорыв границы между божественным и человеческим: «Колокол принадлежит к сфере сакрального, являясь звуковым воплощением — репликой верхнего, божественного мира на земле. Он является временным регламентом жизни человека: колокол звучит в отмеченных точках мифоритуального сценария (рождение — свадьба — смерть), и в повседневной жизни, где течение года — месяца — недели — суток размерено церковными службам» [6:158]. «Зов колокола» призван напомнить человеку о его назначении, об ответственности за свою жизнь.

В рассказе Горького можно выделить два типа колокольного звона. Первый тип представлен звуками одинокого колокола: «Вдруг в красном небе гулко вздохнул колокол, заглушив все голоса» [2:274]; «Медленно бил колокол» [2:275]. Именно этот тип является доминирующим. Он соотносится с повествованием, обозначая вехи жизненного сюжета героини. Здесь можно вывести некую закономерность: мощь звучания соотносится с жизненным потенциалом и тем, насколько человек себя реализует в жизни. Первые упоминания фиксируют большую силу звука, а о самой женщине персонажи говорят как о человеке необыкновенном: «Вдруг в красном небе гулко вздохнул колокол, заглушив все голоса» [2:274]. Затем многократный, повторяющийся звон постепенно сходит на нет: «с каждой минутой звуки становились всё слабее, а когда сторожевой колокол ударил десять раз и гул меди растаял — стало ещё тише, точно многое живое испугалось звона ночного и спряталось — ушло в невидимую землю, в невидимое небо» [2:277]. «Дребезжит колокол, крики меди падают во тьму неохотно, паузы между ними неровны» [2:281]. Колокольные звуки становятся неровными, несоразмерными: «Сонный сторож неверной рукой четырежды ударил в колокол, два раза — тихо, один — очень громко и сердито, так, что медь взвизгнула, и снова — тихо, чуть коснувшись певучей меди железным языком» [2:287]. В этом уменьшении звука просматривается аналогия с попусту растраченными жизненными силами и

возможностями человека.

Колокол может предупреждать о возможной или реальной опасности. Эта функция в рассказе «Женщина» приобретает символическое значение. Колокол звучит в моменты событий, когда жизнь может повернуться в неверную сторону или когда герои уже совершили (фактически или мысленно) роковой шаг. В финале колокол не упоминается, но о нём напоминает слабое позвякивание ключей: «надзиратель размахивает ключами, и они звенят сухоньким, скупым звоном» [2:294]. В тюремном обиходе надзиратель – верховная фигура, и звон его ключей отмечает для арестантов вехи их жизни: обед, прогулка, в перспективе – долгожданное освобождение.

Второй тип представлен колокольным перезвоном, который органично вписывается в диапазон звуков деревни. Он сопровождает жизнь её обитателей в разных бытовых ситуациях: «заблаговестили к ранней обеду» [2:289], «под весёлый звон колоколов — нарядное казачество, степенно выплыв из церкви, разлилось по станице яркими ручьями» [2:290]. Однако и в этих случаях звук колокола остается посредником между земным и небесным [1]. Поэтому колокольный звон можно истолковать как отголосок гласа Божьего, напоминающего о нравственных нормах, призывающего к служению.

В завершающей части рассказчик описывает тюремный двор, сочетая зрительные и звуковые характеристики: «Сверху через крыши непрерывно вливается глухой шум бешеных волн рыжей Куры, воют торговцы на базаре Авлабара — азиатской части города; пересекая все звуки, ноет зурна, голуби воркуют где-то» [2:291]. Здесь парадоксально сопрягаются различные звуки, доносящиеся с разных сторон. Трудно представить в реальности одновременное звучание «бешеных волн», зурны и голубиного воркования. Происходит смещение слухового фокуса (по Р. Шефферу, для характеристики звуковой картины мира необходимо прислушиваться и вычленять в окружающем шуме те или иные звуки [9]).

В рассказе Горького этот эффект объясняется местоположением и состоянием рассказчика. Герой меряет шагами каменный двор тюрьмы. Он практически лишён возможности видеть мир за высокими стенами, но может его слышать. Поэтому герой ощущает себя как бы «внутри барабана, по которому бьют множеством палок» [2:291]. Это ощущение усиливает песня заключенных: «Тоскливо тянется и дрожит, развиваясь, высокая воющая нота, уходит всё глубже и глубже в пыльное тусклое небо и вдруг, взвизгнув, порвётся, спрячется куда-то, тихонько рыча, как зверь,

побеждённый страхом» [2:292]. Звук приобретает пространственные, материальные характеристики. Песня отражает надежду на выход из тюрьмы-колодца и вместе с тем безысходность положения арестантов, она становится символическим обозначением жизни: «запутанная, точно моток шерсти, которым долго играла кошка» [2:292]. Эта песня, единственная в рассказе, органично вписывается в его звуковой фон. Здесь не важна мелодия, отсутствуют слова, но передано эмоциональное впечатление. Песня отвечает внутреннему состоянию героев и является объединяющим их началом.

В финальной сцене рассказчик узнаёт о судьбе Татьяны, сосланной на каторгу. Ни одно из её мечтаний не осуществилось, могучий жизненный потенциал растрочен попусту. Колокольный звон, который в начале рассказа отзывался мощным боем, здесь сходит на нет. Звуковая картина состоит из тюремных звуков: «гремят ключи, точно кандалы» [2:292]. Наиболее ярким впечатлением становится щелчок крышки часов тюремного надзирателя: «Точно курок револьвера щёлкает сзади меня — это надзиратель хлопнул крышкой больших серебряных часов, спрятал их и, потягиваясь, зевает, широко распялив рот» [2:293]. Фигура надзирателя предстаёт здесь аналогом античной богини судьбы Мойры, которая прядёт нить жизни, а в конце концов её обрывает. Истекает время не только дневной прогулки, но и свободы, самой жизни человека, не нашедшего своего места. «Сухоньким, скупым звоном» отзываются ключи, которыми запирают людей в их камерах, лишая свободы передвижения. Последнее описание (вид из окна камеры) лишено звуковых элементов. Визуальная картинка, единственно доступная герою, особенно остро подчёркивает его оторванность от естественной и полноценной жизни, непреодолимость границы между тюрьмой и свободой.

Суммируя всё вышесказанное, подчеркнём, что звук в художественном мире Горького является существенным и функционально значимым элементом, который, наравне с визуальным пластом, создаёт яркие и осязаемые образы. Природные звуки приобретают семантическую нагрузку в зависимости от физического и эмоционального состояния рассказчика, при этом в звуковом пейзаже обнаруживается параллелизм с судьбой главной героини. Толкование символики звуковых образов (тишины, колокольного звона) позволяет рассматривать прозу Горького в контексте художественных исканий Серебряного века.

Литература

1. Агапкина Т. А. Вещь, образ, символ: колокола и колокольный звон в традиционной культуре славян / Т. А. Агапкина // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С. М. Толстая. – М. : Индрик, 1999. – С. 210–282.
2. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения : в 25 т. Т.14: «По Руси» / Максим Горький ; Акад. наук СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1972. – 631 с.
3. Стефановская С. В. Звуковая картина мира / Светлана Владимировна Казаковская // Вестн. Иркутск. гос. пед. ун-та. – 2009. – Вып. 4 (8). – С. 117–121.
4. Казакова С. В. Формирование аудиальной культуры младших школьников на дисциплинах художественно-эстетического цикла в общеобразовательной школе [Электронный ресурс] / Казакова Светлана Викторовна // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2012. – Вып. 1. – С. 1–14. – Режим доступа : <http://www.art-education.ru/AE-magazine>
5. Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм : пер. с нем. / А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. С. Броммерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха ; науч. ред. А. В. Лавров. – СПб. : Академический проект, 1999. – 507 с.
6. Цивьян Т. В. Отражение звукового пейзажа в языке и тексте (на материале русской загадки) / Т. В. Цивьян // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С. М. Толстая. – М. : Индрик, 1999. – С. 149–178.
7. Цивьян Т. В. Словесное изображение «звукового пейзажа» / Т. В. Цивьян // Russian Literature. – Amsterdam, 1999. – Vol. 46. – Issue 1. – P. 1–17.
8. Широкоглазова Н. С. Актуализация звукового пейзажа в художественном тексте [Электронный ресурс] / Н. С. Широкоглазова // Иностраный язык в образовательном пространстве России и мира: традиции и инновации : матер. всерос. науч.-практич. конфер. 27 марта 2014 г. Москва. – Режим доступа : <http://elibrary.ru/item.asp?id=22284394>
9. Schafer R. M. The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher / R. Murrey Schafer. – Vienna: Universal Edition, 1969. – 67 с.

УДК 82.091 (470+73)

Н. С. Алексеева

Харьковский национальный педагогический университет им. Г.С. Сковороды

Типология нарративной модели «текст в тексте» в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и У. Фолкнера «Притча»

Алексеева Н. С. Типология нарративной модели «текст в тексте» в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и У. Фолкнера «Притча». У статті йдеться про типологічні збіги у творах М. Булгакова «Мастер і Маргарита» і У. Фолкнера «Притча», а саме про типологію нарративної моделі «текст в тексті». Показано, що зовнішні тексти обох романів мають публіцистичний характер. Щодо внутрішніх текстів, то у Булгакова такий текст має змістоутворюючий, ядерний потенціал, тоді як у Фолкнера він виконує комплементарну функцію, доповнюючи смисл, закладений у зовнішньому тексті. У роботі доведено, що як зовнішні, так і внутрішні тексти в обох творах об'єднані темою любові, що, на наш погляд, є художньою відповіддю на екзистенціальний характер і трагізм епохи ХХ-го століття.
Ключові слова: **нарація, модель «текст в тексті», внутрішній текст, зовнішній текст, типологія, екзистенціальний характер, аллюзія.**

Алексеева Н. С. Типология нарративной модели «текст в тексте» в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и У. Фолкнера «Притча». В статье речь идет о типологических соответствиях в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и У. Фолкнера «Притча», а именно о типологии нарративной модели «текст в тексте». Показано, что внешние тексты обоих романов носят публицистический характер. Что касается внутренних текстов, то у Булгакова такой текст имеет смыслообразующий, ядерный потенциал, тогда как у Фолкнера он выполняет комплементарную функцию, дополняя смысл, заложенный во внешнем тексте. В работе показано, что как внутренние, так и внешние тексты обоих произведений объединены темой любви, что на наш взгляд, является художественным ответом на экзистенциальный характер и трагизм эпохи ХХ-го столетия.
Ключевые слова: **наррация, модель «текст в тексте», внутренний текст, внешний текст, типология, экзистенциальный характер, аллюзия.**

Aleksieieva N. S. The typology of the “text in the text” narrative model in the novels “The Master and Margarita” by M. Bulgakov and “A Fable” by W. Faulkner. The article goes about the typological correlations in M. Bulgakov’s “The Master and Margarita” and W. Faulkner’s “A Fable”, namely about the typology of the narrative model “text in the text”. It is argued, that the matrix (external) texts of both novels are of publicist character. As for the embedded (internal) texts, Bulgakov’s one has a sense-generating, nuclear potential, while in Faulkner this text fulfills the complementary function, contributing to the meaning of the external text. It is proved in the research that both texts in these novels incorporate the theme of love that, in our view, is the fictional response to the existential pattern and tragic character of the XXth century.

Key words: narration, model “text in the text”, embedded text, matrix text, typology, existential pattern, allusion.

Роман «Мастер и Маргарита» Булгакова и «Притча» Фолкнера принадлежат авторам разных культур со свойственными им ментальными особенностями, но, тем не менее, типологическое сходство этих произведений очевидно уже при их фронтальном прочтении. Это их притчевая основа, типология мотивной структуры, нарратологические приемы.

Одним из таких приемов является используемая Фолкнером и Булгаковым художественная модель «тест в тексте», когда один из персонажей основного повествования (или несколько персонажей) пишет или рассказывает свою собственную историю. Основной (внешний) текст, таким образом, является рамочным, а внутренний – встроенным. В современной литературе эта модель достаточно продуктивна, она может выполнять различные функции – сюжетообразующую, комплементарную, когда внутреннее повествование добавляет информацию к внешнему, отвлекающую – для заполнения временных промежутков, ретардационную – для интенсификации атмосферы тревожного ожидания, и, наконец, функцию аналогии, когда встроенное повествование соответствует или противоречит основной линии наррации [3; 5; 6].

Согласно М. Лотману, между двумя текстами устанавливается отношение зеркальности, предполагающее наличие двойников. При этом двойники, и в целом двойничество, не являются полностью идентичным, поскольку «зеркало, удваивая, искажает, и этим обнажает то, что изображение, кажущееся естественным, – проекция, несущая в себе определенный язык моделирования» [3:157].

Исходя из сказанного, рассмотрим художественные особенности внешних и внутренних тестов в «Мастере и Маргарите» и «Притче». Как и подобает современной притче, в которой публицистический план необходим, внешние тексты обоих произведений изобилуют реалистическими историческими подробностями исторического периода, описанного авторами.

Московский план Булгакова, как отмечает Лотман, «имеет бытовой характер, перегружен правдоподобными, знакомыми читателю деталями и продолжает прямое продолжение знакомой читателю современности» [3:158]. Подобное характерно и для внешнего текста Фолкнера,

который представляет собой реалистическую, а иногда и натуралистическую, картину событий Первой мировой войны. Повествование изобилует подробностями военного быта, дислокации войск, отношений между военными чинами, удручающими пейзажами.

Внутренние тексты Булгакова и Фолкнера различаются по смысловому наполнению и способу репрезентации художественного мира. В «Мастере и Маргарите» ершалаимский текст обладает ирреальностью (Лотман), поскольку изначально посылом является то, что Иисус никогда не существовал, а все рассказанное о нем имеет характер множественного повествования, – происходящее описывается Мастером в его книге о Пилате, снится Ивану Бездомному и рассказывается Воландом.

У Фолкнера внутренний текст имеет абсолютно реалистический характер. Первоначальная новелла «Конокрад» была сначала опубликована отдельно (1951), и только позже была интегрирована в «Притчу». В 1947 году Фолкнер в письме издателю описывал новеллу как вымышленную историю, которая происходит за несколько лет до начала войны с одним из солдат, который позже появится во внешнем тексте «Притчи», бывшего в то время (в 1912 году) грумом. Краткое содержание такого, что этот грум едет в Америку и встречает там темнокожего работника конюшни. Вместе они крадут у хозяина коня – скакуна исполина, после того, как тот ломает ногу во время крушения поезда, чтобы спасти его от незавидной участи грузовой лошади или самца-производителя, поскольку конь привык участвовать в бегах, и подобная участь была бы для него невыносимой. Они понимают, что конь будет чемпионом даже на трех ногах, и ему нужна свобода. К ним присоединяется пожилой негр-священник с мальчиком, и все они вместе идут по Америке, участвуя в скачках и побеждая, но не ради денег, а ради свободы. В конце концов их ловит полиция, но перед тем, как попасть в руки правосудия, грум убивает коня, лишив его тем самым жалкой участи раба. Остальных заключают в тюрьму, но под влиянием толпы, собравшейся у здания суда, адвокат вынужден отпустить заключенных. В романе история коня рассказана старым негром-священником, участником этого события.

При всем различии описываемых событий, и в

целом семантики внешнего и внутреннего текстов у данных авторов, все они объединены одной доминирующей темой – темой любви. Ф. Пастор в своей работе «Структура и смысл фолкнеровской “Притчи”» (единственной найденной нами монографии, посвященной этому произведению) отмечает, что «эпизод с лошастью функционирует как комментарий к основному действию, потому что оба рассказа – это *love story*, только в разном смысле» [7 : 211]. Лотман считает, что булгаковский смысл «рассказа в рассказе» представляется «восхождением от кривляющейся кажимости мнимо-реального мира к подлинной сущности мировой мистерии» [3:159]. Можно добавить, что сущностью этой мистерии, как и в «Притче», есть любовь.

Согласно классификации Р. Апресяна существует три типа любви, выделенных еще древними греками, – агапэ, эрос и филия. Агапэ – это мягкая, жертвенная любовь к ближнему, ко всему человечеству, в христианском понимании – к Богу. Эрос – любовь земная, страсть, в том числе к противоположному полу, это также любовь к идеалу. Филия означает привязанность и любовь к предмету дружбы. Как и эрос, филия спонтанна, но, в отличие от эроса, она является склонностью, рожденной душевным расположением, чувством близости и общности [1:28].

Внутренний текст «Мастера и Маргариты» – это история любви Иешуа к ближнему, любви нисходящей (Пастор), любви ко всему человечеству. Для Иешуа все люди добрые, злых людей на свете нет. И даже убийца-чудовище Марк Крысобой, по мнению Иешуа, тоже добрый, только несчастный, потому что добрые люди его изуродовали, и он стал жесток и черств. Это настоящая любовь агапе.

Внутренний текст Фолкнера презентует иной вид любви. По мнению Пастора, история с конем – это пример языческой, исключительно греческой любви к идеалу [7:212]. На наш взгляд, отношение грума к коню следует назвать скорее филией, чем эросом. Фолкнер повествует о том, что «между человеком (грумом) и животным установилось не только взаимопонимание, но и привязанность, идущая не от рассудка к рассудку, а от сердца к сердцу и от нутра к нутру, если этого человека не было рядом <...>, конь переставал быть не только скаковым конем, но и вообще лошастью, становился способным неизвестно на что...» [4]. Конь повиновался именно этому человеку, и поэтому богатый аргентинец купил коня вместе с грумом. Свою встроенную историю Фолкнер называет «легендой о любви». Именно любовь побуждает грума убить коня, чтобы избавить его от дальнейших мучений рабского существования. Любовь грума – любовь восходящая, она привязана к конкретному объекту, и в этом она эгоцентрична.

Вернемся к внешним текстам. Внешний текст Булгакова повествует о безграничной любви Мастера и Маргариты. Это любовь эрос, она всеобъемлющая, ей присущ не только сексуальный компонент, но и восхищение предметом любви и преклонение перед ним. При этом любовь Маргариты инкорпорирует в себя элементы филии, ее любовь к Мастеру переходит на объект его творения, роман о Пилате, который для нее не менее ценен, чем ее возлюбленный. Способность Маргариты любить восходит также к агапэ – вселенской любви, это проявляется в ее отношении к ребенку во время полета над Москвой, в прощении грешников на балу у Сатаны, и в эпизоде прощания с Иваном Бездомным: «Маргарита подошла к постели. Она посмотрела на лежащего юношу, и в глазах ее читалась скорбь» [2:728]. Исследователи Булгакова видят в этом эпизоде сходство Маргариты со Скорбящей Божьей Матерью (Л. Уикс, 1996; А. Баррат, 1996). Здесь же Маргарита проявляет способность, присущую высшим, божественным созданиям: «...вот я вас поцелую в лоб, и все у вас будет как надо...» [2:729]. Именно Маргарита является воплощением всех трех видов любви. Мастер, по выражению Л. Уикс, – это «несовершенная жертва» [8], и любовь его, хотя и подобна эросу, несовершенна и лишена той силы, которая присуща Маргарите.

Внешний текст Фолкнера в плане любви агапэ коррелирует с внутренним текстом Булгакова. История Капрала (*Christ-figure*), который неизвестно откуда появляется со своими двенадцатью учениками, чтобы прекратить войну, соотносится с Легендой о Великом инквизиторе Ф. Достоевского, где Иисус приходит на землю в разгар злодейств инквизиции, чтобы спасти человечество от жестокости. Любовь Капрала – это любовь агапэ, альтруистическая любовь к человечеству во имя его спасения. Подобно тому, как Иешуа называет тех, кто его предал, добрыми людьми, так и Капрал не испытывает ненависти ни к тем, кто его пленил, ни к предателю Полчеку. Все его действия подчинены единой цели – своей любовью спасти людей.

Таким образом, можно утверждать, что внутренний текст в «Мастере и Маргарите», несмотря на его ирреальность, выступает как смыслообразующий, доминантный, несущий в себе ядерный, духовный потенциал. В «Притче» же внутренний текст выполняет комплементарную функцию, углубляя смысл, заложенный во внешнем тексте.

Обратимся теперь к коррелятам персонажей во внутренних и внешних текстах произведений, где соблюдается лотмановский принцип зеркальности. «Зеркалом» Капрала во внутреннем тексте является грум. Оба они обладают неординарной силой воздействия: Капрал – на людей, грум – на

коня. И Капрал, и грум имеют способность мистически исчезать и появляться. Оба восстают против существующего миропорядка, но, как замечает Пастор, «грум не является совершенным представителем человечества, каким является Капрал» [7: 218].

В «Мастере и Маргарите» искаженным «зеркалом» Иешуа выступает Мастер. Именно искаженным, потому что он «не дотягивает» ни до вселенской любви, ни до стойкости в стремлении идти до конца по избранному пути. Он ломается под прессом обстоятельств. «Я устал, я хочу в подвал», – произносит Мастер в разговоре с Воландом. Перефразируя слова Пастора применительно к булгаковскому роману, можно сказать, что Мастер не является совершенным представителем человечества, каким является Иешуа. В определенном смысле Мастер подобен фолкнеровскому груму, который после смерти коня удаляется от мира и, оплакивая свою потерю, становится мизантропом.

У булгаковского Пилата нет конкретной аналогии во внешнем нарративе. Однако после публикации отрывка из романа Мастера возмущенный критик призывает «ударить по пилатшине». Пилат превращается во множество «пилатов», мешающих обществу, скорее всего, в силу их способности сомневаться в чем-либо.

В «Притче» отражение Маршала, одной из ипостасей которого является Пилат, – это адвокат из внутреннего текста, который был нанят для защиты конокрадов. Подобно Маршалу, он не примитивное воплощение зла. Как Маршал разглагольствует о вере в человека и его триумфе, так и адвокату представляется, что Человек вливается в храм справедливости. «А почему бы нет?» – сам себя спрашивает адвокат. Представляется, что здесь имеет место «раздвоение», амбивалентность мышления Маршала и адвоката, в котором просматривается принцип двоемыслия, ставший реалией XX столетия, а также одной из художественных доминант антиутопической литературы. Проповедуя человечность, оба намерены уничтожить тех, кто является воплощением этой человечности. Пастор отмечает, что «адвокат, как и Маршал, постоянно рассматривают человека как абстракцию, человека в массе, а не конкретного индивидуума, занятого конкретным действием» [7: 202].

В плане «раздвоения» любопытную аналогию находим у Булгакова. Одиннадцатая глава романа называется «Раздвоение Ивана», в которой Иван Бездомный «мучается с двумя Берлиозами», пытаясь разобраться, что с ним случилось на Патриарших прудах. Затем его мысли путаются,

смягчаются, ему начинает нравиться клиника Стравинского. Бездомный разговаривает сам с собой, у него внутри два Ивана – Иван новый и Иван старый (до клинического вмешательства), и Иван новый ехидно спрашивает у Ивана старого: «Так кто же я такой выхожу в этом случае?» [2: 487].

Семантическое наполнение этих эпизодов различное, но, несмотря на это, сущность человека с его противоречивостью, неоднозначностью, сомнениями, невозможностью свести воедино слова и дела очерчена в них достаточно четко.

Как у Фолкнера, так и у Булгакова существует множество скреп, цементирующих внутреннее и внешнее повествования. Фолкнеровские скрепы подробно описаны Пастором [7]. Булгаковским скрепам посвящены работы таких известных ученых, как Е. Яблоков (1977), Б. Гаспаров (1993), Л. Уикс (1996), Н. Николина (2003) и других.

В обоих романах наличествуют сквозные образы-мотивы, несущие символическую нагрузку. У Фолкнера это мотив хлеба, образ-мотив птички, мотив медальона (в вариации медаль / медальон), образ открытого / закрытого окна, неоднократное упоминание о книге. У Булгакова таких образов-мотивов множество. Среди них – фалернское вино, мотивы розы, огня, элементы одежды, например, перчатки с раструбом у Воланда и Маргариты, и многое другое. Все это создает объемное представление о мире, о зависимости и взаимообусловленности происходящего. Важным художественным элементом во внутреннем и внешнем нарративах обоих произведений является образ толпы.

В заключение данного исследования сделаем следующие комментарии. Думается, что тема любви, являющаяся доминантой в романах Булгакова и Фолкнера, возникла в текстах знаковых писателей XX столетия не случайно. Она представляет собой своеобразный художественный ответ на экзистенциальное одиночество и трагизм прошлого века.

Следует отметить различные функции внутренних и внешних нарративов в «Мастере и Маргарите» и «Притче». У Булгакова внутренний нарратив является смыслообразующим, тогда как у Фолкнера – комплементарным. У Фолкнера же внешний текст несет в себе основной смысл, а булгаковский внешний текст является смысловым производным от внутреннего.

Типология модели «текст в тексте» в романах обоих писателей демонстрирует многогранность и сложность взаимоотношений между внутренними и внешними текстами, свидетельствуя тем самым о художественной продуктивности рассмотренного вида наррации.

Литература

1. Апресян Р. Слова любви: eros, philia, agape [Электронный ресурс] / Р. Апресян // *Философия и культура*. – 2012. – № 8 (56). – С. 27–40. – Режим доступа: http://iphras.ru/uplfile/ethics/biblio/Apressyan/Slova_lyubvi.pdf
2. Булгаков М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков // Булгаков М. Романы. – М.: Современник, 1989. – С. 383–749.
3. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема. Прагматический аспект [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // *Статьи по семиотике и топологии культуры*. – С. 153–160. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/15.php
4. Фолкнер У. Притча [Электронный ресурс] / У. Фолкнер. – Режим доступа: thelib.ru/books/folkner_uilyam/pritcha-read.html
5. Шмидт В. Нарратология [Электронный ресурс] / В. Шмидт. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/shmid-narratology.pdf>
6. Jahn, M. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative* [Electronic source] / M. Jahn. – Access mode: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>
7. Pastore, Ph. Ed. *The Structure and Meaning of William Faulkner's A Fable*. A dissertation presented to the Graduate council of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy [Electronic source] / Ph. Ed. Pastore. – University of Florida, 1969. – 285p. – Access mode: <http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/00/09/77/72/00001/structuremeaning00pastrich.pdf>
8. Weeks, L. "What I have written, I have written" / L. Weeks // *The Master and Margarita*. A Critical Companion. – Evanston, Ill.: NUP, 1996. – P. 3–87.

УДК 821.161.1-3Грин

В. Б. Мусий

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Субъективная модальность в рассказе А. С. Грина «Остров Рено»

Мусий В.Б. Субъективная модальность в повествовании О.С. Грина «Остров Рено». Статья содержит наблюдения относительно воплощенной в повествовании «Остров Рено» авторской концепции человека. Повествование строится на бинарной оппозиции «свое – чужое», которая помогает писателю не только выразить неприятие действительности, в которой человек утрачивает свободу, непосредственность и которая лишена творческого содержания, но и мысль о невозможности для человека изолированного состояния от людей. Герой рассказа делает выбор между прежней «темной» жизнью и слиянием с природой, однако его пребывание в естественной среде оказывается кратковременным и заканчивается его смертью. Изучение субъективной модальности (точки зрения на себя и происходящее героя) помогает понять авторскую идею.

Ключевые слова: модус, повествование, авторская концепция, композиция, импрессионизм, О.С. Грин.

Мусий В.Б. Субъективная модальность в рассказе А.С. Грина «Остров Рено». Статья содержит наблюдения относительно воплощенной в рассказе Александра Грина авторской концепции человека. Произведение строится на бинарной оппозиции «свое – чужое», которая помогает писателю не только выразить неприятие действительности, в которой человек утрачивает свободу, непосредственность и которая лишена творческого содержания, но и мысль о невозможности для человека изолированного состояния от людей. Герой рассказа делает выбор между прежней «темной» жизнью и слиянием с природой, однако его пребывание в естественной среде оказывается кратковременным и заканчивается его смертью. Изучение субъективной модальности (точки зрения на себя и происходящее героя) помогает понять авторскую идею.

Ключевые слова: модус, рассказ, авторская концепция, композиция, импрессионизм, А.С. Грин.

Musiy V.B. Subject modality in A.S. Grin's story "Island Reno". The article deals with the embodied in the story by A.S. Grin author's conception of the human being. The story is based on the binary opposition "own – alien", which helps the writer to express not only his rejection of reality, in which a person loses freedom and spontaneity and in which lacks creativity, but his idea of human impossibility for stand-alone status from community. The hero of the story makes his choice between the old "dark" life and unite with the nature, but his harmony with the world of nature is short-lived and ends with his death. Study of subjective modality (point of view on the events of the hero) helps to understand the author's idea.

Key words: modus, story, author's conception, composition, impressionism, O.S. Grin.

В основе многих произведений А. С. Грина – ситуация встречи героя с иным для него миром, которая открывает для него возможность прохождения своего рода инициации и, как результат, формирования нового понимания и переживания действительности, образа жизни, типа поведения и т. д. Чаще всего это становится возможным в связи с переходом героя в пространство, которое можно обозначить как «естественная природная среда». Как, к примеру, в рассказах «Ученик чародея», «Окно в лесу», «Остров Рено», «Кирпич и музыка» и т. д. Однако полного приобщения героя к новому для него миру не происходит. Чаще всего – в связи с тем, что та дисгармония, которая подавляет человека в пространстве социальных противоречий, уже проникла и в мир естественной жизни («Кирпич и музыка»). В других случаях сам герой оказывается настолько искаженным дисгармоничным миром, что воспринимает простоту далекого от цивилизации природного пространства как «чужое», а потому вынужденное и временное для себя состояние и не склонен меняться («Ученик чародея»). Бывают и иные причины того, что естественный мир природы, хотя и влечет к себе человека, но не становится для него «своим». Так происходит, к примеру, в рассказе «Остров Рено» (1909). Постараемся определить, чем обусловлен подобный финал встречи человека с природой в этом произведении. Для этого остановимся на изучении роли субъективной модальности, то есть отражении видения и переживания происходящего самими участниками действия.

Термином «модус» ученые-гуманитарии стали пользоваться с середины XX столетия: лингвисты – вслед за Ш. Балли, который исходил из того, что любое высказывание не может быть сведено лишь к информации, которая в нем заключена, поскольку оно обусловлено характером, личностью, состоянием субъекта речи. Литературоведы вслед за Н. Фраем, употребляют категорию «модус» в значении способа существования героя в литературном произведении, его отношения к действию. Как, к примеру, В. И. Тюпа, который выделяет и описывает такие модусы художественности, как героический, сатирический, комический, идиллический и т. д. [10: 36 - 52]. Безусловно, это только один подход к пониманию категории «модус». При изучении модальности особое значение имеют положения Б. О. Кормана относительно «субъектной организации» произведения как соотнесенности «всех фрагментов текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)» [5: 247],

Б. А. Успенского относительно точки зрения в тексте (в плане идеологии, психологии, фразеологии и т. д.), содержащиеся в его «Поэтике композиции». Актуальность исследования этой категории признают как лингвисты [9: 219], так и литературоведы, поскольку изучение модусного плана художественного произведения отвечает общей направленности современной науки к постижению предметов и явлений с точки зрения человека [1: 186]. «Модус в художественном тексте, - считает О. Н. Копытов, - помогает автору построить свой виртуальный мир, а вслед за этим – достроить виртуальный мир читателя...» [4: 22]. В художественном тексте, замечает другая исследовательница, М. Ю. Сидорова, модус организует диктум, его выбор способен образовывать события или наоборот проблематизировать их, ускорять или замедлять движение повествовательного времени...» [8: 201]. В гуманитаристике постепенно утверждается традиция судить о модусном плане художественного произведения как комплексе «смыслов, связанных с реализацией в тексте субъектов речи, мысли и восприятия», позволяющем «исследовать то, что принято называть иерархией функционирующих сознаний, «точек зрения», «своего» и «чужого» слова, субъектных сфер или плоскостей...» [11: 253]. В предлагаемой статье содержание понятия «субъективная модальность» используется в следующем значении: воссоздание угла зрения героя на происходящее во внешнем мире и его душе, направленное на наиболее адекватное авторской концепции восприятие художественного произведения читателем. В этом плане творчество А. С. Грина представляет особый интерес. По словам Н. А. Кобзева, этот художник создал собственный психологический метод, сердцевину которого «составляет интроспекция, которая носит у Грина многоуровневый характер. Превосходное знание “сверкающей душевной вибрации” позволяет читателю останавливать свое внимание на мельчайших оттенках чувств и мыслей, на сложной игре ассоциаций и интуитивных предположений, а также на психических процессах, которые отличаются особой утонченностью, эфемерностью, едва уловимым протеканием» [3:16]. Для выявления характера субъективной модальности в рассказе «Остров Рено» мы остановимся на системе семантических оппозиций в нем, и в первую очередь, противопоставлении «свое – чужое», а также на организации внутренней речи, поскольку именно она наиболее полно выражает ту динамику чувств персонажа (диалектику его души), которая сопровождает процесс совершаемого им выбора. «Только обращение к мыслям человека, – пишет В. А. Кухаренко, – раскрывает пружину его

действий и речей, их причину и истинное назначение» [6:188]. Кроме того, отмечает исследовательница, с помощью внутренней и несобственно-прямой речи «создается эффект <...> непосредственности участия читателя в мыслительном процессе, т.е. причастности к эмоционально-психологической, внутренней жизни персонажа» [6: 189]». Особая роль в рассказе А. С. Грина внутренней или несобственно-прямой речи в выражении субъективной модальности подчеркнута эпиграфом с содержащейся в нем установкой на то, что нужно прислушиваться главным образом к самому себе, к своей душе: «Внимай только тому голосу, который говорит без звука» (Древнеиндусское предание) [2:250].

В «Острове Рено» мы выделили три содержательных части. Первая часть рассказа, которая вводит читателя в ситуацию исчезновения одного из матросов, посланных на берег, содержит указания на понимание происходящего и его оценку всеми теми, кто связан с кораблем: лейтенанта, боцмана, матросов, капитана. Наиболее подробно воссоздается переживание того, что произошло, лейтенантом. Возможно потому, что он глубже остальных способен сопереживать другому, хотя, безусловно, ни на минуту не забывает о том, что представляет командование судном. Ключевая характеристика устройства жизни корабля – порядок, организованный человеком.

Вторая часть произведения посвящена описанию острова, представляющего собой антитезу кораблю. Здесь тоже царит порядок, но недоступный человеку. Это изначальный строй естественной жизни, от которой человек уже отделился. Поэтому для Тарта, героя рассказа, пространство острова одновременно и чужое, и чудесное. Центр второй части рассказа – приобщение оставшегося на острове Тарта к естественному миру. Модусный план реализуется преимущественно на уровне такой разновидности несобственно-прямой речи, как изображенная речь, когда для оформления мыслей героя используются «лексика и синтаксис, характерные для разговорной речи вообще, ... автор сохраняет для обозначения персонажа третье лицо единственного числа глагола и местоимения и перемежает «ход мыслей персонажа «собственными наблюдениями» [6:204]. Для Тарта вначале лес – нечто «чужое»: новое, неожиданное, непривычное, странное. «Чужая, прихотливо-дикая чаща окружала его», - сообщает повествователь. Поэтому описание леса таким, как его видит матрос, напоминает картины импрессионистов: внимание сосредоточено на сиюминутном, изменчивом, передано неподвижное восприятие нового для Тарта мира и присутствует такой прием, как остранение (сообщается, что он радовался, «как ребенок, великолепным новинкам

леса»). Тарт всматривается в цвета и их оттенки, замечает переливы света и теней, слышит голоса «чужого» мира леса. «Серо-голубые, бурые и коричневые стволы, блестя переливчатой сеткой теней, упирались в небо спутанными верхушками, и листва их зеленела всеми оттенками, от темного до бледного, как высохшая трава. Не было имен этому миру, и Тарт молча принимал его». «Широко раскрытыми, внимательными глазами щупал он, - сообщает повествователь, - дикую красоту». Все это напоминает картину мира в стихотворении А. А. Фета «Я пришел к тебе с приветом...», в котором рождение дня с восходом солнца воспринимается героем как чудо. Герой стихотворения А. А. Фета потрясен происходящим – что лес проснулся, «весь проснулся, веткой каждой». Но только, как позже обнаруживается, его восприятие рождения нового дня, как будто это происходит впервые в его жизни, связано с тем, что он переживает состояние творческого вдохновения (в его душе «песня зреет»), а в рассказе А. Грина - в связи с тем, что человек впервые оказывается на свободе, впервые начинает знакомиться с миром естественной природной жизни. Использование А. С. Грином приема остранения можно объяснить рядом факторов. Возможно, это результат усвоения им художественных принципов импрессионизма, как и других направлений в современном искусстве [См.12], возможно – проявление общей для всех художников начала XX века ориентации не только на типический, но и типологический способы создания художественного образа. «На наш взгляд, - пишет А.Н. Мазин, - Грин создает именно типологический образ мира, более условный и схематичный, чем типический, но зато более емкий, многозначный. И использует для создания этого образа мира прием “остранения”» [7: 55]. Но в любом случае обращение к нему вызвано стремлением автора наиболее адекватно передать происходящее с героем через призму его душевного состояния.

Тарт приобщается к новой для него жизни на острове, осторожно, на ощупь. Процесс апперцепции вызывает в его воображении привычные и понятные ему образы. Так, к примеру, моряк сравнивает цветы с водорослями «в освещенной воде» [2:256]. Поначалу ему страшно, чудится «чужой взгляд» [2:256]. Но в конечном итоге ему удается пережить радость приобщения к естественному миру природы.

Третья часть в основном посвящена отношениям, которые возникают между людьми с корабля и Тартом, избравшим для себя свободу, остров. Матросы выполняют приказ и преследуют нарушившего дисциплину Тарта. А Тарт, защищает свою независимость от прежней жизни и сопротивляется им. Можно предположить, что

матросы и их командиры, с одной стороны, и Тарт, с другой, абсолютно различны. И в самом деле, как уже было отмечено, пространство корабля в первую очередь характеризуется упорядоченностью. Именно поэтому лейтенант беспокоится за матросов, оказавшихся на острове вдали от налаженного порядка. Матросам, которые находят Тарта на острове, не доступно переживание им радости существования в лесу, поскольку они привыкли подчиняться решению, принятому не ими. Сначала Блемер признается: «Уйти без тебя мы, понятное дело, не могли, нам приказали отыскать тебя мертвого или живого...» [2: 262]. А позже нечто подобное говорят Тарту «худенький, голубоглазый крестьянин» («... ты отчаянный человек. А мы служим родине! Нам приказано разыскать тебя!» [2: 271]) и «третий матрос, с круглым, тупым лицом» («дело ясное, не сопротивляйся» [2: 272]). Им все ясно, поскольку они следуют приказу, не вдумываясь в происходящее. Офицерам на корабле тоже все ясно: поступок Тарта нарушает заведенный порядок, а потому должен быть наказан.

Однако анализ субъектной стороны рассказа обнаруживает, что несмотря на непохожесть Тарта на остальных, принципиального различия между ними нет. Как уже было отмечено, первая часть произведения содержит соотнесение корабля и острова лейтенантом. Для него корабль - это «свое», знакомое и подчиняющееся ему пространство. Все то, что находится за пределами корабля - «чужое». Ощущение враждебности внешнего по отношению к кораблю мира усиливается из-за его тревоги за судьбу находящихся на острове матросов. Он замечает, как за его спиной растут тени, от воды тянет холодом [2:251]. Мачты отражаются в «черной, как тихая смола, воде». Обращает на себя внимание представление лейтенанта о корабле как «черной коробке», в щель которой видна «бледная даль горизонта». В цветовой гамме преобладает черный цвет, выражающий сознание опасности, даже губительности в окружающем мире, а также ничтожности человека (к тому же заключенного в коробку) перед нею. Мотив угасания-умирания, преобладающий в этой картине, также дает возможность предположить, что в душе лейтенанта нарастает предчувствие опасности: «**Последний луч нерешительно заколебался... вспыхнул судорожным усилием и погас**». Беспокойство, вызванное исчезновением матроса, оставшегося на острове, усиливает переживание отчужденности от остального мира и рождает в нем мысли об обреченности всех смерти. Правда, лейтенант вскоре освобождается от тягостных размышлений, когда вспоминает еще одно спасительное «свое» - родной дом: «Лейтенант вышел на палубу и долго, без мыслей, полный тяжелого сонного очарования,

смотрел в темные очертания берега, строгого и таинственного, как человеческая душа. Там бродит заблудившийся Татр, а может быть, лежит мертвый с желтым, заострившимся лицом, и труп его разлагается, отравляя ночной воздух. «Все умрем», - подумал лейтенант и весело вздохнул, вспомнив, что еще жив и через полгода вернется в старинные низкие комнаты, за окнами которых шумят каштаны и блесит песок, вымытый солнцем» [2:255]. Однако все это не устраняет чувства опасности за пределами корабля, где «черная громада берега». Ему кажется, что судно стоит, «прильнув бортом к невидимым в темноте скалам», хотя на самом деле суша далеко и скал рядом нет.

Этот же мотив малого пространства, в которое замкнут человек, присутствует во второй части, где передан усиливающийся из-за приближающейся ночи страх оставшегося на острове Тарта. «Он был, как в ящике», - сообщает повествователь об ощущениях Тарта [2:257]. И матрос, так же, как и лейтенант, оставшись наедине с непонятным для него миром природы, где его со всех сторон окружают «глухая дичь» и «душистый запах разлагающихся растений», начинает думать о смерти. Остров представляется ему «зеленым склепом» [2:257].

Сближает Тарта с другими одиночество по отношению к природе. Этот мотив - один из традиционных в литературе. К примеру, стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Природа» о том, что человек внезапно и со смятением открывает для себя истину: он не является центром, любимым созданием природы, которая одинаково заботится и одинаково уничтожает свои творения. И единственное, что ему остается - защищаться самому. Так и люди в рассказе А. С. Грина предоставлены сами себе и сами должны защищаться. Безразличие природного мира к тому, что происходит с людьми, очевидно, к примеру, в сцене умирания Блемера: «Равнодушно-спокойное и далекое, синело небо. А внизу, обливаясь холодным потом агонии, умирал человек, жертва свободной воли», напоминающая, как сказано чуть ниже, «рыжего раздавленного муравья» [2:266]. Подобное уравнивание всех участников драмы перед лицом природы непосредственно связано с мыслью писателя о невозможности для человека абсолютной изоляции от остальных людей. С одной стороны, Тарт не такой, как другие матросы. Это всем очевидно. Не случайно они считают его колдуном. Блемер долго не может выговорить все то, что думают о нем на корабле: «...ты знаешь заговоры и ... это... видел дьявола.... Понимаешь? Оттого-то, говорят, ты всегда молчишь...» [2:263]. «Толкуют, прости меня, господи, что Тарт сошелся с дьяволом», - пишет своей жене один из матросов-земляков Тарта [2:270]. То, что Тарт не похож на других, задавленных заботами моряков, ясно и из

фрагмента, в котором автор разворачивает перед читателем картину душевного состояния героя после того, как он, наконец, испытал на острове «любовь к миру» [2:259] и «с новым большим сердцем, увидел себя таким, как в часы мечтаний, на склоне пустынных холмов, перед лицом вечерней зари» [2:260]. И все же, как позже обнаруживается, Тарт – человек не природы, а социума, хотя и находится с ним в абсолютном разладе. Здесь особе значение приобретает аутодиалог, «борьба эмоционального и рационального» в нем, «выраженная двумя внутренними голосами», каждый из которых «вводит в конфликт свои аргументы» [6:197]. Тарт задается вопросом: почему его перестали разыскивать, и корабль ушел в Австралию? И тут же приводит доводы и контрдоводы: «Может быть, решили, что он мертв? Но в глазах экипажа остров был не настолько велик, чтобы потерять надежду отыскать человека или хотя бы его кости». Потом он решает, что в случившемся нет ничего удивительного, так как он нашел надежное убежище [2:268]. Итак, свобода тарта от людей не безгранична. Он «равнодушно» ждет исчезновения клипера, легко отказывается от общения с «земляками», от «привычного однообразия дисциплины» от грошового жалования, даже от бремени земли, «которую называют коротким и страшным словом «родина» [Грин:268]. И в то же время испытывает обиду на то, что о нем забыли, не может освободиться от желания возражать

людям, сопротивляться им. Игрок, охотник оказываются в нем гораздо сильнее, чем воскресший из глубин памяти естественный человек. А затем обнаруживается, что не меньшим азартом охоты охвачены и те, кто остался на корабле.

Выводы. Рассказ Александра Грина «Остров Рено» - о человеке, для которого стала возможной гармония с окружающим природным миром, то есть нормальное, естественное состояние. Но это состояние прервалось, едва начавшись. Герой умирает в тот момент, когда для него впервые открывается счастье. Все то, что происходило с ним до этого, было фальшью, существованием, видимостью жизни. При этом герою пришлось сделать выбор между новым и тем, что уже стало для него обыденностью. Ситуация выбора определила необходимость передать происходящее через призму его собственного восприятия. Это же проникновение в мир его чувств и мыслей и дает возможность мотивировать причину его гибели. Подчинившись жажде мести, Тарт от состояния естественного человека (которое переживал всего лишь несколько дней), возвращается к состоянию игрока и охотника и погибает, убивая и других. Не только общество не отпускает его, не давая возможности стать свободным, но и сам он оказывается обусловленным этим обществом, принадлежит ему, хотя и отвергает пустоту и темноту образа жизни, свойственного людям.

Литература

1. Барышков В.П. Аксиология личностного бытия / В.П. Барышков; под ред. В.Б. Устьянцева. – М.: Логос, 2005. – 192 с.
2. Грин А.С. Собрание сочинений: В 6 т. / А.С. Грин. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – 496 с.
3. Кобзев Н.А. А.С. Грин: жизнь и творчество / Н.А. Кобзев // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV международной научной конференции. - Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С. 6 – 27.
4. Копытов О.Н. Текстобразующая роль модусных смыслов на фоне сферных различий (на материале современной прозы): Автореф. дисс. ... доктора филологических наук. 10.02.01 – Русский язык / Олег Николаевич Копытов. – Великий Новгород, 2014.
5. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.
6. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – Одесса: Латстар, 2002. – 292 с.
7. Мазин А.Н. Притчевая компонентность романтической прозы А. Грина / А.Н. Мазин // Вопросы русской литературы: межвуз. научн. сб. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – Вып. 6 (63). – С. 54 – 64.
8. Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста / М.Ю. Сидорова. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 416 с.
9. Телеки М.М. Наукові погляди на статус модусу в структурі речення / М.М. Телеки // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. - № 2. – С. 217 – 220.
10. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В.И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.
11. Уржа А.В. Понятие модусного плана произведения и изучение переводов текста / А.В. Уржа // Слово и текст в культурном сознании эпохи: Сб. научн. тр. Часть 5 / Отв. ред. Г.В. Судаков. – Вологда: Легия, 2010. – С. 253 – 258.
12. Litwinow J. Proza Aleksandra Grina / Jerzy Litwinow. – Poznań. – 1986. – 174 с.

УДК 821.161.1

Л. В. Белогорская*Спеціальна общеобразовательна школа «Надежда», Київ***Пространственные доминанты романного мира Александра Грина**

Білогірська Л. В. Просторові доміанти романного світу Олександра Гріна. Стаття присвячена дослідженню художнього простору романів Олександра Гріна. Показано, що феєрія «Пурпурові вітрила», яка написана раніше, - це програмний твір письменника, котрий задає ключові просторові доміанти всього романного корпусу Гріна. Основний акцент робиться на топосах замку (багатого будинку) і саду, які знайшли своє відображення в усіх наступних романах автора, а в двох з них доведені до рівня сакрального центру твору. Розглянуто також топос дороги в лісі та простір трактиру, який в останньому романі поданий за принципом опозиції до трактиру з феєрії «Пурпурові вітрила».

Ключові слова: модель світу, художній простір, профанний/сакральний топос.

Белогорская Л. В. Пространственные доминанты романного мира Александра Грина. Статья посвящена исследованию художественного пространства романов Александра Грина. Показано, что предшествующая им феерия «Алые паруса» - это программное произведение писателя, задающее ключевые пространственные доминанты всего романного корпуса Грина. Основной акцент делается на топосах замка (богатого дома) и сада, которые нашли свое отражение во всех последующих романах автора, а в двух из них возведены до уровня сакрального центра повествования. Рассмотрены также топос дороги в лесу и пространство трактира, выстроенное в последнем романе «Дорога никуда» по принципу оппозиции к трактиру из феерии «Алые паруса».

Ключевые слова: модель мира, художественное пространство, профанный/сакральны́й топос.

Belogorskaya L. V. Spatial dominants of Alexander Green's novelistic world. The article investigates the artistic space of novels by Alexander Grin. It is shown that the previous extravaganza "Scarlet Sails" - is a programm creation of the writer which sets the key spatial dominans of the whole body of Green's novels. The main focus is made on the castle toposes (rich house) and the garden, which are reflected in all the subsequent novels of the author, and in the two of them were built up to the level of the sacred narrative center. The topos of the forest path and the restaurant/inn space which were built up in the last novel "The road into nowhere" are also studied in the way of opposition to the extravaganza "The scarlet sails" inn/restaurant.

Key words: model of the world, art space, trivial / sacral topos.

Александр Грин – один из самых необычных писателей начала двадцатого века. Суть и подтекст его произведений еще не раскрыты литературоведами. И если в советское время Александр Грин рассматривался лишь как мастер авантурных, романтических, увлекательных сюжетов, то сейчас все больше внимания уделяется символической и психологической составляющей его творчества.

Разные направления в изучении гриновского наследия были представлены такими учеными как В.С. Вихров, Н. А. Кобзев, В. Е. Ковсий, Л. М. Михайлова, В. В. Харчев, В. И. Хрулев и другие.

Проблеме влияния символизации на характер хронотопа посвящены работы И. К. Дунаевской [6], Т. Е. Загвоздкиной [7], В. А. Романенко [13]. Формирование символического хронотопа рассмотрено в диссертационной работе Е. А. Козловой [8]. Анализ художественного пространства произведений А. Грина на материале романа «Золотая цепь» дан в

диссертации А. Н. Мазина [10]. Таким образом, актуальным становится исследование взаимосвязи пространственных представлений писателя и характера символических образов его произведений.

Об особенностях трансформации трех главных пространственных символов (моря, пути и дома), которые проходят через все романы А. Грина, см. нашу статью [2].

В данной работе рассматривается, как художественное пространство феерии «Алые паруса» отразилось в последующих гриновских романах, таким образом, формируя основные пространственно-образные доминанты романного корпуса Грина как художественного целого.

Феєрія «Алые паруса» — это программное произведение для всего гриновского творчества. Оно давно стало его символом и легендой. И действительно, это произведение явилось определяющим в дальнейшем развитии творческой мысли автора. В нем происходит закладка метароманного художественного мира Грина [1], в том числе, и пространственной структуры его романов.

Главным доминирующим топосом, который проходит через большинство произведений писателя, является образ моря. Причем, пространственная модель метароманного мира Грина делится на замкнутый топос людей (город, замок, рыбацкий поселок, корабль) и безграничное пространство моря. Оно чаще всего обозначено у Грина как сакральное пространство, символизирующее мир духовный. Море противопоставлено профанному топосу – суше (пространству людей), или, иными словами, миру жизненно-бытовому. Но и в этом мире у Грина имеется соприкосновение «с миром ноуменальным, таинственным, неуловимым...» [12:583]. Можно выделить основные части профанного пространства феерии «Алые паруса», в которых происходит пересечение с миром сакральным. Это замок (дворец, богатый дом), сад, лес и трактир. Практически все эти части пространственной структуры феерии найдут свои отражения в последующих романах писателя.

Цель данной работы — показать, как топосы замка, сада, леса и трактира, присутствующие в феерии «Алые паруса», воплотились в каждом из последующих романов автора.

Рассмотрим пространство замка Грея.

Дом, замок, дворец у Грина — это символ личного духовного пространства, индивидуального внутреннего мира, который герой сам выстраивает или получает в наследство. Топос дома отражает внутреннее состояние его хозяина.

В первом романе Грина «Блестящий мир» находим подобный замку Грея роскошный дом Руны: «В ее огромном доме можно было переходить из помещения в помещение с нарастающим чувством власти денег, одухотворенной художественной и разносторонней душой» [3:70]. Сравним: «Огромный дом, в котором родился Грэй, был мрачен внутри и величественен снаружи» [4:32]. И в том и в другом случае топос огромного дома отражает внутренний мир его аристократических обитателей: «Отец и мать Грэя были надменные невольники своего положения, богатства и законов того общества, по отношению к которому могли говорить «мы» [4:32]. Недаром их замок окружала ограда, которая «...состояла из витых чугунных столбов, соединенных железным узором» [4:32]. Ограда, следуя мифологической традиции, говорит об отгороженности от мира внешнего. Родители Грея оказываются невольниками замка, то есть, тех традиций и стиля жизни, которые огромный дом накапливал веками. Отец и мать, да и другие обитатели замка существуют лишь на уровне профанного пространства. Но пересечение с миром сакральным замок имеет благодаря юному Грею. Здесь формируется его духовный мир. Через картину и книги мальчик соприкоснулся с морем —

миром метафизическим (пространством своей души).

Если родители Грея ни к чему не стремятся, ничего не хотят менять, то Руна, напротив, не удовлетворяет ее положение, она открыта для мира внешнего, но не настолько, чтобы последовать за Друдом. Для человека Двойная Звезда домом является весь мир. Его удел полет, воздух (символ духовного пространства). Он ожидал, что Руна скажет: «Возьми меня на руки покажи мне все — сверху. С тобой мне будет не страшно и хорошо» [3:111]. Роскошный дом Руны (профанное пространство) соприкасается с сакральным миром благодаря Друду. Ведь именно в ее доме происходит их вторая встреча. Руна «...заглянула в глаза, где, темнея и плаваясь, стояло недоступное пониманию. Тогда, во время не большее чем разрыв волоска, все веяния и эхо сказок, которым всегда отдаем мы часть нашего существования, — вдруг, с убедительностью близкого крика глянувшей в лицо из страны райских цветов, разукрашенной ангелами и феями, — хором глаз, прекрасных и нежных» [4:108-109]. Но Руна не готова к полету в небо, (к переходу в трансцендентный мир). Она жаждет земной власти. Поэтому остается на профанном уровне. Ее мечта «... гигантский дворец на берегу моря... Он должен вмещать толпы, процессии, население целого города, без тесноты и с роскошью, полной светлых красок, — дворец, высокий как небо, с певучей глубиной царственных анфилад» [4:109]. Этот дворец необходим Руны, чтобы «овладеть миром» [4:109]. Он является для нее олицетворением власти.

В следующем романе «Золотая цепь» чудодворец на берегу моря будет построен. Но Ганувер создавал его вовсе не как символ власти и денег, а как олицетворение мечты и творчества. В нем воплотились чудесные фантазии его любимой, ее особенный внутренний мир. Пространство дворца должно было отразить творческий дух двух любящих сердец и создать небывалую сказку, Рай на земле. Поэтому топос дворца Ганувера несет в себе сакральный характер. Но власть золота оказалась сильнее мечты.

Чудесный дом, воплотивший в своем убранстве живую сказку, не дал счастья героям. Его отравила золотая цепь — сакральный и одновременно профанный центр дома. К ней притянулись люди, подобные Руны, жаждущие роскоши и власти — это Диаге и ее спутники. Благодаря им пространство дворца профанизируется. В эпилоге после смерти хозяина во время эпидемии желтой лихорадки дворец был занят властями под лазарет. Таким образом, в конце романа топос чудесного дворца приобретает уже исключительно жизненно-бытовой характер.

И только в третьем романе «Бегущая по волнам» героем будет создан уже не дворец, а

просто дом, который воплотит в себе внутренний мир его любимой: Сакральным присутствием наполнит этот дом Фрези Грант. Ее голос, доносящийся с моря, слышат герои: *«Добрый вечер друзья! Не скучно ли на темной дороге? Я тороплюсь, я бегу...»* [3:347]. Дом Гарвея и Дези станет выражением гармонии небесного и земного, где они обретут счастье в любви.

Пространство следующих романов писателя довольно сильно меняется по сравнению с предыдущими, что отразило значительно изменившиеся в конце 20-х годов социально-бытовые условия, в которых творил автор. Из произведений практически уходит море (символ духовного пространства, свободы духа). А обладателем дома теперь является уже не главный герой, а героиня (девушка). В романе «Джесси и Моргиана» большой богатый дом впервые обретает положительную окраску, когда он чуть не был принесен в жертву ради любви. Джесси получила его в наследство, и он гармонично отражает ее внутренний мир. Девушка обходит дом: *«Мебель имела выпавшийся, оживленный вид: на лаке блестело солнце; высокие окна соединяли голубизну неба с раздольем паркета или ковром — матовыми лучами, переходящими на полу в золотой блеск»* [5:176]. Но ради любимого мужа, молодая женщина готова была пожертвовать своим домом. Сакральный характер здесь приобретает сад, о чем будет сказано ниже.

В последнем романе «Дорога никуда» роскошный дом Футрозов, жителями которого являются две юные девушки, становится для Тиррея подобием чудесного дворца из «Золотой цепи» и сакральным центром повествования: *«...он с любопытством осмотрелся и даже вздохнул от удовольствия: гостиная была заманчива, как рисунок к сказке. Ее стены, обтянутые желто-красным шелком турецкого узора, мозаики и небольшие картины развлекали самое натянутое внимание. Ковер цвета настурций, с фигурами понравившихся Давенанту, что его робость исчезла»* [5:312]. В этом доме Тиррею был вручен приз – статуэтка серебряного оленя. Олень символизирует основной мотив всего гриновского творчества: *«Несбывшееся – таинственный и чудный олень вечной охоты»* [3:193]. Но дом Футрозов стал по отношению к юному герою антиподом дворцу Ганувера из «Золотой цепи». Чудо, которое дворец подарил Санди, оборачивается трагедией для Тиррея, героя последнего романа. Благодаря хозяину дома Гануверу сбылась мечта Санди – он стал капитаном. Урбан Футроз, хозяин дома из последнего романа, тоже хотел осуществить мечту юного Тиррея – стать путешественником. Но трагические обстоятельства, связанные с людской подлостью, помешали этому и привели героя к

гибели.

Теперь обратимся к топосу сада. Проследим как этот образ, присутствующий в феерии «Алые паруса», отразился в каждом из последующих романов Грина.

Исходя из традиционной символики, сад это – «образ идеального мира, потерянный и обретенный рай <...> При этом тесно связан с символикой Создателя как садовника...», а также «...архетипический образ души, невинности, счастья...» [9]. Поэтому не удивительно, что топос сада обретает в произведениях Грина сакральный характер.

В феерии «Алые паруса» около замка Грея располагались цветник и парк со старыми деревьями. Цветы и «...крупные старые деревья среди жимолости и орешиника...» находятся также рядом с Ассоль. Мы читаем, как она засматривалась «...в особенные лица цветов, в путаницу стеблей...» и «...здоровалась с деревьями, как с людьми, то есть, пожимая их широкие листья» [4:60]. Мир природы здесь имеет для героев сакральное значение. А когда Ассоль поднялась на корабль Грея, то увидела, что «...палуба, крытая и увешанная коврами, в алых выплесках парусов, была как небесный сад» [4:79]. Этот образ автор использует также при описании духовного мира Грея, его внутреннего поиска своего пути в жизни: *«До этого он как бы находил лишь отдельные части своего сада – просвет, тень, цветок, дремучий и пышный ствол – во множестве садов иных, и вдруг увидел их ясно, все – в прекрасном, поражающем соответствии»* [4:38]. Следовательно, здесь образ сада соответствует архетипическому образу души, а также традиционному символу небесного райского сада [9].

Этот образ, так же как и топос замка (дома, дворца) находит свое отражение в последующих романах Грина. Именно над садом, который раскинулся около дома героини, поднялся ввысь вместе с Руной Друд: *«Они были среди пышных кустов, – так показалось Руне; на деле же – среди вершин сада, которые вдруг понеслись вниз»* [3:112]. Но Руна оттолкнула Друда. *«Ты могла бы рассматривать землю, как чашечку цветка, но вместо того хочешь быть только упрямой гусеницей!»* [3:112] – говорит девушке Двойная Звезда. Полет над садом и сравнение земли с чашечкой цветка еще раз подчеркивает сакральный характер этого образа.

И все же Руне приходится внимательно рассматривать, только уже срезанные цветы – розы, привезенные ей из Арда: *«Она разбиралась в их влажной красоте с вниманием и любовью матери, причесывающей спутанные кудри своего мальчика. Только теперь, когда все исключительное, как бы имея первый толчок в Друде, спокойно осиливало ее*

подобно магниту, располагающему железные опилки узором, – прониклась и изумилась она естественным волшебством цветка, созданного покорить мир» [3:154]. Срезанные розы олицетворяют саму Руну, ее внутренний мир. Прекрасные цветы могли бы еще расти, но сорванные, оторванные от духовной почвы обречены завянуть.

В романе «Золотая цепь» почти нет цветов. Но «старые деревья» [4:32] парка Грея и «крупные старые деревья среди жимолости и орешника» [4:60] на склоне холма, по которому спускалась к морю Ассоль, находят здесь свое отражение в гигантских деревьях парка около чудесного дворца Ганувера. Примечательно, что герои впервые встречают Молли среди редких, очень высоких и тенистых деревьев, росших вокруг ее дома. Правда, образ деревьев играет тут второстепенную роль. Чудесный дворец не находится в гармонии с природой. Он является скорее чудом техники и произведением искусства, что отличает его от дома героев следующего романа, Гарвея и Дези, где «...чувствуешь себя погруженным в столпившуюся у дома природу, которая, разумно и спокойно теснясь, образует одно целое с передним и боковым фасадами» [3:342]. В саду рядом с домом героев из «Бегущей по волнам» имеются и клумбы с цветами, и «огромные стволы» деревьев. Природа сада тут находится в гармонии с домом и напоминает идиллию райского сада, где Гарвей и Дези обретают долгожданное счастье.

Но доминирующую роль тоπος сада играет в романе «Джесси и Моргиана». В нем автор отводит особенно много места для его описания. Сад рядом с Домом Джесси является естественным его продолжением. Сад и дом символически выражают внутренний мир хозяйки. И если Руна перебирает срезанные розы, то сад Джесси полон прекрасных живых розовых кустов. Джермена Тренган тоже срезает их, но для того, что бы подарить едва знакомой девушке Джермене Кронвей – своему двойнику. Сад Джесси выражает ее духовную сущность, щедрость души: «Влажная жара сада согревала ее лицо. Был полдень; стволы стояли на кругах теней; цвели тюльпановые деревья, померанцевые, каштаны и персики. Улыбаясь цветам и листьям, Джесси ступила в алею... Над цветами, вызывающими жадность к их красоте, стояли осы <...> соловей... неторопливо и выразительно говорил приятными звуками, вызывающими внимательную улыбку» [5:240]. И если тоπος моря почти исчезает из этого романа, то его функцию – олицетворение духовного (сакрального мира), берет на себя образ сада.

В последнем романе «Дорога никуда» возле дома Футроза тоже присутствует старый сад, через который уходит Давенант, прощаясь с Роэной и Элли. Здесь герой был счастлив в последний раз:

«Очаровательный темный путь в старом саду был полон таинственно-чистого волнения. Давенант шел совершенно счастливым; было бы ему еще лучше, если б он остался сидеть здесь, когда все уснут, под деревом, до утра» [5:346]. Далее его ждет путь, полный трудностей, разочарований, и трагическая гибель. Сад, который покидает юноша, приобретает для него сакральный характер, становится подобием райского сада, из которого он был изгнан жестокой судьбой.

Интересно, что в неоконченном романе «Недотрога», который Грин писал перед смертью, образ сада возводится уже до сакрального центра произведения. Молодая девушка Харита вместе с отцом превращает в уютное жилье заброшенный старый форт над морем. Вокруг него она разбивает прекрасный сад. Интересно, что в первых романах Грина дом создавали мужчины, в последнем незаконченном романе дом строит сама девушка. В саду главной героини Хариты должны были по замыслу автора расцвести мифические цветы «недотроги», которые вянут от присутствия рядом недобрых людей: «*Это цветы необычной, красивой формы, имеющие аромат и нежность цветка, прозрачность и блеск хрусталя, окраску и сочетание цветов, мыслимых только в сказках*» [4:124]. Цветок недотрога – это символ, говорящий об особенных людях, с тонкой душевной организацией. «*Герои его романа, – пишет Нина Грин жена автора, – люди высокой нежной и твердой души, пронесят свою чистоту и обособленность через измененность, тупость, непонимание и злобу толпы обывателей, которая привыкла к трафаретам, ярлыкам, уважающей только жизнь, где все как положено*» [11:443].

Вокруг этих невиданных цветов завязывается конфликт, и развиваются главные события романа. Харита тщательно оберегает свои цветы, но местные жители решают силой прорваться в сад. Обратим внимание, что в христианстве «огороженный сад — символ Девы Марии» [9]. Поэтому в недописанном романе «Недотрога» сад Хариты становится символом не только Райского сада, но и Богородицы, которая, как и главная героиня Харита, оберегает сад человеческой души от всего злого.

Теперь обратимся к топосу леса. Лесное пространство, в частности, путь лесом, во всей его полноте получили свое отражение лишь в одном из гриновских романов – «Джесси и Моргиана». Причем, путь маленькой Ассоль по лесной чаще вслед за корабликом с алыми парусами перекликается с тем, как Джесси, отравленная Моргианой, бежит по темному лесу в сторону моря. Она верит, что направляется к неизвестной, выдуманной ею сестре, которая ее спасет: «*По лицу Джесси скользили листья, она оступалась и останавливалась, стараясь заметить где-нибудь*

луч света <...> Джесси дрожала, ее ноги были расшиблены...» [5:268]. Сравним с отрывком из «Алых парусов»: « Миштые стволы упавших деревьев, ямы, высокий папоротник, шиповник, жасмин и орешник мешали ей на каждом шагу; одолевая их, она постепенно теряла силы, останавливаясь все чаще и чаще, чтобы передохнуть или смахнуть с лица липкую паутину» [4:24].

Интересно, что обе героини встречаются в конце пути старика (образ типичного сказочного помощника). Ассоль встречает Эгля, собирателя сказок и легенд, который своим предсказанием полностью меняет жизнь девочки, что в будущем приводит ее к встрече с Греем. Джесси встречает в лесу Сайласа Шенка, бродячего фотографа, который дает ей выпить виски. Это подействовало на организм девушки, как сказочная живая вода. Рядом с Сайласом и находит Джесси Детрей, ее будущий муж. Таким образом, профанное и даже страшное лесное пространство приобретает для героинь сакральный характер. Путь лесом, полный испытаний, становится своеобразной инициацией, пройдя которую, обе девушки в будущем обретают настоящую любовь.

В метароманном мире Грина играет важную роль топос трактира, который мы находим в феерии «Алые паруса». Но он, как и пространство леса, имеет свое отражение не во всех романах писателя.

Примечательна гостиница «Портовый трибун», где уже взрослый Санди из произведения «Золотая цепь» встречается с дядюшкой Гро и заказывает для него восемь бутылок портвейна. Но это пространство здесь не имеет ведущего значения для повествования. И только в последнем романе «Дорога никуда», как и в феерии «Алые паруса», пространство трактира опять играет доминирующую роль. Причем, оно выстраивается по принципу оппозиции к топосу трактира из «Алых парусов». В трактире Меннерса оскорбляют девушку (Ассоль). Его отец, прежний хозяин трактира, посягает на честь женщины – матери Ассоль, Мери – и тем самым становится

виновником ее болезни и смерти. В гостинице «Суша и море» из последнего романа Грина «Дорога никуда» хозяин Гаверлот (Давенант), напротив, вступает за честь девушки, рискуя при этом своей жизнью. Последствием этого поступка становится трагическая смерть героя. Окраска пространства трактира в последнем романе, таким образом, меняется с отрицательного значения на положительное. Причем ноуменальный, мистический характер придает ему легенда о Сайласе Генге. (Обратим внимание, что такое же имя, Сайлас, имеет и старик из предыдущего романа). История Сайласа, рассказанная Футрозом и относящаяся к картине «Дорога никуда», оказывается предсказанием будущей судьбы Тиррея. Героем легенды является трактирщик, хозяин придорожной гостиницы. Давенант тоже становится хозяином такого трактира. Сайлас Гент (постоялец) уходит из гостиницы по дороге, на которой таинственно умирает. Тиррей также вынужден покинуть свой трактир, и его путь заканчивается гибелью. Таким образом, жизненная дорога Давенанта приводит юношу «никуда», на ней он находит трагическую смерть, так и не реализовав свои мечты.

Как видим, все рассмотренные выше топосы замка, сада, леса и трактира, имеющиеся в феерии «Алые паруса», так или иначе, воплотились в метароманном мире Грина. Причем, образы замка и сада, присутствующие во всех последующих романах автора, в двух из них возводятся до сакрального центра повествования. В произведении «Золотая цепь» – это образ чудесного дворца Ганувера, а в незаконченном романе «Недотрога» – сад Хариты с мифическими цветами.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что «Алые паруса» – программное произведение писателя, задающее основные пространственно-образные доминанты всего романного корпуса Грина. Это дает предпосылки к дальнейшему изучению романов Грина как единой метароманной структуры, представляющей собой авторский миф о мире.

Литература

1. Белогорская Л. В. Модель мира в романах Александра Грина / Л. В. Белогорская // Філологічні науки: зб. наук. Праць / Полтав. нац. педагогічний ун-т імені В. Г. Короленка. – Полтава, 2014. – Вип. 18. – С. 76-82.
2. Белогорська Л.В. Пространственные символы в романах Александра Грина / Л. В. Белогорская // Мова і культура. (Науковий журнал). – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2013. – Вип. 16. – Т. IV (166) – С. 356-360.
3. Грин А. С. Алые паруса. — К.: Рад. шк. 1990. – 432 с.
4. Грин А. С. Дикая роза. Алые паруса. Недотрога. — Феодосия; М.: Издат. Дом Коктебель, 2010. — 128с.
5. Грин А.С. Избранное. — М.: Правда, 1989, – 496 с.
6. Дунаевская И. К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина. — Рига, 1988. – 168 с.
7. Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина: [Проблемы жанра]. — Вологда, 1985. – 215 с.
8. Козлова Е.А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности. Дис. на соиск. канд. филол. наук. — Псков, 2004. – 204 с.
9. Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A1%D0%B0%D0%B4> (проверено 11.09.16)

10. Мазин А. Н. Поэтика романтической прозы Александра Грина. Дис. на соиск. степ. канд. филол. наук - Симферополь, 2002. – 228 с.

11. Первова Ю. А. Две судьбы: Александр и Нина Грин. Биографические очерки. — Феодосия; М.: Издат. Дом Коктебель, 2015. – 624 с.

12. Ревякина А. А. Примечания // Грин А.С. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Бегущая по волнам; Джесси и Моргана; Дорога никуда: Романы / Сост. с научн. подгот. текста Вл. Россельса; Примеч. А. А. Ревякиной, Ю. А. Первой. – М.: Худож. лит., 1997. – 606 С.

13. Романенко В. А. Лингвопоэтическая система сквозных символов в творчестве А. С. Грина. Дис. на соиск. степ. канд. филол. наук. — Тирасполь, 1999. – 241с.

УДК 821.161.1-3Грин

Т. Ю. Морева

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

О жанровых особенностях рассказа в стихах А.С. Грина «ЛИ»

Морева Т. Ю. О жанровых особенностях рассказа в стихах А.С. Грина «ЛИ». Объектом статьи является произведение А.С. Грина, имеющее синтетическую жанровую природу. Выявляется причина того, что автор видел в лирическом по форме произведении (и сам иногда называл его поэмой) и эпическое – рассказ; исследуются пути выражения и функции лирического и эпического начал в «ЛИ». Основное внимание сосредоточено на категории «лирическое событие», месте повтора в «ЛИ», а также на месте и роли в формировании жанровой специфики этого произведения ритуала.

Ключевые слова: жанр, лирика, эпос, рассказ, лирическое событие, повтор, А. С. Грин.

Морєва Т. Ю. Про жанрові особливості оповідання у віршах О.С. Гріна «ЛІ». Об'єктом статті є твір О.С.Гріна, який має синтетичну жанрову природу. Виявляється причина того, що автор бачив у ліричному за формою творі (і сам іноді називав його поемою) ще й епічне – оповідання; досліджуються шляхи виразу і функції ліричного й епічного початків в «ЛІ». Основна увага зосереджується на категорії «лірична подія», місці повтору в «ЛІ», а також на місці та ролі у формуванні жанрової специфіки цього твору ритуалу.

Ключові слова: жанр, лірика, епос, оповідання, лірична подія, повтор, О. С. Грін.

Moreva T.Y. About genre specialities of story in verse by A.S.Grin «LEE». The object of this article is a work by A.S.Grin having a synthetic genre nature. The author of this article elicits the reasons why the writer saw epic features proper to a story in a work lyrical by its form (moreover, he even qualified it as a poem sometimes); the article goes deeply into the ways of expression and functions of the epic and lyrical principles in «Lee». The attention is mainly given to the category «lyrical event», a role of a reiterative in «LEE», as well as a meaning and role of a rite in formation of the genre specificity of this work.

Key words: genre, lyricism, story, a lyrical event, reiterative, A. S. Grin.

Исследователи творчества А. С. Грина признают, что поэтические произведения – самая малоизученная составляющая его наследия. Так, к примеру, Б.С. Мягков отмечает: «...стихи его должным образом еще не собраны и не систематизированы. Многие из них не опубликованы и находятся в архивных фондах и в списках исследователей. А проанализировать их еще предстоит» [5:156]. В то же время все литературоведы, которые упоминают в свои работах «ЛИ», подчеркивают особую значимость этого произведения в творческой эволюции А. С. Грина. Б. С. Мягков называет «ЛИ» рядом с балладой «Больной волк» и поэмой «Фабрика

Дрозда и Жаворонка», когда пишет о приходе этого художника к романтизму и выражении им в них «мечты о несбывшемся» [5:156]. Н. А. Кобзев ставит «ЛИ» в ряд произведений, по которым можно судить о сложном процессе эволюции романтического героя в творчестве А. С. Грина: «от ухода в природу (Тарт, Грон из «Колонии Ланфиер»), в собственный внутренний мир (Рег из «Синего каскада Теллури»), во внутренний мир другого человека (Тинг, Аян из «пролива бурь», Гоан из «Позорного столба») к возвращению к людям («Зурбаганский стрелок»), к страстному протесту против овеществленных человеческих отношений («ЛИ») [4:10]. Единственное исследование, непосредственно посвященное «ЛИ», которое нам известно - статья, в которой

идет речь об истории этой «поэмы», объемом в три страницы [6]. Приведенные в ней материалы биографического характера имеют особую научную ценность, поскольку позволяют судить, насколько важным было это произведение для его автора. В нем, по словам вдовы писателя, Нины Николаевны Грин, как и в других произведениях конца 1910-х годов, очевидно обретение им «после упорных внутренних поисков» того литературного пути, «которым, обогащая и развивая его, следовал до конца своих дней». «Рассказ этот, - добавляла Н. Н. Грин, - очень характерен для творчества Александра Степановича, несмотря на пронизывающую его светлую грусть. Из его философского подтекста впоследствии родились и “Алые паруса”, и “Бегущая по волнам”, но уже овеянные духом иного времени, иной силы» [цит. по: 6:149]. И сам А. С. Грин признавался в особом значении для него этого произведения: «Я четыре года писал этого “ЛИ”, стараясь добиться наибольшей простоты» [цит. по: 6:149].

Наша задача – изучить жанровое своеобразие этого гриновского произведения. Известно, что для самого автора обозначение «рассказ в стихах» имело принципиальное значение. В письме А. С. Грина В. А. Бонди, редактору петербургской газеты «Биржевые ведомости», где он надеялся опубликовать «ЛИ», читаем: «Несколько необычной формы представляю Вам рассказ – рассказ в стихах (не стихи, а именно проза, написанная стихотворным размером); мне показалось, что сюжет требует такой формы» [цит. по: 6:149]. И так, «проза, написанная стихотворным размером». Почему А.С. Грин настаивал, что это проза, и зачем ему нужен был для нее стихотворный размер?

Нельзя исключить, что здесь стоит говорить о разработке нового языка литературы в переломную для нее эпоху. Сошлемся на высказывание современника А. С. Грина Юрия Тынянова, который, правда, чуть позже, чем был написан «ЛИ» (скорее всего, в 1908-1910 гг.) в 1924 году, в статье «Литературное сегодня» заметил: «...ощущение нового жанра есть ощущение новизны в литературе, новизны решительной; это революция, все остальное – реформы. И сейчас большая жажда увидеть жанр, ощупать его, завязать новый литературный узел» [8:436]. По близкому А. С. Грину пути шли в свое время романтики в поисках жанра, наиболее адекватного для выражения своего представления об идеале, об отношениях между миром и человеком. Так, к примеру, А. Ф. Вельтману принадлежит поэма «Беглец», обозначенная им как «повесть». «Петербургской повестью» назвал свою поэму «Медный всадник» А. С. Пушкин. Таким образом, нельзя сказать, что А. С. Грин разрабатывал новый для литературы жанр. Но, создавая «ЛИ»,

художник, безусловно, учитывал опыт своих предшественников на пути обновления не только содержания, но и форм его выражения. Главным «жанрообуславливающим» фактором, по словам В. М. Головки, является «художественное воплощение особой, специфической концепции человека в его отношении к миру» [1:34]. Автор «ЛИ» - это, конечно, неоромантик. Выделяя его разновидности в литературе рубежа XIX–XX веков, Д. К. Царик следующим образом характеризует «гуманитарный неоромантизм»: «На переднем плане у них стоит проблема возрождения, лучше сказать, эмансипации подлинно человеческих морально-этических начал, в которых они видят предпосылку обновления общества. В их творчестве нерушимо единство этического и эстетического, человечности и красоты. Высокоморальное для них прекрасно, а прекрасное должно быть высокоморальным» [9:15]. Приведенный фрагмент работы литературоведа вполне применим и к тому произведению А. С. Грина, которому посвящена наша статья. Предположим, что именно авторская концепция человека, воплощенная в «ЛИ» и потребовала от автора синтеза эпоса с лирикой. Остановимся на посвящении, которым открывается произведение. Посвящение – это один из паратекстовых элементов, смысл которых – сообщение информации, необходимой для более полного погружения читателя в суть текста, акцентирования его внимания на доминантах образной системы, ключевых мотивах и темах. А. С. Грин посвятил «ЛИ» А. И. Куприну.

Как известно, А. С. Грина и А. И. Куприна связывала дружба. А. И. Куприн поддержал молодого автора, который после возвращения из архангельской ссылки остро нуждался в установлении связей с литераторами. А. И. Куприн ввел Грина в «Новый журнал для всех», а затем и в «Современный мир», где тот начал публиковаться. А. С. Грин всегда с теплом отзывался о А. И. Куприне и как талантливым художнике, и как человеке доброй души. Именно присущая А.И. Куприну душевная щедрость и стала основанием посвящения ему произведения о волшебнике, духе, который спасает человека своей любовью и заботой. «На знамени его всегда / Написано: «ПРИВЕТ!» [2:686], – сообщается о ЛИ; описание духа, как правило, сопровождается эпитет «приветливый»: «Вдруг разбудил меня толчок / Приветливый в плечо» [2:686], «...он / Прекрасен и не горд. Приветлив, прост, как джентльмен, / И пошутить не прочь» [2:686]. Стихотворная форма дала возможность А. С. Грину перевести свои представления о морально-этических качествах конкретного человека в универсальный сказочно-легендарный план. Для этого ему и понадобилось соединение лирического и эпического. Как

известно, лирическое начало связано в произведении с выражением авторского «я»: его угла зрения на события, его переживаний. Кроме того, лирическое помогает выражению представления автора об идеальном. Предмет поэмы – возвышенное. Что же касается такого эпического жанра, как рассказ, то его предметом может быть и возвышенное, и низкое, и обыкновенное... Внимание к обстоятельствам (обыкновенные) обусловило определение жанра произведения (рассказ). Скорее всего, А. С. Грину важно было подчеркнуть, что определяющим жанровую природу его произведения является именно эпическое: события, обстановка, обстоятельства. Поэтому он и настаивал на том, что это, в первую очередь, – эпическое произведение. Кроме того, рассказ предполагает именно ситуацию рассказывания – свободного общения. «Ли» строится как рассказ-исповедь «старого» Бига с лирическим героем. «Да, я три раза видел ЛИ, - / Сказал мне старый Биг» - так начинается произведение [2:685].

В «ЛИ» А.С. Грина идет речь об обыденном. Но его составляющей оказывается чудо. Причем, для того, чтобы встретиться с духом, который выполняет в судьбе героя роль сказочного дарителя (он дает ему советы, как жить и каким человеком ему необходимо быть), тому нет необходимости отправляться в «иное» пространство: он сам оказывается рядом с героем в особо неблагоприятные для того моменты жизни. Впервые ЛИ появляется перед Бигом, когда тот засыпает «голодным» в «пакгаузе пустом», а, проснувшись, слышит «крыс унылый писк». Второй раз – когда он прячется от преследующих его жандармов за то, что спас из петли контрабандиста, «премилого человека». Создание образа Ли (а с ним связано представление о возвышенном), как и исключительность происходящего с героем потребовали стихотворной формы. В то же время это чрезвычайные ситуации только для «старого» Бига. И встречи с духом, хотя и сами по себе имеют исключительный характер, не выводят его за пределы обыкновенного. Так, к примеру, первое появление ЛИ заканчивается тем, что он дает совет голодному, где ему найти работу. Состояние, которое переживал Биг, делает его похожим на Аввакума Петрова, лишённого еды и воды на протяжении трех дней. Заключение в тюрьму, он сидел в темноте. Наконец ему явился ангел, который подвел Аввакума к лавке, посадил на нее, дал ему ложку, хлеб, щи («Зело прикусны, хороши!») и произнес слова, которые должны были укрепить его волю: «...полно, довлет ти ко укреплению!» [3:285]. ЛИ тоже можно назвать ангелом («тьнь или намек на тень / Парит над головой» [2:686]; «Я – некто и ничто...»[2:687]). Но чудо, которое он совершает, гораздо обыкновеннее:

он не приносит герою еду, а лишь дает совет, как ее добыть. «Пойдешь в Кардийский док. / Есть с бородой там человек, / Чахоточный такой, - / Смотритель. Ты ему скажи, / Что ЛИ тебя послал...», – рекомендует ЛИ [2:687]. Поэтому его появление можно истолковать и как реальную встречу героя с дарителем, и как продолжение его сна. Точно так же, как и спасение от жандарма, которое случилось благодаря тому, что его укрыла дочь лесника. Примечательно, что такой же двойственной (выполняют волю духа-дарителя, с одной стороны, и являются обыкновенными, но отзывчивыми людьми, с другой) природой обладают и те, к кому направляет ЛИ героя. Таков, к примеру, образ Мариэт. Она может быть простой девушкой-мечтательницей, поющей о «королеве и ея / Изысканном паже» [2:689], и одновременно одним из воплощений самого духа ЛИ. «Я выглянул за дверь ..., - вспоминает герой. – Но не увидел Мариэт, / Сидел у печки ЛИ. / И бил в ладоши, и, смеясь, / Торжествовал во всю... / Я вздрогнул и глаза протер... / Не ЛИ, а Мариэт / Встает и тихо говорит...»[2:690]. И сами по себе события могут быть истолкованы двойственно: с одной стороны, они чудесны (встреча с духом-дарителем, спасение от голода, от неволи, преобразование массы людей на корабле) и обыкновенны в одно и то же время. Поэтому события в «ЛИ» одновременно могут быть отнесены как к лирическому, так и эпическому литературным родам. Их одновременно можно определить и как эпические, и как лирические. Эпические события – это события, о которых кто-то рассказывает (свидетель, участник, отстраненный от них повествователь...), как бы глядя на них со стороны; в них вовлечены другие лица, они имели место в действительности (хотя и созданной воображением автора). То есть, как замечает И. В. Силантьев, опираясь на данную им М. М. Бахтиным характеристику, события «объективированные рассказом и потому отделенные от читателя и слушателя» [7:28]. Таковы события, случившиеся с Бигом. И в то же время это события лирические, которые представляют собой «...качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя» [7:29]. И качество связанности текста в «ЛИ» одновременно оказывается таким, которое присуще и лирике, и эпосу. С одной стороны, все происходящее может быть представлено как история жизни Бига, в которой могут быть выделены завязка, развитие действия, его кульминация... - все то, что относится к сюжету эпического произведения. С другой стороны, очевидно, что текст «ЛИ» организован характерными для лирики повторами,

которые укрепляют его целостность, «поддерживая единство лирического субъекта» [7:242]. В «ЛИ» повторяются ситуации встречи героя с духом-дарителем, которые в целом можно определить как ступени инициации, которые проходит Биг на пути обретения дара человечности («Сообразив, как человек, / Зачем приходит ЛИ» [2:687]).

Выводы. В конце 1910-х годов А. С. Грину все ближе оказываются художественные принципы неоромантизма, что, в частности, проявляется в стремлении сосредоточить внимание на идеале, художественно воссоздать его. Это потребовало поисков формы, которая позволила бы совместить выражение автором своего понимания высокого,

имеющего универсальный характер, с объективным воссозданием деталей действительности, находящейся в противоречии с идеалом. В «ЛИ» А. С. Грин соединяет лирическое, заключающееся в своего рода мифологизации реального человека, поддержавшего его в сложной ситуации отчуждения от людей, и проявляющееся на ряде уровней (образная система, стихотворная форма, лирический характер событий, повтор как средство организации целостности произведения и т.д.) и эпическое (обыкновенное как объект внимания, эпический характер событий, ситуация рассказывания и т.д.).

Литература

1. Головкин В.М. Герменевтика литературного жанра: учеб. пособие / В.М. Головкин. – М.: ФЛИНТА; Наука, 2012. – 184 с.
2. Грин А.С. ЛИ / Александр Грин // Собр. соч.: В 5 т. – М.: Художественная литература, 1991. Т.3. – С. 685–696.
3. Изборник: Повести Древней Руси / Сост. и примеч. Л. Дмитриева и Н. Поньрко; Вступит статья Д. Лихачева. – М.: Худож. лит., 1987. – 384 с.
4. Кобзев Н.А. А.С. Грин: жизнь и творчество / Н.А. Кобзев // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.6 – 27.
5. Мягков Б.С. О проблемах изучения литературного наследия А.С. Грина как поэта-сатирика и поэта-романтика / Б.С. Мягков // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.155 – 158.
6. Первова Ю.А. История поэмы Грина «Ли» / Ю.А. Первова, А.А. Верхман, И.И. Жук // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С. 148 – 150.
7. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.
8. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика / Юрий Тынянов. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
9. Царик Д.К. Типология неоромантизма / Д.К. Царик; Отв. ред. Л.С. Радек. – Кишинев: Штиинца, 1984. – 164 с.

УДК 821.161.2

Г. В. Заєць

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (м. Старобільськ)

Образи-символи лірики Володимира Ярошенка

Заєць Г. В. Образи-символи лірики Володимира Ярошенка. Стаття містить аналіз образів-символів у поетичних текстах Володимира Ярошенка. Досліджено їх значення щодо вираження авторської світоглядної позиції та виявлено національні особливості адаптації образів-символів у поезії митця. Розглянуто вплив етнопсихологічних чинників, стилісового напрямку, індивідуально-авторських особливостей на творення і побудування образів-символів у автора.

Ключові слова: образи, образи-символи, поезія, символізм, символи.

Заец А. В. Образы-символы лирики Владимира Ярошенко. Стаття содержит анализ образов-символов в поэтических текстах Владимира Ярошенко. Исследованы их значение для выражения авторской мировоззренческой позиции и выявлены национальные особенности адаптации образов-символов в поэзии мастера. Рассмотрено влияние этнопсихологических факторов, стилистического направления, индивидуально-авторских особенностей на создание и построение образов-символов у автора.

Ключевые слова: образы, образы-символы, поэзия, символизм, символы.

Zaiets A.V. Images-symbols of lyrics of Volodymyr Yaroshenko. The article includes analysis of images-symbols in poetic texts of Volodymyr Yaroshenko. Their values on expression of the author's ideological position are studied and national adaptation features of images-symbols in the poetry of the artist are identified. The influence of ethno-psychological factors, stylistic direction, individual features of the author for creating and constructing images-symbols are considered.

Keywords: images, images-symbols, poetry, symbolism, symbols.

Передумови універсализму художньої свідомості й глобалізму поетичного мислення в поезії склалися ще на початку ХХ століття й пов'язані не лише зі змінами у культурно-історичному розвитку суспільства, а й суто творчими процесами: способами й методами художнього відображення картини світу. Одним із факторів, що забезпечують успішність художньої комунікації, когнітивну гармонію у сприйнятті нових образів, прототипове прочитання поетичного тексту, є відродження міфопоетичного способу мислення. За Є. Мелетинським, реміфологізація в епоху модерну виявляється в екстенсивному вживанні в поетичній творчості архетипних символів, образів й мотивів [2:10].

Так, у поезії символізму для поетичних образів, побудованих на метафорах-символах, характерним є відродження архетипних символів із міфології різних народів.

Поети-символісти намагалися описати світ обмеженою кількістю універсальних образів-символів, оскільки в них зберігаються вічні смисли, незмінні сутності, які не потребують переосмислення.

Учені давно зауважили, що деякі образи-символи, зазвичай архетипного походження, є глобальнішими і місткішими за інші, вони функціонують у всіх літературних епохах, визначаючи загальні настрої та проблеми того чи іншого періоду. Такі символи є своєрідними сигналами часового, ментального, авторського бачення світу та етнічної приналежності митця. Будучи надепохальними і надзвичайно гнучкими, вони з кожним наступним втіленням набувають нових рис і властивостей, забарвлюються характеристиками епохи, стилістичного напрямку, індивідуальними особливостями характеру і світобачення автора, його манери письма. Науковці по-різному називають такі образи-символи: «знаки-симптоми», «знаки-сигнали», «символи-ключі», «маркери», «образи-стрижні», «ключові символи», «домінанти» тощо [7:186]. У нашому дослідженні ми будемо використовувати термін «образи-символи».

Аналіз образів-символів у художній творчості

уможливило глибоко осягнути творчий феномен автора. Поетичний доробок Володимира Ярошенка наразі є малодослідженим явищем, реалізуючись в основному в поодиноких спробах інтерпретації окремих образів. Так, Н. Авраменко у науковій розвідці «Поетія українських символістів перших десятиліть ХХ століття в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою» [1] детально вивчила специфіку художнього світу українських символістів, зокрема В. Ярошенка, самотність їх поезій, своєрідність моделювання дійсності, здійснила аналіз міфопоетики їх творів у зіставленні зі зразками англійської поезії.

Образи розманіжених чоловіків розглянув В. Левицький у науковій розвідці «Метаміфологія київського тексту» [4].

Окремим аспектам творчості В. Ярошенка приділялась увага в дослідженнях О. Бровко, Ю. Винничука, Д. Голди, В. Дмитренко, М. Довіної, М. Кабиш, Т. Калитенко, Ю. Коваліва, І. Крип'якевича, Я. Славутича, Ф. Якубовського.

Найбільш ґрунтовно творчість В. Ярошенка була осмислена П. Орликом у вступній статті «Від символізму до реалізму» до збірки вибраного «Степ» (1968 р.) [6], подана інформація у якій стала ґрунтом для подальших досліджень творчості митця.

Проте ґрунтового дослідження образів-символів у поезії В. Ярошенка в сучасній літературознавчій науці немає, що й визначає актуальність досліджуваної проблеми. У поетичному доробку автор звертався до образів-символів, за допомогою яких презентував власну авторську інтерпретацію національних символів, тому мета статті полягає в аналізі образів-символів, звертаючи увагу на специфіку їх творення та побудову. Досягнення поставленої мети передбачає виконання низки завдань: виявити образи-символи у поезіях В. Ярошенка, дослідити їх значення для вираження авторської світоглядної позиції.

Поетія В. Ярошенка була зосереджена на певному колі символів, що походили з різних систем: народної поезії, релігійних і містичних, культурно-міфологічних джерел тощо. У творчості

поета важливе місце займають символи, які набули значення архетипних – це символи *СОНЦЯ, МІСЯЦЯ, ВЕЧОРА, ВОДИ, РІЧКИ ДОРОГИ, МАНДРІВНИКА*.

Архетипи, перетворюючись на символи, виступають єднанням людини з усезагальним. Вони є своєрідними образами, що знаходяться на позасвідомій сходінці пізнання й замість чітких понять насичені яскравим емоційним змістом, які не мисляться, а споглядаються [5:12].

Усі образи В. Ярошенка несуть особливе міфологічно-філософське навантаження, що втілюється опосередковано через специфічні поетичні засоби, відображаючи мислення поета. Своєрідне бачення автором світу простежується в манері зображення астральних образів – *СОНЦЯ* та *МІСЯЦЯ*. Значне місце в поетичній системі митця посідає образ-символ *СОНЦЯ*. Розшифровуючи його, звернемо увагу на золотий колір, що є причетним до символіки образу-символу Сонця. Золотий колір – це колір астрального чоловічого вогню (сяйва, енергії), він спрямований на божественний порядок, на космічні закони і є знаком батьківської іпостасі Святої Трійці. Український менталітет усвідомлював роль астрального вогню в найрізноманітніших життєвих аспектах – боротьбі зі злом, підтримці у стражданні, відродженні. За допомогою золотої барви, В. Ярошенко змальовує образ Сонця в його постійній ясності і животворчій теплоті: *«Сонце звісило на нивки / Золотенькі запаски...»* [11:116]. Тож перед поетичним світоглядом В. Ярошенка образ-символ Сонця постав з властивими йому значеннями: щастя, радість, добро, Бог. Проте, захід сонця символізує скорботу, печаль та страждання: *«Плакаймо, плакаймо, плакаймо: / Небо запалося трунами; / Похорон днини одплакуймо / Вечора чуйними лунами»* [9:16], *«Хтось сонце списом за край зачепив / І владно потяг за темний обрій, – / Огняну цілину, розіп'яв, роз'ятрив – / Недобрій»* [9:11].

Сонце для письменника було життєдайною силою, символічним утіленням божественного. Сонце заряджає енергією після важкої праці: *«Хочуть легені і кожна пора / Пути повітря і сонце пить... / Труд цілоденний, / Втіха і втома – / Хто мені це приділив?»* [11:114]. Глибинні корені цього символу відшукував митець у первісних уявленнях предків, тому парадигма образу-символу Сонця розглядається нами з урахуванням впливу архетипної пам'яті.

Сонце – символ Всевидаючого божества; Вищої космічної сили; центру буття та інтуїтивного знання; осяяння; слави; величі; правосуддя; Матері Світу; Центру; Бога-Отця; Христа. У багатьох народів сонце визнається як найдавніше божество, тобто як символ верховної влади. Ще в XVI–XV ст. до н. е. в Єгипті сонце вважалося єдиним царем

Всесвіту, а земний цар шанувався як сонячне божество [8:777]. Схоже потрактування знаходимо в одній з поезій митця: *«Ударь мені в груди, о Сонце, удар! // Ти Бог всьому світу, – я сам собі царь...»* [9:23]. Цей символ яскравий, потужний і місткий. Він поєднує в собі язичницьке захоплення божеством сонця.

Сонце як джерело життя та тепла на землі – провідний образ у поетичному доробку Ярошенка: *«Сонця хтось жменями нарзкидав, / День такий теплий і босий.»* [11:102], *«День легкий, як шовкова тканина, / Затопився теплим теплим злотом...»* [9:10]. Образ-символ Сонця у творах митця завжди мав позитивну емоційну експресію. Сонце для поета було тим необхідним атрибутом пейзажу, на тлі якого розгорталося життя його ліричного героя: *«Переліски. Лан за ланом. Сонця золото... Жнива... / Тільки рушив... а з дороги / Вже й оглянуло мені...»* [10:94].

У поезії В. Ярошенка зустрічається образ *СОНЯЧНОГО ВОГНЮ*, що реалізується у значенні пекучої сили всередині людини. Образ життя з постійним відчуття вогню всередині породжує створення образу – хлопчика палія.

Наш аналіз показав, що поет надає нових суб'єктивних значень символу Сонця.

Художня тканина лірики В. Ярошенка неначе пронизана сонячним промінням та енергією, у більшості віршів спостерігається активна присутність та своєрідна інтерпретація солярних образів, мотивів, алюзій.

Надзвичайно містким і багатозначним у поезії В. Ярошенка є ще один астральний образ-символ – *МІСЯЦЬ*, котрий зустрічається у поетичній спадщині митця неодноразово. Навіть одна зі збірок поезій В. Ярошенка має назву «Луни».

Неодноразово втілення цього астрального образу в поетичних творах В. Ярошенка розкриваються через образи *ВЕЧОРА* та *НОЧІ*. Згідно з уявленнями наших предків ніч – це найбільш важлива для життя людини часова доба. Але пізніше під впливом християнства ніч почала асоціюватися з темними силами, стала небезпечною. Тобто ніч стає чорною, злою та водночас могутньою. Прадавні українці вірили, що саме ніч дарує життя та приносить одужання хворому. Вона також часто асоціюється зі сном, смертю, символізує зубожіння, суспільну стагнацію. У В. Ярошенка ніч стає охоронцем чужих таємниць, опікуном закоханих: *«Під темною ковдрою ночі, / Забившись під самі крила, / – Хтось цілує груди дівочі / І темні овали тіла»* [9:30].

Магічність і містичність місячної ночі здавна звертали на себе увагу людей. Саме на нічний час припадала активність різноманітних духів – лісових, польових, водяних тощо. Найпоширенішими були повір'я про нічне життя русалок, мавок, водяних дів, котрі в слов'янській

міфології трактуються як «богині земної води, які живуть на дні водоймищ; неназвані маленькі дівчатка, мертвнонароджені чи приспані матерями» [3:449].

Народні уявлення фіксуються у веснянці митця, де русалка вночі утопила молоду дівчину, яка відчувала небезпеку: «*Вийти у ніч, у садок найстрашніше, / Так, ніби хтось мене може спиткати...*» [9:32]. Місяць В. Ярошенко зобразив нічним світилом, володарем ночі, котрий бачить усе, що відбувається вночі: «*На вузліссі – при самому полі, / Де погнулись од вітру тополі, / І де місяць горбами прямує, – / Чиясь постать понуро чатує...*» [9:33]. Місяць стає свідком загибелі молодої дівчини, а також образ Місяця тут указує на безпорадність людини перед смертю.

У поезії «Вечорам травам – забавка» ці істоти згадуються бешкетними й причетними до темряви, котра накрила весь ліс: «*Вечорам травам – забавка – / Вітер жене в далину... / Чи потерчата чи мавки / Степову вкрали луну?*» [9:13].

У творенні образу Місяця у В. Ярошенка є домінуюче тло, на якому автор розгортає астральний образ – це степ, ліс, поле або гай: «*За лунами, луни й пів-луни, / Лісами, долинами, яром – / Розлогими хвилями суне / Глум над небодаром*» [9:10]; «*Хто папороть дивну зірве / І знайде зілля – розмаю, / Хто луни з корінням вирве / Глибокому гаю?...*» [9:26]; «*На вузліссі – при самому полі, / Де погнулись од вітру тополі, / І де місяць горбами прямує, – / Чиясь постать понуро чатує...*» [9:33] тощо.

Місяць В. Ярошенко уподібнювався до ока: «*У небі – в фіялковій шкірі – / Горить половина ока...*», «*Червоне, яка рана – / Місяця око*» [9:56], яке є очевидцем усього, що відбувається вночі.

У поезії «На крутих його рогах» знаходимо рядки «*Похитнулося од ріг, / – Десь за обрії впало... / А скажений бик заліг, / Що аж луни встали*» [9:14], що приховують «алюзію на зодіакальний знак Тельця (Тура), зображуваного із сонцем між рогами, головного божества зодіаку протоукраїнців IV-III тис. до н.е.: в ньому народжувався Місяць і з нього починало свій річний цикл Сонце» [3:59].

У поезії «Сула» поет змальовує ще один образ-символ – ВОДА. Вода – джерело життя, одна з основних стихій Всесвіту, символ жіночого начала в природі, животворної матерії [8:311]. У всіх архаїчних культурах, у яких існував міф про прабатьків світу (небеса та землю), також знайшло відображення запліднення землі небесним сім'ям.

Тому, земні джерела води – озера та ріки – наділяються здатністю дарувати достаток та плодovitість [8:312]. У вірші «Сула» образ-символ РІЧКИ актуалізуються у декількох значеннях: рідне село, свідок людських страждань, Україна та український народ у роки війни та визвольних змагань. Використання поетом мариністичного символу є ознакою стилістичного напрямку, адже образ річки належать до топосів модерністичної літератури; окрім того, В. Ярошенко наділяє даний образ національними рисами, відтворює у ньому не лише універсальні, загальнолюдські проблеми, а й політичну ситуацію в Україні.

Наступним символом у поезії є образ ДОРОГИ.

Характерно, що символ Дороги у поезії найчастіше стосується реального життєвого шляху ліричного героя і дороги його духу. Суто національними є топоси, що характеризують дорогу: річка, поле, переліски, лани, безмежний степ, перепел, козак тощо. Вони яскраво презентують, доповнюють і увиразнюють символ Дороги автора, роблять його властиво національним. Дорога у В. Ярошенка, зазвичай, «сільська». Це і не дивно, тому що поет народився в селі, дуже його любив, і присвятив безліч віршів рідному селу.

Типово модерністськими є образ МАНДРІВНИКА у В. Ярошенка, мотивація та напрямок його руху. Це, зазвичай, мандрівник-самітник – один на важкій тернистій дорозі життя. Він прагне втекти від села до міста: «*Дядько очі мудро брижить / І хитрує навпростець: / – Що ж, товариш? // Хоч і пішки, / А тікаєш од села? – // І ревниво з-під посмішки / Тінь образи розцвіла: – / Город більший? Город кращий? // Там не колеться стерня?*» [11:95]; від ворожого світу до якоїсь вищої мети, нерідко – смерті: «*Тинню за мною будеш іти / Аж до кінця: / Нам із тобою не набрести / Вже на сонця. // Нам із тобою вже танцювать / Танок мерців: / Кістю сухою лязгать – клепать / В брамі Кінців*» [10:39]. Мандрівник у поезіях митця, зазвичай, дивиться назад, озирається й аналізує пройдений відтинок шляху, рідше – зазирає вперед, у майбутнє.

Але навіть у таких загальнолюдських символах, як Сонце, Місяць, Вечір, Вода, Річка, Дорога, Мандрівник, ужитих у поезії В. Ярошенка, ми помічаємо яскраве відбиття традиційної української символіки та індивідуально-авторського бачення, викликаного історичними подіями та соціальними чинниками.

Література

1. Авраменко Н. В. Поезія українських символістів перших десятиліть ХХ століття в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою. Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Н. В. Авраменко; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т., 2002. – 18 с.

2. Венедиктова Т. Обретение голоса: Американская национальная поэтическая традиция / Т. Венедиктова. – М. :

Изд-во МГУ, 1994. – 151 с.

3. Войнович В. Українська міфологія / В. Войнович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
4. Левицький В. Метаміфологія Київського тексту / В. Левицький // Житомирські літературознавчі студії. 2013. – Вип. 7. – С. 120–131. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_17
5. Новикова М., Шама І. Символіка в художественному тексті: символіка пространства / М. Новикова, І. Шама. – Запоріжжя: Вергіл, 1996. – 231 с.
6. Орлик П. Від символізму до реалізму // Ярошенко Володимир. Степ: Поезії. – К.: Дніпро, 1968. – 120 с.
7. Осадко Г. Знакові символи як стиліові домінанти творчості Петра Карманського // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Монографія / За редакцією Р. Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 174–227.
8. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. – 5-е вид. – Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В. М., 2015. – 912 с.
9. Ярошенко В. Луни. Поезії книга друга / В. Ярошенко. – К.: Товариство українських письменників, 1919. – 71 с.
10. Ярошенко В. Світотінь: поезії / В. Ярошенко. – К.: Сяйво, 1918. – 49 с.
11. Ярошенко В. Степ / В. Ярошенко. – К., Дніпро, 1968. – 120 с.

УДК 821.133.1–31Кіньяр.09

А. А. Мацюк

Харківська спеціалізована школа №99

Архетип Медеи в философско-литературной концепции Паскаля Киньяра

Мацюк А.А. Архетип Медеи у філософсько-літературній концепції Паскаля Кіньяра. Стаття присвячена аналізу архетипу Медеї у теоретичних і художніх працях письменника. У статті розглядається зміна образу Медеї впродовж творчого шляху письменника. У своїх есе («Секс і страх», «Джерело танцю») та у романній прозі («Салон у Вюртемберзі») письменник втілює архетип Медеї у різних іпостасях, інтерпретує її образ то в античному ключі, то з точки зору психоаналізу (Schadenfreude). Намагаючись зрозуміти мотиви вчинків Медеї, Кіньяр підкреслює саме доленосну жіночу складову персонажа, пояснюючи цим логіку її поведінки: це жінка, «яка засуджує на смерть того, кого любить».

Ключові слова: П. Кіньяр, архетип, Медея, міф, «Секс і страх», «Джерело танцю».

Мацюк А. А. Архетип Медеи в философско-литературной концепции Паскаля Киньяра. Статья посвящена анализу архетипа Медеи в теоретических и художественных работах Паскаля Киньяра. Рассматривается изменение образа Медеи на протяжении творческого пути писателя. В своих эссе («Секс и страх», «Истоки танца») и в романной прозе («Салон в Вюртемберге») П. Киньяр воплощает архетип Медеи в разных ипостасях, интерпретируя её образ то в античном ключе, то с точки зрения психоанализа (Schadenfreude). Пытаясь понять мотивы поступков Медеи, Киньяр подчеркивает именно судьбоносную женскую составляющую персонажа, объясняя этим логику её поведения: это женщина, «которая приговаривает к смерти того, кого любит».

Ключевые слова: П. Киньяр, архетип, Медея, миф, мифопоэтика, роман, эссе.

Matsiuk A. A. The Medea's archetype in philosophical and literary concepts of Pascal Quignard. This article analyzes the Medea's archetype in the theoretical and artistic works of the writer. This article explains how to change the Medea's image during the author's career. In his essays («Sex and fear», «Origin of the dance») and in his novels (Salon in Wurttemberg) writer embodies the archetype of Medea in different guises interpreting its image in the ancient way or in the psychoanalytic point of view (Schadenfreude). Trying to understand the motives of Medea's actions, Quignard emphasizes the fateful female component of the character, explaining the logic of her behavior: it is a woman, "which condemns to death the one who loves."

Key words: P. Quignard, archetype, Medea, myth, «Sex and fear», «Origin of the dance».

Миф связан с литературой на генетическом уровне (как писал А. Н. Веселовский, «миф явился развитием слова») [3:103]. Являясь «носителем «естественного» сознания первобытного человека»

[1:742], миф не просто отображает Первособытия и Первогероев, но и является ядром «коллективно-бессознательного» (по К. Г. Юнгу), раскрывая «энциклопедию архетипов» [там же], которые позволяют наполнить литературный текст «многоголосьем» мира [1:742] и богатой гаммой

символов.

Включение мифов, мифологических сюжетов, мифологем и архетипов в литературные тексты прослеживается на протяжении всей истории литературы [1:727]. XX век ознаменован «неомифологической» культурой, «высокоинтеллектуальной, направленной на авторефлексию и самоописания» [1:740]. Литература постмодернизма, соединяющая тенденции к ремифологизации и демифологизации, также не обходит миф стороной.

Паскаль Киньяр (1948) – яркий представитель современной французской литературы – часто обращается к мифу в своих романах и эссе, видя в нем истоки бытия, глубинный смысл общечеловеческой истории. Писатель сознательно использует миф как культурный артефакт и как объект познания. Фокусируя своё внимание на первоосновах существования человека, Киньяр апеллирует к мифологическим архетипам. В его так называемом «археологическом» методе, представляющем исследование «культурного филогенеза» [10:60], язык и миф являются «instrument fouisseur» («землероющим инструментом») [15:17], с помощью которого писатель переосмысливает историю культуры.

В мифологической традиции Киньяр находит отображение идей древнего мира, многие из которых, по его мнению, либо забыты, либо неверно истолкованы. Так, анализируя истоки речи в эссе «Спекулятивная риторика», Киньяр активизирует её мифологический потенциал. Опираясь на риторику древних, выраженную в мифах и сказках и направленную на создание «образов» («icônes», по Марку Аврелию) и «изображений» («images») или «métaphores» («метафор») (по Фронтону), Киньяр видит в ней один из первых фундаментальных опытов для человечества на пути становления искусства [15:14].

В эссе «La haine de la musique» («Ненависть к музыке») писатель задается вопросом: «pourquoi les mythes sont-ils attentifs à leurs naissances» («почему мифы так внимательны к своему рождению?») [11:131], ответом на который может стать высказывание Леви-Стросса: «tout mythe est une recherche du temps perdu» («любой миф – это поиск утраченного времени») [7:225]. Согласно Киньяру, «la fonction généalogique du mythe consiste à transmettre les puissances originaires à la descendance» («генеалогическая функция мифа состоит в передаче некой первоначальной движущей силы потомству») [5:184].

Выстраивая свою систему мифологии, Киньяр видит в античном мифе «le noyau de l'identité culturelle européenne» («ядро европейской культурной идентичности») [5:183]. Писателю близки идеи структурной антропологии (К. Леви-

Строссе) и психоанализа (З. Фрейд, Ж. Лакан), а также постулаты Ж. Батая, Р. Кайуа, П. Клоссовски [10].

Опираясь на идею К. Леви-Стросса, о том, что «la musique et le mythe se définissent comme du langage à quoi on aurait retiré quelque chose» («музыка и миф определяются как речь, у которой изъяли что-то») [8:578], Киньяр рассматривает их как некие **праформы** (К. Юнг) человеческой речи, воплощенные в слуховых пред-истоках (истоки музыки) и в визуальных пра-образах (истоки мифа). К. Леви-Стросс характеризовал «первобытное» мышление как «мышление логически ориентированное, способное к классификации и анализу» [2:5]. Киньяр также воспринимает миф как некую отправную точку в развитии искусства, способную «выражать себя» самостоятельно.

К числу архетипов, вызывающих наибольший интерес писателя, относится архетип Медеи, который появляется в романе Киньяра «Салон в Вюртемберге» (1986), в эссе «Секс и страх» (1994) и «Истоки танца» (2013), выступая в разных ипостасях. В данной статье мы рассмотрим основы мифопоэтики Киньяра, проанализировав архетипический образ Медеи в контексте философско-литературных представлений писателя.

В эссе «Секс и страх» писатель использует известные мифологические архетипы для объяснения желания «видеть», отождествляя его с познанием истоков происхождения человека. В то же время автор эссе настаивает на спасительном неведении, от которого невозможно избавиться, но которое нужно любить, как саму жизнь, возможную лишь в нем [13:188].

Именно поэтому взгляд занимает ведущее место в мифопоэтической трактовке таких архетипов, как Нарцисс, Орфей и Медуза Горгона. Киньяр подчеркивает, что «Нарцисса убивает не любовь к своему двойнику. Его убивает взгляд» [13:178]; «Его собственные глаза несут ему гибель» [13:181]. Анализируя образы Орфея и Медузы Горгоны, писатель делает вывод о том, что **нельзя смотреть ни перед собой, ни назад** [13:182], поскольку неизвестность, порождающая «желание увидеть» [13:184], опасна для человека как взгляд на своё естество.

В эссе «Секс и страх» Киньяр выделяет два источника древних страхов человека – **тьма и одиночество**, рассматривая их с точки зрения своей теории до-рождения. Тьма определяется как «отсутствие видимого» [13:150] и отсылает к сцене человеческого зачатия, а также к месту до-рождения – материнскому лону. Одиночеством писатель называет «отсутствие матери или предметов, ее заменяющих» [там же]. Практически все романские герои Киньяра обречены на одиночество, первопричиной которого являются

отношения с матерью.

Прообразом матери во многих романах и эссе Киньяра становится именно Медея. В эссе «Секс и страх» целая глава посвящена образу Медеи, запечатленному в трагедиях Еврипида и Сенеки, и его воплощению в живописи. Опираясь на традиционные трактовки, Киньяр отмечает, что в греческой и римской литературе Медея «являет собой тип ведуньи (а потом и злой волшебницы)» [13:121], акцентируя главное содержание образа: «Медея – это фигура безумной, неистовой страсти» [там же]. У истоков этой страсти стоит взгляд, предрешающий судьбу героини: «Она пристально смотрит на него. Она не отрывает взгляда от его лица. Ей чудится, в объявшем ее безумии, что это черты не смертного, а бога. Она не в силах отвести от него глаза» [13:121-122].

Описывая состояние Медеи после предательства возлюбленного, Киньяр подчеркивает, что она «колеблется между двумя противоречивыми чувствами – жалостью и мстостью; в ней борются мать и женщина, страх перед задуманным и яростное стремление к этому двойному детоубийству. Либо же в ней, замершей перед свершением этого кровавого акта, бушует неодолимый гнев, неодолима жажда свирепого возмездия» [13:123]. Эта двойственность определяет разграничение двух аспектов образа Медеи, которое прослеживается в дальнейших работах Киньяра: противоборство матери и женщины (интерпретируемое в психологическом аспекте) и безумная месть пылкой влюбленной (в соответствии с античными источниками).

В эссе «Секс и страх» писатель концентрирует своё внимание именно на античной трактовке образа Медеи, описывая ключевые для него понятия – **страсть**, рождающую образ человека, падающего в пропасть [13:124] и **безумие**, которому невозможно препятствовать. Эти чувства, охватывающие античную Медею, фатальны: она «беспомощна перед потоком, который через миг увлечет ее к действию» [13:125]. Киньяр скрупулезно анализирует Медею Еврипида и Сенеки, указывая на физические признаки ее тяжелого состояния: «она больше не ест, избегает общества людей, дети внушают ей ужас, она плачет не переставая или упорно смотрит вниз, под ноги, или же взгляд ее наливается злобой, как у разъяренного быка» [13:125]. Комментируя эпизод, когда Медея Сенеки вспарывает себе живот, «дабы убедиться, что в нем не растет третье дитя от Ясона» [13:125-126], Киньяр определяет причину её ярости – «воспаленные внутренности» как следствие любви-вожделения, неумной плотской страсти, плодом которой стал ребенок во чреве [13:126].

Убивая своих детей, Медея пребывает в «акте бешенства» [13:127], на последней завершающей

стадии своей болезни, исцелить от которой может только «миг смерти» [13:128]. На античных фресках Медея запечатлена в апогее бешенства, подобно сладострастию спелого плода (Овидий) – «на пике зрелости» [там же]. Искусство древних, по мнению Киньяра, «всегда считало себя терапевтическим, очищающим средством (несущим катарсис). Оно представляло некий симптом, изолировало его и изгоняло из общества [...]» [13:128]. В данном эссе Киньяр сравнивает образ древней Медеи с его современной интерпретацией, приводя в пример картину Делакруа, где Медея как бы выставлена напоказ, представлена в подробностях своего действия. Киньяру ближе Медея античная: «весь текст Еврипида в целом сконцентрирован в одном мгновении, которое замерло, не говоря о том, чем собирается стать» [13:129]. Античная Медея погружена глубоко в себя, она размышляет, пребывая в «мстительной ярости» [там же]. Поступок Медеи для Киньяра иллюстрирует один из главных постулатов древних, близкий ему концептуально: «Мы ограничены двумя неизвестными – сценой первого соития и мигмом смерти» [13:132]. Именно эти два состояния – рождения и смерти – соединились в образе Медеи, в её женском естестве, способном как давать жизнь, так и отнимать её. Биполярность образа Медеи прослеживается в дальнейших работах Киньяра, где разрабатывается психологический аспект внутреннего конфликта Медеи.

В 2010 году Киньяр вместе с японской танцовщицей в стиле «buto» Карлоттой Икеда (Carlotta Ikeda) создает музыкальный спектакль «Medea». Этот спектакль дает импульс для написания книги «Истоки танца», в которой писатель продолжает развивать свою философскую концепцию «утрат», обращаясь, в частности, к сюжетам библейской и античной мифологии. Центральное место среди них занимает история Медеи.

В спектакле и в эссе Киньяр упоминает три слова, произошедшие от корня «Мед»: *Midi*, *Médecine*, *Méditer* [14:17]. Слово *Midi* означает «полдень»: «Медея – это полдень, она – внучка Солнца в наивысшем его показатели полудня» [там же]. Писатель сравнивает «самый заметный момент дня» [14:18] с одним из самых ярких образов мифологии. Слово *Médecine* (которое может переводиться как «медицина» либо «лекарство, целебное средство») Киньяр также возводит к «имени Медеи-волшебницы» [там же], намекая на её магические способности и необычное происхождение. К тому же источнику возводится глагол *Méditer*, который переводится как «размышлять, медитировать». Киньяр пишет: «Медея – та, которая медитирует, предвидит, предсказывает, видит во сне» [14:18]. Здесь

выявляется близость Медеи к архетипу Матери: «[...] за Медеей стоит фигура Великой матери [...]. Она – шаманка, которая видит из своих глубин то, что грядет и появится вскоре» [там же]. Видя в образе Медеи саму Мать-природу, положившую начало всему живому, Киньяр сравнивает её с девой Марией [14:22], называя при этом Медею – «*mère noire*» («чёрной матерью») [14:119] и «*trou noir*» («чёрной дырой») [14:120]: «*Et pourtant il faut dire oui au contenant perdu, à ce trou noir. Il faut dire oui à Medusa, à Medea*» («Однако нужно сказать «да» утраченной оболочке, этой темной дыре. Нужно сказать «да» Медузе и Медее») [там же]. Парадокс образа Медеи заключается в том, что, неся смерть, она одновременно несет и жизнь. Она – *Mère éternelle*, [...], qui fait à la fois *tout disparaître et tout apparaître* («вечная мать, [...], которая заставляя всё исчезнуть и всему появиться») [14:126].

Анализируя поступки Медеи с разных точек зрения (как несчастной женщины, преданной жены и отчаявшейся матери), Киньяр видит в её поведении проявление глубокого психологического дискомфорта, обозначенного термином *Schadenfreude* (*schaden* и *freude*, в переводе с немецкого означает «вред» и «удовольствие»: «*Schadenfreude définit la joie qu'on éprouve devant le malheur de l'autre*» («*Schadenfreude* означает радость, которую мы испытываем, видя страдания другого») [14:122]. Писатель утверждает, что женщина «сохраняет ребенка, чтобы отомстить» («*on garde toujours un enfant pour se venger*») мужчине: «Убийство всех мужских видов является мстостью женщины, обезумевшей от боли, которую ей причинил мужчина, сделав её женщиной и матерью» («*La mise à mort de tous les états masculins vengera la femme de la douleur délirante que lui a causée l'homme qui l'avait rendue femme et mère*») [там же]. Поэтому Медея убивает своего брата, сына-подростка, ребенка и свое нерожденное дитя [14:122]. Киньяр обобщает образ Медеи, выделяя в нем доминанту: это женщина, **«которая приговаривает к смерти того, кого любит»** («*elle condamne à mort celui qu'elle aime*») [14:124]. Данное определение автор применяет и к социально-политической сфере, называя Медеей Родину-мать: «*Médée c'est la fabrique de l'histoire. Toute nation est une Médée*» («Медеей – это придумка истории. Каждое государство – это Медеей»), поскольку оно «adore sacrifier ses enfants» («обожают жертвовать своими детьми») [там же]. Киньяр приводит в пример первые строки гимна Франции: «*Allons, enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé*» («Вперед, дети родины, настал день славы»), сравнивая призыв к кровавой расправе для защиты Родины с поступком Медеи: «*Médée est le jour de gloire*» («Медеей – это день славы») [14:124].

Архетип Медеи как губящей матери просвечивает в романе Киньяра «Салон в Вюртемберге» (1986), предшествовавшем его философско-теоретическим эссе. Роман рассказывает о душевных коллизиях музыканта Шарля Шеноня. Отношения с матерью стали ключевым моментом в судьбе протагониста, приведя к разочарованию и отчуждению от внешнего мира.

Шарль вспоминает свою мать во время домашних концертов, испытывая чувство обиды от нехватки материнского внимания, которое он хотел завоевать: «*Je la regardais à la dérobée et je raclais, raclais. Véritablement je raclais pour elle, je mettais dans le mouvement de l'archet un poids et une vigueur tout à fait incroyables, qu'on n'imagine pas, dans l'intention où j'étais de me faire remarquer d'elle*» («Я смотрел на неё украдкой и пиликал, пиликал. Я играл для неё, вкладывая в движение смычка невероятные и невообразимые вес и энергию в надежде, что она меня заметит») [12:45]. Но мать не поднимала глаз, и даже «*Au-dessus d'elle Psyché ne regardait pas, Eros ne regardait pas*» («Висевшие над ней Психея и Эрот не смотрели») [там же]. Упоминание мифологических персонажей определяет восприятие сыном матери как некоего божества. Показательно, что картина, изображающая Эроса и Психею, по сравнению с образом матери характеризуется как «*médiocre toile*» («посредственное полотно») [12:45]. В то же время история Психеи, которой было суждено превратиться в бабочку, напоминала Шарлю судьбу его матери, или даже «*se confondait à elle*» («сливалась с ней») [12:46]. Такое сравнение можно трактовать двояко: с одной стороны – Шарль обожествляет свою мать, с другой – признает её ветреный и непостоянный характер.

Тема отношений сына и матери, как и сам образ матери, занимают важное место в романной прозе Киньяра. Многие исследователи (Ф. Бонфис [4], Ш. Лапейр-Демезон [6], Б. Мито [9] и др.) усматривают в этом образе биографические отсылки к фигуре матери самого писателя – Анн Брюно, дочери известного французского лингвиста Шарля Брюно (1883-1969). Анализируя фамилию *Bruneau*, Ф. Бонфис возводит ее к латинскому слову *brunus*, что значит «медведь» [4:122]. В монографии «*Pascal Quignard. Son nom seul*» (2001) Бонфис доказывает, что медведица является тотемным животным в творчестве Киньяра. Б. Мито в статье «*Vendre la peau de l'ours: la question du bilinguisme dans l'oeuvre de Pascal Quignard*» [9:479-486], приводит для сопоставления сравнение медведя и человека в романе В. Гюго «Человек, который смеется» (1869): «*Homo chez Hugo veut dire fauve, ursus signifie homme. Et Ursa chez Quignard, c'est la mère*» («*Homo* у Гюго означает хищник, а *ursus* – человек. А *Ursa* у Киньяра – это мать») [9:482].

Ученый подчеркивает, что **мать-медведица** является негативным образом в творчестве Киньяра.

Отрицательная характеристика образа складывается из-за отношения матери к детям: её никогда нет рядом. Своим отчужденным поведением мать наносит удар по психике ребенка, что равносильно тому, как Медея физически расправляется со своим потомством. Исследователь Лапейр-Демезон подчеркивает, что центральным объектом в романе «Салон в Вюртемберге» стал взгляд ребенка, лишённого любви, на безумства своей матери [6:266-272]. Семейные отношения в романе описываются писателем с точки зрения пострадавшей стороны, где на Медею как бы направлены взоры её детей, а ведущим мотивом является исковерканная судьба детей как отголосок её поступка. Придя на могилу матери, Шарль произносит ключевые фразы: «Comment c'est l'enfer ? Est-ce aussi désagréable que je le pense ? Est-ce aussi terrible que ce que tu m'as fait vivre ?» («Каков он, ад? Он так же отвратителен, как я себе его представляю? Там так же ужасно, как то, что ты заставила меня пережить?») [12:264]. Эти слова, наполненные болью, отражают главный внутренний конфликт протагониста, одновременно привязанного к матери и отторгнутого ею, а потому, стремящегося компенсировать нехватку общения с ней посредством возвращения физически и в воспоминаниях в семейный дом в Вюртемберге.

Заметим, что в рамках киньяровской теории происхождения человека образ матери занимает первостепенное место благодаря её функции – быть первым местонахождением человека в состоянии до-рождения. Формируя аудиальные перцепции ребенка, мать становится структурообразующим началом в его звуковом, а затем и языковом мире. Поэтому после рождения ребенок на подсознательном уровне ищет её любви и внимания как защиты в неизвестном для него земном мире, а также воспринимает мать как связующее звено между водной и земной средой.

Одновременно осуждая и оправдывая поступок Медеи, Киньяр ищет ответ на вопросы: 1. Можно ли упрекать мать в её действиях? (Отвечая положительно). 2. Правильно ли рассматривать женщину и мать как единое целое? (На этот вопрос у него отрицательный ответ). Не случайно Шарль Шенонь влюбляется в Изабель, которая походит на его мать: ненавистные материнские качества становятся притягательными чертами характера возлюбленной. Эти вопросы Киньяр развивает в эссе «Секс и страх» и «Истоки танца».

В философско-литературной теории Киньяра приход человека в земной мир и его адаптация неразрывно связаны с языком. Поэтому отношение к матери прослеживается через отношение к

родному языку. Так, детская травма Шарля выражается в противостоянии двух языков и культур – французской и немецкой («Maman détestant l'allemand, se refusant à le parler [...]») («Мама, ненавидя немецкий, отказывалась на нём говорить») [12:106], воплощенном в разногласиях его родителей. Автор сравнивает язык и мать как нечто трудноуловимое и ускользающее: «Mais les mères ne sont pas seules à être tortueuses, méchantes et peu accessibles. Les langues aussi sont indéchiffrables, toujours lointaines, toujours intimidantes et intraitables, d'une exigence sans fin» («Но матери не единственные изворотливые, злые и недоступные существа. Языки такие же непонятные, всегда далекие, смущающие, неуступчивые и постоянно требующие») [12:249]. Отсутствие материнского внимания породило особое отношение к родному языку (дословно «langue maternelle» – «материнский язык»): «Jamais ma mère ne s'est penchée sur mon lit. J'ignore presque le son qui sortait de ses lèvres. Or ces pages que j'écris sont écrites en français — [...] — , c'est sa langue» («Никогда моя мать не склонялась над моей кроватью. Я практически не знал звука, выходящего из её губ. И вот эти страницы, которые я пишу, написаны по-французски [...] — это её язык») [12:397]. Выражение своих чувств посредством языка становится для Шарля компенсацией упущенного коммуникативного акта (не обязательно языкового), и это заставляет его писать на родном языке матери в попытке восполнить утраченную возможность и реализовать «plainte vers elle» («жалобу к ней») [12:397].

В эссе «Истоки танца» Киньяр приводит примеры разных Медей (с. 125-126): римская Медея Сенеки, фрагменты Медеи-шамана Варрона и Овидия, греческая Медея Еврипида, волшебница-Медея Горация и Апулея. Говоря о Медее как о властительнице и повелительнице времени, Киньяр подчеркивает вечное, архетипическое содержание бессмертного образа: «C'est la puissance persistante des mères qui préside à toute la reproduction» («Это настойчивая власть матерей, которая стоит во главе любого воспроизведения») [14:126]. Медея – женщина, и в этом её судьбоносное предназначение, так как «la volupté maximale ne peut être que féminine et continue (jouir de l'homme, enfanter son petit, engouffrer le reproduit dans la mort, recommencer l'éternel visage du désiré, c'est-à-dire de celui qu'aime la mère dans le nouveau-né). Ce circuit est uniquement féminin. L'homme ne peut reproduire ce qu'il détruit. Et sa volupté n'enfante rien» («максимальное сладострастие может быть только женским и продолжительным (получать удовольствие от мужчины, вынашивать его ребенка, низвергать в смертельную пропасть плод своего воспроизведения (речь идет о рождении ребенка. – Прим. автора), видеть вновь бессмертное

лицо объекта своего желания, то есть того, кто любит мать в новорожденном). Этот цикл доступен лишь женщине. Мужчина не может воспроизвести то, что им уничтожается, а его сладострастие ничего не производит на свет») [14:127].

Проанализировав воплощение архетипа Медеи в философско-литературной концепции Паскаля Киньяра, мы проследили различные грани её образа, колеблющегося между безумной волшебницей и страдающей женщиной, а также изменение авторской оценочной позиции: от виновной стороны к пострадавшей. Медея предстает в литературе как уникальный женский образ – сильная и отчаявшаяся одновременно, что открывает возможность самых разных трактовок её поступка. Играя фрагментами архетипа Медеи в разных произведениях, Киньяр собирает её образ как некий калейдоскоп. В своих эссе и романной

прозе писатель воплощает архетип Медеи в разных ипостасях, интерпретируя её образ то в античном ключе, то с точки зрения психоанализа. Новаторское видение Киньяра заключается в выделении в архетипе Медеи судьбоносной женской составляющей, которая отличается от материнской и во многом объясняет судьбу персонажа.

В свойственной ему интеллектуально-философской манере, Киньяр соединяет знание о древнем мифе и его современное прочтение, видя в обращении к первоначалам возможность переосмысления человеческого бытия и истоков искусства. Используя архетипические образы, писатель словно стремится запечатлеть мгновение (подобно античным фрескам), обреченное на смерть в земной жизни, но способное жить вечно в искусстве и мифологии.

Литература

1. Лотман Ю. М. Литература и мифология (совместно с З. Г. Минц) / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб: Искусство-СПБ, 2002. – С. 727-743.
2. Миф – Фольклор – Литература: [сборник статей] / Институт русской литературы (Пушкинский дом); ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1978. – 250 с.
3. Незданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. Публ. В. М. Жирмунского // Рус. лит. – 1959. – № 3. – С. 103.
4. Bonnefis Ph. Pascal Quignard. Son nom seul / Ph. Bonnefis / Paris: Galilée, 2001. – 122 p.
5. Kristeva. I. Pascal Quignard: la réinvention du mythe / I. Kristeva // Interférences littéraires. – № 16, juin 2015. – 184 p.
6. Lapeyre-Desmaison Ch. Eclats de Médée / Ch. Lapeyre-Desmaison // Contemporary French and Francophone Studies. – 2014. – Vol. 18, No. 3. – P. 266–272.
7. Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale (1958) / Cl. Lévi-Strauss. – Paris: Plon, 1974. – 307 p.
8. Lévi-Strauss Cl. Mythologiques IV. L'homme nu / Cl. Lévi-Strauss. – Paris: Plon, 1971. – 578 p.
9. Mitaut. B. Vendre la peau de l'ours: la question du bilinguisme dans l'oeuvre de Pascal Quignard / B. Mitaut // Contemporary French and Francophone Studies. – 2008. – Vol. 12. – № 4, octobre. – P. 479–486.
10. Pautrot J.-L. Pascal Quignard / J.-L. Pautrot – Gallimard – Grasset / Institut français, 2013. – 171 p.
11. Quignard P. La haine de la musique / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1996. – 299 p.
12. Quignard P. Le salon du Wurtemberg / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1986. – 432 p.
13. Quignard P. Le sexe et l'effroi / P. Quignard. – Gallimard, 1994; rééd., 1996. – 355 p.
14. Quignard P. L'Origine de la danse / P. Quignard. – Paris : Galilée, 2013. – 172 p.
15. Quignard P. *Rhétorique spéculative* / P. Quignard. – Paris : Calman-Lévy, 1995; rééd., Gallimard, coll. «Folio», 1997. – 197 p.

Сучасні дослідження модернізму і постмодернізму ХХ століття

УДК 821.161.1–32 «19» Куприн

А. А. Краснова, И. И. Московкина

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Художественный мир «Суламифи» и «Звезды Соломона» А.И. Куприна: между неореализмом и постмодернизмом

Краснова А. А., Московкина И. И. Художний світ «Суламифі» та «Зірки Соломона» О.І. Куприна: між неореалізмом та постмодернізмом. У статті схарактеризовано специфіку поетики повістей О. Куприна «Суламифь» та «Зірки Соломона» (гра своїми та «чужими» образами; послідовна деміфологізація претекстів та створення «нових міфів», подібних до символістських; розмиття меж між сном та реальністю; посилення іронії тощо), що свідчить про відкритість неореалізму А. Куприна модерністському досвіду і про формування елементів «предпостмодернізму». Усе це уточнює уявлення про новітні письменника та його місце в літературному процесі «срібного століття».

Ключові слова: інтертекст, метатекст, неоміфологія, деміфологізація, гра, іронія.

Краснова А. А., Московкина И. И. Художественный мир «Суламифи» и «Звезды Соломона» А. И. Куприна: между неореализмом и постмодернизмом. В статье охарактеризованы особенности поэтики повестей А. И. Куприна «Суламифь» и «Звезда Соломона» (обыгрывание своих и «чужих» образов; последовательная демифологизация претекстов и создание «новых мифов», подобных символистским; размывание границ между сном и реальностью; усиление иронического и игрового начала и др.), свидетельствующие об открытости неореализма А. Куприна модернистскому опыту и о формировании элементов «предпостмодернизма», что уточняет представления о новациях писателя и его месте в литературном процессе «серебряного века».

Ключевые слова: интертекст, метатекст, неомифология, демифологизация, игра, ирония.

Krasnova A. A., Moskovkina I. I. The artistic world of Shulamite and The Star of Solomon by A. I. Kuprin: between neorealism and postmodernism. The article describes the specifics of A. I. Kuprin's tales Shulamite and The Star of Solomon (the play with the images of his own and the images of somebody else's; the consistent demythologization of pretexts and the creation of "new myths" similar to the symbolistic ones; the dilution of the borders between sleep and reality; the intensification of the ironic and playing principles, etc.) proving that the writer's neorealism is open to the modernistic experience and that elements of pre-postmodernism are formed. This makes the views of the A. I. Kuprin's innovations and his place in the literary process of the "Silver Age" more accurate.

Key words: intertext, metatext, neomythology, demythologization, play, irony.

А. И. Куприн до недавнего времени считался «крепким» реалистом, развивающим традиции русской классической литературы XIX века [1,6]. В итоговом труде ученых ИМЛИ РАН под редакцией В.А. Келдыша «Русская литература рубежа веков» (2000 г.) он уже характеризуется как неореалист [4]. В работах же Л. А. Скубачевской [13] и Н. Ф. Соценко [15] показана гораздо большая близость мироощущения Куприна и художественных форм его выражения к символистским и на этом основании поставлен вопрос о модернизме зрелой прозы писателя. Результаты анализа прозы Куприна 1910-х годов, к которым относятся

повести «Суламифь» (1908) и «Звезда Соломона» (1917), как представляется, позволяют уточнить и эту концепцию.

Повесть «Суламифь» уже была объектом рассмотрения Н. Н. Старыгиной [16], Л. А. Качаевой [5], М. И. Даракчи [3], которые охарактеризовали символику хронотопа, цвета, звука, запаха и других элементов ее поэтики. Исследователи справедливо полагают, что в основе повести Куприна лежит несколько библейских претекстов: «Третья книга Царств», «Книга Притчей Соломоновых», «Книга Екклесиаста», Книга «Песни Песней Соломона». Как показал М. И. Даракчи, в такой роли выступали и произведения французских писателей (Ж.

Э. Ренана, Г. Флобера, Ги де Мопассана), с которыми, по мнению ученого, Куприна сближало использование библейских первоисточников в романтическом модусе. Кроме того, трансформация библейских претекстов осуществлялась Куприным с учетом отраженных в славянской культуре (в Хронографе и т.п.) восточных вариантов легенд и под влиянием философии Русского Эроса (Вл. Соловьева, В. Розанова, Н. Бердяева). Сберегая первооснову образов Соломона и его возлюбленной, Куприн акцентировал внимание читателя на их внутреннем мире. В свою очередь, повесть Куприна послужила призмой, сквозь которую Саша Черный и В. Шершеневич рассматривали «Песнь Песней» при создании своих одноименных поэм, отличавшихся откровенно пародийным характером, совершенно нивелирующим «высокую», «романтическую» составляющую библейских образов.

Наше исследование поэтики «Суламифи» обнаружило гораздо большую степень трансформации библейских претекстов, объясняющую использование повести Куприна в качестве «призмы» при создании названных пародий. Так, если на повествовательном уровне Куприн, стилизуя и включая густой интертекст (отмеченные исследователями многочисленные цитаты, аллюзии, мотивы), стремился максимально приблизиться к претекстам, то на остальных уровнях структуры произведения (сюжета, хронотопа, пейзажа, предметного мира, персонажей) он существенно трансформировал первоисточники.

В название повести вынесено имя возлюбленной легендарного царя Соломона, образ которой рядом с ним мифологизировался и, подобно образам Беатриче и Джульетты, стал символом истинной, бессмертной любви. Повествование в «Суламифи» ведется в третьем лице повествователем, который, используя прием пересказа чужого авторитетного слова, вроде бы, полностью убирает свое субъективное столкновение описываемого. Характеризуя фигуру царя и его богатства, повествователь замечает: «Так живописал царя Соломона Иосафат, сын Ахилуда, историк его дней» [8:12]. Поэтому первая и вторая главы, рисующие фигуру царя, выглядят скорее своеобразной исторической справкой, а не фрагментом мифа. В таком тоне ведется речь и о богатствах Соломона, и о том, как он правил суд, и т.д. Благодаря этому, Куприн наполнил образ великого, мудрого царя и сюжет деталями, которые конкретизировали их. В итоге масштаб библейского героя остается мифологическим, но изображение его человеческих черт и поступков крупным планом максимально приближает его к читателю, «очеловечивая» и, в этом смысле, демифологизируя.

Большинство же глав повести (IV, VI, VII, IX и XII) посвящены истории любви царя и юной девушки. Эпический сюжет (фабульную основу и временную протяженность которого образуют 7 дней и 7 ночей любви Соломона и Суламифи) Куприн выстраивает на основе *лирических партий* Библейской «Песни песней». Но то, что в «Песне» было символическим (иносказательным и многозначным) мотивом, в повести Куприна утрачивает переносный смысл, конкретизируется, обретает эпическую определенность. Трансформируясь в таком направлении, лирические мотивы «Песни песней» превращаются в детали хронотопа, пейзажа, интерьера и портретов персонажей. При этом их изначальный (лирико-поэтический и обобщающе-мифологический) смысл полностью не исчезает, а уходит в подтекст. Так, если в «Песни песней» образы виноградной лозы были символами плодородия, изобилия, жизненной силы и жизнерадостности, то в повести Куприна они в значительной степени теряют свой символический смысл, как бы овеществляются. Виноградник оборачивается пейзажем и местом конкретной встречи царя и Суламифи. К тому же, передавая древнюю историю, повествователь часто заменяет прошедшее время на настоящее. Этот прием помогает приблизить читателя к происходящему, подчеркнуть не его мифологичность, а реальность: «Все ближе слышится голос. Вот он уже здесь, рядом, за раскидистыми кедрами, за темной зеленью можжевельника. Тогда царь осторожно раздвигает руками ветви, тихо пробирается между колючими кустами и выходит на открытое место» [8:15].

В то же время, художественное пространство этой части повести заполнено пейзажами, вызывающими ассоциации с райским садом и вечностью, а описание природы направлено на то, чтобы подчеркнуть чувства героев, раскрыть их внутреннее состояние. Подобно модернистам (В. Брюсову и др.), Куприн подчеркивает эротическую составляющую любви Соломона и Суламифи, но, как и писатели-реалисты XIX века, он опускает натуралистические подробности. Более того, как и в претексте, писатель подчеркивает высший и вечный смысл человеческой любви. В таких случаях конкретное время трансформируется в символическое и бессобытийное, в вечность: «Время прекращает свое течение и смыкается над ними солнечным кругом. Ложе у них – зелень, кровля – кедры, стены – кипарисы. И знамя над их шатром – любовь» [8:32].

В конце повести Соломон говорит Суламифи: «Жизнь человеческая коротка, но время бесконечно, и вещество бессмертно. После смерти мы с тобой встретимся, Суламифь, и мы не узнаем друг друга, но с тоской и с восторгом будут стремиться наши сердца навстречу, потому что мы

уже встречались с тобою...» [8:52]. Здесь, как справедливо заметил М. И. Даракчи, доходит до предела мысль Куприна о бессмертии человеческих чувств. Время до рождения и после смерти смыкается со временем жизни человека в единый нескончаемый круговорот, а любовь осмысливается писателем как некий важнейший Закон, данный Богом миру и человеку.

Таким образом, сохраняя символично-обобщающий масштаб образов Соломона и Суламифи, Куприн, в то же время, выписывает их как обыкновенных людей, наполняя психологическими характеристиками. Суламифь предстает как вечный символ любви и, одновременно, как простая земная женщина, а Соломон как легендарный мудрый правитель и судья, но, в то же время, как страстно влюбленный человек. В духе модернизма рубежа веков Куприн воплощает свою художественную концепцию любви-Эроса как необходимой и очень важной составляющей полноты жизни человека.

Анализ поэтики «Суламифи» свидетельствует о попытке Куприна создать свой вариант неомифологической повести – «нового мифа» «серебряного века». В то же время, на всех уровнях поэтики повести обнаруживается процесс обыгрывания «чужого» слова и образа, а также последовательная демифологизация библейских претекстов, что А. Ю. Мережинская относит к элементам «предпостмодернистского комплекса» [10]. В итоге, поэтика «Суламифи» обнаруживает черты, характерные как для неореализма и модернизма рубежа XIX–XX веков, так и для «предпостмодернистской» литературы 1910-х годов.

Развитие охарактеризованных особенностей поэтики и тенденций обнаруживаются в повести Куприна «Звезда Соломона», написанной девять лет спустя. Прежде всего, привлекает внимание название произведения. Первоначально повесть носила название «Каждое желание», а затем была переименована Куприным в «Звезду Соломона». Такое заглавие сразу вызывало ассоциации с его «Суламифью», в основе которой лежала оригинальная модель неомифологической повести, и одновременно вызывало у читателя ожидание повествования о каких-то мистических или чудесных событиях. Ведь Звезда Соломона – общеизвестный символический знак, представляющий собой шестиконечную звезду, образованную двумя перекрестно переплетенными друг в друге равносторонними треугольниками. Согласно легендам, Соломон, сын царя Давида, с помощью такой звезды изгонял демонов и привлекал ангелов. По другим легендам, гексаграмма была выгравирована на волшебном кольце-печати царя Соломона, который благодаря

ей повелевал духами. Отсюда ее другое название – печать Соломона [12].

Читательские ожидания, вызванные названием, на первый взгляд, вполне оправдывались, так как в основе сюжета повести лежали неординарные события. В первых же строках произведения, выполняющих кодирующую функцию зачина, они характеризуются повествователем как «странные и маловероятные» [9:131]. «Странные», потому что фантастические: главному герою является черт с сообщением о наследстве, Цвет обретает дар исполнять любое свое желание, затем следуют связанные с этим коллизии. Определение же этих событий как «маловероятных» сразу ставит под сомнение сам факт их действительного бытования. Так, с самого начала повествователь (как и сам автор) начинает игру с читателем, которая будет продолжена на протяжении всего текста, вплоть до самого финала произведения.

Важная роль игры в художественном мире «Звезды Соломона» на уровне мотива, жанра и интертекста (гоголевской «Шинели» и новеллы Сологуба «Маленький человек») была отмечена И. В. Слюниной [14:53]. Но основным претекстом, с которым играл Куприн, исследователи считают «Фауста» Гете. Его интертекст в «Звезде Соломона» очевиден. Не менее очевидно и то, что герой произведения – Иван Степанович Цвет – на роль Фауста не претендует. Это, скорее, его ироничная перекодировка, «анти-Фауст», по определению И. П. Поборчей [11].

Представляется, что образ героя интересен еще несколькими аспектами. Прежде всего, обращает на себя внимание подчеркнута гротесковое (игровое) соединение его необычной фамилии (Цвет) с широко распространенным в России и ставшим знаковым в фольклоре и литературе именем (Иван). Как и герой сказок (Иванушка), он, по определению повествователя, «ничем не замечательный, кроме разве своей скромности, доброты» [9:131], молодой человек. Как и многочисленные персонажи реалистической литературы XIX века, относящиеся к типу «маленького человека», он был «маленьким чиновником» в Сиротском суде. Причем, подобно не только Саранину – герою новеллы символиста Сологуба «Маленький человек», но и законам поэтики повести «Суламифь» самого Куприна, обобщающий смысл определения «маленький» здесь конкретизуется и «материализуется»: «У него был малюсенький, но чистенький, свежий и приятный голосок, так себе, карманный голосишко...» и т.д. [9:131]. В отличие же от своих предшественников, у Цвета была «одна невинная страстишка... – разгадывать в журналах и газетах всевозможные ребусы, шарады, арифмографы, криптограммы и прочую путанную белиберду» [9:133]. Именно пристрастие героя к такой игре

окажется важным при дальнейшем развитии событий.

Образ явившегося Цвету черта тоже имеет игровую природу, как на уровне его именованя, так и портрета, поведения, ранга. Начальные буквы его имени, отчества и фамилия вызывают ассоциации с Мефистофелем (*Мефодий Исаевич Тоффель*). При этом искуситель выглядит как шарж или откровенная пародия на Мефистофеля: «неизвестный господин в черном поношенном, старинного покроя, сюртуке», «на груди – огненно-красный галстук, под мышкой древний помятый, порыжевший портфель», «ровный пробор посредине черной, седеющей на висках головы, с полукруглыми расчесами вверх в виде приподнятых концов бабочкиных крыльев, или маленьких рожек, этот тонкий, слегка крючковатый нос с нервными козлиными ноздрями; бледные, насмешливо изогнутые губы под наглými воинственными усами; острая длинная французская бородака...» [9:140]. Судя по поведению Тоффеля и его собственному признанию в конце повести, в inferнальном табеле о ранге в отличие от Мефистофеля – это фигура маленькая: «Нет, мой друг, куда мне до такой знатной особы. Мы – существа маленькие, служилые... так себе... серая команда» [9:205].

Таким образом, уже на уровне персонажей Куприн, играя, «снижает» и демифологизирует фаустовский претекст. Этот процесс осуществляется и на других уровнях поэтики повести – предметном, сюжетном, хронотопа и др. Так, вместо кабинета гетевского Фауста с характерным интерьером, в повести приводится описание комнаты, в которой шестой год проживал Цвет. Она находилась «в мансарде над пятым этажом. Потолком ему служил наклонный и трехгранный скат крыши, отчего вся комнатка имела форму гроба» [9:132]. Комната-гроб вызывала ассоциации с жилищем Раскольникова, что должно было порождать у читателя соответствующие ожидания. Но эти ожидания не оправдываются и сюжетно не реализуются – Цвет не претендует на наполеоновскую роль вершителя судеб человечества и преступления, или какого-то иного злодеяния, так и не совершает.

Особенностью интерьера жилища героя оказывается цветник. На внешнем выступе за окном «Цвет по весне выгонял в лучинных коробках настурцию, резеду, лакфиоль, петунью и душистый горошек. Зимой же на внутреннем подоконнике таранились колючие бородавчатые кактусы и степенно благоухала герань» [9:132]. Такое транспонирование фамилии героя Куприна на уровень предметного мира повести тоже сродни приемам «материализации» символических элементов претекстов в художественном мире «Суламифи». Но в отличие от этой повести, при

описании места обитания Цвета преобладает ирония повествователя и скрывающегося за этой маской автора. Она ощущается в результате нагромождения деталей мещанского быта, окрашенного сентиментальным пафосом, характерного для массовой беллетристики: «Между тюлевыми занавесками, подхваченными синими бантами, висела клетка с породистым голосистым кенарем... У кровати стояли дешевенькие ширмочки с китайским рисунком, а в красном углу, обрамленное шитым старинным костромским полотенцем, утверждено было Божие милосердие, образ Богородицы-троеручицы, а перед ним под праздники сонно и сладостно теплилась розовая граненая лампадка» [9:132]. Все это способствует «снижению» сюжета – событий, происходящих в таком интерьере.

Внезапно появившийся в этой комнатке Тоффель посылает героя в якобы доставшееся ему в наследство имение и вручает железнодорожный билет до станции с говорящим (символическим) названием – Горынище, вызывая сказочные ассоциации. Они, с одной стороны, настраивают читателя на ужасные события, а с другой – на нечто не вполне серьезное, игровое (ведь «сказка – ложь»). Цвет приезжает в имение поздно ночью. Такой хронотоп выполняет важную функцию, создавая напряженные ожидания у читателя. Как пишет И. В. Слюнина, «сюжет начинает развиваться по законам таинственной повести» [13:52]. Добавим, что и интерьер тоже: «Все покособилось, сморщилось от времени и издавало тяжелые старческие вздохи, кряхтение, жалобные скрипы: и иссохшийся занозистый паркет, <...> громные шатающиеся хромоногие шкапы и комоды, картины и гравюры на стенах, покрытые слоями пыли и паутины, бросали косые, движущиеся тени на стены. И тень от самого Цвета то уродливо вырастала до самого потолка, то падала и металась по стенам и по полу» [9:152]. Но в итоге оказывается, что Куприн только поиграл элементами жанровой модели романтической «таинственной» повести, не доведя свой сюжет до характерного завершения. Поэтому на первый план вышел сам процесс игры.

В комнате, которая «одновременно походила и на редкостную любительскую библиотеку, и на кабинет чертежника, и на лабораторию алхимика, и на мастерскую кузнеца» [9:153], герой обнаруживает в книге формулу, расшифровкой которой занимались несколько поколений его предков, но так и не смогли ее разгадать. Подбирая различные комбинации, по-разному распределяя буквы и фигурки, Цвет находит решение. Здесь впервые и возникает изображение (рисунок) «Звезды Соломона», которая в произведении Куприна, действительно, будет хранилищем «запечатанных» духов. Правда, в повести они

окажутся не злыми по отношению к герою, а, напротив, станут исполнять каждое его желание. Сложив из фигурок правильную комбинацию и произнеся заветное слово «Афро-Аместигон», герой, как в восточных сказках про джинов, запечатанных в сосудах, обретает волшебный дар. Однако, по словам И. П. Поборчей, «Ивана Цвета <...> тяготит полученный дар. Способность к “двойному зрению”, позволяющая читать мысли собеседника и видеть то, что скрыто от глаз обычного человека, приводит к тому, что Иван Степанович постепенно разочаровывается в людях, в нем нарастает презрение и отвращение к человечеству» [11:638].

Заметим также, что Цвет попадает во всю эту историю, видимо, только потому, что его избирают для разгадывания сакральной головоломки. Обращает на себя внимание ироничность подачи автором самой ситуации разгадывания простодушным героем тайны, которую не могли разгадать образованные алхимики. Ивану Цвету эта загадка далась без интеллектуальных усилий: он разгадывает ее то ли интуитивно, то ли совершенно случайно. С этого мгновения, все, о чем ни подумает герой, тут же сбывается. Таким способом писатель обнаруживал глубинные подсознательные импульсы, которые даже у такого доброго человека, как Цвет, иногда оказывались небезобидными.

Цвет до последнего надеется, что все происходящее с ним просто случайность. Тоффель же пытается выудить из памяти героя то слово, благодаря которому он получил дар исполнения желаний. Но Цвет никак не может вспомнить его. Таким образом, даже имея волшебный дар, Цвет не становится абсолютным хозяином своей судьбы, которая с помощью случая играет человеком. Заметим, что это один из центральных мотивов творчества Куприна, охарактеризованный Л. А. Скубачевской [13]. В рассматриваемой повести он функционирует как автоинтертекстуальный и приобретает итоговый характер.

В конце повести (в XI главе) именно случай (Цвета потрясает зрелище попавшей под трамвай женщины) заставляет героя вспомнить и произнести волшебное слово, снимающее с него колдовство и превращающее в обычного человека. Тоффель рассказывает герою историю тайны, «которой тьма лет, больше тридцати столетий», которую «когда-то извлек из недр невидимого мира духов сам царь Соломон» [9:206]. Цвет же овладел этой тайной «совершенно случайно» и получил «ни с чем не сравнимую, поразительно громадную власть» [9:206].

Выраженная в этом монологе Тоффеля точка зрения, судя по всему, выполняет функции авторского комментария к сюжету, то есть является метатекстом: «счастье ваше, что вы оказались

человеком с такой доброй душой и с таким... не обижайтесь, мой милый... с таким... как бы это сказать повежливее... простоватым умом. Злодей на вашем месте залил бы весь земной шар кровью и осветил бы его заревом пожаров. Умный стремился бы сделать его земным раем, но сам погиб бы жестокой и мучительной смертью. Вы избежали того и другого, и я скажу вам по правде, что вы и без каббалистического слова – носитель несомненной, сверхъестественной удачи» [9:206].

Понять авторскую позицию помогает и функционирующий в повести автоинтертекст антиутопий Куприна. В его новелле «Гост» (1905) говорится о «мосте из человеческих трупов» и «кровавой реке», которые «вынесли человечество в просторное море счастья» [7:222]. О подобном пути человечества к всеобщему счастью Куприн предупреждал и в повести «Жидкое солнце» (1912), а в рассказе «Королевский парк» (1911) и саму будущую «райскую» жизнь (о которой мечтал и Цвет) писатель оценивал вполне определенно: «По правде сказать... все это было довольно скучно» [9:272]. Позже, уже после «Звезды Соломона», Куприн напишет новеллу «Рай» (1921), где, играя интертекстом романа-антиутопии Е. Замятина «Мы» (1920), он покажет противоестественность для самой природы человека подобной «райской» перспективы развития современной цивилизации [2].

Таким образом, охарактеризованный автоинтертекст обнаруживает историософский антиутопический аспект поэтики и авторской концепции повести «Звезда Соломона», которая была органическим и закономерным звеном в ряду названных произведений Куприна. Антиутопическая составляющая повести, по сути, выполняла функции демифологизации современных писателю идеологических и историософских мифов, что сегодня оценивается как признак предпостмодернизма в литературе 1910-х годов.

Еще одной предпостмодернистской чертой «Звезды Соломона» является возможность различной интерпретации этого произведения. Так, в финале повести оказывается, что события, произошедшие с Цветом, продлились всего полторы минуты. Избавившись от действия магии, Цвет возвращается в свою комнату, где произошло его знакомство с Тоффелем, в тот самый момент, с которого все началось. Но был ли это сон или нет, так и остается не ясным, поскольку Куприн вводит в текст детали, которые допускают различное истолкование всего описанного в повести.

Цвет встречает девушку, которую видел во сне (с которой уже знакомился в поезде), но теперь они знакомятся заново, так как она, видимо, не помнит его. В то же время, в самом конце произведения говорится, что автор не может скрыть от читателя

правдоподобности этого «сна». Наконец, сбывается заветное желание Цвета – он получает должность коллежского регистратора. Это желание удивило даже Тощеля. Он замечает: «Вы отвернулись от знания, прошли мимо него, как прошли мимо власти женщины, богатства, мимо ненасытимой жажды впечатлений» [9:208]. И хотя Тощель заключает, что «в этом равнодушии ваше великое счастье, мой милый друг» [9:208], вполне очевидно авторское ироническое отношение к герою и его выбору.

Таким образом, анализ поэтики «Звезды Соломона» показывает, что после «Суламифи» Куприн создал еще одну вариацию неомифологической повести, демифологизируя и иронически переосмысливая не только коллизию и образы «Фауста» Гете, но и значительный круг образов, мотивов и деталей других претекстов. На их фоне разрешение конфликта в повести внешне совершенно незначительно, «снижено» и представлено иронично – герой получает желанную должность и мундир. Цвет по своему характеру и складу ума не подошел на роль вершителя судеб. Именно поэтому все ситуации, в которых он сталкивает свою волю с судьбой, описаны Куприным с доброй усмешкой. Но за этой авторской игрой и улыбкой кроется эксперимент

над природой и потенциальными возможностями современного человека массы. Видимо, в момент написания повести Куприн еще не терял надежду на доброе начало в нем. Однако несколько лет спустя, уже в иммиграции, писатель создаст новеллу-антиутопию «Рай».

Таким образом, анализ поэтики повестей «Суламифь» и «Звезда Соломона» обнаружил стремление Куприна создать свои «новые мифы», подобные символистским, и одновременно демифологизацию существовавших литературных и идеологических мифов; усиление иронического и игрового начала; последовательную демонстрацию читателю того, как трансформируются претексты и создается новый текст; обыгрывание не только чужих художественных систем, но и своей собственной; возможность различного толкования природы (реальной или онирической) изображенных событий, то есть возможность разных интерпретаций произведения. Все эти особенности поэтики и авторской позиции можно отнести к «предпостмодернистским», расширяющим представление о новациях и специфике художественного мира Куприна.

Литература

1. Бабичева Ю. В. Александр Куприн / Ю. В. Бабичева // История русской литературы: В 4 т. – Л.: Наука, 1983. – Т. 4. – С. 373–394.
2. Виниченко В. В., Московкина И. И. Роман Е. Замятина «Мы» как претекст рассказа А. Куприна «Рай»: встреча на поле русской антиутопии / В. В. Виниченко, И. И. Московкина // Вісн. Харк. ун-ту. – 2014. – № 1127 : Сер. Філологія. – Вип. 71. – С. 250–254.
3. Даракчі М. І. Повість О. І. Купріна «Суламифь»: інтертекстуальні виміри: автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 – «російська література» / М. І. Даракчі. – Х., 2008. – 20 с.
4. Дьякова Е. А. Александр Куприн / Е. А. Дьякова // Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов): В 2-х кн. – М.: Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 584–619.
5. Качаева Л. А. Об особенностях использования прилагательного «желтый» в языке А. И. Куприна / Л. А. Качаева // Ученые зап. (Московский пед. ин-т иностр. языков). – 1971. – С. 108 – 114.
6. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX – XX веков / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 335 с.
7. Куприн А. И. Собр. соч.: В 9-ти т.– Т. 4. / А. И. Куприн. – М.: Художественная литература, 1972.– 486 с.
8. Куприн А. И. Собр. соч.: В 9-ти т.– Т. 5. / А. И. Куприн. – М.: Художественная литература, 1972.– 511 с.
9. Куприн А. И. Собр. соч.: В 9-ти т.– Т. 7. / А. И. Куприн. – М.: Художественная литература, 1973.– 565 с.
10. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература: Учебник / А. Ю. Мережинская. – Киев: Изд.-полигр. центр «Киевский университет». – 2007. – 335 с.
11. Поборчая И. П. Поэтика фантастического в повести А. Куприна «Звезда Соломона» и рассказе В. Набокова «Сказка» / И. П. Поборчая // Русская филология. Украинский вестник. – Х., 2003. – № 3–4 (24). – С. 39–43.
12. Символы и знаки [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sigils.ru/symbols/geksada.html>
13. Скубачевская Л. А. Специфика неореализма А. И. Куприна : дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.01.02 / Любовь Александровна Скубачевская. – Харьков, 2007. – 206 с.

14. Слюнина И. В. Игра в художественном мире «Звезды Соломона» А. И. Куприна / И. В. Слюнина // Материалы доповідей V Регіональної студентської наукової конференції «Мова та література як об'єкти філологічного дослідження» 21 березня 2012 р., м. Харків. – Х. : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2012. – С. 53–55.
15. Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы А. И. Куприна 1890–1900-х годов: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.01.02 / Наталья Федоровна Соценко. – Харьков, 2008. – 210 с.
16. Старыгина Н. Н. «Суламифь» А.И. Куприна: романтическая легенда о любви [электронный ресурс] / Н. Н. Старыгина. – Режим доступа: <http://lib.userline.ru/samizdat/10215>

УДК 821.161.1–32 Кузмин.09

Е. О. Полякова

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Специфика осмысления любовных коллизий «из современной жизни» в малой прозе М. Кузмина

Полякова Е. О. Специфика осмысления любовных коллизий «из современной жизни» в малой прозе М. Кузмина. У статті запропоновано аналіз поетики новел М. Кузміна – «Решение Анны Мейер» (1907) і «Платонична Шарлотта» (1914), в яких автор звертається до проблеми любові. Обидві новели виявили подібні риси, характерні для не стилізованої малої прози письменника. У цих творах іронічність М. Кузміна найбільш яскраво проявилася на сюжетно-композиційному рівні новел: як у взаєминах персонажів, так і в розстановці новелістичних пуантів, що створюють комічний ефект. Важливу роль в розглянутих новелах також грає інтертекст і гра з читачем.

Ключові слова: Кузмін, новела, поетика, іронія, інтертекст.

Полякова Е. О. Специфика осмысления любовных коллизий «из современной жизни» в малой прозе М. Кузмина. В статье предложен анализ поэтики новелл М. Кузмина – «Решение Анны Мейер» (1907) и «Платоническая Шарлотта» (1914), в которых автор обращается к проблеме любви. Обе новеллы обнаружили сходные черты, характерные для не стилизованной малой прозы писателя. В этих произведениях ироничность М. Кузмина наиболее ярко проявилась на сюжетно-композиционном уровне новелл: как во взаимоотношениях персонажей, так и в расстановке новеллистических пуантов, создающих комический эффект. Важную роль в рассмотренных новеллах также играет интертекст и игра с читателем.

Ключевые слова: Кузмин, новелла, поэтика, ирония, интертекст.

Poliakova Ye. O. Specificity of understanding love collisions "from the modern life" in M. Kuzmin's little prose. The article offers the analysis of the poetics of M. Kuzmin's novels – "The decision of Anna Meyer" (1907) and "Platonic Charlotte" (1914), in which the author adverts to the issue of love. Both short stories reveal similarities characteristic of writer's unstylized little prose. M. Kuzmin's irony is most clearly manifested in these works. It has been shown on the plot-compositional level of short stories: in relationships between the characters and in the balance of short-story pointes, creating a comic effect. Intertext and the playing with the reader plays an important role in short stories.

Key words: Kuzmin, short story, poetics, irony, intertext.

Малая проза М. Кузмина, за исключением его стилизованных новелл и рассказов, редко попадает в сферу интересов современных исследователей [2, 5, 6]. В определенной степени это связано с тем, что стилизованная новеллистика писателя часто воспринимается как высокохудожественная и даже элитарная, а вся остальная как второсортная беллетристика. Между тем, Н. Граматчикова,

рассматривая произведения писателя «из современной жизни», пришла к выводу об их значимости в развитии русской литературы: «Линия традиций “младшей прозы” русской литературы приводит к Кузмину и находит в нем не только блестящего продолжателя традиций, но и редкий для русской литературы тип писателя, соединяющий отточенность стиля с напряженным событийным, фабульным рядом. Восстановление в правах беллетристики после длительной эпохи

господства “большой”, серьезной литературы вполне соответствует одной из главнейших составляющих дарование Кузмина – его пристальному вниманию к каждодневным, “простым” человеческим интересам и радостям» [1:180]. Учитывая сказанное, полагаем, что произведения Кузмина «из современной жизни» заслуживают специального обстоятельного исследования не меньше, чем его стилизации.

Одной из наиболее примечательных особенностей стилизованной малой прозы Кузмина является настойчивое обращение к проблеме любви, которая рассматривается писателем в разных ракурсах и с разным пафосом – от сентиментального и трагического до иронического [1, 7, 8]. В ряде произведений Кузмина запечатлены проникновенные и трагические истории о неспособности человека противостоять року, где герои гибнут из-за вмешательства высших сил («Тень Филлиды», «Невеста» и др.). Другие новеллы проникнуты авторской иронией, несмотря на то, что герои испытывают отнюдь не шуточные чувства («Мачеха из Скарперии», «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» и др.). Исследование поэтики не стилизованной малой прозы Кузмина также свидетельствуют о центральной роли в ней любовных коллизий, которые чаще всего представлены под ироническим углом зрения. Особенно ярко ироничность писателя проявилась в новеллах «Решение Анны Мейер» (1907) и «Платоническая Шарлотта» (1914).

Фабула новеллы «Решение Анны Мейер» повествует о том, как юная девица Анна влюбилась в молодого человека, даже не познакомившись с ним. Девушка отважилась написать возлюбленному письмо с признанием, и, к ее удивлению, он ей ответил. Герои долго переписывались, и, наконец, Анна решила встретиться с юношей лично. Но новеллистически неожиданно оказалось, что письмо писал не ее возлюбленный, а его друг. Еще более неожиданно для читателя (второй новеллистический пуант) девушка попросила его продолжать переписку. Третий пуант совпадает с новеллистическим финалом, – продолжая испытывать безответное чувство к своему возлюбленному, Анна, не противясь желанию своей тетки, вскоре выходит замуж за нелюбимого человека.

Повествование в новелле ведется в третьем лице не персонифицированным повествователем, в центре внимания которого находится Анна и ее переживания. Пока в жизни и внутреннем мире девушки ничего не происходит, хронотоп произведения почти статичен, все явления уравновешены, а все происходящее бессобытийно: «Дни за днями, – туманные и ясные, солнечные и дождливые, – одинаково проходили для Анны

Мейер. Так же она вставала со своей теткой – не слишком рано, не слишком поздно; так же слегка помогала ей, так же читала роман за романом» [3:134].

Равновесие художественного мира новеллы нарушается в тот момент, когда внимание Анны привлекает молодой человек, регулярно прогуливающийся в парке с приятелем. Решив, что она влюблена в незнакомого юношу, героиня кардинально меняет ритм своей жизни. С этого момента начинает развиваться любовная коллизия, наполняя мир Анны движением. Девушка проявляет чудеса смекалки, чтобы выяснить, где живет ее возлюбленный Павел, сразу же находит себе место гувернантки для детей его сестры, принимает участие в домашних концертах в качестве солистки, резвится с детьми. Каждый раз, когда Анна встречается с Павлом, ее поведение становится странным: она не может ответить на простой вопрос, пытается имитировать особенности его речи, или бросается с криками из комнаты. Для героини – это проявление любви, для остальных же персонажей – неуместный и неумело разыгранный спектакль (во время разговора с Анной с лица Скачковой не сходит ухмылка, дети с присущей им непосредственностью и искренностью задают девушке нелепые вопросы).

Одним из важных моментов в развитии любовной коллизии становится написание тайного письма. Анна «долго писала это письмо по ночам урывками, даже разными чернилами: синими – детскими и рыжими – кухонными, трепеща, чтобы ее не застали за этим занятием и вздрагивая от каждого вздоха спящих детей» [3:145]. Очевидным интертекстом для Кузмина в данном случае послужил пушкинский «Евгений Онегин». Образы Татьяны и Анны, на первый взгляд, сближаются: обе девушки юны, неопытны, любят читать зарубежные романы, тайно влюблены и решаются на отчаянный шаг – признание. Однако Анна, ее письмо и персонаж, отвечающий на него, выглядят как откровенная пародия на претекст.

Хотя Анна принимает такое же решение, как и Татьяна, ей не хватает яркости характера и силы воли. Если пушкинская героиня «казалась девочкой чужой», благодаря своим незаурядным личностным качествам, то Анна резко выделяется среди окружающих ее людей из-за своего нелепого вида («случайно увидев себя в зеркале, девушка показала самой себе такой жалкой, смешной, ненужной в этом светлом небольшом кабинете» [3:152]) и поведения (в один из праздников она «пела высоким голосом, разводя большими руками. Дети визгливо смеялись и лезли ей на голову» [3:146] и т.п. Герой, отвечающий на письма Анны (ср. с Онегиным и его письмом) по характеристике повествователя, не представляет из себя ничего особенного: «Он был высок, белокур, курнос и

свеж, – *ничего особенного* – тонок» (курсив мой – Е.П.) [3:153]. К тому же, в новелле можно усмотреть и тонкий намек повествователя на не вполне традиционные отношения между Павлом и его приятелем.

Анна не раз обращается ко лжи, чтобы скрыть свои чувства. Фальшь становится еще одной чертой, снижающей образ героини. Ее ложь сначала безобидна, слегка поэтизирована (девушка врала «по вдохновению») и даже помогает ей найти полезное занятие. Но в конце новеллы, когда разоблачается обман ее партнера по переписке, Анна не только не возмущается, но и просит поддерживать иллюзию. Сцена разоблачения напоминает финальный эпизод из «Барышни-крестьянки», где Алексей, придя в гости к Лизе, случайно видит свое письмо. Однако если в пушкинском произведении финал оказывается счастливым и наполненным жизнью, то у Кузмина сцена разоблачения выглядит обиденной и банальной, а поведение героини – безэмоциональным, лишенном живой жизни.

С этого момента в новелле вновь начинает функционировать мотив неподвижности и спокойствия: девушку называют «спокойной и храброй», лицо Анны было «неподвижно, словно окаменелое», в душе у нее появляется «спокойная тоска». Героиня соглашается с волей тетушки и выходит замуж за нелюбимого мужчину, а сама, судя по всему, остается жить в мире созданной иллюзии. Таким образом, сюжет, в основе которого лежала любовная коллизия, описав параболу, возвращает читателя к началу новеллы, замыкая ее. Придуманная и пережитая любовь не только ничего не изменяет по сути в жизни героини, но и не изменяет ее саму. В отличие от пушкинской Татьяны, она не становится значительней как личность (ср. у Тютчева: «*Душа, увя, не выстрадает счастья, но может выстрадать себя*» [9:134]). Муж Анны, по сравнению с супругом пушкинской Татьяны, тоже снижено-карикатурен: при первой встрече с ним девушка «в гостях сидела молча и скучая, не обращая внимания на рассказы маленького, лысого, бритого человека посредине стола, – почетного гостя...» [3:139].

В итоге авторская ирония по отношению к героине, ее избраннику и его другу, к супругу Анны, а также всей любовной коллизии, вполне очевидна. В какой степени она адресована литературным претекстам, а в какой – современникам, в опошленном виде разыгрывающим «чужие» роли и сюжеты, сказать трудно. В новелле можно усмотреть и то, и другое, что обуславливает довольно широкое поле для интерпретаторов.

Еще более откровенно, чем в «Решении Анны Мейер», авторская ирония проявляется в новелле «Платоническая Шарлотта» (1914). Фабула

произведения повествует о молодой немке, решившей посвятить свою жизнь возлюбленному – Илье Петровичу, помогая ему в хозяйственных делах. Вместе они условились называть свои отношения «платонической любовью», т. е. любовью, «которая ничего не требует, которая счастлива тем, что другой существует, – больше ничего» [4:210]. История заканчивается тем, что Шарлотта старается взять на себя все домашние заботы возлюбленного, а Илья Петрович находит себе жену, предлагая Шарлотте повышение жалования и мягко отказывая ей в чувствах под предлогом платонической любви.

Для читателя с самого начала очевидна недалекость и ограниченность героини: «Конечно, она не читала Платона, сомнительно даже, знала ли о самом его существовании» [4:209]. Выражению новеллы и имени героини содержится реминисценция на «Страдания юного Вертера» Й. Гете, а сама Шарлотта сравнивает себя с Маргаритой из «Фауста». Примечательно, что героиня – немка по происхождению, но до названных «высоких» прообразов явно не дотягивает. Иллюзорность ее представлений о мире служит объектом авторской иронии. Кроме того, девушка любит кататься на коньках, хотя уже давно вышла из детского возраста. Она воспринимает все буквально, не понимая намеков, поэтому и разоблачение ошибочности ее суждений удивляет только ее саму.

В системе персонажей «Платонической Шарлотты», как и в «Решении Анны Мейер», а также других новелл Кузмина («Из писем девицы Клары Вальмон», «Девственный Виктор» и т.п.), воспроизводится одна и та же пара: неопытный герой/героиня и мудрый наставник (обычно тетушка, дядюшка или родители). Как правило, наставник обладает разумным взглядом на жизнь, без труда видит опасность, подстерегающие наивных героев, и предлагает трезвую оценку ситуации. Однако неопытные персонажи предпочитают прекрасную иллюзию, а трезвый взгляд со стороны мудрых героев только подчеркивает разницу между их мироощущением, проявляя и авторскую иронию.

В поэтике «Платонической Шарлотты», как и «Решении Анны Мейер», главная роль отводится героине иностранного происхождения, что изначально дает установку на их инаковость относительно других персонажей в художественном мире новелл. Сама же эта инаковость представлена здесь в ироничном и пародийном освещении.

Таким образом, «беллетристические» новеллы Кузмина оказываются не менее интересными, художественно стереоскопичными и многозначными, чем его стилизации, хотя

авторское осмысление проблемы любви в них проявляется несколько иначе. Свойственная писателю ирония в не стилизованной малой прозе проявляется больше, чем в новеллах-стилизациях: фокус внимания писателя смещается непосредственно на ситуацию и взаимоотношения персонажа с миром. При этом, судя по всему, парадоксально-ироническая, изящная и легкая, бесконечно разнообразная игра с «чужими» образами и текстами, с одной стороны, и

читателем, с другой, и в рассмотренном типе малой прозы Кузмина не предполагала утверждения каких бы то ни было Абсолютов, кроме переживания полноты самой жизни и высвобождения всех творческих сил человека. Насколько выявленные особенности характерны для остального круга не стилизованной малой прозы писателя и корректно ли ее относить к беллетристике – еще предстоит уяснить.

Литература

1. Граматчикова Н. Игровые стратегии в литературе серебряного века (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин) : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Наталья Граматчикова. – Екатеринбург, 2004. – 204 с.
2. Козюра Е. Метаморфозы женского: М. Кузмин и Э. Т. А. Гофман / Евгений Козюра // Характерологические стратегии в русской литературе : коллективная монография / науч. ред. А. А. Фаустов. – Воронеж : Научная книга, 2013. – С. 293–315.
3. Кузмин М. Проза. Собр. соч. в 9 т. Т. 1 / Михаил Кузмин; [ред., примеч. и вступ. статья Вл. Маркова]. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984. – 353 с.
4. Кузмин М. Проза. Собр. соч. в 9 т. Т. 4 / Михаил Кузмин; [ред. и примеч. Вл. Маркова]. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1985. – 372 с.
5. Логунова Н. Жанры малой эпистолярной прозы начала XX века: Особенности жанровой стратегии / Наталья Логунова // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та, 2009. – Вып. 7. – С. 194–198.
6. Панова Л. Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина / Лада Панова // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 2. – С. 222–240.
7. Полякова Е. Трансформация жанра жития в новелле М. Кузмина «Пример ближним» / Евгения Полякова // Вісн. Харків. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. – 2015. – Сер. Філологія. Вип. 73. – С. 226–229.
8. Полякова Е. Специфика поэтики и стилизации в новелле М. Кузмина «Тень Филлиды» / Евгения Полякова // Тези доповідей VII Регіональної студентської наукової конференції 15 квітня 2014 р., м. Харків. — Х.: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2014. – С. 55–57.
9. Тютчев Ф. Полн. собр. соч. Письма. В 6 т. Т. 2 / Федор Тютчев; [сост. В. Н. Касаткина]. – М.: Издат. центр «Классика», 2003. – 640 с.

УДК 821.161.1–3 Баршев

В. В. Виниченко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева

Виниченко В. В. Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева. Статья посвящена исследованию водного мотива и различных его воплощений (мотивы реки, дождя, тумана, потока, смертельного напитка и т. д.) в прозе Николая Баршева. Показано, что данные мотивы образуют мотивный комплекс, сохраняя традиционную мифологическую семантику, которая обогащается представлениями эпохи романтизма и модернизма. В таких произведениях Баршева, как «Большие Пузырьки», «Гражданин Вода», «Четвертое», вода олицетворяет собой разрушительную силу, уничтожающую и поглощающую все на своем пути, эквивалентную первобытному хаосу. Водные мотивы в прозе Баршева связаны с темпоральными образами: океаном времени, которое человек не может измерить или вычерпать в силу ограниченных возможностей. Вода как бы существует вне времени, одновременно находясь в прошлом, настоящем и будущем. В то же время образ воды амбивалентен; она олицетворяет собой женское начало, может нести смерть, гибель или возрождение, материнскую заботу, являясь витальной силой, дающей жизнь. Можно говорить и о собственно авторской интерпретации мотива воды как революционной, преображающей силы, которая также является амбивалентной и несет в себе как надежду на обновление жизни, так и разрушение и хаос.

Ключевые слова: мотив, мотивный комплекс, мифопоэтика, мифология, проза.

Виниченко В. В. Водний комплекс у прозі Н. В. Баршева. Стаття присвячена дослідженню водного мотиву та різних його виявлень (мотиви ріки, дощу, туману, потоку, смертельного напою тощо) у прозі Миколи Баршева. Показано, що ці мотиви утворюють мотивний комплекс, зберігаючи традиційну мифологічну семантику, що збагачується уявленнями епохи романтизму та модернізму. У таких творах Баршева, як «Великі Бульбашки», «Громадянин Вода», «Четверте», вода уособлює руйнівну силу, яка знищує та поглинає усе на своєму шляху, еквівалентну первісному хаосу. Водні мотиви в прозі Баршева пов'язані з темпоральними образами: океаном часу, який людина не може виміряти або вичерпати через обмежені можливості. Вода немов існує поза часом, одночасно знаходячись у минулому, теперішньому та майбутньому. Водночас образ води амбівалентний; вода уособлює жіноче начало, може нести смерть, загибель або відродження, майже материнське піклування. Вона є вітальною силою, що дає життя. Можна говорити і про цілком авторську інтерпретацію мотиву води як революційної, перетворювальної сили, яка також є амбівалентною та несе в собі як надію на оновлення життя, так і руйнування та хаос.

Ключові слова: мотив, мотивний комплекс, мифопоетика, мифология, проза.

Vinichenko V. V. The water complex in prose of N. Barshev. The article concerns the studying of the water complex in its diversity of the incarnations (the motifs of the river, rain, mist, flow, the death beverage and so on) in the prose of Nilolay Barshev. It is shown that these motifs form the motive complex, saving mythological traditional semantic, which is enriched with the conceptions of Romanticism and Modernism. In such works of Barshev as The Big Bubbles, The Citizen Water, The Fourth water represents the destroying force, which is equal to primeval chaos and demolishes and engulfs everything on its way. The water motifs in the prose of Barshev are related to the temporal image: the ocean of time which a man can't measure or deplete because of his little possibilities. Water exists out of time, being in past, present and future. At the same time the image of water is ambivalent. It represents woman, can bring death, ruin and revival, mothering carry, being vital force, which gives life. It can be said about the authorial interpretation of the water motif as revolutionary, transfiguring force, which is ambivalent and brings the hopes of renewal of life, as well destroying and chaos.

Keywords: motif, the complex of motifs, mythopoetics, myth, prose.

«Я вижу <...> Николая Баршева не между аль-Буруди и Анной Барыковой, а рядом с Пильняком, Зоценко, Замятиным и Булгаковым» [3:107], — писал М. Кураев, попытавшийся открыть читателю еще одно полузабытое имя в русской литературе первой половины ХХ века. К прозе Баршева обращались Т. Никольская, В. Петрицкий; А. Арьев, исследованию чеховского интертекста в

произведениях писателя посвящена статья Т. Шеховцовой [11]. Однако литературоведам еще предстоит ответить на многие вопросы, связанные с творчеством Николая Валериановича Баршева. Задача данной статьи — исследовать семантику и структуру стержневого для прозы Баршева «водного» мотивного комплекса, который до сих пор не был предметом специального рассмотрения.

Понятие мотивного комплекса исследовалось в работах В. Тюпы, Б. Гаспарова, В. Ветловской и др.

Так, Б. Гаспаров в работе «Из наблюдений над мотивной структурой романа Булгакова “Мастер и Маргарита”» говорит о периферийных и центральных мотивных связях, при этом последние образуют центральную смысловую область, которая и рассматривается как мотивный комплекс [2]. В. Тюпа в рамках прагматического подхода рассматривает мотив как «феномен филиации (расщепления) некоторого семантического поля (комплекса, "пучка мотивов"), выступающего в роли субстрата, и одновременно – противоположный феномен агглютинации (слипания) субмотивов, выступающих субститутами данного мотива. В силу своей континуальности <...> мотив семантически эквивалентен целому комплексу мотивов (субстрату)» [8:53].

Исходя из этих определений, можно выделить мотивный комплекс воды, который встречается во множестве произведений русской и мировой классики. Часто мотив воды интерпретируется в контексте смерти. В мифологических интерпретациях вода зачастую оказывается эквивалентом первобытного хаоса, в эсхатологических мифах она символизирует конец мира [5:240]. Как заметил французский философ Г. Башляр, цитируя Ж.-К. Гюисманса: «Вода способствует наибольшему распаду. Она помогает нам тотально умереть» [1:130]. Вода, по мнению Башляра, является стихией «юной и прекрасной смерти, без гордыни и мщения, мазохистской смерти» [1:122]. Кроме того, это органический и глубокий символ женщины: вода выступает как аналог женского лона и чрева, она является витальной силой, дающей жизнь. Вода обладает материнскими качествами и предстает как «чудесное молоко» [1:169]. Трактовка воды, как видим, амбивалентна: вода — это приглашение к смерти, но при этом смерти особой, после которой человек вновь обретает пристанище в материальной стихии: «природная первостихия, из которой происходит жизнь и в которую она возвращается, вода может нести смерть, гибель или возрождение, почти материнскую заботу» [10:40]. Вариацией водного и женского выступают слезы: женщина оплакивает свои горести, и глаза ее с легкостью «тонут в слезах» [1:122].

Вода как стихия представлена, прежде всего, в творчестве романтиков. В. Топоров показывает, что в романтической версии «морского комплекса», чаще всего речь идет об объективных, зримых характеристиках моря — огромное, беспредельное, могучее, бурное и т. д. [6:578]. Иные коннотации водные образы получают в поэзии Серебряного века. Так, О. Ханзен-Леве отмечает диаволические черты, присущие мотиву морской глубины, и связанные с водой мотивы сплетения и зеркальности. Стихийность же волн

интерпретируется как воплощение «аморальной красоты насилия» и символизирует сферу, которая находится по ту сторону добра и зла [7:304].

Трансформация семантики водного мотива происходит в литературе 1920-30-х годов. Так, у поэтов ОБЭРИУ, в частности, у Д. Хармса водные мотивы наполняются иным смыслом. Ход времени уподобляется потоку воды, причем последняя парадоксальным образом оказывается атемпоральным явлением. Вода как бы одновременно существует в прошлом, настоящем и будущем. По замечанию М. Ямпольского, она для Хармса является неподвижным «телом времени», еще одним предметом без формы, еще одной моделью идеальности. Это время находится вне нас и в нас, и поскольку оно вне нас, оно является вечным, ибо, изменяясь в себе, остается неподвижным для всякого внешнего наблюдателя [12:122].

В прозе Л. Добычина, который, как и Баршев, принадлежал к группе ленинградских писателей постреволюционных десятилетий, большинство из указанных семантических аспектов находит свое отражение. Как замечает Т. Шеховцова, водная стихия близка добычинскому герою в силу своей «многогранности, универсальности, амбивалентности и изменчивости», она связывает небо и землю, жизнь и смерть, вечность и мгновение, свет и тьму, сознание и подсознание [10:46]. На фоне такого многообразия символических значений интересно проследить семантику водного комплекса в прозе Баршева, в особенности с учетом эстетической близости и маргинального положения этих писателей в литературе.

Водные мотивы широко представлены в наиболее известном произведении Баршева — повести «Большие Пузырьки» (1926). Уже само название, которое одновременно отсылает к поэзии А. Блока и строкам из «Макбета» В. Шекспира, задает «водную» тему. При этом интертекстуальные отсылки к классическим произведениям в повествовании о «станции не первой классной, но сильно пьющей» звучат сниженно и даже пародийно, а сама семантика слова «пузырь» несет в себе что-то эфемерное, преходящее.

Водный мотив в повести проявляется, прежде всего, на бытовом уровне — в виде разнообразных напитков: водки, вина, молока, чая. В финале этот ряд завершается смертельным питием — метиловым спиртом (тем самым актуализируется мотив смертельного напитка, имеющий долгую литературную историю). Одного из главных героев, дежурного по станции Терентия Петровича, читатель впервые застаёт пьяным и пытающимся писать (трудно избежать ассоциаций с культовым произведением более позднего периода — повестью

В. Ерофеева «Москва – Петушки»). Взаимопонимание между Коко и Терентием Петровичем достигается после выпитой водки; в показаниях, касающихся смерти Морозова, в качестве косвенной причины гибели значится запах винных паров и т. д. Наконец, сама жизнь в «Больших Пузырьках» уподобляется пролитой водке, которая «чуть растечется и высохнет, как будто и не было. Есть и нет: без нужды родилось, без нужды и кончилось» [5:321]. Эти слова перекликаются с размышлениями имманентного автора: «Эге, раздулись, плывут пузырьки... Подожди, новые Пузыри родятся там, где не ждешь их. Пробегут мимо нее и эти, и те, и другие, и еще, и опять» [5:337]. Таким образом, мир будет бесконечно умирать и возрождаться вновь — таков закон Вселенной.

В повести Баршева мотив воды сопряжен не только со смертью, но и с крайней степенью деградации человека. Это особенно ярко проявляется в финальной сцене, когда служащие станции по ошибке пьют метиловый спирт и умирают. Не случайно Коко сравнивает станцию с палубой при кораблекрушении — еще одна отсылка к водному образу. Другой вариант его экспликации — рыба. Для христиан этот образ приобретает почти евхаристический смысл (вспомним насыщение народа в пустыне хлебами и рыбами (Мк. 6:34–44, Мк. 8:1–9) и трапезу Христа и апостолов после Воскресения (Ин. 21:9–22)). Рыба, плавающая в воде живительного источника, является символом духовного очищения. В «Больших Пузырьках», этот образ получает отрицательные коннотации: даже смерть оказывается «рыбьей». Глагол «умереть», по мнению Коко, по отношению к жителям Больших Пузырьков говорить нельзя; они, скорее, «засыпают».

С картиной духовного и физического умирания контрастирует время года, описываемое в повести, — весна. Возрождение, которое она несет, символически перекликается с постреволюционной действительностью и надеждой на обновление жизни. Однако оно оказывается неподлинным, равно как и слезы Дуни, которой «стало чего-то грустно» после ухода возлюбленного, но она быстро утешилась лакомством. Баршев снижает один из традиционных мотивов — плачущей девушки (невесты, жены), восходящий к фольклорно-песенной традиции, к плачу Ярославны в «Слове о полку Игореве» и т. п. В то же время «весенние девичьи» слезы Дуни ассоциируются с легким весенним дождем или тающим снегом, что подчеркивает органичность, природность женского/водного начала. Позднее, при расставании с Коко, Дуня вновь легко льет слезы — простые, как и она сама.

В рассказе «Гражданин Вода» (1926) интересующий нас мотив вновь вынесен в название произведения. Эксплицируется он и в первых же строках, причем в самом страшном обличии жидкой субстанции — крови: «Когда опустился на страну 1917 год и хлестал гневом и кровью в мозг и глаза — крестились неученые, как в страшный, грозовой час» [5:344]. В контексте этой апокалиптической картины возникает образ реки Мшага, которая «была все та же, углубленная небом, и так же с песней плелись венки для речных загадок» [5:344]. Таким образом, вводятся два важных мотива: зеркальности, заданной параллелизмом реки и неба (характерный признак как романтического, так и модернистского мирообраза), а также атемпоральности, вечности воды («С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть, и немудреная песня» [5:361]).

Гражданином Водой называют в рассказе врача Кузьму Ивановича, который верит, что все в мире изменяется, но ничего не пропадает. Даже разграбление своего дома или изнасилование дочери он воспринимает как очередной «обмен веществ». «И что вы за человек, Кузьма Иванович, — в сердцах восклицает Митя. — Так себе, что наша река Мшага, купайся в ней, молись или любуйся на нее, пакости в нее, ей все нипочем, течет себе — и все тут» [5:346–347].

Вода предстает в рассказе как всевластная стихия. Без нее нет жизни (не случайно Митя, находясь при смерти, просит пить, а в бреду боится захлебнуться от горячей воды). Поезд, в котором едет раненый, останавливается, дабы люди напоили «ненасытный» котел: залили в него воду, чтобы поезд мог продолжать путь. Вода во всех вариациях представляется как конечный путь бытия человека: река Мшага решает, кому из пустивших венки предстоит жить, а кому умереть. В другом эпизоде Кузьма Иванович предупреждает Митю: «Только смотрите, на самом мосту козликами не столкнитесь, а то завалитесь в воду, она церемониться не будет, всех потопит» [5:351]. Мост и сам по себе убийственен: он сносит голову какому-то проезжающему, расположившемуся верхом на поезде. И даже тощей коровке, которую видит Кузьма Иванович, предстоит принять участие в «обмене веществ» — стать сваренной. Вода является первоосновой всего сущего, которая парадоксальным образом, меняясь, остается прежней, а человечество прибывает и убывает. Не случайно многие образы принимают на себя свойства воды: поле «отмывает все, что пристало от людей», тревога по рельсам именно «течет», и точно так же вытекает жизнь из человека.

На обычные физические свойства воды Кузьма Иванович смотрит под своим углом зрения. Так, вода текуча, что придает ей дополнительное могущество: «Ну-ка, ударь ее хоть бы чем

тяжелым, не больно. Побегут, побегут по ней круги, и то поверху, и согрутца, только и всего» [5:347]. К тому же вода бесцветна, и это приобретает особую значимость в контексте борьбы «белых» с «красными».

Связанное с водой демонизируется, окружается ореолом мистического. Не случайно в поэме рассказывают историю о батке Махно, который скрылся от преследователей, канув в ведре с водой. Кузьма Иванович наталкивается на объявление о гадании на воде. Таким образом, Баршев наделяет водную стихию абсолютным могуществом, следуя мифологическим традициям.

Однако, если водная стихия бесконечна, как основа Космоса, то человеку предстоит умереть, и в этом его трагедия. Гражданин Вода, Кузьма Иванович, вынужден столкнуться с жестокой реальностью, несмотря на жизненную позицию. Его дочь Глашу убивают, и над ним самим нависает опасность, поскольку он отказался от мобилизации в качестве врача.

За свое прозвище «Гражданин Вода» продолжает «цепляться» и в финале рассказа, как задыхающийся за кислород. В город заходят смертоносные отряды Буденного, а Космос, бесконечный и всемогущий, продолжает хранить равнодушие по отношению к человеку.

Тему «обмена веществ» продолжает одноименный рассказ Баршева. Умирает («неожиданно для себя») Семен Назарыч, и в связи с этим актуализируются сразу два водных мотива: слезы дочери Маруси (плачущей сильно, «не иначе как жалея себя») и звездного неба — образ, который часто связан с водой. Об обмене веществ вещает товарищ Жук (своеобразная вариация дон-жуана Коко из «Больших пузырьков»), которого Маруся встречает на рынке. Товарищ Жук продлевает эксперимент над девушкой: подбрасывает ей кошелёк с деньгами, чтобы помочь оставшейся без кормильца семье, но во время следующего посещения берет себе взамен байковый платок тетуски Маруси. Простая, на первый взгляд, житейская ситуация у Баршева приобретает универсальный масштаб, ассоциируясь с вечным обновлением жизни, о котором говорилось в «Больших Пузырьках» и «Гражданине Воде».

С водой соотносятся времена года — сначала плаксивая и грязная осень, а затем зима, которая, словно «прачка усердная», отстирала всю грязь на небесах. Меняется и сама Маруся, и эти изменения также мотивно связываются с водой, точнее, с ее отсутствием: после ухода Жука она вновь глядит на небо, но уже сухими глазами. Это не случайно, ведь «если же по себе убиваться, то первая примета — глаза сухие и тоской блещут» [5:338]. Более глубокая, сильная скорбь свидетельствует о взрослении героини. Водные мотивы

переплетаются с библейской символикой — Жук называет Марусю мироносицей, тем самым задавая тему воскресения и обновления жизни.

Водный мотив заложен и в названии следующего рассказа Баршева — «Водоросли» (1926). Подобно водорослям, запутаны судьбы главных героев. После смерти отца, генерала Петрова, Валерий Андреевич уезжает из постреволюционной России вместе с дочерью. Его «идейная» жена Ольга штудирует политграмоту и остается с Аркадием Малевичем, однако впоследствии она бросит и его, чтобы закончить курсы и уехать навсегда в деревню.

Трагическое положение людей постреволюционного времени выражает метафора водорослей, озвученная Ольгой. В детстве она жалела речные водоросли, которые гниют в грязи, и пыталась их «спасти»: «Иногда я вырывала их, бросая плыть по течению, губила, а думала, что даю счастье» [5: 375]. Точно так же и революция, осуществленная ради всеобщего блага, причиняет лишь страдания главным героям: Ольга вынуждена расстаться со своей дочерью, а бывший учитель Хрущев умирает в нищете («Там кончено. Он молчит, потому что сказал все» [5:393]).

Мотив воды наделяется традиционными для Баршева танатологическими коннотациями — он связан с войной и грядущим концом света. Не случайно одной из первых упомянутых жидких субстанций становится кровь в песне «Буденный наш братишка», чуть позднее «суметь кровь пролить за Се Се Сер» обещает Женя, дочь Ольги. В устах ребенка эта фраза выглядит особенно страшно. Повторяется и образ водяных пауков, вид которых приобретают мысли из прошлого. При этом воспоминания также касаются воды: умирающий генерал вспоминает фразу учителя «Реки текут в море, а в море вода все-таки соленая» [5:370]. Даже вши ныне, при новом времени, уподобляются речным ракам.

С концом света связан водный комплекс в сцене обеда в семье Аркадия Малевича. «Скучное время пришло. Конец света скоро», — утверждает Николай Федорович за обеденным столом, что вызывает у читателя в памяти слова Чехова: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». После обеда «с подоконника в столовой неожиданно громко и суетливо застучали об пол скатившиеся капли пота» [45:374]. Скоро паркет стал портиться, натекла целая лужа, при этом кукушка — значимый в прозе Баршева временной образ — начинает куковать, ведя свой отчет. Как вода, по капле истекает время человеческой жизни.

В «Водорослях», как и в других произведениях Баршева, вода также сопряжена с темпоральными мотивами. Так, Хрущев признается, что не любит часов с кукушкой, ведь ими мерить время, словно

океан наперстком. Как и в «Больших Пузырьках», время здесь после революции течет иначе, однако не убыстряется, а наоборот, становится монотонным: «Скучное время пришло» [5: 374]. Отметим, что проблема времени, как одна из основополагающих для Баршева, требует в дальнейшем более подробного изучения.

С «водой-одиночеством», которое нельзя исчерпать, сталкивается главный герой рассказа «Четвертое» (1926). Кронид Семенович, представитель «старого» мира, уподобляется «Гражданину Воде» и становится в один ряд с «ненужными» (или «ненастоящими») людьми Баршева. Именно «ненастоящим» называет Кронид Семеновича его жена, которая через год совместной жизни бросает мужа и забирает с собой ребенка.

Водные мотивы пронизывают весь текст «Четвертого». Сашка называет Крониду «щучьими мощьями», что переключается с «рыбьей» жизнью жителей «Больших Пузырьков». Сам главный герой кому-то в пустоту говорит: «Халда ты, халда пивная хазина». В конце рассказа Кронид Семенович записывает в дневник, как старуха после великого наводнения (ассоциация с библейским потопом) пыталась вычерпать из конуры воду чайником. Это послужило основанием для сравнения воды с собственным одиночеством. Все известия о сыне герой получает «в тракторе», и даже лакомство ребенку Кронид Семенович покупает соответствующее, с речной тематикой — «раковые шейки».

Одним из важнейших мотивом «Четвертого» является связанный с водой мотив зеркала. Подобно воде, оно отражает человека, но по природе своей, как существо «беспамятное, угодливое», забывает того, кто в него когда-то смотрелся — Крониду Семеновича, представителя «старых» людей, которому «пора уходить». Не случайно в предсмертном распоряжении главный герой завещает зеркало племяннику, одному из представителей нового поколения — именно таким в «Прогулке к людям» герой-рассказчик советует пойти «вымывать руки» и стать «здоровыми людьми счастливой страны».

Мотивный комплекс воды обнаруживается и в «Жданном слове». Рассказ начинается в характерной манере Баршева: «У солнца и кур — одна повадка: вместе в пыли купаться» [5:396]. Деревенский учитель Аркадий Михайлович вспоминает отца Петра, который пил «как рыба», до остервенения, и начинал выбрасывать из окна хрупкие и ценные предметы.

Вода вновь наделяется всемогуществом, она способна на возмездие. Так, разбойника Ивана Милягу, который топил своих жертв, постигла та же участь. После проповеди отца Петра Миляга пообещал не братья за «мокрые» дела, однако

судьба все же настигла разбойника: он стал пить еще больше и вскоре утонул.

В «Жданном слове» (1926) водные мотивы осмысливаются в библейском контексте, причем последний подается в нарочито сниженном ключе. Так, отец Петр, пристрастившийся к вину, говорит, что он пьяница, «вроде Ноя», и если бы ему предложили отречься от водки, он глаза бы себе вырвал. Читатель, разумеется, распознает не только отсылку к Ветхому Завету, но и пародийный намек на сцену отречения апостола Петра от Христа. Не менее пародийным выглядит и рассказ отца Петра о некоем оболтусе, который усомнился, что кит мог проглотить Иону. Отец Петр счел этот поступок маловерием и признался, что не усомнился, даже если бы кита проглотил сам Иона. Наконец, косвенно с водой связан и тяжкий грех главного героя, который однажды, неся чашу, покачнулся и выронил дары на пол, что привело к концу «грешного праведника».

В «Забывтой антенне» (1929) водные мотивы претерпевают изменения, прежде всего, благодаря точному указанию места действия — Санкт-Петербург. Последний представляется в сознании главного героя Андрея Бодули «полностью высеченным из тумана». Миражность, двойственность изображенного города вызывают ассоциации с двойственностью его создателя — Петра, поэмой Пушкина «Медный всадник» и всем петербургским текстом русской литературы [7].

В баршевской «петербургской повести» жизнь простого конторщика Андрея Бодюли сродни судьбам «маленьких людей» А. Пушкина и Н. Гоголя. Чиновничья служба и крайняя степень бедности главного героя заставляют вспомнить и пушкинского Евгения, и Акакия Акакиевича из «Шинели»; безумие (по крайней мере, с точки зрения знакомых Бодюли) и эксцентричное желание стать писателем отсылают к «Запискам сумасшедшего», а влюбленность в Нюту Андреевну и затем трагическое разочарование походит на роковую любовь Пискарева из «Невского проспекта».

Призрачность города, подчеркиваемая туманом, который перенимает от воды ее текучесть («Туман не стоял на месте, а качался и плыл» [5:442]), имеет не только культурно-мифологическую, но и историческую подоплеку. Изображенное в повести время — это время перемен, когда старый Петербург превратился в новый Ленинград. Таким образом, актуализируется традиционный мотив воды, стирающей память, изменяющей мир. В последних строках Баршев упоминает незримые волны, которые «несли простые слова о мировом братстве и будущем счастье всего человечества» [5:484].

Каково место старых людей, этих «щучьих мошей», оставшихся, подобно забывтой антенне, в

новом мире? В «Гражданине Воде» и других ранних произведениях Баршева их участь, безусловно, трагична. В «Забытой антенне» Андрей Иванович неуверенно произносит: «Будем жить... авось», хотя в повести читатель так и не находит ответа на вопрос, как быть с этими «ненужными» и «ненастоящими» людьми.

Таким образом, водные мотивы в прозе Баршева во всех своих воплощениях и смысловых контекстах — река, дождь, туман, потоп, слезы, зеркало, мост, рыба, хмельные напитки и т. д. — образуют мотивный комплекс, имеющий ключевое для понимания произведений писателя значение. Эти мотивы Баршев наделяет как традиционной мифологической семантикой (вода как хаос, как

всепоглощающая стихия, как первооснова всего сущего), так и собственно авторским смыслом (вода как разрушающая и преображающая сила, сродни революционной). Необходимо подчеркнуть темпоральное значение водной символики: океан времени, которое человек не может измерить или вычерпать в силу ограниченности своего личного бытия. Многоаспектность трактовки водного мотива, его экзистенциальные и онтологические коннотации, связь с мифологическими и архетипическими представлениями, соотносённость с литературным контекстом позволяет ввести творчество Баршева в литературную парадигму позднего модернизма.

Литература

1. Башляр Г. Вода и грезы: опыт о воображении материи / Г. Башляр ; пер. с фр. Б. М. Скуратова. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.
2. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы / Б. М. Гаспаров. — М. : Наука, 1993. — 304 с.
3. Кураев М. Баршева можно не знать? Читатель представляет писателя / М. Кураев // Литературное обозрение. — 1990. — № 6. — С. 106—107.
4. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — Т. 1 : А–К. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — 671 с.
5. Расколдованный круг : Сборник повестей и рассказов. — Л. : Сов. писатель, 1990. — 688 с.
6. Топоров В. Н. О поэтическом комплексе моря и его психофизиологических основах / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ / В. Н. Топоров. — М. : Прогресс ; Культура, 1995. — С. 575—622.
7. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров. — СПб. : Искусство, 2003. — 617 с.
8. Тюпа В. И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В. И. Тюпа // Дискурс -2' 96. — Новосибирск : Наука, 1996. — С. 52—55.
9. Ханзен-Леве А. Русский символизм / А. Ханзен-Леве. — СПб. : Академический проект, 1999. — 512 с.
10. Шеховцова Т. А. Проза Л. Добычина. Маргиналии русского модернизма / Т. А. Шеховцова. — Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2009. — 312 с.
11. Шеховцова Т. А. Проза Николая Баршева: чеховское начало в русском модернизме 1920-30-х годов / Т. А. Шеховцова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. — 2006. — № 745. Сер. : Філологія. — Вип. 49. — С. 130—134.
12. Ямпольский М. Беспмятство как исток. Читая Д. Хармса / М. Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 1998. — 384 с.

УДК 821.161.1 — ІСорокин

П. Н. Б а б а й

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Историзм, метафизика, персонология
в неклассической эпике В. Сорокина «Теллурия»**

Бабай П. М. Историзм, метафизика, персонология у неклассичній епопеї В. Сорокіна «Телурія».

В статті розглядаються темпоральні моделі художньої системи Володимира Сорокіна 2000-х – 2010-х років. Роман «Теллурія» в цьому контексті проаналізовано з точки зору епопейної поетики неклассичного типу. Епічна структура нарративу взаємодіє із медійним проектом автора, що інтегрує до романної оповіді додаткові проєкції метаестетичної рефлексії. Центральний в романі образ-символ телурового гвіздка своєю антиномічністю постає художньо відповідним до гібридної структури епопейної оповіді та інтермедіального проєкту.

Ключові слова: історизм, епопейність, концепція часу, метафизика, персонология, образ-символ.

Бабай П. Н. Историзм, метафизика, персонология в неклассической эпике В. Сорокина «Теллурия». В статье обозреваются темпоральные модели художественной системы В. Сорокина 2000-х – 2010-х годов. Роман «Теллурия» в этом контексте анализируется с точки зрения эпической поэтики неклассического типа. Эпическая структура нарратива взаимодействует с медиальным проектом автора, который интегрирует в романное повествование дополнительные проекции метаэстетической рефлексии. Центральный в романе образ-символ теллурического гвоздя выступает художественным адекватом гибридной структуре эпической повествования и интермедийного проекта.

Ключевые слова: историзм, эпичность, концепция времени, метафизика, персонология, образ-символ.

Babay P. N. Historicism, metaphysics, personology in non-classical epic "Telluria" by V. Sorokin. The article surveyed the temporal pattern of Sorokin's art system in 2000s - 2010s. The novel "Telluria" in this context is analyzed in terms of the type of non-classical epic poetics. Epic narrative structure interacts with the medial author's project, which integrates to novelistic narrative additional projection of metha-aesthetic reflection. Central to the novel image-symbol of tellurium nail appears as the art adequate to hybrid structure of epic narrative and intermedia project.

Keywords: historicism, epics, concept of time, metaphysics, personology, image-symbol.

Вопрос о специфике сорокинського історизма і авторських концепцій історического часу особливо актуалізувався применительно к сравнительно недавним текстам автора – 2000-х и 2010-х годов, – прежде всего, ледовой трилогии, «Дню опричника»-«Сахарному кремлю» и «Метели».

Мотивации и целеполагание исторического компонента в сорокинском творчестве толковались исследователями в постсоветском контексте модернизационной проблематики, актуальных перипетий национальной идентификации, альтернативно-исторических художественных концепций [1; 4; 5].

При всей многовекторности апелляций историцистских опытов Сорокина – от злободневно публицистических аллюзий до трансоисторических мифологем национального бессознательного, – можно выделить несколько моделей околоисторического нарратива и хронотопа в текстах, предшествовавших «Теллурии» и

создавших необходимый фундамент для эпической проекции.

В Трилогии писатель пролагает напряжение мифогенного времени между первособытиями ошибочного творения Земли лучами божественного света, спасительным падением тунгусского льда и, с другой стороны, окончательного события преображения, пресекающего всякую историю. Темпорально протяженный, но семиотически интенсифицированный обнаженной провиденциальностью нарратив от первособытий к концу истории налагает довольно жесткую мотивационную печать на маневры автора с версиями альтернативных исторических сценариев и перипетий. Это позволило А. Эткинду назвать такой тип историзма магическим и рассматривать его в контексте альтернативного исторического семиозиса В. Шарова или В. Пелевина [5].

В «Дне опричника», а также в более чистом виде, без публицистических апелляций, – в «Метели» мы сталкиваемся с иным вариантом квазиисторического / метаисторического образа времени, консервирующим в неизменности воспроизведенный типологический набор примет и

атрибутов русского исторического прошлого – баре и холопы, монархия-самодержавие, опричники, ямщицкие тракты со станционными зрителями и перекладными лошадьми, снежные бескрайние поля с потерянными вешками, бесовским нескончаемым кружением метели и проч. и проч. – спрессованные в «Метели» как интертекстуальная квинтэссенция классической русской литературы. Однако это прошлое становится единственной и самоценной реальностью, поглощая и вытесняя настоящее. Самые футуристические технические новинки, разбросанные по такому архаическому ландшафту, не затрагивают его неизменной сущности. Именно эту реальность называет Сорокин подлинной русской метафизикой. В этой картине мира нет места настоящему и будущему, все подчинено дурной бесконечности вечно движущегося прошлого в возвратно-круговом движении метели, застилающей горизонт и сбивающей с пути [4].

И только в Теллурии, благодаря особому статусу центрального и фонового события катастрофы, происходит прорыв к обновленному классическому для европейского Модерна переживанию времени как динамически векторной истории – мир разделился на бывший, прошедший, насущное настоящее посткатастрофической ситуации, требующей выбора, переоценки ценностей, и зависящий от этого выбора мир будущего. Масштабность катастрофизма перипетий, его сюжетобразующий потенциал, этический градус аксиологических контрверз, сомасштабирование «большого мира» геополитических дискурсов, идеологических сверхнарративов и частной индивидуальной судьбы, персонологической проблематики, – все это в совокупности определяет историзм Теллурии, реализующийся в классически узнаваемом широком русле эпопейности.

Согласно трактовке Д. Гачева, «эпопейное мирозерцание есть мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности. И до сих пор нам известна лишь одна из таких всемирно-исторических ситуаций, а именно: перекресток непосредственного и отчужденного общежития – народа и государства – как двух основных способов объединения людей» [3 :75].

В Теллурии такие «перекрестки непосредственного и отчужденного бытия», вполне в духе «толстовской» эпопейности, т.е. при всей распаханности в необозримые сферы историософских конфликтов и геополитических перипетий в конечном счете преломляются персонологически – в индивидуальной судьбе, драме, поиске и выборе.

В качестве примера проследим реализацию одного метафорического мотива в двух

соответствующих контекстах – вариации повтора посткатастрофического образа-символа мертвой головы: «Так вот я, my dear Todd, нахожусь сейчас в Москве – бывшей голове великанши. ... Вообрази, что ты, заброшенный провидением на остров великанов, застигнут непогодой и вынужден переночевать в черепа давно усопшего гиганта. Промокший и продрогший, ты забираешься в него через глазницу и засыпаешь под костяным куполом. Легко представить, что сон твой будет наполнен необычными сновидениями не без героического (или ипохондрического) гигантизма. Собственно, Москва – это и есть череп империи русских, а странная странность ее заключена в тех самых призраках прошлого, кои мы именуем “имперскими снами”» [6:16-17].

Посткатастрофический символ мертвой головы, наполненной имперскими снами, трансформируется затем в вареную и поедаемую зооморфами голову павшего воина, в которой Роман и Фома обнаруживают свинцовую пулю и теллурийский гвоздь – встречу двух противоположных стихий: «В голове этого воина встретились два металла – благородный и неблагородный. И голова не перенесла их столкновения. Алхимического брака двух начал не получилось. Это трагедия. Причем трагедия высокая. Получается, что главная битва произошла не под Бугульмой, а в голове этого неизвестного героя» [6:221].

Эпопейные перекрестки непосредственного и отчужденного сосредоточиваются в сорокинской формуле поиска «человеческого размера», концептообразующим рефреном проходящей через весь роман. Вот как, например, характеризуется через призму этого концепта новый послевоенный облик мира бригадиром плотников (своего рода теллурийных волхвов): «Взгляните на наш евроазиатский континент: после краха идеологических, геополитических и технологических утопий он погрузился наконец в благословенное просвещенное средневековье. Мир стал человеческого размера. Нации обрели себя. Человек перестал быть суммой технологий. Массовое производство доживает последние годы. Нет двух одинаковых гвоздей, которые мы забиваем в головы человечеству. Люди снова обрели чувство вещи, стали есть здоровую пищу, пересели на лошадей. Генная инженерия помогает человеку почувствовать свой истинный размер. Человек вернул себе веру в трансцендентальное. Вернул чувство времени. Мы больше никуда не торопимся. А главное – мы понимаем, что на земле не может быть технологического рая. И вообще – рая. Земля дана нам как остров преодоления. И каждый выбирает – что преодолевать и как. Сам!» [6: 307].

В контексте императивов выбора и преодоления мотивика «человеческого размера» становится для Сорокина не только составляющей проблематики собственно романа, но гораздо большего интермедийного проекта, частью которого явился сам литературный текст. Протицируем часть из интервью-самоописания этого проекта: « — Я вспомнил недавний перформанс с вашим участием, в Венеции — где вы в звериной шкуре, с дубиной, к которой привязана клавиатура... С кем это вы бились и за что? — Я бился за *человеческий размер* в искусстве. Против замещения искусства технологией, против "искусства как процесса" и за "искусство как результат". За возвращение к кистям, подрамникам, краскам, мастерству, к озябшей натурщице, к шляпе на мольберте...» <...> «— Как вышло, что после последнего романа, «Теллурии», вы стали писать картины? — Это трудно объяснить. Я давно хотел вернуться к живописи, пришлось ждать почти 35 лет! Так случилось, что для этого вдруг сложились все условия. Почти три года после «Теллурии» я писал только маслом на холсте. — Ваш живописный цикл «Новая антропология» — вы его закончили? — Да, закончил. Это двенадцать картин, как бы написанных двенадцатью зооморфами. Каждая из них в своем стиле: суровый реализм, экспрессионизм, сюрреализм, кубизм, поп-арт» [2].

«Человеческий размер» оказывается здесь не только проблемой мерности для народов, обществ, государств, индивидов в их выборе и борьбе за свою подлинную идентичность в условиях нового мирового ландшафта на руинах старой Евразии. Историзм эпопейного повествования взаимодействует с метаконтекстом авторской эстетической идентичности, выбором стратегии искусства — между историческими классическими критериями, категориями автора, произведения, оригинала и, с другой стороны, так называемого *contemporary art* — конгломерата анонимных образов, циркулирующих в медиапространстве и могущих получить теперь новое воплощение только в инсталляции. Причем парадоксально здесь у Сорокина реализованы обе стратегии. Исторический нарратив романа и эстетический метанарратив истории искусства 20 века взаимоналагаются, вступая в метаязыковой диалог, чреватый взаимными диффузиями и гибридизацией.

Так, «человеческий размер» буквализуется в сосуществовании людей маленьких, обычных и больших. Но метафоризируется, когда идет речь о зооморфах, жертвах антропогенетики, мыслящих и чувствующих по-человечески и пытающихся преодолеть в себе животное, культивируя человеческое, в частности, посредством именно искусства. Показателен тут сюжет о полу-псах,

полу-людях, философе-посткиннике (посткиннике в буквальном смысле) Фоме и поэте Романе, бывших крепостных артистах. Беглые странники, они направляются в Теллурию, край свободы, счастья, что для них означает в первую очередь возможность творчества как истинно человеческого самоопределения в контексте новой антропологии — написать нового зооморфного Заратустру — вновь провозгласить преодоление прежнего человеческого образа и провозвестие сверхчеловеческого.

Далее эта тема со-размерности перерастает в радикально поставленную проблему Другого, норм и границ инаковости, — не только между разными людьми, людьми и животными, но и между живым и неживым границы все больше дезавуируются (вспомним трансгенные организмы, технически дополненные тела, многочисленные «живые» и «живородящие» предметы-организмы, материалы и вещества («живые шубы», мыслящие и страдающие фаллоимитаторы и т.п.)).

Однако, в известном смысле, это те самые зооморфы, что исполняли разностилевые полотна в живописной части интермедийного проекта, обеспечивая необходимо остраненную для инсталляции позицию вчуже. В известном же смысле они являются наследниками клонов, изготовляющих тексты в «Голубом зале» и «Детях Розенталя».

Так что эпопейный конфликт отчужденного и непосредственного бытия, колеблясь в метаязыковых реализациях, диффузно проникает и нарратив романа, и метаэстетическую его рамку. Сюжетными эквивалентами выбора между непосредственностью письма, «холстом, красками, озябшей натурщицей» и опосредованности инсталляции, между оригиналом и копией, видятся различные стратегии выбора идентичности в посткатастрофическом мире «Теллурии». Иные их них ищут преодоления прежней мерности и сомасштабности в поиске подлинного «человеческого размера» или в индивидуалистическом произволе, эскапизме, иные — уповают на искусственную реинкарнацию и стилизованную реконструкцию форм прошлого. Например, восстановление сословий, феодально-монархических институций в новом средневековье или упование на пуристически канонизированный спасительный образ родного языка в Рязанском царстве и пр. и пр.

Особо концептуальны образцы и чисто эстетических реконструкций, как, например, в эпизоде 32. Богема в Петербурге 21 века реинкарнирует богему Христиании 19 века, пересуществляя своими телами картину Мунка. Рефреном, предваряющим расстановку персонажей, раздается требовательная жажда оригинала. В намерении, в проекте они воскрешают оригинал

как классическую эстетическую ценность, реанимируют подлинник как фундаментальную категорию творчества. Тем более ревностно сопоставляют результат с оригиналом и убеждают себя в тождественности, эквивалентности той Христиании и этого Петербурга в магическом акте репрезентации. Уверяются в способности инсталлировать новый оригинал, самооправдаться в воплощении и творении. Успех этого предприятия, однако, остается сомнительным. Все завершается ликующей оргией, и только автора этой инсталляции мы застаем застывшим в недоумении и сомнении:

«Группа распалась. Только несчастный Пятнышко никак не желал расставаться с воплощением. Он все сидел и сидел, втянув голову в плечи и напряженно глядя куда-то в угол, словно там, среди паутины и смятых тюбиков из-под краски, треснула-разошлась черная щель и дохнула на него небытийной пустотой, а может – образами новых, прекрасных миров. <...> И только Пятнышко все сидел и сидел в прежней неудобной позе, втянув голову в плечи и немигающе уставясь в темный угол. По небритым щекам его катились слезы. Что же увидел он в темном углу? Похоже, он и сам еще не знал этого» [6:336-338].

Наконец, основные контрверзы метафизики, эстетики и персонологии в романе совокуплены в заглавном, цементирующем все фрагментарное повествование, образе-символе теллура, теллурового гвоздя.

Само использование теллура представлено в романе крайне метафизичным и онтологичным своей пороговой непредсказуемостью – человека ждет или полнота существования, актуальная бесконечность, второе рождение, освобождающее от препон конечного мира, или мучительная смерть и позорное фиаско всех упований. При всей абсолютной свободе ты вручаешь себя в руки провиденциальному выбору, вне твоей воли свершающемся. В этом риске заключена весьма интенсивная диалектика какого-то кенозиса антроподицеи – и полновластного утверждения личности, и предельного ее самоуменьшения. Особая роль теллура – не в ряду наркотических подпорок и суррогатов взыскующего трансценденции человечества (каких множество уже было исследовано Сорокиным в предшествующих текстах), а в гармонизации желания и разума, в

священном обретении себя в подлинной своей мере, опять-таки своим размером: «Но теллур... божественный теллур дает не эйфорию, не спазм удовольствия, не кайф и не банальный радужный торч. Теллур дарует вам целый мир. Основательный, правдоподобный, живой. И я оказался в мире, о котором грезил с раннего детства. Я стал одним из учеников Господа нашего Иисуса Христа» [6:439]. Однако же теллурым гвоздем и натуралистически буквально убивают как орудием мести и расплаты, вколачивая его в лоб мошеннику (эпизод 18) Смертью символически буквальной теллур в голове может обернуться вместо легкомысленного путешествия в реконструируемое тоталитарное прошлое и материализовать невоображаемую встречу с тиранами этого прошлого (эпизод 48).

Помимо прочих коннотаций это еще и метафорический образ искусства: металлический гвоздь, вколачиваемый в голову, является по-сорокински одновременно и брутально натуралистическим, и безгранично метафизическим образом-символом. Как и само искусство, это и жестко регламентированный ритуал, и маргинальный произвол, абсолютная свобода через абсолютное самоограничение.

Подытоживая сказанное, можно заключить, что сорокинская «Теллурия», во-первых, дает повод для очередного осмысления характерного явления современной культуры (и литературы, в частности) – художественного мышления по преимуществу целыми проектами, многомерными интенционально и медиальными контекстуально-функционально, – а не дискретными текстами, сколь бы обширным ни был их содержательный потенциал; поэтому, во-вторых, эпопейная проблематика романа актуально сопрягается с авторской рефлексией над коренными эстетическими проблемами современности (и в личном аспекте, и в типологическом); и далее, в-третьих, этот эффект умножает интерпретационную контекстуальность, провоцируя разносценарность прочтений, сохраняя, скажем, правомерность трактовки «Теллурии» в фокусе эпопейного историзма как современной модификации классического романа-эпопеи и настойчиво, однако, предоставляя текстуальные валентности и симптомы, инспирирующие дополнительные «неклассические» конструктивные перспективы.

Литература

1. Абашева М. П. Сорокин нулевых: в пространстве мифов о национальной идентичности / Марина Петровна Абашева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Вып. 1 (17). – Пермь: Издательский центр ПГНИУ, 2012. – С. 202-209.
2. Владимир Сорокин: «Постсоветский гротеск уже стал сильнее литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://esquire.ru/sorokin>

3. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — 2-е изд. / Послесловие В. А. Недзвецкого / Г. Д. Гачев. — М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во “Флинта”, 2008. — 288 с.
4. Липовецкий М. Метель в ретробудущем: Сорокин о модернизации [Электронный ресурс] / Марк Липовецкий. — Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/17810/>
5. Липовецкий М., Эткинд А. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман / Марк Липовецкий, Александр Эткинд // Новое лит. обозрение. — 2008. — №94. — С.174-196.
6. Сорокин В. Теллурия / Владимир Сорокин. — М.: Corpus, 2013. — 448 с.

УДК 821.161.1:929 Пелевин

Е. А. Титаренко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Толстой, Достоевский, Соловьев и другие – классические медиаперсоны
в пелевинском метатекстуальном проекте**

Титаренко О. О. Толстой, Достоевський, Соловйов та інші – класичні медіаперсони в пелевінському метатекстуальному проекті. В статті проаналізовано особливості роботи В. Пелевіна зі сформованими у свідомості масового читача стереотипами сприйняття класичних медіаперсон, таких як Толстой, Достоевський, Соловйов та ін.; продемонстровано специфіку вторинної міфологізації імен, відчужених від оригіналу. Особливу увагу приділено метатекстуальному аспекту творчості В. Пелевіна, проблемі втрати прецедентними іменами та назвами географічних об'єктів референціальних зв'язків з реальністю.

Ключові слова: метатекст, інтертекст, класичні медіаперсони, прецедент не ім'я, стереотипи сприйняття.

Титаренко Е. А. Толстой, Достоевский, Соловьев и другие – классические медиаперсоны в пелевинском метатекстуальном проекте. В статье проанализированы особенности работы В. Пелевина со сложившимися в сознании массового читателя стереотипами восприятия классических медиаперсон, таких как Толстой, Достоевский, Соловьев и др.; продемонстрирована специфика вторичной мифологизации имен, отчужденных от оригинала. Особое внимание уделено метатекстуальному аспекту творчества В. Пелевина, проблеме утраты прецедентными именами и названиями географических объектов референциальных связей с реальностью.

Ключевые слова: метатекст, интертекст, классические медиаперсоны, прецедентное имя, стереотипы восприятия.

Titarenko O. O. Tolstoy, Dostoyevsky, Solovyev and others – the classic mediapersons in Pelevin's metatextual project. The features of V. Pelevin's work with the formed in the general reader's mind stereotypes of the perception classic mediapersons such as Tolstoy, Dostoyevsky, Solovyev and others are analyzed in the present article. The specificity of the secondary mythologization of names, that were estranged from the original, is demonstrated. Special attention is paid to the metatextual aspect of V. Pelevin's oeuvre, to the problem of loss of the referential relationships with the reality by precedent names and names of geographical objects.

Key words: metatext, intertext, classic mediapersons, precedent name, stereotypes of the perception.

Интертекстуальность является, пожалуй, неизменным признаком всякого современного литературного произведения. Пелевинские художественные практики полны цитат, аллюзий, реминисценций, ссылок на прецедентные тексты культуры. Произведения писателя также в высшей степени автointертекстуальны: отсылки к собственным романам, повестям и рассказам

играют важную роль в контексте авторской стратегии гипертекстуализации разножанрового материала.

Отличительной чертой пелевинской «интертекстуальности» является апелляция автора к общеизвестным фамилиям, фактам биографий деятелей литературы и культуры с целью превращения уже предельно мифологизированных для современного читателя личностей в героев книг. В такой роли выступают Л. Толстой,

Ф. Достоевський, В. Солов'єв, В. Чапаєв, І. Сталин, Павел І, Дж. Буш, Б. Франклін, Ф. Месмер і др.

Как отмечает И. Кабанова, В. Пелевин «использует имена золотого фонда русской культуры, полностью лишая их соответствующей исторической и идейной наполненности» [2:17]. Исследование недостаточно отрефлектированной в критической работах и актуальной не только для творчества Пелевина, но и для современной литературы в целом специфики авторской работы с именами классических медиаперсон, превращающимися в «симулякры, за которыми не стоят “реальные”» [1] деятели культуры, будет предпринято в рамках данной статьи.

Следуя принципу Оккама, В. Пелевин предпочитает не создавать и не умножать сущности без особой надобности [3:15; 4:148; 6:48; 7:75], т.е. не создавать, к примеру, новых политтехнолога или генерала, если аналогичные по функциональности герои уже имеются в художественном мире писателя. Сплетаая произведения между собой посредством обращения к уже знакомым читателю персонажам, Пелевин складывает из текстов причудливую мозаично-«анахроничную» канву единого художественного мира, общего семиотического пространственно-временного континуума, довершая биографии героям, мистифицируя отдельные события их жизни, предлагая новые варианты прочтения ранее написанных текстов.

Как отмечает В. Руднев, парадоксальным образом, вымышленный Шерлок Холмс существует в нашем сознании так же, как и реальный Билл Клинтон [11:255–256]. Именно проблема невозможности проведения границы между действительностью и вымыслом становится одной из центральных в творчестве Пелевина. Поскольку тонкая грань между фикциональным топосом и реальностью в произведениях писателя размывается, поле культуры, искусства, заполненное знаковыми именами и событиями, и пространство художественного произведения сливаются в единый Текст (в широком смысле слова), в котором оказывается применим тот же принцип Оккама: чтобы не умножать сущности, а также чтобы акцентировать внимания на стереотипах восприятия с целью их разрушения и обретения остроты точки зрения, продемонстрировать особенности протекания когнитивных процессов, Пелевин обращается к уже имеющимся в сознании читателя классическим для культуры медиаперсонам.

Особо значимым в данном контексте представляется нам роман «Т», в котором имеется множество отсылок к именам и концептам известных писателей и исторических деятелей. В «Т» наглядно показан механизм работы с такими

именами и особенности их функционирования в современном культурном пространстве.

Главный герой романа, граф Т. – сам Текст, создающий себя и повествующий преимущественно о себе, рассказываемая история, процесс творчества. В имени графа, в отличие от названия романа, после буквы Т следует точка. Она конкретизирует, ограничивает, «заканчивает» нарратив. Герой предстает конкретной ипостасью бесконечного Текста, одной из модификаций единого текста-героя в пространстве пелевинского проекта.

Граф состоит из букв, он осознает и напряженно переживает собственную текстовую природу. Т. «рождается» одновременно с началом романа, с чистого листа, не имея прошлого (что сюжетно мотивировано потерей памяти персонажа). Герой знает о себе ровно столько, сколько знает о нем читатель. Образ графа собирается из чужих слов и мнений, новых фактов или домыслов, и герою остается только принимать услышанное о себе на веру, собирая самого себя из ненадежных мнимостей, сомнений и догадок.

Т. – «постмодернистский» текст, который криэйторы создают, «тыря у других сюжеты, так как сейчас все тырят» [7:248], соответственно, герой не имеет ничего своего: слова, из которых он состоит, чужие; даже факты биографии оказываются заимствованными у прототипа, сначала не названного, но легко опознаваемого по общеизвестным деталям: графский титул, усадьба в Ясной Поляне, отлучение от церкви, учение непротивления злу насилеи.

По версии Кнопфа, графа зовут странным именем Т., потому что так газетчики сократили его фамилию, не желая «попасть под статью о диффамациях» [7:7]. Ариэль, главный редактор книги о Т., сообщает, что в договоре так в двух местах сократили фамилию Л. Толстого, «чтобы в строчку влезло» [7:100].

По словам Д. А. Пригова, «обычно, когда люди говорят “Пушкин”, они имеют в виду некий фантом, который они принимают за истинного Пушкина. Фантомов много» [10:214]. В. Пелевин в своем металитературном проекте задействует именно такие фантомы. Обращение к личности классика, Л. Н. Толстого, позволяет продемонстрировать, как протекает процесс вторичной мифологизации в современных текстах, в которых действует уже иной способ означивания, особая репрезентативность: имя превращается в набор шаблонных для массового сознания представлений, функционирующих автономно от первообраза, безвозвратно отчужденных от первоначального, потерянного, несуществующего ныне оригинала. К пелевинскому Толстому неприменима категория «достоверности»: это не автор романов «Анна Каренина» и «Война и мир»,

это герой художественного мира Пелевина, анонимный образ, существующий по законам искусства.

Несмотря на некоторую предопределенность знания о Толстом, «законсервированность» образа писателя-классика в сознании читателей, наполненность концепта общеизвестными, стереотипными фактами, этот образ в романе Пелевина сохраняет способность претерпевать неожиданные трансформации, например, граф может стать молодым мастером боевых искусств. Аналогично и неединожды преобразуются и другие персонажи Пелевина, обладающие знаковыми для культуры именами. Например, отец Варсонофий, который по первоначальному замыслу должен был наставить Т. на путь покаяния перед церковью, становится безымянным евреем из Коврова, а потом и вовсе превращается в посланца секты Варсонофия Нетребко, позже – в Равву Варсонофа. В процессе игры со стереотипами Пелевин, по словам Т. Боевой, «придает им новое звучание, меняет контекст, тем самым порой доводя “исторические факты” до абсурда» [1].

Появление в «Т» персонажей, имеющих прототипы во внетекстовой действительности, связано с именем главного героя. Концепт «Толстой» не может быть вырван из общего историко-литературного контекста. В массовом сознании упоминание имени Толстого неизбежно влечет появление ассоциаций с образом Достоевского. В процессе развертывания нарратива, к разговору о писателях неизбежно подключается весь комплекс значимых для конца XIX века имен и мест.

Достоевский в романе «Т» – герой, компьютерной игры, шутера, убывающий «мертвяков» за водку с колбасой. Одновременно писатель – лишь портрет, с помощью которого граф Т. отправляется в виртуальное путешествие. Сосредоточивая медитативное внимание на портрете Федора Михайловича, Т. пытается «отбросить всякую двойственность» [7:192] и, для диалога с самим собой, все-таки раздваивается на отдельные личности, которые повествователь именует Достоевским и Т.

То, для чего включены в роман такие персонажи как Толстой и Достоевский, Ариэль объясняет следующим образом: «Главная культурная технология двадцать первого века, чтобы вы знали, это коммерческое освоение чужой могилы. Трупоотсос у нас самый уважаемый жанр <...> культурная общественность тоже нашла, куда трубу впендюрить. Так что сейчас всех покойничков впрягли. Даже убиенный император пашет, как ваша белая лошадь на холме. И лучше не думать, на кого. Чем Достоевский-то лучше?» [7:142–143]. Приведенная цитата является своего

рода определением специфической постмодернистской интертекстуальности.

В романе «Т» конкретика имени теряет значимость, отсылка обращена не к Толстому или Достоевскому, а к неразличимому и мнимому рецептивному полю писательства вообще: «Это такой же Достоевский, как вы Толстой» [7:142], говорит Ариэль. Множественные отсылки к писательским персоналиям играют роль чистых индексалов. Имена превращаются в «пустые знаки», «интеллектуальные бренды» [2:17], за которыми скрываются стереотипы восприятия. Таковы не только Л. Толстой и Ф. Достоевский, но и В. Соловьев, А. Блок, А. Белый, М. Горький и др.

Автор одновременно рассказывает, кем были известные люди «на самом деле», и доказывает, что никакого «самого дела» быть не может ввиду отсутствия подлинника и наличия лишь множественных индивидуально-читательских копий, фантомов.

Пелевин переписывает биографии людей искусства, присваивая им собственные сценарии жизни и тем самым вводя в свой художественный мир с его правилами. Так, в романе «Бэтман Аполло», С. Дали становится вампиром-ньюрлящиком, О. Уайльд берет сюжеты из реального общения с Дракулой, Б. Стокер, будучи халдеем высокого уровня, едва не называет свой роман «The Undead» (в честь того же Великого Вампира); влияет Дракула (подлинное имя которого Дионис) и на отдельные образы в творчестве А. Пушкина.

В. Пелевин позволяет себе вольно обращаться с биографиями исторических лиц, в том числе и потому, что, по словам автора, «абсолютным мифом является абсолютно все» [9]. Писатель не ограничивается исключительно литературным интертекстом. Он апеллирует к живописи, кинематографу, музыке, мифу, многовековой культуре в целом.

В пространстве художественного мира В. Пелевина все герои, будь они классические медиаперсоны (например, Победоносцев, Чапаев, Соловьев или Буш), мифологизированные благодаря кинематографу и анекдотам персонажи (Анка, Дракула), вымышленные другими писателями герои (де Кижэ Тынянова) или порожденными авторской фантазией сущности (Семен Левитан, Омон Ра или лиса из «Священной книги оборотня»), все они наделяются одинаковой степенью подлинности, поскольку принадлежат семиотическому пространству художественного текста, являются буквами на бумаге. Многие тексты В. Пелевина литературоцентричны, автореференциальны. Априорное осознание имманентной тексту фикциональности делает разговор о литературе честнее, а работу писателя и

читателя с таким текстом продуктивнее, осмысленнее.

Референциальные связи с реальностью утрачивают и некоторые географические объекты, превращаясь в метафоры, замещающие невыразимое словом. Поскольку язык конвенционален, для отвлеченных понятий нет подлинных слов, а возможны только метафоры, имена всему приписывают люди («Имени нет ни у одного предмета. И ни у одного насекомого. И ни у одного животного» [5:254–255]), становится возможным ослабить степень конвенциональности в номинировании. Так, святая обитель Оптиная Пустынь превращается в «желанную пустоту», «дом», «я», «то место, в котором существует вселенная, жизнь, смерть, пространство и время, мое нынешнее тело и тела всех остальных участников представления – хотя, если разобраться, в нем нет ничего вообще...» [7:380].

В романе «Чапаев и Пустота» топонимом «Урал» вместо реальной реки, в которой утонул

В. Чапаев, обозначается Условная река абсолютной любви – светящийся всеми цветами радуги, искрящийся широкий поток, свет которого был для Петьки «милостью, счастьем и любовью бесконечной силы», хотя, как отмечает герой, последние «три слова, опохабленные литературой и искусством, совершенно не в состоянии ничего передать» [8:367].

Таким образом, в тексте-мире, состоящем из слов, В. Пелевин множит фантомы, обозначаемые именами писателей или прецедентных для культуры личностей, тем самым способствуя утрате референциальных связей, размыванию границы между пространством художественного текста и реальностью. Анализ представленных в творчестве В. Пелевина образов таких классических медиаперсон, как В. Чапаев, И. Сталин, Павел I, Дж. Буш, Б. Франклин, Ф. Месмер и др., представляется перспективным горизонтом дальнейшего исследования.

Литература

1. Боева Т. Образы Толстого и Достоевского в романе В. Пелевина «Т»: Qui pro Quo / Боева Т. // Toronto Slavic Quarterly – 2016 – № 55. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sites.utoronto.ca/tsq/55/>.
2. Кабанова И. В. Троица по Пелевину : автор – герой – читатель в романе «Т» / И. В. Кабанова // Филологический класс – 2011. – № 25. – С. 15–20.
3. Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами : [интервью с Виктором Пелевиным / записала Кочеткова Н.] // Известия. – 2004. – 16 ноября (№ 213). – С. 15.
4. Пелевин В. О. Бэтман Аполло : роман / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2013. – 512 с.
5. Пелевин В. О. Жизнь насекомых : Избранные произведения / Виктор Пелевин. – М. : Изд-во Эксмо, 2006. – 288 с.
6. Пелевин В. О. Священная книга оборотня / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2004. – 384 с.
7. Пелевин В. О. Т / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2009. – 384 с.
8. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота / В. Пелевин. – М. : Вагриус, 1999. – 400 с.
9. Писатель Виктор Пелевин : «Вампир в России больше чем вампир» : [интервью с Виктором Пелевиным / записала Кочеткова Н.] // Известия. – 2006. – 3 ноября. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://izvestia.ru/news/318686>.
10. Пригов Д. А. Собрание стихов. / Д. А. Пригов. – Wien, Wiener Slawisticher Almanach, Sonderband 58, 2003. – Т.IV., № 660 – 845, 1978. – 230 с.
11. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.

УДК 821.161.1-31

Т. В. Надозирная

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Загробные блуждания Цинцинната в романе В. Пелевина «Т»

Надозирная Т. В. Загробные блуждания Цинцинната в романе В. Пелевина «Т». В статье исследуется использование Пелевиным наиболее репрезентативных и авторитетных кодов русской литературы, в основном – Л. Толстого, Ф. Достоевского и В. Набокова. Активная деконструирующая игра с классическими повествовательными схемами позволяет автору довести до абсурда фундаментальные принципы реалистического, модернистского и современного мифологизма. При этом наиболее радикальным представляется переосмысление концепции творчества как подлинного бытия.

Ключевые слова: метатекст, деконструкция, реализм, постмодернизм.

Надозирна Т. В. Замогильні блукання Цинцинната у романі В. Пелевіна "Т". У статті досліджується використання Пелевіним найбільш репрезентативних та авторитетних кодів російської літератури, здебільшого — Л. Толстого, Ф. Достоевського та В. Набокова. Активна деконструююча гра з класичними розповідними схемами дозволяє авторові довести до абсурду фундаментальні принципи реалістичного, модерністського та сучасного міфологізму. При цьому найбільш радикальним видається переосмислення концепції творчості як справжнього буття.

Ключові слова: метатекст, деконструкція, реализм, постмодернізм.

Nadozirnaya T. V. Cincinnatus afterlife wandering in the novel V. Pelevin "T". The article shows how does Pelevin use the most representative and prestigious codes of Russian literature. In most cases it is L. Tolstoy, F. Dostoevsky and V. Nabokov. Active deconstructive game with the classical narrative schemes allows the author to bring to the absurd fundamental principles of a realistic, modern and contemporary mythologism. This seems the most radical rethinking of the concept of creativity as the true being.

Keywords: metatext, deconstruction, realism, postmodernism.

Написанный несколько лет назад, роман В. Пелевина «Т» (2009) на данный момент перестал быть объектом активной научно-критической рефлексии. Между тем, как представляется, в свете более поздних произведений писателя возможно уточнение его основных силовых линий.

В наиболее содержательных исследованиях, посвященных «Т», внимание литературоведов и критиков преимущественно сосредоточено на металитературных аспектах проблематики и, в связи с этим, жанровой специфике, композиции, типах героев и интертексте романа [1, 3, 10, 11 и др]. Сделав ряд точных, интересных или спорных замечаний, большинство исследователей сошлось в том, что «Т» – более или менее удачный, но в целом вполне типичный пелевинский текст, с бесконечными диалогами о природе мироздания, периодическими перестрелками и условными героями [1]. Тезис о том, что Пелевин на протяжении многих лет пишет одну и ту же книгу, давно уже стал общим местом. Действительно, очевидно, что творчество писателя представляет собой некое мета- и гипертекстуальное единство [1, 10]. Однако, как представляется, именно «Т» уместно было бы рассматривать не только в рамках этой парадигмы, но и вне ее – как развернутый

авторский комментарий к прочтению всего творчества. Провоцирует такое восприятие не только двуплановая художественная структура, в рамках которой предметом изображения является «роман героев» и процесс его создания, но и интертекстуальный абрис произведения.

Наиболее очевидным является апеллирование Пелевина к творчеству двух великих русских реалистов – Л. Толстого и Ф. Достоевского, поскольку они вводятся в текст в качестве героев. Пелевин предлагает откровенно провокационный вариант жизнеописания русских классиков. Т. (по словам одного из героев, его прототипом является писатель Толстой) предстает в виде молодого привлекательного мужчины, прекрасно владеющего самыми разнообразными видами оружия и техниками рукопашного боя, а Достоевский становится героем шутера «Петербург Достоевского». По мнению И. Кабановой, Пелевин «использует имена золотого фонда русской культуры, полностью лишая их соответствующей исторической и идейной наполненности. Автор предельно упрощает сложившиеся на уровне массового сознания стереотипные представления о великих писателях... такое радикальное преобразование оставляет от них только имена – пустые знаки» [3:17]. Как представляется, подобное

восприятие игровой стратегии Пелевина как минимум спорно.

Действительно, эксплицитный слой романа актуализирует главным образом хрестоматийные сведения о жизни Толстого (графский титул, опрощение, напряженные отношения с церковью, неоднозначные сведения о смерти и т.д.) и Достоевского (участие в антиправительственном заговоре, тщеславие, религиозность) а также стереотипные, упрощенные до школьного анализа представления об их творчестве. Образ Достоевского в «Т» так и не выходит за границы маскульту: он остается героем шутера, «глотателем душ», убивающим ради водки и колбасы и наивно надеющимся на помощь обер-прокурора «при духовном недуге». Граф Т демонстрирует гораздо более впечатляющий потенциал. Выяснив, что он является марионеткой в руках целой компании демиургов, Т все же сумел отыскать путь к подлинному бытию. Сюжетная линия Достоевского завершается деметафоризацией – герой уплощается, буквально превращаясь в свой портрет. А Т обнаруживает в себе читателя и преодолевает «последнюю заставу».

Очевидно, динамика трансформации образов отражает представления самого Пелевина о русских классиках. Наиболее отчетливо она обозначена в диалоге Т и Достоевского, в рамках которого граф характеризует своего собеседника как доверчиво принимающего существующие в мире конвенции, а себя – как вышвырнутого за их пределы. В образе Достоевского акцентирована закрытость, болезненная рефлексивность, малодушие, тщеславие. Его зона влияния минимальна и ограничена законами компьютерной игры-стрелялки, за границы которой он и не помышляет выйти. В графе Т подчеркнуты противоположные качества: он деятелен, смел, быстро приспособляется к меняющимся обстоятельствам и легко пересекает границы. В «Открытости бездне» Г. Померанц отмечает: «По мнению Толстого, жить и думать о смысле жизни – две совершенно несовместимые вещи» [9:49]. Исследователь противопоставляет толстовским героям персонажей Достоевского с их способностью «отдаваться мысли до самозабвения» [9:55]. Именно с помощью этих оппозиций – открытость-закрытость и действие-рефлексия – Пелевин максимально далеко разводит эстетику Толстого и Достоевского, что оказывается решающим для структуры созданных им образов. Одна из центральных идей «Т» – думать нельзя передумать, а можно только распустить – в той же мере близка творчеству Толстого, сколь внеположна концепции мира Достоевского. Деконструирующая игра с образами писателей-реалистов и их художественно-эстетическими

системами на сюжетном уровне логично завершается превращением Достоевского в портрет и отказом Т от творчества.

Чрезвычайно значимым и, вероятно, определяющим для понимания авторской концепции мира и человека в романе является набоковский интертекст. К творчеству Набокова отсылает как модель пелевинского романа, изображающего не только «роман героев», но и процесс его создания, так и тема демиургии, являющаяся в «Т» центральной. Меты набоковского кода щедро рассыпаны по всему тексту, но очевидно сгущаются в финале, отсылая прежде всего к роману «Приглашение на казнь» (1934). В «Т» в редуцированном виде отражены все основные сюжетные узлы романа Набокова. Отметим наиболее значимые из них.

Главные герои обоих романов остро осознают свою недовольность в иллюзорном мире-тюрьме и стремятся прорваться к подлинному бытию. На пути к этой цели каждый из них несколько раз оказывается в ситуации ложного освобождения. Так, в первый же день заключения Цинциннат благополучно выбрался из тюрьмы, во второй – снял с себя тело, на восьмой – дошел «до последней, неделимой, твердой, сияющей точки», обозначенной им как «я есмь» [5:98] и т.д. Подобные этапы преодолел и граф Т в попытках стать не только героем, но автором и читателем. Сопоставляемые тексты обнаруживают изоморфность комплекса мотивов. Как и у Набокова, в романе Пелевина ставится проблема множественной или многослойной реальности, а иллюзорность моделируемой действительности репрезентируется через мотивы двойников, кукольности и марионеточности, жизни как театра, неразличения сна и яви.

Наиболее явно к поэтике набоковского романа как коду отсылает тюремный эпизод «Т». Абсурдная, гротескная реальность «Приглашения на казнь», подчеркнута обнажающая все скрепы «наскоро сколоченного и покрашенного мира» [5:73], воспроизводится и в пелевинской версии (например, явление Соловьева без головы). В «Т» последовательно переигрывается сюжетная линия Цинциннат – Марфинька: первая встреча Аксиньи и Т пародирует «упойительные блуждания» по Тамариным Садам, вторая, в доме Олсуфьева, воссоздает последнее свидание Цинцинната с женой, во время которого в образе Марфиньки наиболее выразительно воплощается пошлость окружающего мира. Собственно тюремное свидание в «Т» редуцировано до просьбы Аксиньи написать короткий отзыв на ее новую книгу. Предельно ограниченное пространство тюремной камеры в обоих случаях символизирует заточенность героев в страшном мире-тюрьме. Наконец, в центре романов – сознание художника, напряженно

размышляющего над вопросами, связанными с процессом творчества. При этом чрезвычайно остро ставится проблема творца-демиурга.

Существует два полярных взгляда на решение проблемы творчества в набоковском романе. Согласно первому, именно способность к демиургии, овладение поэтической речью, преодолевающее языковую мертвенность наличного мира, позволяет Цинциннату обрести свободу [4]. Согласно второму – герой бежит не только из мира-тюрьмы, но и из темницы языка: «Цинциннат-художник внезапно осознал правду этого мира: он не может убежать из темницы языка. Только после того, как упадет топор и мир «тут» распадется, Цинциннат сможет найти дорогу к тому другому миру» [2]. В последнем случае творчество предстает не шансом на спасение, а еще одной преградой, требующей преодоления на пути к обретению подлинного бытия. Такое прочтение поддерживает последний писательский жест Цинцинната – зачеркивание единственного слова на пустой странице. Однако вся логика взаимоотношений героя со словами противится подобной интерпретации.

На восьмой день своего заточения герой парадоксально определяет жизнь как ограниченность и темноту («я еще не только жив, то есть собою обло ограничен и затмен» [5:98]) и тут же демонстрирует способность избавиться от всех оболочек «до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!» [5:98]. Эта ситуация узнаваемо воспроизводится в «Т» и символизирует граничное прозрение героя: «Теперь я знаю, где искать истинного автора, — подумал он. — Его не надо искать. Он прямо здесь... Пока я думаю „I am T.“, я работаю подсобным рабочим в конторе Ариэля. Но как только я обрезаю эту мысль до „I am“, я сразу вижу истинного автора и окончательного читателя» [8:368]. Однако в «Приглашении на казнь» герой, вплотную приблизившись к истине, тут же отдаляется от нее («теряю какую-то нить, которую только что так ощутило держал» [5:99]), уступив «желанию высказаться – всей мировой немоте назло» [5:99]. Стремление «затравить» слово не оставляет Цинцинната до самой казни. А финальный поступок определяется не желанием убежать из «темницы языка», а невозможностью дать слову желанный разбег «прямо со страницы... – и в синеву» [5:167]. По определению самого героя, у него «лучшая часть слов в бегах и не откликается на трубу, а другие – калеки» [5:175]. Таким образом, зачеркивая слово-калеку «смерть», Цинциннат демонстрирует собственную неспособность с помощью слов выразить истину. Совершенно иначе обстоит дело в пелевинском романе.

Как представляется, очевидные параллели с «Приглашением на казнь» дают основание рассматривать всю историю графа Т в качестве «загробных» приключений Цинцинната. Такое прочтение провоцирует имя героя – Т, которое на эксплицитном уровне представляет собой первую букву от имени Толстого, а на имплицитном – сокращенное («отрубленное») до последней буквы имя Цинцинната. Учитывая любовь Набокова к словам-перевертышам, особенно активно использованным в «Приглашении на казнь», вполне правомерно говорить о том, что Т начинается там, где завершается Цинциннат. Согласившись доиграть одну пьесу, набоковский герой, в полном соответствии с законами демиургической реальности, попадает в другую, что подтверждается и развитием событий – встречей Т с «существами, подобными ему», то есть целой компанией демиургов во главе с Ариэлем. На пути к обретению истинной реальности Т понимает, что возможность освобождения дает отказ не от жизни (в одном из вариантов романа, редактируемого Ариэлем, планировалось изобразить загробные мучения графа), а от слова. А потому, дойдя до «сияющей точки», Т действует очень решительно: он сжигает лист бумаги с написанным на нем именем подставного демиурга, отрицая тем самым модернистский тезис о том, что прорыв к трансцендентному осуществляется через превращение человека в творца. Если Цинциннат оставляет пустой лист с перечеркнутым словом, признавая тем самым лишь индивидуальную немому, то Т отказывается от слова и творчества вообще. По утверждению Соловьева, усатого и обезглавленного, как и Цинциннат, граф Т достигает «границы, за которой кончаются слова» [8:347].

Подобно реалистической и модернистской парадигме, на всех уровнях поэтики романа «Т» последовательно актуализирован современный литературный дискурс, представленный как парадоксальный синтез постмодернизма и массовой культуры. Наиболее ярко он воплощен в фигуре Ариэля и редактируемого им текста.

Разработка проблемы литературного творчества в качестве организующей позволило автору на уровне сюжета обыграть основные положения постмодернистской эстетики. Так, реальность главного героя дана как текст, создаваемый группой демиургов и постоянно меняющийся в зависимости от пожеланий заказчика и политико-экономической ситуации. В романе буквально воплощен тезис о «смерти субъекта». Сознание Т уподоблено некоей сумме текстов (оно сравнивается с чистым листом бумаги, на котором можно написать что угодно), и сам герой находится внутри романа, создаваемого группой демиургов. Наглядно демонстрируется

постулат, согласно которому превращение субъекта в текст делает невозможным отношение к самому себе как к чему-то постоянному, существующему независимо от мира знаков (содержание образа Т претерпевает постоянные изменения: герой выступает то в качестве героя детективного романа, то графа Толстого, стремящегося к примирению с церковью, то персонажа ретро-шутера и т.д.). Ариэль в своих беседах с Т последовательно разрушает идеологическую позицию модерна, базирующуюся на представлении о субъекте как центре мироздания, и убедительно обосновывает невозможность независимого индивидуального существования, доказывая его зависимость от языка. Наконец, Ариэль, характеризуя современную литературу, определяет ее как «трупотсос», актуализируя еще одно из ключевых понятий постмодернизма – интертекстуальность: «Главная культурная технология двадцать первого века, чтобы вы знали, это коммерческое освоение чужой могилы. Трупотсос у нас самый уважаемый жанр, потому что прямой аналог нефтедобычи» [8:142].

Проблема массовой литературы педалируется в романе чрезвычайно активно, в том числе потому, что создаваемый Ариэлем и другими демиургами текст представляет собой эталонный образец масслита, форма и содержание которого полностью определяются жанрово-тематическим канонем, обуславливающим сюжетную схему, тематику, систему персонажей, готовый контекст идей, эмоций и настроений, а также психологические и идеологические стереотипы. Чрезвычайно характерен интертекст этого произведения, апеллирующий к культурной памяти усредненного читателя, то есть к общеизвестным литературным текстами, входящим в школьную программу. Постоянное изменение задач, которые ставятся перед коллективом демиургов (роман о раскаянии Толстого, ретро-детектив, шутер и т.д.) позволяет обнажить основные черты массовой литературы – тривиальность и очевидную заданность.

Как представляется, гротесковый образ Ариэля, воплощающий современного героя-творца, свободно владеющего различными культурными дискурсами, позволяет Пелевину еще раз спародировать тему демиургии, но уже в рамках современной парадигмы: персонаж, полагающий себя подлинным творцом, терпит поражение, став жертвой демиургического акта своего героя.

Таким образом, Пелевин использует наиболее репрезентативные и авторитетные коды русской литературы, в основном – Л. Толстого, Ф. Достоевского и В. Набокова. Первые два наиболее полно и всесторонне воплотили реалистическое мировосприятие, изобразив человека во всей полноте его взаимоотношений с миром. А в набоковском творчестве были реализованы следующие два типа письма: модернистский, связанный с осмыслением уже не человека (как в реализме), а мифа о человеке, и постмодернистский, в центре которого – неподлинны формы мифа (псевдомиф или миф-симулякр). В последующих романах Пелевин весьма последовательно обращается к постмодернистскому набоковскому дискурсу как наиболее репрезентативному для картины мира, созданной в XX веке.

Активная деконструирующая игра с классическими повествовательными схемами позволяет Пелевину довести до абсурда фундаментальные принципы реалистической картины мира, а также модернистского и современного мифологизма. При этом наиболее радикальным представляется переосмысление концепции творчества как подлинного бытия. В финале романа, перед «последней заставой», пелевинский герой выбрасывает перчатку, отказываясь тем самым от «соблазна», который «мало кому удастся пройти» [8:348], – от письма. Сам автор завершает роман не менее символично – беззвучием.

Концепция отказа от письма, стремление деконструировать «мир, сделанный из слов», становятся определяющими для следующих романов Пелевина – «S.N.U.F.F.» (2011) и «Бэтман Apollo» (2013). На пути к подлинному бытию отказывается от творчества Грым («S.N.U.F.F.»), при этом его двойник Дамилола, не сумевший отказать от соблазнов демиургии, погибает. Финал «Бэтман Apollo» тоже весьма показателен: «Тут, впрочем, слова начинают подводить. Но мне они больше не нужны» [7:511].

Таким образом, можно говорить о том, что, сначала точно, а в последних романах все более последовательно, писатель настойчиво доказывает невозможность постижения истины с помощью слов [6]. В связи с этим исследование произведений Пелевина как попытки преодолеть слово представляется наиболее перспективным вектором изучения его творчества.

Литература

1. Быков Д. Витина пустынь [Электронный ресурс] / Дмитрий Быков – Режим доступа: <http://www.vsesmi.ru/news/3399713/>
2. Джонсон Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Джон Бартон Джонсон; [Пер. с англ. Т. Стрелковой]. – СПб: Симпозиум, 2011. – 352 с.

3. Кабанова И. В. Троица по Пелевину : автор — герой — читатель в романе «Т» / И. В. Кабанова // Филологический класс — 2011. — № 25. — С. 15—20.
4. Леденев А. В. Поэтика и стилистика В.В.Набокова в контексте художественных исканий конца XIX - первой половины XX века: Дис. ...докт.филолог.наук: 10.01.01. — М., 2005.
5. Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. — Т. 4 / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. О. Сконечной, А. Долинина, Г. Утгофа, А. Яновского, У. Левинга, М. Маликовой, Р. Тименчика. — СПб.: Симпозиум, 2006. — С. 44—187.
6. Надозирная Т. В. Деконструкция кода массовой культуры в «Empire V» и «Batman Apollo» В. Пелевина / Надозирная Т. В. // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды : научно-методический журнал. — Харьков, 2014. — №1-2 (51). — С. 130—135.
7. Пелевин В. Бэтман Apollo: Роман / Виктор Пелевин. — М.: Эксмо, 2013. — 512 с.
8. Пелевин В. t: Роман / Виктор Пелевин. — М.: Эксмо, 2009. — 384 с.
9. Померанц Г. С. Открытость бездне: встречи с Достоевским / Г. С. Померанц. — Москва: Сов. писатель, 1990. — 382, [2] с. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М.: Советский писатель, 1990. — 384 с.
10. Проскуряков Д. Найди в себе Читателя, или Метафизика и онтология Текста [Электронный ресурс] / Дмитрий Проскуряков — Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-proskurjakow/1.html>
11. Шепелев А. А. Виктор Пелевин: роман о встрече с самим собой [Электронный ресурс] / Алексей А. Шепелев — Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-shepelev/1.html>

УДК 821.161.1 – 312.9.09

О. Н. Калениченко

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

Неомиф о Люцифере в романе В. Арчера «Выбравший бездну»

Калениченко О. М. Неомиф про Люцифера у романі В. Арчера «Той, хто вибрав прірву». У статті розглядається фентезійний роман В. Арчера «Той, хто вибрав прірву» в аспекті створення автором неомифа про чорта / диявола. З одного боку, роман вписується у парадигму сучасних російських, американських та західноєвропейських творів про представників нечистої сили, з іншого – виділяється своїм тяжінням до серйозних онтологічних проблем, що дозволило виявити традиції російської класичної літератури (звернення до проблеми природи людини, її можливостей та морального вибору, сюжет «прозріння» та ін.) та новаторство, що пов'язане з оригінальним прочитанням відомого міфу про Люцифера.

Ключові слова: постмодернізм, російське фентезі, неомиф, проблематика, поетика, сюжет «прозріння», герой.

Калениченко О. Н. Неомиф о Люцифере в романе В. Арчера «Выбравший бездну». В статье рассматривается фэнтезийный роман В. Арчера «Выбравший бездну» в аспекте создания автором неомифа о черте / дьяволе. С одной стороны, роман вписывается в парадигму современных русских, американских и западноевропейских произведений о представителях нечистой силы, с другой – выделяется своим тяготением к серьезным онтологическим проблемам, что позволило выявить традиции русской классической литературы (обращение к проблеме природы человека, его возможностей и нравственного выбора, сюжет «прозрения» и др.) и новаторство, связанное с оригинальным прочтением известного мифа о Люцифере.

Ключевые слова: постмодернизм, российское фэнтези, неомиф, проблематика, поэтика, сюжет «прозрения», герой.

Kalenichenko O. N. The neomyth about the Lucifer in the V. Archer novel "Chose the abyss". The article discusses a fantasy novel by V. Archer "Chose the abyss" in terms of the creation of the author of the neomyth about hell / the devil. On the one hand, the novel fits into the paradigm of modern Russian, American and European works of evil spirits, on the other – stands out for its attraction to serious ontological problems that has allowed to reveal the traditions of the Russian classical literature (the problem of the nature of man, his possibilities and moral choice, the plot of "enlightenment", etc.) and innovation associated with the original interpretation of the famous myth of Lucifer.

Keywords: postmodernism, Russian fantasy, neomyth, perspective, poetics, plot of "enlightenment", hero.

Перестройка конца 1980-х – начала 90-х годов способствовала серьезному преобразованию русской литературы, связанному с расцветом постмодернизма: появлению новой проблематики, выделению элитарной и массовой литературы, экспериментированию с формой, вечными образами и чужим словом и т.д. [3: 1081]. В это время писатели начинают активно создавать неомифологические произведения о различных представителях нечистой силы (В. Белов, А. Белянин, А. Бережной, А. Валентинов, М. и С. Дяченко, С. Лукьяненко, Ю. Набокова, Г.Л. Олди и мн. др.). В этом же русле создает свой роман «Выбравший бездну» и В. Арчер. Однако литературоведы пока не обратили внимания ни на проблематику и поэтику произведения этого писателя в целом, ни, тем более, на такой аспект исследования, как миф о черте / дьяволе, лежащий в основе сюжета этого романа.

Этим вопросам и будет посвящена наша статья.

Напомним, что интерес к образу черта / дьявола проявляли многие зарубежные и отечественные писатели на протяжении столетий. Но на литературу XX века, как представляется, оказал особое влияние черт-приживальщик из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». В связи с этим можно вспомнить и «Доктора Фаустуса» Т. Манна, и новеллы З. Гиппиус «Он – белый» и «Иван Иванович и черт» [2], и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Все же Арчер, по-видимому, в своем романе учитывает опыт Гиппиус в переосмыслении образа нечистой силы.

Главный герой арчеровского романа, Маг, контаминирует черты древнегреческого божества и христианского падшего ангела – Люцифера (образ Мага не только вбирает в себя светоносность Люцифера, его мятежность и падение, но и способность древнегреческого бога Гермеса легко и почти мгновенно переноситься на далекие расстояния благодаря своим сандалиям с крылышками).

Переосмысление образа Люцифера потребовало от писателя и переосмысления библейского сюжета о сотворении Богом Адама и Евы, их грехопадении и изгнании из Эдема.

По Арчеру, Воин, один из семи Властей, обитающих в тонких мирах Аалана, очень напоминающий своими чертами Гелиоса, решает поэкспериментировать с плотным веществом и для этого создает в Эдеме две копии – себя и своей возлюбленной Нерей, наделенной чертами богини юности Гебы. Маг, также один из семи Властей, совершенно случайно оказавшись в Эдеме в ночь семнадцати лун, когда случившееся нельзя отменить, с помощью своего атрибута – веревки Талесты из лунных лучей искушает «бессмысленных зверюшек» и наделяет их божественной искрой, которая позволит им со

временем при упорном труде стать творцами. С этого момента жизнь Мага начинает необратимо меняться, хотя порой он этого и не замечает.

Портрет своего героя Арчер набрасывает скупыми чертами, прежде всего подчеркивая его светоносность: «...Когда он, в малиновом плаще, в белой рубашке до колен, подпоясанной веревкой из лунных лучей, с волосами цвета свежесвыпавшего снега, появлялся в Вильнаррате, в огромном зале становилось светлее» [1: 18].

В отличие от остальных Властей, не способных к изменениям в своей внешности и взглядах, Маг может в очередном своем пробуждении поменять и внешность (в дороманном времени он был мальчишкой, в романном – юношей), и, самое главное, изменить свое отношение к окружающему его миру, он способен к духовному росту. И в отличие от других Властей герой «никогда не стремился властвовать», но и не хотел, чтобы над ним была какая-нибудь власть [1: 153]. Поэтому Маг является злостным нарушителем законов. Однако «могущество ... должно сопровождаться ответственностью» [1: 40]. Эту истину герой начинает серьезно осознавать только после неудачного посещения Эдема.

Сначала необдуманный поступок заставляет его глубоко задуматься о том, что «вызванная к проявлению божественная искра потребует неотрывного внимания» [1: 43], но представить себе все последствия своей «глупой шутки» он пока еще не может.

Маг внимательно наблюдает за людьми и их жизнью сначала из промежуточных миров вместе с Геласом или сам. И постепенно он начинает замечать изменения, которые происходят в его душе, это уже «не беспечный юноша, таскавший яблоки из эдемского сада и находивший удовольствие в полудетских проказах, а один из семерки, ответственной за бытие проявленного мироздания» [1: 57].

Однако изучать людей издали не всегда удобно, так как по меркам богов они ведут себя порой очень странно: убивают друг друга без видимых причин, жестоко обращаются с детьми, враждебно относятся к чужакам.

Чтобы лучше понять, почему божественная искра в только что зародившемся человеческом мире не развивается, как хотелось бы богам, Маг будет многократно посещать людей, создавая себе плотное тело.

После каждого посещения земли герой будет открывать для себя что-то новое в жизни людей, что будет способствовать и его духовному росту и, как это ни звучит парадоксально, его очеловечиванию. В то же время перед героем будут возникать все новые и новые вопросы, на которые ему будет сложно отвечать, так как поведение

людей с точки зрения логики совершенно непредсказуемо.

Рассмотрим основные этапы сюжета «прозрения» героя.

Первый раз Маг отправляется на землю перед всемирным потопом, чтобы найти семью, достойную для продолжения рода человеческого. Гелас его предупреждает, что сделать это будет очень сложно.

В одном из небольших селений герой находит подходящую семью и предупреждает главу семейства о надвигающейся опасности. Однако этим миссия Мага не ограничивается. Герой активно помогает людям пережить стихийное бедствие, что позволяет ему лучше понять их нелегкую жизнь, полную испытаний и лишений, и отчасти оправдать их жесткий прагматизм.

Пережитое на земле дает герою не только пищу его уму, но влияет и на его эмоциональный мир, а глубокий анализ жизни людей позволяет Магу открыть для себя парадоксальную истину, что даже если «их искра слаба и неразвита», а сами люди «еще во многом несовершенны», то «в главном они такие же, как мы» [1: 144]. Эта мысль неоднократно будет звучать в речах героя.

Со временем Власти выясняют, что над селениями людей плодится огромное количество грязеедов, и перед Магом возникают вопросы – откуда они берутся, как с ними можно бороться? Для ответов на них герою вновь необходимо воплотиться в мире людей. Случай позволяет Магу «оказаться среди людей не чужаком, а одним из своих», вселившись в тело молодого неудачливого охотника.

Жизнь в большой семье, где есть не только родители, но и любящие братья и сестры, жизнь в племени, позволяет герою, с одной стороны, ответить на мучающие его вопросы, а с другой – испытать совершенно новые для него, приятные, чувства и эмоции, так как в тонких мирах Лукавый скрытен и одинок.

Вернувшись в тонкие миры, герой в беседе с Нереей замечает, что «каждый раз, когда идешь к людям, нужно быть готовым терять. Радости могут и не случиться, но потери неизбежны». И добавляет, что в его душе «просто пусто как-то... словно у меня вынули кусочек сердца, словно он остался там» [1: 198].

Следующим этапом испытаний и соответственно духовного взросления героя становится посещение им в плотном теле столицы одной из восточных стран, где Маг случайно попадает в рабство. Собственный опыт и чтение мыслей рабов, живших в том же бараке, что и Маг, приводят его к открытию, что «быть рабами хочется большинству людей», потому что «кто свободен, тот сам в ответе и за свою жизнь, и за свою смерть. Прожил не так – не на кого

жаловаться, кроме себя. У раба всегда виноват хозяин». Естественно, что это «бальзам на сердце дураку, лентяю, трусу», поэтому никто из рабов «не хочет свободы, зато все хотят хорошего хозяина», а «в боге они видят самого лучшего, самого всеильного хозяина» [1: 241].

Очевидно, что Арчер обращается к проблеме природы человека, его возможностей и нравственного выбора, поднятой Ф.М. Достоевским в своем пятикнижии – «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Причем автор вкладывает в уста своего героя интересное наблюдение: божественная искра, о стабильном развитии которой заботятся Власти, у рабов «перестает развиваться, даже тускнеет» [1: 241-242].

Все больше и больше мир людей притягивает Мага, так как в «человеческой жизни была какая-то странная привлекательность. В ней был сладостно-терпкий привкус хрупкости и мимолетности, будоражащий чувства Мага. Превенная жизнь казалась ему невыносимо пресной и однообразной по сравнению с этой – может быть, до сих пор она тянулась слишком благополучно?» [1: 277].

Бродя по дорогам земли и пытаясь сделать божественные искры более яркими, своими вопросами пробуждая в людях стремление к поиску истины, герой встречает на своем пути Гомера. Слушая «повествование из жизни богов и героев», Маг наблюдает, «как тонкие энергии свивались в кольца, сплетались в кружево, создавая узор мира песни. На его глазах происходило чудо творения, чудо возникновения нового мира». Герой видит и недостатки этого мира – «он пока невелик по сравнению с мирами творцов» и «проработан только в общих чертах», но главное, что «он обладал всеми свойствами сотворенных миров» [1: 299]. Однако если Власти и Силы творят миры, чтобы развеять скуку, земной творец создает свое произведение, чтобы не умереть с голода, и это вызывает у Мага отчаяние.

Обеспокоенные поведением людей на земле, боги решают затормозить развитие божественной искры и отправляют к ним нового проповедника, несущего христианское вероучение, что вызывает у Мага двойные чувства. С одной стороны, проповедь Единого бога очистила промежуточный мир от оболочек старых богов, но, с другой стороны, эта проповедь уводит человека от истины. Магу не дает покоя мысль, «что проповедь добра немногим лучше проповеди зла – то же марионеточное управление людскими головами, готовыми подставить себя под любое ярмо. А истина выше добра и зла, она начинается там, где кончается всякое разделение, в том числе – на добро и зло» [1: 337].

Сомнения Мага оказались справедливыми. Христианское учение, которое должно было нести

в мир людей доброту и любовь, было ими извращено: борьба с негодными и торговля духовными ценностями быстро подменили истинный смысл нового вероучения. Христианство стало резко ограничивать возможности людей.

Переживания Мага, его стремление помочь людям не остаются незамеченными богами. Так, Гелас заявляет Магу о том, что в нем «стало слишком много... человеческого», а так не должно быть: «Ты должен присматривать за людьми сверху, а не барахтаться в одной грязной луже с ними» [1: 353]. Однако Маг не приемлет такого подхода к людям, он никогда не согласится с тем, чтобы «лишить людей возможности стать творцами» [1: 403].

Герой тайно противостоит оглушению человечества до тех пор, пока это возможно, а потом приходит к выводу, что лучше пожертвовать собой и очутиться в Бездне, чем предать мир людей и позволить сделать из него мир обывателей. Вот как об этом «счастливом» мире говорит сам Маг: «Я представляю себе этот мир под дурное настроение – все сытые, благополучные, ухоженные, все пьют, едят и размножаются, ходят на зрелища... Ходят в храмы... Здоровенькие, крепенькие, словно корнеплоды на грядке. Лучше уж быть животным, чем такой вот мыслящей травой» [1: 391].

Герой случайно узнает, что карты Таро, хранящиеся у Гекаты могут раз и навсегда освободить людей от чересчур навязчивой заботы Властей.

Держа карты в руках, Маг понимает, что даже творцы постоянно стоят перед выбором, и у героя хватает мужества сделать свой выбор, зная, что за спасение людей его ждет небытие, но теперь «человеческое время ускорится, люди отвернутся от своих прежних богов и начнут самостоятельное развитие. И тогда все будет зависеть только от них. Тогда они получают то, что смогли заслужить сами» [1: 434].

Как и Люцифер, Маг оказывается свергнутым в Бездну. Однако герой – неутомимый борец, поэтому он решает выбраться из Бездны, и для этого «ценой невероятных усилий он отрастил себе пару крыльев. Они оказались черными, под цвет этого мира...» [1: 473].

Как видим, Арчер, опираясь на постмодернистскую эстетику, создает свой неомиф о Лукавом, который всеми силами способствует духовному становлению и развитию человечества на земле, стремится к тому, чтобы людям не навязывалась истина извне, как данность, а чтобы каждое поколение само добывало истину в муках творчества и созидательного труда. Арчеровский Маг – думающий, страдающий, бьющийся над сложнейшими духовно-нравственными и философскими проблемами, актуальными для русской литературы на протяжении более двух столетий, и вместе с тем это герой, который пофэнтезийному легко преодолевает все физические страдания и препятствия, стоящие на его пути.

Литература

1. Арчер В. Выбравший Бездну: роман / Вадим Арчер. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. – 473 с.
2. Калениченко О. Н. Библейские темы, мотивы, образы и сюжеты в малой прозе литературы Серебряного века: учебное пособие по спецкурсу / О. Н. Калениченко. – Волгоград: Перемена, 2006 – 92 с.
3. Семенов В. Б. Травестия / В. Б. Семенов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стлб.

Інтертекстуальні зв'язки та рецепція художніх творів

УДК 821.161.1-3 Бельй.09:82.09

И. Я. Лосиевский

Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка

Читатель, исследователь, интерпретатор, «соавтор»

(на материале работ Андрея Белого о русских писателях XIX – начала XX века)

Лосієвський І. Я. Читач, дослідник, інтерпретатор, «співавтор» (на матеріалі робіт Андрея Белого про російських письменників XIX – початку XX століття). У статті висвітлені теоретичні питання співвідношення читача і тексту: парадигма читацького сприйняття й інтерпретації, межі дослідницької інтерпретації й особливості «співтворчої» інтерпретації тексту. Проаналізовано своєрідність дослідницької інтерпретації й елементи «співавторства» у літературознавчих та критичних працях Андрея Белого.

Ключові слова: текст, читач, дослідник, інтерпретатор, символізм, Андрей Бєлий.

Лосиевский И. Я. Читатель, исследователь, интерпретатор, «соавтор» (на материале работ Андрея Белого о русских писателях XIX – начала XX века). В статье рассмотрены теоретические вопросы соотношения читателя и текста: парадигма читательского восприятия и интерпретации, границы исследовательской интерпретации и особенности «сотворческой» интерпретации текста. Проанализировано своеобразие исследовательской интерпретации и элементы «соавторства» в литературоведческих и критических работах Андрея Белого.

Ключевые слова: текст, читатель, исследователь, интерпретатор, символизм, Андрей Белый.

Losiyewsky I. Ya. A reader, researcher, interpreter, 'co-author' (based on the materials of the works of Andrey Bely about Russian writers of the 19th century – the beginning of the 20th century). Theoretical problems of correlation between a reader and a text: a paradigm of reader's perception and interpretation, the limits of the research interpretation and the peculiarities of 'co-creative' interpretation of the text are considered in the article. Specific features of the research interpretation and elements of 'co-creation' in literary studies and critical works of Andrey Bely were analysed.

Key words: text, reader, researcher, interpreter, symbolism, Andrey Bely.

Текст создается автором, это результат определенной его работы, началом которой был замысел, то есть выбор и осмысление темы, целей и задач, составление плана, а также первые наброски, черновики (нередко без общего плана). Автор представлен текстом как субъект, создавший и передавший текст. В то же время он не может быть назван субъектом текста, он – главная движущая сила, субъект процесса, целью которого является создание текста, и он репрезентант своего, авторского текста. Осуществляя текст, автор вольно или невольно отражается в нем, и каждый текст – в той или иной степени и в разных смыслах – есть авторское отражение, нередко не только им осознанное, но, можно сказать, культивируемое (например, в художественных текстах,

относящихся к лирике, лироэпическим формам), это опять-таки не субъект текста, а динамичный автопортрет творящей его личности, который при этом не является и не может быть полной, идентичной её копией. Наряду с непосредственным запечатлением в тексте автора как языковой личности, он отражается в тексте в преображённом им самим, автором, виде, и это уже текстовая личность [18:75], которую можно также назвать автосоавтором текста – второстепенным в одной группе текстов и главным в другой. В художественных текстах возникает образ автора – образ, который, будучи частью произведения, не сводится лишь к непосредственным, нетрансформированным проявлениям авторской индивидуальности, отражённой в тексте.

Творящая личность подобна расширяющейся вселенной, образующей все больше и больше

пространства и времени; текстуально она, творящая личность, воплощается как личностный миф, духовный континуум. Её отражение и тем самым – осуществление в тексте может быть по форме своей монологичным (Аристотель в большинстве своих сочинений), диалогичным (Платон) или полилогичным – «полифоничным» в терминологии М. М. Бахтина (многие художественные тексты, относящиеся к эпическим жанрам; показательные примеры в русской классической литературе – произведения Достоевского и Чехова), при этом степень выраженности этих форм может быть разной, как и характер диалогичности и многоголосия, которые при этом всегда остаются, прежде всего, формой выражения (и иллюзией невыражения) творящей авторской личности.

Однако, повторим, это – текстовое осуществление отражённых фрагментов и моментов динамичного целого, конкретный продукт работы абстрактного, логического, художественного мышления, а личность автора в её жизненной полноте, духовно-творческой динамике находится вне завершённого текста.

Оценка текста самим автором чрезвычайно ценна для исследователя, но она субъективна и не всегда более точна и имеет меньшую степень субъективности, чем оценка другого лица – толкователя, критика текста; автор ведь может находиться уже на другом этапе своей творческой эволюции, когда происходит эстетическая переоценка более ранних произведений.

Интерпретация текста осуществляется в системе аксиологических личностных координат интерпретатора, который осознанно или, что гораздо лучше с точки зрения основных задач интерпретации как толкования текста, неосознанно проявляет себя. Он остаётся собственно исследователем и толкователем, если его логические операции сохраняют центростремительную направленность к тексту, когда интерпретатор осознанно идет на самоограничение, наступает «на горло собственной песне». Но ему, конечно, не избежать – если текст создавался в другую эпоху – некоторой модернизации в своем толковании и оценке текста, как не может он избежать невольного привнесения некоторых черт своего личностного своеобразия в этот процесс и результат. А ещё большей угрозой для адекватной передачи информации, содержащейся в тексте, является то обстоятельство, что умственные построения интерпретатора могут быть связаны с необходимостью перехода к другим средствам передачи содержания и формы – например, с поэтического языка на научный. Однако здесь наблюдается определённый параллелизм, который нередко осознаётся автором-интерпретатором и даже становится одним из принципов его работы: текст-интерпретация

создаётся с помощью средств, в наибольшей степени отвечающих тексту – объекту интерпретации.

В тексте содержится некая авторская весть, он информационно наполнен, но без пользователя, получателя, который знает код текста, невозможно такую информацию извлечь. Это должен быть знающий, владеющий языком текста, активный пользователь – ведущий субъект процесса чтения, толкования текста. Речь идёт о постоянной готовности интерпретатора стать «соучастником» смысла текста, избранного им для толкования. Одним из исходных условий, таким образом, является наличие однородных элементов в семантике текста, его содержании и форме, с одной стороны, и в читательском сознании, с другой.

Желание пересмотреть тезис о том, что смысл текста создается автором, возникло уже у платоников, позднее у неоплатоников по понятным причинам: для Платона и для Плотина идеи были существеннее, шире и выше личности автора. В библейской герменевтике устанавливалось тождество Автора и Идеи, Абсолюта, другие авторы, хотя и созданы были «по образу и подобию», не могли не только равняться, но и сравниваться с Ним.

В эпоху постмодернизма соблазн глобальной деконструкции, разрушения «старых истин» испытали не только многие художники в широком смысле этого слова [22], что было характерным уже для эпохи модернизма, но и философы, представители научного мира, не в последнюю очередь – теоретики текста и литературы. К 80-м гг. минувшего столетия, наряду с традиционными концепциями текста, получил распространение взгляд на текст как на «особую, самостоятельную сущность, порождаемую и функционирующую в коммуникации и трансляции и описываемую на основе связей языкознания с семиотикой, логикой, теорией коммуникации, психологией, социологией и другими гуманитарными науками» [18:16].

Одно из поздних течений в области метафизики и теории текста XX в. – теория читательского отклика (1970 – 1980-е гг.). Нельзя сказать, что этой проблемой раньше совсем не занимались. В литературоведении её впервые многоаспектно изучил и наметил пути дальнейшей разработки А. И. Белецкий [4]; с этой проблемой связаны теоретические искания Р. Барта [2] и М. М. Бахтина [3]. Соотношение «автор – текст – аудитория (читатель)» системно рассмотрели Ю. М. Лотман [28:11–114] и У. Эко [38], а в библиотековедении и книговедении феномен читателя изучался Н. А. Рубакиным – основоположником библиопсихологии, или науки о читателе [35], М. Н. Куфаевым [23:176–195, 207]. Позднее появились десятки специальных статей, научные сборники; из числа новейших украинских публикаций отметим

монографії В. А. Марковой [30] і С. К. Бондаренко [14].

Теорія читальського отклику виникла як концептуальна реакція на недостаток уваги до цієї теми со сторони представителів Нової критики – некогда господствовавшего формалістського течення. Вожди Нової критики стояли на том, що текст сам визначає свій зміст (здесь и далее библиографию см. [14 : 144–181; 37 : 381–404]). В протилежній їй теорії читальського отклику єсть умеренное и радикальное направления. В. Изер (глава «умеренных» 1970-х гг.) обосновывал тезис о привнесённом читальском в авторском тексте: смысл текста создаётся не только автором; читатель, внося нечто своё, дополняет текст. Заметим, что в этой модели автор в большей мере, чем позволяют реалии текста, «поражён» в своих исходных правах: говоря о возможности дополнения текста, приходится допускать некую структурную незаконченность и семантическую неполноту любого текста, в том числе и такого, который его автор считает завершённым.

Ясно, что извлечь собственно авторское, не привнеся ничего своего, читальского, субъект восприятия и понимания, как отмечалось выше, никак не может, здесь нельзя достичь «чистоты эксперимента». Наряду с «дополнением» В. Изер употребляет и более удачный, на наш взгляд, термин, в большой степени отражающий сложность явления, – говорит о привнесении, или приращивании читальского в семантику текста. Этот термин помогает приблизиться к сути явления, но в тех случаях, когда текст рассматривается не как субстанционально объективированная данность, «вещь в себе», каковою завершённый текст исходно является, а как активированный объект чтения.

С конца 1970-х появляются работы, ознаменовавшие радикализацию теории читальского отклика. Позицию В. Изера подверг критике С. Фиш, выдвинувший «железный» концептуальный тезис: читальский отклик – не реакция на смысл текста, а сам смысл. По мнению С. Фиша, читатель находит в тексте то, что в него вкладывает; то же самое делает критик, литературовед, ученый вообще, в том числе, увы, и текстолог.

Ц.Тодоров несколько механистически рассматривает чтение как строительство: читающий выстраивает в тексте свой мир. Н. Холланд актуализирует психологический аспект читальской деятельности, отчасти сближаясь с концептами рубакинской библиопсихологии: читатель вкладывает в текст свой жизненный опыт, свои комплексы, страхи, своё восприятие мира, а также свои желания.

Многие из этих концептов в известном смысле

верны, так как учитывают уровень интеллекта и особенности психологии читателя, диахронические факторы его трансформаций. Однако радикализм в теоретических подходах к проблеме размывает текст как явление, как объект исследования. Без центрированного движения читателя к нему, движения неизбежного, как волны к берегу, движения к собственно авторскому тексту (несмотря на то, что абсолютное знание о нем принципиально не достижимо), не будет и акта чтения. Представим себе, что текста нет и не было, – нет и читателя; даже если человек желал бы им стать – он «у разбитого корыта» смысла, который не возник, не состоялся. Человек может быть носителем неких смыслов, не соотнесённых с каким-либо материально запечатлённым текстом, но это – например, первобытный человек, ещё не освоивший наскальную живопись, которая уже оказывается текстом.

В то же время в научной литературе середины XX – начала XXI века прослеживается ещё одна радикальная тенденция – попытки субъективации текста, пересмотра субъектно-объектных отношений, в которые вовлечён текст. Этот пересмотр по сути означал бы «отвержение понятия его, или «Я», как если бы эти термины лишались какого бы то ни было значения...» (П. Рикёр) [34:285].

Без информационно-смысловых импульсов текста-«кварца» не будет и «герменевтического свечения» (Х.-Г. Гадамер), множественности смыслов в сознании человека, этот текст воспринимающего, он бы не смог функционировать как читатель. На наш взгляд, наиболее обоснованным и ныне остаётся «традиционный» тезис: смысл текста создаётся и закрепляется (на уровне белой рукописи, компьютерного набора, издания, в том числе электронного) автором, но те, кто обращаются к этому тексту, пользуются им, могут воспринимать и понимать этот текст по-разному, создавая свои рецептивные тексты и смыслы. Речь идёт о процессе, происходящем в сознании пользователя, который может оказаться чутким и тонким исследователем-толкователем, в основном соблюдающим «законы» текста, или интерпретатором-«завоевателем», перешедшим границы, которые отвечают основным внутренним и внешним, смысловым и формальным свойствам текста, природе текста как структурно и содержательно завершённого целого. Текст интерпретирует критик, учитывающий «законы» текста, и критик-фальсификатор, но это может быть и художественно убедительная трансформация текста, например, театральная постановка или киноверсия, которая даёт возможность увеличить арсенал средств восприятия и передачи авторской вести, информационно-смысловых импульсов

текста. В этом случае режиссер и актёры выступают не только как пользователи и интерпретаторы авторского текста, но и как соавторы (коллективный автор) нового «текста» – произведения, созданного текстовыми и нетекстовыми средствами. Имеется ещё один субъект процесса интерпретации и трансформации первотекста – сценарист (нередко авторами сценария становятся автор произведения и режиссёр). Заметим только, что фронтальную трансформацию, осуществлённую без учёта «законов» текста, не сориентированную на его доминирующую семантику и основные формальные свойства или демонстративно противостоящую им (например, постмодернистскую), трудно назвать собственно интерпретацией, скорее, это – текст-реплика, рецептивный текст с реминисцентным элементом, преобразённым в соответствии с новым замыслом другого автора, и этот замысел может быть антитезисом по отношению к идеологемам и поэтике первотекста.

Лучше других «работает» и вполне традиционная классификация потребителей текста – получателей и пользователей содержащейся в нём информации (приводится ниже).

Неотрывность создаваемого текста и его автора, объекта и субъекта творческого акта, очевидна; текст возникает, главным образом, благодаря его интенции, его импульсам и деятельности как личности, творящего индивида. Завершённый автором текст субстанционально выражен, сохраняет все свои генетические связи, все заложенные автором структурные, содержательные и формальные свойства, но обладает и коммуникативным потенциалом. Чаще всего этот текстовый потенциал тоже в значительной степени предусмотрен, запрограммирован автором, который, однако, не всегда становится одним из субъектов его передачи и раскрытия, адресантом, не всегда получает возможность направлять и корректировать восприятие своего текста (в любом случае непосредственное участие автора в этих процессах ограничено временными пределами его физического существования, кругом оставленных им распоряжений и документов). Да и нельзя считать собственно адресатами, скажем, читателей последующих веков – даже в тех случаях, когда такое обращение к ним декларируется автором, например, В. В. Маяковским («Во весь голос. Вступление в поэму», 1929–1930). «Читатели» здесь – ещё один персонаж текста, коллективный персонаж, «фиктивный читатель», «воображаемый собеседник» [4:98], который приближается к тому, чтобы стать футуристическим двойником автора как текстовой личности.

Отмеченная выше дистанцированность текста

от его создателя не позволяет говорить о тексте как о субъекте коммуникации и как раз указывает на возможность отношения к нему как к объективированной данности, которая сущностно и формально раскрывается и интерпретируется участниками коммуникации, где текст становится социальным явлением. Его коммуникативный потенциал в значительной мере направляем, но не ограничен авторскими установками, и всё потому, что сотворивший его индивид «достигает своего как работа, а не как коммуникация» (Т. Адорно) [1:227]. Текст не становится полноправным, самодостаточным субъектом, для участников коммуникации – пользователей текста – он является объектом, и это может быть многовековой дискурс, как в случае с библейскими текстами, чьи интерпретации привели к возникновению герменевтики.

Текст – сложноорганизованная кодированная система и, подобно системным объектам такого уровня, обладает потенциалом самоорганизации (например, в случаях, когда принципиально возможна полная или частичная реконструкция текста, представленного в фрагментах), но опять-таки самоорганизация текста если и происходит, то благодаря мыслительным операциям и практическим действиям пользователей текста, которые проявляются субъектно. Выше отмечалось, почему автора нельзя считать субъектом текста. Так же текст, хотя и несёт в себе информацию об авторе и его духовно-творческой динамике (точнее, одном из уже завершившихся периодов его творческой жизни), не может оперативно, лично и, значит, субъектно реагировать на эти действия, в том числе и на такие, которые приводят к искажению его семантики и неверным представлениям о формальном (композиционном, языковом и т.д.) его своеобразии. Подобные аномалии тоже выявляются исключительно в коммуникации, именно в ней решается проблема достоверности знания о тексте, хотя и полученное достоверное знание нельзя считать полным, адекватным тексту. Между тем, и в некоторых современных теоретических работах присутствует чуть ли не вера в текст как субъективированную сущность, что трудно назвать проявлением научного мышления. Скорее, здесь можно говорить о «мифически-художественном восприятии, впитавшем в себя знание учёного», когда текст воспринимается и осмысливается в шеллингианском ключе – как «субъект-объект без самосозерцания» (Н. О. Лосский) [27:258].

В трудах по семиотике и теории литературы последней трети XX в. прослеживается тенденция к субъективации текста, однако она не всегда обосновывается, как это делают создатели теории читательского отклика, чаще такая тенденция не вызревает, остаётся на уровне «рабочих»

формулировок, особенностей авторской стилистики. Подобное явление наблюдаем, например, в работах Ю. М. Лотмана: «Взаимоотношения текста и аудитории характеризуются взаимной активностью: текст стремится уподобить аудиторию себе, навязать ей свою систему кодов, аудитория отвечает ему тем же. Текст как бы включает в себя образ «своей» идеальной аудитории, аудитория – «своего» текста. <...> Читатель вносит в текст свою личность, свою культурную память, коды и ассоциации. А они никогда не идентичны авторским. <...> Текст и читатель как бы ищут взаимопонимания. Они «прилаживаются» друг к другу. Текст ведёт себя как собеседник в диалоге: он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределённости) по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же – использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста» (курсив Ю. М. Лотмана) [28:87, 112, 113].

Перед нами диалектически выразительные рассуждения, по-своему отражающие реалии соотношения текст – читатель, однако, несмотря на повторенное дважды и очень редкое для работ этого выдающегося сверхконцептуалиста «как бы», вполне можно заключить, что учёный осмысляет текст не только как «смыслопорождающее устройство» (термин Ю. М. Лотмана, курсив наш), но и как субъектного носителя и передатчика информации, такого же активного и мобильного, оперативно реагирующего участника коммуникации, как и читатель. А если всё дело тут в особенностях авторского научного мышления и стилистики, то едва ли научно корректным можно считать олицетворение (персонификацию) текста и гиперболизацию его возможностей.

В силу своей природы, своего генезиса, формирования и функционирования текст не находится в равных с читателем условиях, не будучи одушевлённым (в нём лишь в той или иной мере отражены духовность и душа автора). Как отмечалось выше, текст-высказывание ограничен заданной автором и уже реализованной им программой и не может инициировать что-либо самостоятельно, направить свои усилия на какой-либо объект, например на читателя. Мнимая его субъектность, в том числе и способность книги «воспитывать» читателя, это – процессы, происходящие в сознании реагирующего на текст субъекта. Рецепция текста, конечно, может привести к внутренней перестройке личности под влиянием семантики, содержательных и формальных его свойств. Но сам по себе текст ограничен в возможностях «общения» с читателем, не может самостоятельно, по собственной инициативе измениться, ответить на вопросы, реагировать на изменяющуюся ситуацию, новые

читательские запросы и т.п. Любая его «реакция» уже запрограммирована в нём самом, как коммуникационный потенциал, который реализуется исключительно как реакция пользователя, в противном случае придётся допустить, что главная особенность текста – отмеченная Ю. М. Лотманом «внутренняя структурная неопределённость», которая становится беспредельной, а означает, что текста уже нет.

Вспомним и классические бахтинские максимы: «Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов. <...> Это встреча двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов. Текст не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать» (курсив М. М. Бахтина) [3: 301]. По сути учёным предложена коммуникационная модель, где авторский текст-высказывание становится текстом-сообщением («на рубеже двух сознаний, двух субъектов» – автора и «воспринимающего», читателя), в процессе восприятия и познания этого текста возникает новый текст-высказывание, и это уже текст «воспринимающего», по-разному, в большей или меньшей мере связанный с авторским. На наш взгляд, из этой превосходной формулировки только следовало бы устранить намеченную позицию возможного равенства автора и читателя как «двух авторов», уточнив специфику исходного языкового, текстового авторства-присутствия первого и обрётённого «авторства», или «соавторства» второго. И опять-таки термин реагирующий текст, несмотря на его внешнюю эффективность, следует отнести к «рабочим» формулировкам, а не к попытке субъективации текста, так как термин этот употреблён М. М. Бахтиным в контексте размышлений о «сознании воспринимающего» и отмечается, что этот текст – «создаваемый».

Введение же текста, произведения, книги в модель коммуникации как субъектов-адресантов (например, в монографии В. А. Марковой находим даже отдельную главу «Книга как субъект коммуникации» [30:98–141]) в конечном счёте приводит теоретические построения к позиции неразличения субъекта-объекта, к методологическому коллапсу.

Читатель – тот, кто воспринимает и понимает текст, зная его код. Точность, глубина и полнота понимания текста читателем зависят от его способностей и возможностей (нередко, помимо знания языка и достижения им хотя бы среднего общеобразовательного уровня, необходимы и специальные знания), от особенностей формирования читателя как личности в социуме на

конкретном етапе его развития; от целей, которые поставлены перед читателем или которые он сам перед собою ставит. Не будем забывать и о такой разновидности читателя, как читатель – конкретный адресат (реальное лицо, названное автором в тексте или подразумеваемое им), и о таких проявлениях авторского сознания, как «читатель-адресат» – «читатель», ожидаемый автором или воображаемый им, а также воображенный и воплощенный автором в тексте «читатель»-персонаж [4: 98–100]. По воле автора в тексте может образоваться и очень похожий на реального адресата, но не идентичный персонаж. А некоторым своим героям автор вольно или невольно может передать и свой дар толкования художественных произведений. Так, по наблюдениям Р. Н. Поддубной, герои Достоевского «предстают заинтересованными читателями, не просто интерпретируемыми те или иные произведения, но познающими или структурирующими сквозь них себя и свою жизнь»; «ни у какого другого писателя второй половины XIX века герои не связаны так тесно с литературой и её интерпретацией, как у Достоевского» [33:181,187].

Взгляд У. Эко на проблему читателя отчасти приближается к бахтинскому, но существенна и разница в подходах, ещё ближе он к взглядам авторов теории читательского отклика. Уязвимость дефиниций У. Эко связана с тем, что у него исчезает даже зыбкая, подвижная граница между выделенными М. М. Бахтиным авторским «готовым» и «создаваемым реагирующим» текстами, между созданием текста и его восприятием: «Читатель как активное начало интерпретации – это часть самого процесса порождения текста», автор и читатель характеризуются как «текстовые стратегии» [38:14, 23–25]. Думается, У. Эко возвращается к реалиям текста, когда, следуя за Р. Якобсоном, утверждает, что в случае с художественными текстами «отправитель и адресат присутствуют не как реальные полюсы акта сообщения, но как «актантные» роли этого сообщения...» [38:23–24]. А субъекты возникающего и потенциально бесконечного дискурса, который можно назвать «полифонической» интерпретацией текста, – реальные конкретные личности, нередко как бы присваивающие себе роль адресата (и когда тексты имели реально-жизненного адресата, и когда предназначались «всем») и создающие «ответные» тексты, которые далеко не всегда адресованы автору как реально-конкретной личности и участнику такого дискурса и не всегда доходят до него, и тоже могут быть предназначены «всем». Со временем, особенно после ухода писателя из жизни, именно читатели становятся главными действующими лицами порождённой его текстами

коммуникации. Заметим, что в некоторой мере условной делает коммуникацию в системе «автор – читатель» и определённая коммуникационная замкнутость создателя художественных текстов на самом себе, творческая реализация себя и передача соответствующей информации в системе «я – я» – «автокоммуникации», специально изученной Ю. М. Лотманом [28:23–45]. Однако в конкретных случаях, чаще всего, возникают трудности при её идентификации, не следует преувеличивать степень закрытости и, тем более, говорить о герметичности такой системы.

Ещё одно предложенное У. Эко определение читателя обоснованно указывает на характер его потенциальности, как и на семантическую потенциальность текста, но эта дефиниция неубедительна диалектически, с точки зрения «события жизни» читателя, поскольку совершенно не учитывает динамичную читательскую субъектность: читатель – «комплекс благоприятных условий (определяемых в каждом конкретном случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализировал своё потенциальное содержание» [38:25]. Эта крайность особенно заметна на фоне утверждения У. Эко, что текст что-то «определяет», из чего может последовать вывод о субъектности текста и его поведенческих стратегиях, но, скорее всего, это – фигура речи, как и у Ю. М. Лотмана. Тем более, что У. Эко в данном случае вообще не акцентирует внимание на проблеме субъектно-объектных отношений.

Вне поля нашего рассмотрения находится специфика «чтения» текста современным автоматизированным устройством, которым человек управляет (по крайней мере, сегодня ещё может всецело контролировать его) и которому он передаёт часть своих функций как читателя.

Исследователь текста – особенный тип «активного» читателя, того, кто осознанно воспринимает текст как объект изучения, стремится к его пониманию, ставя перед собой конкретные научно-познавательные задачи: установить основные содержательные и формальные характеристики текста, особенности его генезиса, трансформаций и т.д. Мыслительные операции исследователя как субъекта истолкования текста отвечают требованиям, которые Э. Бетти назвал универсальным канонам «герменевтического смыслового соответствия (или согласования)»: «Согласно этому канону интерпретатор должен стремиться привести собственную жизненную актуальность к глубочайшему внутреннему согласованию с побуждением, исходящим от объекта...», чтобы субъект и объект истолкования, «будучи настроены друг на друга (будучи, стало быть, в согласии), зазвучали в унисон» [13:118–119]. Исследовательские качества нередко

проявляють також критики, рецензенти.

Э. Бетти считает интерпретатора субъектом истолкования и, несмотря на метафоричность последней цитаты, далёк от мысли о субъективации того, что он называет также «интерпретируемым предметом», а «настраивание» объекта истолкования понимает как процесс, происходящий в сознании толкователя. Философ даёт лаконичную характеристику оптимальной позиции субъекта, которую обеспечивает широта взгляда и полнота кругозора – «способность, благодаря которой в отношении к интерпретируемому предмету вырабатывается конгенитальная установка и чувство тесного родства с ним» [13:118]. Эта характеристика может быть распространена на интерпретации всех видов, если под «тесным родством» понимать способность максимального приближения субъекта к пониманию конституциональных свойств, сущности объекта истолкования.

Интерпретатор текста – читатель-толкователь текста, в том числе исследователь (общую классификацию интерпретаций см. :14:29), критик, рецензент; читатель, выступающий также как автор репродукции/трансформации его в целом или отдельных содержательных и формальных его элементов, передачи средствами других информационных систем (это может быть автор комикса по мотивам книги другого автора, режиссёр – интерпретатор текста пьесы, киносценария; художник и композитор также могут стать интерпретаторами текста). Интерпретация в сфере искусства как творческий процесс нередко преодолевает силу тяготения текста и, выходя далеко за пределы его семантики, может превратиться в самостоятельный, новый текст в широком значении этого термина. Автор такого текста может рассматриваться как интерпретатор только в начальной фазе его работы.

Соавтор – один из авторов, функционально равноправный, или автор – творческий помощник основного автора, участник процесса создания текста на всех или отдельных творческих этапах его формирования. Свообразным неявным, скрытым, но иногда очень властным соавтором может стать литературный редактор текста, хотя его, редактора, функции, чаще всего, ограничиваются правкой отдельных фраз, слов и строя отдельных предложений. «Соавторская» установка или проявления неосознанного «соавторства» (на самом деле, уже невозможного, потому мы и употребляем кавычки) могут быть у интерпретатора завершённого авторского текста, который не становится соавтором, если он не получил такие полномочия у самого автора, в случаях, когда автор не удовлетворён своей работой и когда соавторская доработка или переработка отвечает последней авторской воле. В

то же время, если заглянуть в Интернет, можно убедиться в том, что утверждение «каждый читатель «Гамлета» становится его соавтором» возникает и варьируется множество раз, становясь крылатой фразой. Конечно, здесь и неточность – из-за того, что слово «соавтор» употребляется без кавычек, – и некоторое преувеличение. Кроме того, «соавторский» потенциал читателя нередко реализуется исключительно в пределах его сознания, не становясь частью культурной коммуникации, когда у читателя нет сознательной установки на «соавторство» и обнародование его результатов.

* * *

Работы Андрея Белого, посвященные русским писателям XIX – начала XX века, могут быть показательными примерами творческой реализации автора как читателя, исследователя, интерпретатора и «соавтора». Все они отмечены особенной степенью выраженности авторского начала, элементов автопортретирования. Как субъект исследования (процесса), создатель исследовательского текста автор заметен всюду, не скрывается за формулировками академического типа (хотя похожие формулировки в его тексте присутствуют), отчётливо и, можно сказать, портретно, лично запечатлевается в изложении хода и результатов исследования, текстовой семантике и стилистике, и это может быть не только введённое в текст авторское «я», но и подразумевающее его и только внешне академическое «мы». Для анализируемых текстов характерна определённая художественность, они экспрессивны, насыщены метафорами, сравнениями, эпитетами, рефренами; в них ощутимы обрывки ритма и метра. И, вместе с тем, эти тексты имеют немало черт научного труда: присутствуют экскурсы в философию и теорию литературы, характеризуются и систематизируются взгляды предшественников, избранный для исследования объект – художественный текст – рассматривается с учётом его целостности, структурности, связей с другими текстами; высказанная автором точка зрения получает определённую доказательную базу, обосновываются также гипотезы, предлагаются классификации явлений, результаты статистических подсчётов, нередко имеются схемы, графики, таблицы и даже формулы, а также обширные примечания, представительный библиографический аппарат. А. Белый явно имел природную склонность к системному анализу, к вычислениям, подсчётам и сопоставлениям, к научному творчеству вообще. Эта склонность, скорее всего, наследственная (Н. В. Бугаев, отец писателя, был учёным-математиком и философом),

развилась благодаря его сближению с семьёй Соловьёвых. В целом же работы А. Белого производят впечатление не вполне гармоничного смешения стилей строгого научного трактата и научно-художественного эссе, здесь можно встретить лирические отступления, авторскую исповедь, автобиографические и мемуарные зарисовки и строки, стилистически близкие к ветхозаветным пророчествам, евангельским текстам. Но, как увидим, по стилю его работы разнятся, некоторые ближе к научному трактату, другие, как например, ряд статей в книге «Арабески», написаны, по оценке самого автора, «в более импрессионистических тонах...» [5:III].

В своих разновременных оценках возможностей научного познания Андрей Белый близок к высказываниям Ф. Ницше (одного из своих кумиров), считавшего герменевтическим идеалом взгляд на науку под углом зрения художника. По-видимому, писателю понравилась бы и максима М. Хайдеггера о том, что бытие в своей полноте дискурсивно невыразимо, но в искусстве оно раскрывает себя: «Сущее вступает в несокрытость своего бытия» [16:278]. Но едва ли А. Белый соглашался с категорическим заключением Ницше: «Научный человек есть дальнейшее развитие художественного человека» [32:57]. Взгляды А. Белого на проблему соотношения научного и художественного сознания в наибольшей мере сближаются с позицией Н. О. Лосского, убеждённого в том, что наука «отвлекается от живой динамики бытия; даже изучая творческую активность, она исследует только омертвевшие отношения и формы изменения, а не само живое действие». По мысли философа, здесь необходимо «целостное мифически-художественное восприятие», впитавшее в себя «знание учёного», но освобождённое «от односторонностей как чувственно-практического восприятия, так и научного мышления» [27:258].

А. Белым такое целостное восприятие осмыслялось как грандиозное мистическое переживание и философское откровение – задолго до его увлечения публикациями, докладами и лекциями Р. Штейнера. В статье «О научном догматизме» (1904) молодой писатель выступает с резкой критикой научного познания, указывая на обособленность всех наук, каждая из которых к каждому «феномену действительности» подходит «со своей специальной точки зрения», но и при этом всё-таки «отстаёт» от него [11:11–19]. И позднее он отстаивал тезис о неспособности науки познавать предмет или явление в их сущностной полноте и реальной динамике, отрицал «органику» научной мысли, которая, по его словам, тяготеет к статике, эмблематичности, а эмблема – установившееся толкование какого-либо явления –

становится «священным предметом», и тогда уже возникает «вера в эмблему» [8:22]. В связи с этим становится очевидным ответ на вопрос, который А. Белый задаёт в философском трактате «О смысле познания»: «...как мы понимаем науку: как сужение или же как расширение знания. Чем она в о л и т быть?» (разрядка А. Белого) [8:11]. Писатель особенно остро ощущал ограниченность возможностей логического мышления и языка, и потому редко когда обходился в своих исследовательских студиях без метафор, сравнений, эпитетов, образных конструкций. Даже определение познания у него насквозь метафорично: «Познание есть культура воистину прорастающей жизни из мёртвых кристаллов рассудочных форм» [8:27]. Эта дефиниция, являясь как бы переводом на пограничный, научно-художественный язык приведённых выше формулировок Н. О. Лосского, отражает и недоверие А. Белого к рассудочной деятельности, результаты которой застывают «кристаллами», «эмблемами», не дающими достаточно полного и точного представления о мире и человеке. Познание определяется им в духе Р. Штейнера – как интуиция и медитация, мистическое переживание, «йога познания», когда происходит освобождение «начала познания от познавательных предпосылок»; это – «погружение процесса мыслительной жизни в освобождённый от всех понятийных коростов мир, где «я», «мир», и «мысль», творчество, познание суть единство» [8:53].

Главным способом и инструментом такой деятельности становится, по убеждению А. Белого, слово, которое является символическим по своей природе, а значит, в нём есть мистический ответ того, что ещё недоступно человеческому восприятию, но приближает человека к высшей форме творчества – теургии. Слово-символ, символический образ соединяют личность и мир, земную жизнь с неземным идеалом, Абсолютом – через преодоление эмпирического «здесь-бытия» (подробнее см.: [20; 36:77–120]).

Именно поэтому и в публикациях А. Белого о литературе научное сознание сосуществует с проявлениями сознания художественного, с отражённым в слове авторским мистическим переживанием. Научно-художественный синтез характерен и для биографического письма и отчасти проявляется даже в его академической разновидности [25:78–80, 100–121], но у А. Белого, особенно в ранних работах, главной задачей оказывается не приближение к пониманию другой авторской личности, не осмысление чужого текста, а создание своего. Чужой текст он «рассматривает <...> как «эманацию текста», звучащего в душе воспринимающего» [24:112,120]. И художественный элемент этих работ соотносён, в

первую очередь, не с другой личностью и творчеством, а со своими жизнетворческими стратегиями, авторской стилистикой. А. Белому трудно даётся «перемещение в чужую субъективность» (Э. Бетти), и поэтому даже очерки А. Белого, названные именами писателей, нет оснований относить к полноценным литературным портретам. В этом отношении большинство его ранних публикаций о русской литературе являются, прежде всего, событиями творческой биографии их автора, в отличие, например, даже от импрессионистической эссеистики Ю. И. Айхенвальда.

Ранние литературно-критические публикации А. Белого, в том числе первые рецензии, очерки «К. Д. Бальмонт» (1904) и «Поэзия В. Брюсова» (1904), – это определённо символистские тексты, которые относятся к корпусу основных источников для исследователей философско-эстетического реформаторства Андрея Белого, разработки им младосимволистской эстетической доктрины. Как показывают недавние исследования Т. Л. Капинус [19–21], эти работы А. Белого насыщены художественным элементом: автор эстетизирует литературно-критические жанры, метафоризируя свой исследовательский (казалось бы) текст, вводя образы-символы, каскады ассоциаций, лирические микросюжеты, периоды-рефрены («строчки-эхо»). А подбор цитат и характер цитирования позволяют А. Белому-«соавтору» перемоделировать чужой текст, заметно приблизив его к своему тексту и семантически, и художественно. Композиционные решения, художнические по своей природе, и тяготение автора к жанрам эссе, лирического этюда также свидетельствуют о смещении внимания автора от заявленного объекта исследования к собственному духовно-творческому миру, к поиску форм и средств «для реализации мифотворческой стратегии – стремления не просто давать оценку и определять место в литературном процессе, но создавать критические мифы о том или ином писателе»; изобразительные средства используются здесь не для его портретирования в традиционных формах (здесь почти нет биографических сведений о писателе, его характере, физическом облике), а для «создания мифологем», в них мысль и образ представлены как «синкретическое единство» [19: 62, 63]. А. Белого интересуют, главным образом, писательские тексты, а исследование их, чаще всего, оказывается «соавторской» интерпретацией, выстроенной по законам другой – беловской поэтики.

Характерно, что в цикле работ Андрея Белого о Чехове (1904–1907) в значительной степени преувеличены роль и значение мотивов и деталей чеховской поэтики, которые сближают её с модернизмом, символический подтекст трактуется как смысловая доминанта чеховских произведений.

Автор «чеховского» цикла статей смешивает элементы поэтики Чехова, Ибсена и Метерлинка, хотя и высказывает плодотворную мысль о «непроизвольных соприкосновениях» писателя с символизмом. «Сотворческий» характер этого цикла очевиден: с чеховским текстом в интерпретациях А. Белого происходят метаморфозы, отвечающие духу его программных выступлений начала XX века. Энтузиазм «соавтора» превращает исследователя из толкователя, следующего за текстом, как бы во второго автора и определённо в «пересотворителя». Следует, однако, заметить, что реально проявившиеся модернистские элементы у Чехова рассмотрены Андреем Белым с наибольшей обстоятельностью и убедительностью, чем это было сделано в работах его предшественников: в этой части своих исследований А. Белый достигает несомненной научной новизны (подробнее см. в нашей работе: [26]).

Отметим широту охвата явлений русской литературы XIX – начала XX в., которым А. Белый посвятил специальные работы. Помимо упомянутых выше, это – книги и очерки о творчестве А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, Е. А. Баратынского, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Вячеслава И. Иванова, А. А. Блока, А. М. Ремизова, Ф. К. Сологуба, Л. Н. Андреева и др.

В книге статей «Луг зелёный» (1910) к собственно научному тексту в наибольшей мере приближается «Мережковский» (1907): не укрупняя авторское «я» и почти не стремясь к «соавторству», А. Белый показывает многообразие Д. С. Мережковского как творческой личности – как романиста, драматурга, критика, поэта, литературоведа, историка культуры, символиста и мистика; прослеживает взаимосвязи между его творчеством в разных областях, отмечая, что в каждом романе, поэтическом сборнике, критической статье в той или иной мере проявляется «совокупность всех сторон его дарования», только «изменена форма выражения, изменён метод» [6:135]. По мысли А. Белого, художник в Мережковском расширяет возможности критика, что может обернуться, например, «тончайшим анализом Достоевского...» [там же]. Созданный А. Белым творческий портрет написан с литературоведческой и психологической точностью: «...Мережковский при всей огромности дарования нигде не довоплощён: не до конца большой художник, не до конца пронизательный критик, не до конца богослов, не до конца историк, не до конца философ. И он больше, чем т о л ь к о поэт, больше, чем т о л ь к о критик (разрядка А. Белого)» [6:139]. Этот вывод многообразно обосновывается автором, в том числе и на

матеріалі трилогії «Христос і Антихрист».

В роботі А. Белого «Трагедія творчества. Достоевський і Толстой» (1911) знаходимо розсип цікавих спостережень і тонких зауважень про творчу еволюцію письменників (наприклад, про непросту «простоту» пізнього Л. Толстого), про героїв романів Достоевського «Преступлення і покарання» і «Брати Карамазови». Автор бачить трагедію творчества гениальних митців в тому, що, приложив титаничні зусилля до оволодіння досконалими, гармонічними мистецтвеною формами і сумів досягти своєї мети, вони обречені були на «успокоєння», але не прийняли його, їх досконале мистецтво стало ідолом, і в боротьбі з ним «художник або руйнується (Толстой), або він руйнується як людина (Достоевський), або він гине і як митець, і як людина» [12:17].

Присутствують в цьому невеличкому за обсягом порівняльному описанні і суперконцептуальні обобщення, явно вступаючі в протиріччя з досліджувані матеріалом. Так, вольно або невольно автор приписує Л.Н. Толстому зв'язані з Росією мессіанські ідеї і релігійні переживання, характерні для Гоголя і Достоевського [12:9–10, 24, 35]. Ніколи не допомагає в шляху до досягнення істини і авторський тезис про принципову непізнаваність «живої сутності мистецтвеного слова» [12:10,11]. А. Белый як читач і інтерпретатор прагне скоротити відстань між собою і цією таємницею, а на справді ніби відображається в класических текстах, знову і знову створює змінені, міфологічні моделі чужого «слова», наближені до молодосимволістської доктрини, своєму мистецтвеному досвіду. Відображені тут містическі переживання і експресивна лексика автора також свідчать про те, що текст цієї роботи «справлявся» як життєтворчий акт. Не випадково А. Белый «осовременіває» класика, читаючи його передвістником і тільки не очевидним катастрофіческім подіям початку ХХ в.: «...Достоевський прагне саме довести, що тільки поєднанням запечатлених безумства і святости є сучасна дійсність російська. І події, пережиті нами (ці рядки були написані в початку 1910-х рр. – І.Л.), змушують його вірити. Для одних це – жах. Для інших – надія» [12:30]. Фінальні рядки розділу, присвяченого Достоевському, вже нагадують молитву – про нову Росію, яку наближали, дякуючи своїй «провиденційній святости безумства», Гоголь, Достоевський і Л. Толстой і яку протистоїть хаосу нинішній – «немой, болючий, негідний, темний Росії» [12:35]. Закономерно, що А. Белый завершує цей розділ не цитатою з Достоевського, а автоцитатою – рядками з віршів «Отчаянье»

(«Довольно: не жди, не надієся...», 1908): «Зникни в просторі, зникни, / Росія, Росія моя» [9:14; 12:35]. В цій книжці, гібридний жанр якої можна визначити як трактат-есе, багато фрагментів звучать як авторські мистецтвеною тексти-мініатюри, віршів у прозі, наприклад: «Початок кожного творчества в темних, сліпих підземних джерелах душі, а кінець в голубих і надземних обіймах неба, включаючі землю» [12:32]. Є тут і авторський дитячий мемуар про Л.Н. Толстого, це – невизначена частина розділу про письменника, а починається розділ філософським екскурсом і відступленням в область психології творчої особистості, «мистецтвеного гена». Ці питання А. Белый розглядає в ключі своєї концепції життєтворчества, одним з джерел якого був життєвий приклад Л. Н. Толстого. Рідкий випадок, коли А. Белый уважливий і до біографіческім фактам. Передсмертний уход Л. Н. Толстого оцінюється ним як «краща проповідь, краще мистецтвеною вироблення, кращий поступок життя» [12:46]. Використовується ним і образ Ясної Поляни, на основі якого виникає духовно-просторовий метафор-символ досягнення онтологіческім глибини буття.

Дослідницька цінність студій Андрія Белого, присвячених російським письменникам, стає все більш очевидною за міру його відходу від старої активізовані установки на «перестворення всіх форм» в мистецтві. Неможливо сказати, однак, що «створческе» початок відсутнє в більш пізніх роботах, але його проявлення вже не домінують в авторських інтерпретаціях і оцінках.

Книжка «Поетика слова» (1922), де об'єктами дослідження стають вироблення Пушкіна, Баратинського, Тютчева, Вячеслава Іванова і А. Блока, і монографія «Мистецтво Гоголя: дослідження» (опубліковано посмертно, в 1934 г.) написані в іншу історическу, культурну і літературну епоху (не говорячи про політическім реалії) і безпосередньо не зв'язані з будь-якими літературними течіями, деклараціями і програмами. В теоретическом вступленні «Поетика слова» А. Белый розглядає модель поетическої комунікації: «Поет, інтерпретатор (критик) і слухач – трикутник поезії; в ньому вона – процвітає в велике соціальне діло...» [10:8]. Примітно, що А. Белый особливо говорить про право і обов'язок інтерпретатора, критика бути одночасно ученим і потенційно митецьком: слово критика «повинно бути об'єктивно-конкретним і творческим; критик, залишаючись ученим – поет. <...> Найбільш чуткі критики (як М. О. Гершензон) мають магіческу власть углубляти життя поета...» [там

же]. Из цитаты видно, что имеются в виду и литературный критик, и литературовед, историк литературы. Как мы убедились на примерах, в своей литературно-критической и литературоведческой практике молодому А. Белому редко когда удавалось сохранять позицию объективного исследователя и лишь потенциально – и он легко переходил допустимые границы, превращаясь в интерпретатора-«соавтора».

Но «объективно-конкретен» осуществлённый А. Белым сравнительный анализ отдельных сторон поэтики Пушкина, Тютчева и Баратынского. Ещё в статье «Лирика и эксперимент» (1909), словно предвосхищая своё обращение к «объективно-конкретному» методу, А. Белый писал о том, что должна быть создана «сравнительная анатомия стиля поэтов», «она – дальнейший шаг к развитию теории словесности и лирики, и вместе с тем приближение этих дисциплин к отраслям научного знания» [11:242]. Сравнительное описание авторских стилей было осуществлено А. Белым ещё в статье «Ибсен и Достоевский» (1905) и упомянутой выше работе «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (1911), но эти опыты были далеки от описанного им герменевтического «идеала».

Определяя главные черты и особенности творчества Вячеслава Иванова, А. Белый фактически изучает родственное своему духовному и творческому опыту явление: оба были младосимволистами, для обоих характерной чертой творчества стало сближение и слияние поэтического и научного мышления, когда уже трудно отделить подлинно научное от «мифа» науки, но остаётся осязаемой «научная основа фантазии» [10:24]. «Символ-метафоры» Вячеслава Иванова (как называет их А. Белый) встречаются в этом тексте с близкими им символами-метафорами автора, который также вводит в свой текст элементы метра и ритма, но сам анализ ивановской поэтики отличается тщательностью и полнотой, даёт представление о системе образов и мотивной организации его лирики. А. Белый соотносит свои наблюдения над поэтическими текстами Вячеслава Иванова с его философскими и эстетическими взглядами. Обширные «Примечания к статье...» также подчёркивают её научный характер. Завершает книгу очерк «А. Блок» (1916), совмещающий черты рецензии, полемического отклика, литературного портрета, мемуара; здесь можно найти и метафорически выраженные историко-культурные обобщения, и детальный анализ блоковской поэтики – мотивов, образов, ритмики, словесной инструментовки (ассонанс, аллитерация).

Отметим, что и в наиболее значительной литературоведческой работе А. Белого –

монографии «Мастерство Гоголя : исследование» – текстовый объект заметно трансформируется: гоголевские произведения проанализированы в системе ценностей модернистского искусства (Андрея Белого трудно назвать историком литературы, да он и сам это признавал [7:38]). Но та же позиция позволяет ему впервые найти среди современных писателей, в том числе вождей русского авангарда, декларативно «отменявших» классику, новых представителей гоголевской школы [31].

Вместе с тем, именно эта фундаментальная работа в несопоставимо большей степени, чем какая-либо другая работа А. Белого о литературе, устремлена к объекту исследования, автор проявляет себя, прежде всего, как учёный, во всеоружии филологического знания, изучая, классифицируя и оценивая художественные тексты и их элементы. А. Белый-гоголевед внимателен к работам предшественников, и соглашаясь, и полемизируя с ними (Д. С. Мережковским, В. В. Розановым, Алексеем Н. Веселовским, В. В. Виноградовым, Б. М. Эйхенбаумом и мн. др.), соблюдая требования научной этики. Автор изучает творческую эволюцию («творческие фазы») Н. В. Гоголя, предлагая и обосновывая свою оригинальную концепцию; исследует сюжетно-композиционные особенности произведений, относящихся к разным «фазам», гоголевскую стилистику, рассматривает образ Чичикова как центральный образ-символ «Мёртвых душ», изучает пространственно-временной континуум, исследуя описание поля, леса, сада, города (столичного и провинциального), помещичьего дома, двора, «реальный символизм предметов» [7:23]. Богат интереснейшими наблюдениями подраздел «Звуковая метафора и цвет». А. Белый показывает и убедительно поясняет, как и почему у Гоголя движется ландшафт, цвет превращается в звук и наоборот; таким образом формируется полноценное научное представление о гоголевской цветописе и звукописи. Содержательны подразделы четвёртой главы «Стиль прозы Гоголя», где не на десятках – на сотнях примеров показаны и проанализированы приёмы параллелизма и рефрена («повтор образа», «повтор жеста», «повтор детали», «гипербола-повтор», «комбинированный повтор» и др.), изобразительные средства, лексика и проявления стихового текста в гоголевской прозе.

Последняя, пятая глава монографии – «Гоголь в девятнадцатом и в двадцатом веке» – посвящена особенностям гоголевской рецепции от натуральной школы и Достоевского и Льва Толстого до русских модернистов, литературного и театрального авангарда (один из подразделов – о театре В. Э. Мейерхольда) и литературоведческих интерпретаций творчества Гоголя в XX в.

Представлены здесь и уникальные результаты самоанализа, сравнительного изучения гоголевской прозы, романов «Петербург» и «Серебряный голубь» А. Белого. Оставаясь языковой авторской личностью и текстовым автоперсонажем, он становится и текстовым объектом исследования в собственной книге (подраздел «Гоголь и Белый»).

По сравнению с другими работами «Мастество Гоголя...» написано более лаконичным языком, несколько снижена его метафоричность, но, как и прежде, А. Белый пытается использовать метафору как средство и форму исследовательского обобщения, которое представлено здесь содержательными и, вместе с тем, более экономными по языковым средствам формулировками (например: у Гоголя «всюду охваченность тел – небом и воздухом, увеличивающая значение фонов» [7:131]), а также схемами и чертежами. Лишь изредка автор словно меняет своё амплуа и проявляет склонность к поверхностным, внешне изящным формулировкам, к гиперболам и гротеску в оценках (своеобразный «жесткий» параллелизм с гоголевским текстом), сбивается на разговорный язык, просторечье, немислимое в научном сочинении, и тогда оказывается, что Бальзак «лупил к славе на десятках романов...», а молодой Гоголь «разругался с кружком, дёрнув в Питер...» [7:22, 30] и т.п.

Личный художественный опыт художника-символиста одновременно и помогает, и мешает Андрею Белому – исследователю художественных текстов (он пытается «обнаружить» символ-шифр в словах мужика из первой главы первого тома «Мёртвых душ»: «В Казань (Наказань?) не доедет!» [7:102], но в поздних его работах в целом соблюдается канон «герменевтического смыслового соответствия». А весомость и продуктивность научных результатов подтверждают высокие оценки и частота

цитирования этих работ, дальнейшее развитие концептов А. Белого в литературоведении – от «Поэтики Гоголя» Ю. В. Манна [29] до недавно вышедшей в Киеве монографии «Побеждающий страх смехом: опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя» В. Я. Звизняцковского [17]. Афористические и метафорические максимы А. Белого стали неотъемлемой частью современных научных представлений о Гоголе-художнике. Характерно в этом отношении замечание В. Я. Звизняцковского: «В «Мёртвых душах», по афоризму Андрея Белого, многократно и на разные лады за ним повторенному, «...поместья – круги дантова ада; владелец каждого – более мёртв, чем предыдущий» <,...> композиционный принцип «Мёртвых душ» тождествен композиционному принципу «Божественной комедии» Данте: каждый следующий «круг» греховнее предыдущего» [17:221]. Отметим, однако, и весьма показательное полемическое замечание Ю. В. Манна по поводу анализа повести «Страшная месть»: Андрей Белый «перетолковывает события и факты повести – особый вид интерпретации, который уже резко отклоняется от художественной основы» (курсив Ю. В. Манна) [29:44] – объекта истолкования.

В своих работах о русских писателях XIX – начала XX века Андрей Белый определённо проявил себя как «читатель навязывающий» (по читательской классификации А.И. Белецкого), который восприятие превращает в «своеобразное творчество», читатель, «навязывающий свои идеи» и «навязывающий свои образы» [4, 102]. Его ёмкие концепты-метафоры и концепты-символы не могут быть отнесены к точному и полному научному знанию, но нередко представляют наибольший спектр характеристик изучаемых текстов, открывая возможности для реализации – литературоведами последующих поколений – многовекторных исследовательских стратегий.

Литература

1. Адорно Т. Теория эстетики / Теодор Адорно ; пер. з нім. П. Тарашук. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
2. Барт Р. Избранные работы : семиотика, поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1986. – 616 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 445 с.
4. Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки : (изучение истории читателя) / А. Белецкий // Наука на Украине. – 1922. – № 2. – С. 94–105.
5. Белый Андрей. Арабески : кн. ст. / Андрей Белый. – Москва : Мусагет, 1910. – III, [3], 504 с.
6. Белый Андрей. Луг зелёный : кн. ст. / Андрей Белый. – Москва : Альциона, 1910. – 247, [4] с.
7. Белый Андрей. Мастерство Гоголя : исслед. / Андрей Белый. – Москва ; Ленинград : ОГИЗ, Гос. изд-во худож. лит., 1934. – XV, [1], 319, [3] с.
8. Белый Андрей. О смысле познания / Андрей Белый. – Петербург : Эпоха, 1922. – 76 с.
9. Белый Андрей. Пепел / Андрей Белый. – Санкт-Петербург : Шиповник, 1909. – 244, III с.
10. Белый Андрей. Поэзия слова / Андрей Белый. – Петербург : Эпоха, 1922. – 134, [1] с.
11. Белый Андрей. Символизм : кн. ст. / Андрей Белый. – Москва : Мусагет, 1910. – III, [3], 633, [2] с.
12. Белый Андрей. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой – [Москва] : Мусагет, [1911]. – 46 с.

13. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / Эмилио Бетти ; пер. с нем. Е. В. Борисова. – Москва : Канон+, 2011. – 144 с.
14. Бондаренко С. К. Становлення модерної культури читання в Російській імперії у другій половині XIX – на початку XX ст. : (на матеріалах Харк. губернії) / С. К. Бондаренко. – Харків : б. в., 2015. – 220 с.
15. Гадамер Х.-Г. Истина и метод : основы филос. герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; пер. с нем. – Москва : Прогресс, 1988. – 704 с.
16. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – 510. [1] с.
17. Звенияцковский В. Я. Побеждающий страх смехом : опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя / Владимир Звенияцковский. – Киев : Лыбидь, 2010. – 240 с.
18. Земская Ю. Н. Теория текста : учеб. пособие / Ю. Н. Земская, И. Ю. Качесова, Л. М. Комиссарова [и др.] ; под ред. А. А. Чувакина. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Флинта ; Наука, 2010. – 224 с.
19. Капинус Т. Л. Лирическая рецензия и литературный портрет в ранней критической прозе А. Белого / Т. Л. Капинус // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2012. – Вип. 2(70). – Ч. 1. – С. 56–64.
20. Капинус Т. Л. Мистика в критических статьях раннего Андрея Белого и её функции в теории символизма / Татьяна Капинус // Питание літературознавства : наук. зб. – Чернівці, 2011. – Вип. 82. – С. 226–234.
21. Капинус Т. Л. Эстетика и поэтика монтажа в критической прозе А. Белого первой половины 1900-х годов / Т. Л. Капинус // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – № 1014. – Сер. : Філол. – 2012. – Вип. 65. – С. 153–158.
22. Катаев В. Б. Игра в осколки : судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В. Б. Катаев. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 251 с.
23. Куфаев М. Н. Избранное : тр. по книговедению и библиографоведению / М. Н. Куфаев. – Москва : Книга, 1981. – 223 с.
24. Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы : жизнь и литературная деятельность : моногр. / А. В. Лавров. – Москва : Новое лит. обозр., 1995. – 335 с.
25. Лосиевский И. Я. Научная биография писателя : проблемы интерпретации и типологии / И. Я. Лосиевский. – Харьков : Крок, 1998. – 425 с.
26. Лосиевский И. Я. «Чеховский» миф Андрея Белого / И. Я. Лосиевский // Чеховиана : Чехов и «серебряный век». – Москва : Наука, 1996. – С. 106–115.
27. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Н. О. Лосский ; сост. А. П. Поляков ; подгот. текста и примеч. Р. К. Медведевой. – Москва : Республика, 1995. – 400 с.
28. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров : человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – Москва : Языки рус. культуры, 1996. – 464 с.
29. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – Москва : Худож. лит., 1976. – 398 с.
30. Маркова В. А. Книга в соціально-комунікативному просторі : минуле, сучасне, майбутнє : моногр. / Вікторія Маркова. – Харків : ХДАК, 2010. – 252 с.
31. Молдавский Д. М. «Мастерство Гоголя» : заметки о книге Андрея Белого / Дм. Молдавский // Андрей Белый : проблемы творчества : статьи, воспоминания, публикации. – Москва : Совет. писатель, 1988. – С. 269–280.
32. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше. – Т. 2 / пер. с нем. – Москва : Мысль, 1990. – 829. [1] с.
33. Поддубная Р. Н. Герои Достоевского как читатели / Р. Н. Поддубная // Вісн. Харк. нац. ун-ту. – 2002. – № 572. – Сер. : Філол. – 2012. – Вип. 36. – С. 181–187.
34. Рикёр П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / Поль Рикёр ; пер. И. С. Вдовиной. – Москва : Канон-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. – 624 с.
35. Рубакин Н. А. Психология читателя и книги : краткое введение в библиологическую психологию / Н. А. Рубакин. – Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, 1929. – 308 с.
36. Свенцицкая Э. М. Концепция слова и младшие символисты : моногр. / Э. М. Свенцицкая. – Донецк : ДонНУ, 2005. – 266 с.
37. Тисельтон Э. Герменевтика / Энтони Тисельтон ; пер. с англ. О. Розенберг. – Черкассы : Коллоквиум, 2011. – 430 с.
38. Эко У. Роль читателя : исслед. по семиотике текста / Умберто Эко ; пер. с англ. и итал. С. Серебряного. – Санкт-Петербург : Symposium ; Москва : Ргу, 2005. – 502 с.

УДК 821.161.1 – 9 Олеша.09

В. А. Борбунюк

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

«Последний человек девятнадцатого столетия»: А. Чехов и Ю. Олеша

Борбунюк В. О. «Остання людина дев'ятнадцатого століття»: А. Чехов та Ю. Олеша.

У статті на основі публіцистики та щоденників Ю. Олеші досліджується рецепція ним творчого доробку А. Чехова. З'ясовуються причини звернення письменника до творчості А. Чехова і виявляються результати цієї взаємодії. Показано, що Ю. Олеша сприймав чеховську творчість та саму особистість письменника як можливість поєднати дві епохи. Будучи наступником ідейно-естетичних традицій XIX століття, сам Ю. Олеша став невід'ємною частиною культури нової доби, а його творчість – однією із тих подій, завдяки яким минуле пов'язане з теперішнім «неперервним ланцюгом».

Ключові слова: контекст, публіцистика, рецепція, традиція, щоденник.

Борбунюк В. А. «Последний человек девятнадцатого столетия»: А. Чехов и Ю. Олеша.

В статье на основании публицистики и дневниковых записей Ю. Олеша прослеживается рецепция им творческого наследия А. Чехова. Уясняются причины обращения писателя к творчеству А. Чехова и выявляются результаты этого взаимодействия. Показано, что Ю. Олеша воспринимал чеховское творчество и саму личность писателя как возможность соединить две эпохи. Будучи преемником идейно-эстетических традиций XIX века, сам Ю. Олеша стал неотъемлемой частью культуры новой эпохи, а его творчество – одним из тех событий, посредством которых прошлое связано с настоящим «непрерывную цепью».

Ключевые слова: дневник, контекст, публицистика, рецепция, традиция.

Borbuniuk V. A. «The last man of the nineteenth century»: A. Chekhov and Yu. Olesha.

In the article on the basis of Yu. Olesha's publicism and diary notes the reception of creative heritage of A. Chekhov is traced. The reasons for the writer's issuing to creativity of A. Chekhov are explained and the results of this interaction are detected. It is shown that Yu. Olesha perceived Chekhov's creativity and personality of the writer as an opportunity to unite two epochs. Being a successor of the ideological and esthetic traditions of the XIX century, Yu. Olesha himself became an integral part of the culture of a new era, and his work – one of the events through which the past is due to the present with "the unbroken chain".

Key words: diary, journalism, tradition, context, reception.

Не разделяя общественного «благоговения перед круглыми цифрами», если это касалось, к примеру, конкурса-соревнования на лучшие произведения к пятнадцатой годовщине Октября [13:269], Ю. Олеша с пиететом относился к знаменательным датам, связанным с жизнью известных писателей: «Год моего рождения совпал с последним годом девятнадцатого столетия. Человек тщеславный, я усматриваю в этом обстоятельстве некоторую знаменательность. Гейне, родившийся в 1801 году, называл себя первым человеком девятнадцатого века. Родившись на другом конце века, я могу назвать себя его последним человеком» [11:144]. Он мечтал написать книгу о своей жизни, которую считал «замечательной, хотя бы уже тем, что, во-первых, <...> родился <...> на рубеже двух столетий; во-вторых, – окончил гимназию, т.е. вступил в зрелость, в том году, когда произошла Революция, и, в-третьих, <...> интеллигент, наследник культуры, которой дышит весь мир и которую строители нового мира считают обречённой на

гибель» [11:144].

Эта дневниковая запись предположительно относится к 1931 году – времени, когда к «обречённой на гибель» культуре продолжали причислять и творчество А. Чехова. К концу 1920-х годов в решении проблемы «Чехов и современность» обозначились две противоположные тенденции. С одной стороны, звучали мнения, что «герои безвремения, которых описывал Чехов, нытики, неврастеники <...> в значительной мере „отзвучали“ в наши дни» (Н. Семашко), а потому на «Иванова», «Дядю Ваню», «Трёх сестёр» смело можно смотреть «с исторической точки зрения, без боязни „заразиться“ настроениями упадочного периода времён глухой реакции» (А. Загаров). С другой стороны, высказывалось утверждение, что «современный советский театр в ближайшие годы попытается подойти к новому и более полному раскрытию Чехова как драматурга» (В. Куза). Правда, некоторые критики призывали в работе над чеховской драматургией «подняться до могучей сатиры, имея точную установку на современного зрителя», только тогда «Чехов-драматург, быть

может, зазвучит по-настоящему» (В. Сахновский). И хотя в театре имени Евг. Вахтангова «практически вставал вопрос» о постановке одной из чеховских пьес, Вс. Мейерхольд вполне справедливо сетовал, что А. Чехов, «к сожалению, не звучит, потому что звучать ему негде» [5:8–9].

Ю. Олеша может быть отнесён к тем деятелям искусств, которые не могли обойтись без А. Чехова. О «чеховском влиянии» в романе «Зависть» (1927) не раз упоминали исследователи [см. об этом: 14, 15]. Однако тема «А. Чехов и Ю. Олеша» до сих пор не была предметом специального исследовательского интереса. Вследствие неоднократного «переоткрытия» (выражение В. Гудковой), наследие Ю. Олеша до сих пор изучалось фрагментарно. Внимание исследователей привлекал, прежде всего, Олеша-прозаик, автор «Зависти» и «Трёх толстяков». Малоисследованной остаётся драматургия: инсценировки произведений Ж. Верна, Ф. Достоевского, А. Куприна, А. Чехова, а также оригинальные пьесы. Не становились предметом специального научного изучения и дневники писателя, его театральная и литературная публицистика. Задача нашей статьи – проследить рецепцию творческого наследия А. Чехова Ю. Олешей на основании его театральной и литературной публицистики, а также дневников, с целью уяснить причины обращения писателя к творчеству А. Чехова и выявить результаты этого взаимодействия.

Ю. Олеша вошел в литературу в середине 1920-х годов, в разгар дискуссий об актуальности чеховского наследия, что, на наш взгляд, получило отражение в его художественном творчестве. Имя А. Чехова неоднократно встречается в дневниках и литературно-критических статьях Ю. Олеша. Для 55-летнего Ю. Олеша все, связанное с А. Чеховым, настолько значимо, что он удивлён пробелом в своих детских воспоминаниях: «Пятьдесят лет со дня смерти Чехова. Мне было около пяти лет, когда он умер. Никакого воспоминания об этом событии, как оно отразилось в моём детстве, не сохранилось» (запись 1954 года) [11:168]. Ю. Олеша мысленно возвращается в то время, когда в общественном сознании А. Чехов начинает «отчётливо осознаваться как определённый художественный „рубикон“, важнейшая „веха“, „грань“, „знамение“, „рубеж“ в историко-литературном процессе» [8:20–21]. Чеховские персонажи и чеховское творчество впоследствии неоднократно будут служить для Ю. Олеша импульсом к пониманию самого себя. Об этом, к примеру, свидетельствует одна из дневниковых записей, в которой писатель вспоминает о своих юношеских мечтах: «Двадцать второй год <...> В Москву! В Москву! За славой!» [11:154].

Ю. Олеша осознаёт себя как чеховского

современника, неоднократно подчёркивая, что он родился при жизни классика. Этот биографический факт наводил Ю. Олешу на очень важные для него размышления о единой «человеческой линии»: «Так всё спутано, соединено. Одна человеческая линия тянется во времени, соединяя меня и Достоевского, и мысли мои об удаче с событием, уже давно совершившимся, – и всё это есть моё существование в истории» [12:176]. В этой дневниковой записи, датированной 24 июля 1931 года, обнаруживаются тематические и смысловые соответствия с чеховским рассказом «Студент» (1894). Сравним: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [18:309]. Ассоциативное соотнесение этой дневниковой записи с рассказом А. Чехова усиливает именно образ невидимой линии (цепи), соединяющей всех. К чеховскому рассказу восходит и мотив удачи: «Удачи не будет, и мне только хочется, чтобы сон этот был к удаче, потому что очень хочется удачи» [12:176]. В чеховском же рассказе студентом в результате прозрения мало-помалу овладело «невывразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья <...>, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» [18:309]. В силу внешних обстоятельств Ю. Олеша далёк от подобной, пусть и временной, эйфории.

Среди разрозненных дневниковых записей есть и такие, в которых чеховский мотив непрерывной связи прошлого и настоящего, в трактовке Ю. Олеша «спутанности-соединенности», в художественном сознании писателя непосредственно соотносится с А. Чеховым: «Пьеса моя будет идти в Художественном театре. Я автор Художественного театра: Метерлинк, Чехов, Андреев и я. Вы только подумайте. <...> Теперь я встречаю Качалова в коридоре театра, как встречал его Чехов. <...> этап ли это в моей жизни? <...> не знаю, неизвестно, *всё спуталось* (курсив наш. – В.Б.). Художественный театр с Качаловым, с Москвиним, с Чеховым, с Анатомой <...> – есть часть той общественной системы, которая рухнула» [12:169]. Рефлексирующее сознание Ю. Олеша роднит его с чеховскими интеллигентами, находящимися в разладе с самими собой и окружающей действительностью, утратившими определенность представлений о мире.

Ю. Олеша использует традиционную оппозицию «столица–провинция»: «Россия – провинция. И вот где-то над нею – столичность. Столичность – это предел устремлений. Стать автором Художественного театра – значило – стать одним из заправил столичности» [12:170]. Ранее столичность – это «мода, вкус, приличие, тонкость,

примеры, образцы, авторитетность, – т.е. концентрация всего того, что предписывает всей стране образ жизни и мыслей» [12:170]. Поскольку «всё спуталось», границы обоих миров оказались разомкнуты, более того, в новой системе на смену понятию «столичность» пришло понятие «центр». Прежде любой провинциальный город «мог создавать умственную оппозицию столице», желая её «опровергнуть, завоевать». Существование в современных условиях «единой правды, единого мнения о том, что нужно», привело к невозможности «умственного возвеличения того или другого города», поэтому вполне возможно, что «лучшие умы сосредоточатся там, где будет главное место по добыче руды» [12:170]. Как видим, в новых условиях актуальным оказывается не знаменитый рефрен чеховских сестёр «В Москву! В Москву!», которым в своё время руководствовался и сам Ю. Олеша, а утверждение Вершинина: «Нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек» [20:131]. При этом в рассуждениях Ю. Олеша обнаруживаются, как и в пьесе «Три сестры», «два настоящих времени, два „теперь“» [7:21]: историческое настоящее, относительно которого отмечается очевидный прогресс, и личное настоящее, в котором по отношению к прошлому подчёркиваются регресс, деградация, «медленное и неумолимое стирание культурной памяти» [7:21]. В этом настоящем времени приобщенность к культуре оказывается атавизмом – ненужным придатком «вроде шестого пальца» [20:131].

В своё время А. Чехов был одним из первых, кто переосмыслил сложившуюся в русской литературе традицию изображения провинции. По мнению современных учёных, «Чехов, сохраняя в символе мироустройства “Столица – Провинция” реально-историческую конкретику, выходит за рамки исторического времени <...>. “Столица” и “Провинция” приобретают значение вневременных нравственно-философских категорий. У каждого человека, независимо от его национальной принадлежности, есть своя “Столица” и своя “Провинция”» [16:180]. У Ю. Олеша границы понятий «столица» и «провинция» оказываются размытыми, более того, зачастую одно понятие подменяется другим, что, в конечном результате, приводит к их отождествлению. Писателя беспокоит, что отсутствие «главного города нового мира» в стране, которая «делается», может сказаться и на судьбе Московского художественного театра, ведь главный театр может быть только в главном городе, а ныне «все города равны!» [12:170].

Возникающий на его глазах мир писатель не всегда понимает и принимает, сокрушаясь, «как трудно живёт тридцатилетий интеллигент в эпоху

великой стройки»: «Надоело быть интеллигентом, гамлетизм надоел. Профессия виновата – писательская. Её существо субъективистическое: копать в себе» [12:168]. В своём «промежуточном статусе» Ю. Олеша сближается с чеховским Лопахиным: «Ведь в конце концов надо признаться: я мелкий буржуа, который мечтал бы всю жизнь стать крупным – хозяином. Ужасно, но это так. <...> Начинаю ненавидеть то, что окружает меня. И тогда вдруг спохватываюсь и ору себе: как? неужели? Неужели я против этой величайшей идеи? <...> я, ставший автором театра (МХАТ. – В. Б.), построенного буржуа, нахожусь в состоянии полной растерянности: я не буржуа, и не новый человек, – кто же я? Никто» [12:171]. Ю. Олеша, как заметил в своё время Б. Зингерман по поводу персонажей «Вишневого сада», «не укладывается в границы своей социально-психологической характерности» [6:368]. Однако именно внутренняя неудовлетворённость собою и способность возвыситься до вопроса о собственном предназначении позволила критикам начала XX века связать с Лопахиным надежды на будущее [См. об этом: 22]. Стать автором МХАТа для Ю. Олеша почти то же самое, что для чеховского персонажа стать владельцем вишневого сада: «И вот я, маленький гимназист, житель Одессы, папин и мамин сын – тоже стал автором знаменитого театра» [12:169]. Сравним у А. Чехова: «Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на всё происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай <...> купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете» [20:240].

Став мхатовским автором, Ю. Олеша переосмысливает собственное существование и чувствует себя «как-то скошенным, двухмерным»: «некое измерение уже неприменимо к этому театру – и поэтому – я не ощущаю радости и торжества от того, что пьеса моя идёт в театре, где шли пьесы Чехова, того театра, где играет – вы слышите? – Качалов!» [12:170]. Впрочем, «гамлетизм» по отношению к МХАТ вскоре исчезнет: «Вот для этого, значит, я и пришёл в мир: сочинять роли, делать очень странную, неизвестно для чего и почему существующую вещь, называемую искусством. Милые и дорогие актёры, мы спаяны все вместе – я с моим умением выражать мысли словами, вы – с вашим умением изобразить в живом виде <...> мою же собственную, но трансформировавшуюся жизнь» [12:172–173].

Ощущение «двухмерности» вновь возникнет в речи Ю. Олеша (названной журналом «Советский театр» «своеобразной „декларацией“») на Всесоюзной конференции драматургов в Ленинграде в январе 1932 года. Об этом свидетельствуют произвольные, судя по всему, чеховские аллюзии: «Мне как-то говорили, что моя пьеса „Список благодетелей“ запоздала, <...> а

между тем я видел, как смотрели эту пьесу <...> рабочие Путиловского завода <...>, критики ошибаются: пьеса великолепно чувствуется, смотрится хозяевами жизни. Хозяин жизни чрезвычайно радушен, чрезвычайно гостеприимен: он не замечает опрокинутого стакана. Вот когда я понял, что пишу для хозяина. <...> В результате у меня получается глубокая, святая, музыкальная уверенность в том, что я пишу именно для пролетария» [13:267]. Герой рассказа А. Чехова «Дом с мезонином», жестулируя, опрокинул рукавом соусник, хозяева, казалось, не заметили образовавшуюся на скатерти большую лужу. Виновник произошедшего объяснил реакцию окружающих их интеллигентностью: «Хорошее воспитание не в том, что ты не прольёшь соуса на скатерть, а в том, что ты не заметишь, если это сделает кто-нибудь другой» [19:177]. Желая перестроиться, стать «настоящим пролетарским писателем», Ю. Олеши готов избавиться от такой «слабости», как интеллигентность: «Конечно, мне очень противно, чрезвычайно противно быть интеллигентом. Вы не поверите, быть может, до чего это противно. Это – слабость, от которой я хочу отказаться» [13:268]. Однако реакцию простых зрителей на свою пьесу он объясняет их воспитанностью в чеховском понимании.

В 1930-е годы в периодической печати появляется ряд статей Ю. Олеши о театре и драматургии: «О маленьких пьесах» (1933), «Заметки драматурга» (1933), «Любовь к Мейерхольду» (1934), «Моя работа с МХАТ» (1934), «Литературная техника» (1934), «О великом артисте» (1938) и др. В каждой из них автор апеллирует к А. Чехову. Статья же «Заметки писателя» (1937), опубликованная в «Литературной газете», полностью посвящена чеховскому творчеству.

К опыту А. Чехова Ю. Олеши обращается, размышляя над техникой драматургии. Начинающего драматурга занимает проблема смерти и её сценической мотивации: «В драме всё строится вокруг страданий какого-нибудь персонажа, и дело приходит к тому, что либо этот персонаж убивает, либо его убивают, либо он убивает самого себя» [13:293]. Ю. Олеши тонко подмечает специфику чеховской интерпретации драматического события: «Чехов не представлял себе пьесы без выстрела. <...> И даже в известном определении законов драмы Чехов не мог обойтись без огнестрельного оружия: „Если ружьё висит в первом акте, то в последнем оно должно выстрелить“. <...> Занятно, между прочим, что парадность выстрела на сцене несколько смущала Чехова. Он в некоторых случаях снижает эту парадность. Войницкий, например, стреляя в профессора Серебрякова, восклицает при этом: „бац“. <...> Это сниженный, штатский, смешной

выстрел (но всё-таки выстрел). В „Чайке“ такое же снижение. Там звук выстрела похож на звук лопнувшей банки с эфиром» [13:292].

Для 1930-х годов «вопрос о физическом уничтожении персонажей» оказывается трагически злободневным: «В наших пьесах, если действующее лицо выхватывает револьвер, тотчас возникает вопрос: где он достал револьвер? <...> Тут в голову приходит такая мысль: именно в нашей драматургии возможны такие драмы, где уничтожение производится машиной логики. Физическое уничтожение заменяется логическим. Человек превращается не в труп, а в ноль» [13:294]. Сценическая драма для Ю. Олеши оказывается зеркальным отражением драмы жизненной: в судьбе самого автора и многих его талантливых современников как раз и осуществится это «превращение в ноль».

В 1937 году в «Литературной газете» публикуется статья Ю. Олеши «Заметки писателя». В поле зрения автора оказываются такие разные чеховские рассказы, как «Палата № 6», «Скучная история», «Попрыгунья» и «Устрицы». В этой статье Ю. Олеши выступает не как литературный критик, а как восторженный и в то же время компетентный читатель, обращающий внимание на «мелочи». В «Палате № 6» его восхищает один из характерных чеховских приёмов, когда «внезапно открывается в повествовании светлое поэтическое окошко»: «С необычайным удовлетворением я настаю это вечно ускользающее из памяти место. <...> Какой тонкий мастер Чехов! Ведь это придумано – эти олени, пробегающие перед ридием умирающего. Но как хорошо придумано!» [10:3]. Ю. Олеши полагает, что именно этот приём (внезапное введение в повествование нескольких поэтических строк) «дал повод говорить о чеховских рассказах как о рассказах „с настроением“» [10:3].

Обращаясь к раннему рассказу «Устрицы» (1884), Ю. Олеши усматривает в нём элементы предвидения: «Вся манера его, фигуры, приёмы относятся к будущей мировой литературе. В нём есть предсказание школ, которые появились гораздо позже. Самый сюжет – о голодном мальчике, которого кормят устрицами, – поразителен для литературы того времени. Это городская фантазия, которая могла бы прийти в голову писателю, знакомому с эстетическими настроениями таких художников, как, например, Чаплин или французские режиссёры, работавшие в группе „Авангард“» [10:3]. Персонажи А. Чехова – нищий отец «в поношенном летнем пальто и триковой шапочке», «два господина в цилиндрах», голодный мальчик – в восприятии Ю. Олеши выглядят героями литературы постклассической поры.

Анализируя «чудесное размышление об

университетских садах» в «Скучной истории», Ю. Олеша особо выделяет чеховские эпитеты: «<...> какое правильное распределение эпитетов. В чём красота сосны? В высоте. В чём красота дуба? В мощи. И вот Чехов говорит: высокие сосны и хорошие дубы. Отличное определение для дуба – хороший. Хороший в смысле – крепкий» [10:3]. В чеховском пейзаже Ю. Олешу восхищает умение писателя одним словом дать запоминающееся определение предмету, – черта, которая станет определяющей в художественной манере самого автора статьи [об особом отношении к эпитету и его роли в прозе писателей 1920-х-1930-х годов см.: 21].

В этом контексте Ю. Олеша создаёт вполне литературный портрет любимого писателя: «И мне представляется фигура Чехова, идущая вдоль университетской ограды в один из тех ясных дней осени, когда особенно обозначаются ставшие прозрачными деревья. Высокая, чёрная, чуть согбенная фигура в шляпе, с бородкой, в пенсне со шнурком. Какая это милая фигура! Он останавливается и смотрит через ограду. К тому, что сделает жизнь красивой, относил Чехов и торжество науки. Как он желал света своей стране!» [10:3]. Литературный портрет А. Чехова «кисти» Ю. Олеша выполнен в жанре портрета-прогулки, популярного в живописи эпохи сентиментализма (изображение гуляющего человека на фоне природы). Меланхолическая мечтательность, склонность к уединённым размышлениям, чувство прекрасного, интерес к жизни природы оказываются у Ю. Олеша характерологическими чертами А. Чехова.

А. Чехов оказывается, пожалуй, единственным писателем-классиком, портрет которого Ю. Олеша «написал», исходя из собственного художественного воображения. Образ Л. Толстого воссоздан им с опорой на документальный кадр: «Кинематограф сохранил его живым в этом виде: верхом на лошади. По снегу бежит лошадь, на которой/ всадник в чёрном пальто, в чёрной шапочке. Всадник сидит прямо. Это не старик, это суровый мужчина, и в этом облике особенную роль играют широкие и твёрдые плечи. Он кажется суровым и элегантным» [12:177]. Завершают эту запись, датированную 30 ноября 1935 года, лейтмотивные для Ю. Олеша размышления о единой «человеческой линии»: «Странно думать о том, что человек, родившийся в 1828 году, то есть, человек, который будучи десятилетним мальчиком, еще мог видеть Пушкина – был снят кинематографом» [12:177].

Другие портреты, встречающиеся в дневниковых записях писателя (в основном это портреты современников), выполнены в совершенно иной манере, что свидетельствует об особом сентиментально-трогательном чувстве, с

которым Ю. Олеша относился к А. Чехову. Так, описание расширенного заседания оргкомитета писателей условно можно отнести к групповому портрету-картине (изображение портретируемого в смысловой и сюжетной взаимосвязи с другими людьми): «...Горький. Он в голубой сорочке. Когда думает – молод. Не молод – зрелость. Когда улыбается – старик. Генеральская старость. Усы и рот. Много курит. Умён. Писательская изобретательность. <...> Горький остался на чистку партии, которая происходит в этом же зале. Председатель – Магидов. Маленький человек с большой чёрной бородой. Та самая борода, определяя величину которой, ударяют ребром ладони по животу. Говорят: Во, борода! Чистили Караваеву. (Анна Караваева, писательница). Глаза в потолок. <...> (Какая-то молодая стала от волнения)» [12:176]. В этом описании Ю. Олеша обнаруживаются некоторые черты авангардного портрета конца XIX – начала XX века (выражение родового начала (не „Я“, а „Мы“), конструктивное сходство с моделью, гротесковость).

Живописный портрет не только изображает индивидуальность человека, но и становится самовыражением автора, то есть «портрет – „автопортретен“» [См. об этом: 1]. Создаётся впечатление, что в своих литературных портретах Ю. Олеша, подобно художнику, вживается в облик изображаемого им человека, пытаясь постичь его духовную сущность, как, например, в случае с М. Зощенко, чьё описание построено на контрастах: «Всех перекрыл Михаил Михайлович Зощенко. Этот человек, маленький, поджарый и прямой, – чрезвычайно осанистый, несмотря на щуплость, – стал рядом с кафедрой, положил листки, следовательно, сбоку и с выражением почти военного презрения на лице читал свой рассказ. Он читал железным голосом вещь, вызывавшую ежесекундные раскаты хохота. Так читают лозунги, тезисы, воззвания. Волновался мой дорогой Миша Зощенко, поблдевал, даже позеленел как-то. <...> Замечательный, поистине замечательный русский писатель – Зощенко!» [12:165]. Литературным портретам Ю. Олеша, вопреки живописным правилам, не противопоставлено действие и изображение сильных кратковременных чувств, для них не характерна статика. Примером может служить портрет Вс. Мейерхольда: «Он скандалист. Он снимает пиджак на эстраде. На нём свитер – полосатый: из двух цветов – голубой и коричневый. Он сед. Волосы стоят дыбом. Просвечивает кожа между ними – розовая, как парик. Он в очках. Он запрокидывает лицо. Длинный нос его поднимается. Очки стоят поперек носа. Он волшебник, доктор магии» [12:164]. Хотя, в силу своей природы, литературные портреты Ю. Олеша не вполне отвечают формальным законам живописи, они,

подобно живописним канонічним портретам, заключають в себе «истину об індивідуальності Чоловека созерцающего (и модели, и автора)» [1].

Ю. Олешу цікавлять самі різні аспекти чеховської особистості. На запитання, любив чи А. Чехов живопис, пропонується досить несподіваний відповідь, який можна пояснити тільки суб'єктивністю автора, приписуючого А. Чехову своєобразний «творчий егоїзм». Не знайшовши імен великих художників в його творах, Ю. Олеша приходив до висновку, що «цей шлях думки був цілком йому чужий», так як навіть в «Попригуні» «тема живопису виглядає голою». Однак висловлювання про Левітана і імпресіоністів свідчать, по думці Ю. Олеші, що к останнім А. Чехов «приглядувався». Це чеховське «знехтування до інших мистецтв» Ю. Олеша пояснює «вслухуванням до самого себе, до таємної життя свого таланта», «занятістю самим собою» [11:169].

В сприйнятті Ю. Олеші життєвих живописних зображень А. Чехова проявляється все та ж сентиментальність, набуваюча, однак, екзистенціальне наповнення. Так, у чеховському портреті роботи І. Браза (1898) Ю. Олеша скаже, що на ньому «лицо здається талим» [11:168]. Ю. Олешу вражає «огромне самообладання» А. Чехова в останні місяці і дні його життя: «Зрозуміння того, що треба бути витривалим, мужественною оцінка того обставини, що, раз ти належиш до племені людей, то все рано чи пізно почнеш страждати і помереш, казалися в ньому до кінця днів – в турботах про побутові справи: про одяг, про виписку журналів, побутові розпорядження з-за кордону, про придбання подарунків для близьких» [11:169]. В уяві Ю. Олеші з'являється А. Чехов, «одягнений по моді, входить в якісь двері, виходить з якихось дверей, наклеює марки, розглядає флакони, портмоне, альбоми, – робить дрібне, земне справа з усім шанобливо до нього, хоч і знає, що залишилися небагато днів його життя» [11:169]. В цьому, по думці Ю. Олеші, «єсть незвичайне обаяние мужественности, силы» [11:169]. Як бачимо, в художньому світі Ю. Олеші соціальне переростає в екзистенціальне, і на першому плані постає проблема людського існування перед лицем смерті, існування в світі більш довговічних речей, проблема зникаючої кордону буття/небуття. Цей лейтмотив виявляється в багатьох спостереженнях і роздумуваннях, пов'язаних з А. Чеховим.

Ім'я А. Чехова згадується в оцінках і характеристиках сучасних Ю. Олеші письменників, виступаючи в ролі певного якісного еталону, точки відліку, самодостатньої величини.

В руйнівній характеристиці П. Павленко (1899–1951), одного з когорти літературних функціонерів, чий кар'єрний ріст Ю. Олеша характеризував як «стрибок до керівництво», в «ведучі письменники», читаємо: «В Ялті живе, бачите чи, бесідує з місцевими більшими людьми, бере їх, – живе в Ялті так, як хтось-то різко виразився, як Чехов і Думбадзе в одному місці. <...> Помер в розкішній квартирі письменника-чиновника <...> Колосальне матеріальне благополуччя, позорно-колосальне при дуже маленькому даруванні» [11:155].

В щоденникових записках 1957 року Ю. Олеша опонує А. Фадєєву, відступає від конкретно-історическої трактування чеховського творчості: «Фадєєв не прав, коли в своїх „Суб'єктивних записках“ звиняє Чехова в тому, що той не побачив уже існуючих поруч з ним сильних людей з селян, а також з інтелігенції. Отримується, що Фадєєв замовляє Чехову тему на основі його, Фадєєва, розуміння тогочасної епохи» [11:168].

Ставлячи А. Чехова в один ряд з великими письменниками минулого, Ю. Олеша підкреслює унікальність його таланта: «Іноді думаєш так: да, я можу написати, скажемо, „Мертві душі“, скажемо, „Божественну комедію“, скажемо, „Дон Кихота“... <...> Конечно, у мене немає ні таланта, ні сил, щоб написати подібні речі, подібні світові твори. Однак я даю собі звіт, як це написано, – принципово я можу би написати... Але є твори, які я не можу би написати навіть принципово: це п'єси Чехова» [11:169–170]. Незрозумілою і не досяжною, по думці Ю. Олеші, є «механіка» чеховських п'єс. Так, «дивна п'єса» «Три сестри» здається йому більш таємничою, ніж п'єси М. Метерлінка: нічого не виконується, над усіма висить рок. По думці Ю. Олеші, п'єси А. Чехова представляють собою не просто «одне з дивніших явищ російської літератури», але і явище виключне, «найбільш особисте, не маючи ні прикладів, ні продовження»: «Назвіть хоч одну російську п'єсу, подібну до п'єс Чехова. Їх немає» [11:170].

Почесне ставлення до великого предшественника не завадило Ю. Олеші спробувати себе в якості чеховського «соавтора». Розмова йде про інсценування повісті А. Чехова «Квіти запоздалі» для Малихого театру. Постановка при житті Ю. Олеші так і не відбулася. Бачимо, Ю. Олеша відчував приховану драматургічність цієї ранньої повісті, оскільки зажадав, щоб сам А. Чехов не зробив із «Квіток запоздалих» п'єсу. Додатковим імпульсом до вибору саме цього твору для інсценування став одноіменний немий чорно-білий фільм, який «показався <...> таким

странно хорошим и так вошёл в душу» [13:368]. Напомним, что в собственной прозе Ю. Олеша активно использовал опыт кинематографа [См. об этом: 3].

В 1960 году в журнале «Театральная жизнь» была опубликована статья Ю. Олеша «Маг литературы», где автор рассказывал об особенностях работы с чеховским текстом. Статья, начиная с названия, изобилует оценочными суждениями в превосходной степени: «Я поклоняюсь Чехову. Это маг литературы. <...> Я не знаю, есть ли в мировой литературе мастер более ловкий, искусный, <...> чем Чехов» [13:369]. Быть «в соавторстве с этим магом» Ю. Олеша считает высочайшим счастьем.

Интересны наблюдения Ю. Олеша над техникой «драматических переделок». Чтобы из рассказа получилась пьеса, «все эпические – так сказать, в третьем лице – моменты» должны превратиться «в диалоги, сценические события». Инсценировщик «имеет право создавать собственные образы и положения, если они в каком-то намёке даны великим писателем», при условии, что «вымысел не выходит за рамки данных, имеющих в рассказе» [13:369]. Так, например, если у А. Чехова сказано, что бывшему гусару очень хотелось щёлкнуть по похужей на дыню голове свахи, то в версии Ю. Олеша герой на самом деле совершает этот щелчок.

Для достижения театральной выразительности и создания драматического конфликта, без которого может обойтись рассказ и не может обойтись пьеса, «соавтор» позволяет себе вводить новых персонажей, не нарушая «рамки автора». Если А. Чехов говорит, что героиня рассказа княжна Приклонская была разборчивой невестой и что потенциальные женихи ей попросту надоели, то Ю. Олеша «счёл себя вправе ввести одного из женихов, хотя в рассказе ни один не показан» [13:370].

Чтобы «пьеса жила, шумела, чтобы действующие лица разговаривали, ссорились, плакали, надеялись и так далее, нужно было написать текст самому» [13:370], не слишком стилизуя его «под Чехова» [13:370]. Автор статьи приоткрывает секреты своего писательского мастерства: «Я считаю, что при создании пьес по прозаическим произведениям классиков, лучше писать текст заново, чем прибегать к тому, чтобы вставлять куски из автора. Последнее часто приводит просто к нехудожественности, к возникновению швов, углов, спаек. Конечно, создавая свой текст, надо дать волю чувству вкуса. Надо постараться передать дух оригинала. Надо, чёрт возьми, постараться писать вровень с тем, кого переделываешь» [13:370–371]. Не скупясь на восторженные характеристики Чехова-художника («Какой это удивительный автор! Только работая

над ним, чувствуешь эту удивительность. Как он правилен, гармоничен, богат, изобретателен!» [13:370]), Ю. Олеша отмечает ещё одно важное качество, предвзято позднейшие театральные эксперименты: «Какие возможности заложены в нём для вариаций! Чудо!» [13:371].

Работая над инсценировкой рассказа «Цветы запоздалые», Ю. Олеша шёл по пути А. Чехова, создававшего одноактные пьесы на основе собственных рассказов («На большой дороге» (1884), «Лебединая песня (Калхас)» (1887), «Трагик поневоле» (1889), «Свадьба» (1890), «Юбилей» (1891)) [Подробнее об этом см.: 2]. Широко распространенное в 80-е годы XIX века приспособление прозаических произведений к театральным постановкам (инсценировки и автоинсценировки) объяснялось стремлением драматургов приблизить литературу к зрителю, обрести сценический успех. Схожие процессы в области драматургической литературы, хотя и обусловленные иными причинами, наблюдались в 1920-х годах, когда «„старые“ театры видели спасение в инсценировках талантливой новой прозы» [4]. В то время в числе такого рода «спасительной» прозы оказалась и повесть Ю. Олеша «Зависть», инсценированная автором для театра им. Евг. Вахтангова как пьеса «Заговор чувств».

А. Чехов в своих одноактных пьесах, в отличие от писателей-современников, ставил обратную задачу: «приблизить драматическую форму не к сцене, а к литературе» [17:51]. На наш взгляд, Ю. Олеша в период драматической «переделки» «Цветов запоздалых» преследует аналогичные цели. Как следствие, пьеса, созданная на основе чеховского рассказа, дополняет и углубляет изображаемые события. Так же, как и в чеховских «переделках», в пьесе Ю. Олеша появились новые эпизоды и действующие лица, были использованы литературные цитаты и аллюзии, обогащающие понимание ситуаций и образов. В читательском же сознании новый текст сосуществовал со своим претекстом, что открывало возможности для интертекстуальных взаимодействий. Кроме того, удивительным образом совпадают даже предпосылки творческих поисков обеих писателей. Подобно тому, как для А. Чехова драматические «переделки» были, «с одной стороны, жанром поисковым, нащупывающим новые пути художественного движения, с другой стороны, „отрабатывающим“ уже найденное» [17:58], для Ю. Олеша инсценировка классической прозы, в том числе чеховского рассказа, были также экспериментальным жанром, дававшим возможность выйти за рамки так и не воспринятого писателем соцреалистического канона, воплотить в чужих текстах собственные, ранее найденные художественные принципы. Именно творческий

подход к классике позволил автору «пройтись по несказанно прекрасному лабиринту чеховского замысла» [13:371].

Результат, однако, не удовлетворил автора. По свидетельству современника, Ю. Олеша отказался от уже написанной пьесы, решительно заявив: «Не вышло» [9:4]. Здесь сказались, по-видимому, критическое отношение писателя к собственному труду и тяжесть ответственности перед соавтором-классиком.

Ю. Олеша характеризовал себя и своих сверстников, «тридцатилетних интеллигентов», как «необразованное поколение»: «Гораздо умней, культурней, значительней нас были Белый, Мережковский, Вячеслав Иванов. И совершенным гигантом был, очевидно, в свои тридцать лет – Достоевский. <...> А для чего образованность? <...> Всё опровергнуто и всё стало несерьёзно после того, как / ценой нашей молодости, жизни – установлена единая истина: революция / <...>. Так мы и живём, и работаем – необразованные, отмахнувшись от всего. И которые писатели – пишем. Так как мы ничего не знаем, то мы не можем быть гениальными. Всякий раз может оказаться, что велосипед уже изобретён. Таким образом – наш удел быть только конгениальными»

[12:166–167].

«Конгениальный» Ю. Олеша, в отличие от коллег-современников, не занимался «модернизацией» чеховских текстов, не старался писать так, как А. Чехов, полагая в отношении великих писателей, что нужно «быть таким хорошим <...>, а вовсе не писать так, как писал он» [12:178]. Не относился Ю. Олеша и к тем, кто, «осваивая» А. Чехова, его «преодолевал». Постоянно размышляя о великом предшественнике, о чём свидетельствуют публицистика, критика и дневниковые записи, автор «Зависти» воспринимал чеховское творчество и саму личность писателя как возможность соединить две эпохи: «Я всё больше утверждаюсь в мысли, что наш театр должен идти вовсе не от Шекспира, как принято сейчас утверждать, а от Чехова, Толстого и Горького» [13:322]. Осознание себя и своего творчества как части общего культурного процесса сказалось на художественной манере Ю. Олеша. Будучи преемником идейно-эстетических традиций XIX века, он стал неотъемлемой частью культуры новой эпохи, а его творчество – одним из тех событий, посредством которых прошлое связано с настоящим «непрерывною цепью».

Литература

1. Басин Е. Портрет в изобразительном искусстве / Евгений Басин // Энциклопедия Кругосвет : электронн. версия. URL: <http://www.krugosvet.ru/enc> (дата обр.: 19.09.2016).
2. Борбунюк В. А. Драматические «переделки» А. П. Чехова: автоинтертекстуальность и особенности паратекста // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – № 583: *Серія Філологія*. – Вип. 37 : «Філологічні дослідження тексту». – Харків, 2003. – С. 67–70.
3. Гребенщикова О. Г. Поетика візуальності в російській прозі 1920–1930-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Гребенщикова Олександра Геннадіївна. – Харків, 2013. – 19 с.
4. Гудкова В. Как официоз «работал» с писателем: эволюция самоописаний Юрия Олеша // Новое литературное обозрение : электронн. версия журн. 2004. № 68. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ud6.html> (дата обр.: 19.09.2016).
5. Звучит ли Чехов-драматург сегодня? // Рабис. – № 29 от 16 июля 1929. – С. 8–9.
6. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 384 с.
7. Лапушин Р. Е. «...Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трёх сёстрах») / Р. Е. Лапушин // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. – М. : Наука, 2002. – С. 19–33.
8. Мурина М. А. Чеховиана начала XX века (Структура и особенности) / М. А. Мурина // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М. : Наука, 1996. – С. 15–22.
9. Никулин Л. Памяти Юрия Олеша / Л. Никулин // Литература и жизнь. – 1960. – № 58 (328). – С. 4.
10. Олеша Ю. Заметки писателя / Ю. Олеша // Литературная газета. – 1937. – № 50 (686) от 15 сентября. – С. 3.
11. Олеша Ю. Литературные дневники / Юрий Олеша [публикация, послесловие и комментарии В. Гудковой] // Знамя. – 1998. – № 7. – С. 144–178.
12. Олеша Ю. «Мы должны оставить множество свидетельств...» : [дневники] / Юрий Олеша [вступ. статья и публикация В. Гудковой] // Знамя. – 1996. – № 10. – С. 155–181.
13. Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии / Ю. Олеша. – М. : Искусство, 1968. – 388 с.
14. Семанова М. Чехов и советская литература (1937–1935) / М. Семанова. – М.–Л. : Сов. писатель, 1966. – 312 с.
15. Смирнов И. Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеша // Звезда: электронн. версия журн. 2012. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ud6.html> (дата обр.: 19.09.2016).
16. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова (типологическое сопоставление с западно-европейской «новой драмой»). – Иркутск : Иркут. ун-т, 1989. – 200 с.
17. Соболевская Г. И. Место драматических «переделок» в творческой эволюции А. П. Чехова / Г. И. Соболевская // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1978. – С.47–59.
18. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. : Соч. : в 18 т. / Антон Павлович Чехов. – Т. 8. – М. : Наука, 1977. –

528 с.

19. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. : Соч. : в 18 т. / Антон Павлович Чехов. – Т. – М. : Наука, 1977. – 544 с.

20. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. : Соч. : в 18 т. / Антон Павлович Чехов. – Т.12–13 [Пьесы]. – М. : Наука, 1978.

21. Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши / М. О. Чудакова. – М. : Наука, 1972. – 101 с.

22. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст : монография / Т. А. Шеховцова. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. – 196 с.

УДК 821.161.1.09 (092)

М. В. Еремина - Чащина

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова

Диалог с русской классикой в малой прозе С. Д. Кржижановского

Єрьоміна-Чащина М. В. Діалог с російською класикою в малій прозі С. Д. Кржижанівського.

У статті досліджена конвергенція та творча трансформація гетерогенного та полікультурного матеріалу як яскрава стилізована риса інтелектуальної прози С. Д. Кржижанівського. На матеріалі текстів новел циклу «Неукушений локоть» (1927–1941) вивчено інтертекстуальний зв'язок письменника із російським контекстом: усною народною творчістю та літературою XVIII–XIX ст. Виявлено підвищений ігровий модус поезики автора, що дозволяє у модерністській константі його творчості віднайти риси формування передпостмодерністського комплексу.

Ключові слова: інтертекстуальність, літературна традиція, трансформація, ігровий модус.

Еремина-Чащина М. В. Диалог с русской классикой в малой прозе С. Д. Кржижановского.

В статье исследована конвергенция и творческая трансформация гетерогенного поликультурного материала как яркая стилизованная черта интеллектуальной прозы С. Д. Кржижановского. На материале текстов новелл цикла «Неукушенный локоть» (1927–1941) изучена интертекстуальная связь писателя с русским контекстом: устным народным творчеством и литературой XVIII–XIX вв. Выявлен повышенный игровой модус поэтики автора, позволяющий в модернистской константе его творчества обнаружить черты формирования предпостмодернистского комплекса.

Ключевые слова: интертекстуальность, литературная традиция, трансформация, игровой модус.

Yeromina-Chashchyna M. Dialogue with the Russian classics in small prose of S. Krzhizhanovsky.

The article is devoted to the investigation of the convergence and the creative transformation of heterogeneous multi-cultural material as a bright feature of the style of intellectual prose of S. Krzhizhanovsky. On material of texts of the short stories of the cycle "Neukushennyj lokot" (1927–1941) intertextual communication of the writer with the Russian context is studied: with folklore and literature of XVIII–XIX centuries. Increased game modus of poetics of the author, which allows to discover in the modernist constant of his work the features of formation of prepostmodern complex, is revealed.

Key words: intertextuality, literary tradition, transformation, game modus.

Сигизмунд Доминикович Кржижановский (1887–1950) – один из ярчайших писателей русской литературы первой половины XX века. С. Гедройц называет Кржижановского «заживо погребенным автором» [3], А. В. Синицкая – «мансардным гением» [10], а Г. Шенгели – «прозванным гением» [8], поскольку творчество писателя при жизни практически не публиковалось.

Лишь с конца XX века, вместе с изданием произведений Кржижановского, начинается их активное научное осмысление. Весомый вклад здесь принадлежит работам М. Л. Гаспарова [2], И. Б. Делекторской [5], А. А. Манскова [9], В. Н. Топорова [11] и др.

Современные исследователи обращают внимание на эсхатологичность мышления, философичность и интеллектуальность прозы, неоднозначность стилевой принадлежности автора,

сложность жанровой природы, игровую экспериментальную поэтику, насыщенную интертекстуальность. Проблеме интертекстуальности произведений Кржижановского посвящены работы И. Б. Делекторской, Е. О. Кузьминой, Е. В. Ливской, А. А. Манскова, Д. С. Московской, В. Г. Перельмутера, Л. В. Подиной, А. В. Синицкой и др. ученых.

Однако в основном ученые сосредоточивают внимание на интертекстуальном поле и связях художественного мира Кржижановского с зарубежными авторами и традициями, в частности – с Х. К. Андерсеном (С. Гедройц, С. А. Голубков); Й. В. фон Гете (А. Г. Гребенщикова); Э. Т. А. Гофманом (И. Б. Делекторская, Е. О. Кузьмина, Л. В. Подина); Данте (Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская); Г. Майринком (В. В. Калмыкова, П. В. Кузнецов, В. Г. Перельмутер); Э. А. По (И. Н. Васюченко, П. В. Кузнецов, В. Г. Перельмутер); Дж. Свифтом (И. Б. Делекторская, В. Г. Перельмутер, Л. В. Подина, А. Н. Шуберт); У. Шекспиром (И. Б. Делекторская, А. А. Мансков, В. Г. Перельмутер); Ф. Шиллером (И. Б. Делекторская).

К сожалению, менее исследованной остается интертекстуальная связь Кржижановского с русской классической литературой, выявление основных векторов которой на примере цикла новелл «Неукушенный локоть» (1927–1941) и является целью данного исследования.

Скрупулезный анализ текстов новелл позволил обнаружить, во-первых, апелляцию писателя к русскому фольклору и одновременную конвергенцию с литературной традицией. В текстах прослеживаются связи с былинным народно-поэтическим корпусом. Например, разрабатывая традиционный для многих культур сказочно-легендарный мотив окаменения человека, подчеркивая его распространенность, Кржижановский называет русскую былинку «Отчего перевелись богатыри на Святой Руси» в новелле «Гулливер ищет работы» (1933). Данный мотив становится сюжетообразующим и, как и свифтианская традиция, гипертекстуальным: Гулливер оцепеневаает и превращается в гору не потому, что нарушает запрет – как известно, в былинке семь богатырей, победивших татар в бою, окаменевают из-за упоминания «силы нездешней», – в новелле Кржижановского герой замирает в результате отсутствия самореализации в современном мире. Традиционный материал становится основой для индивидуально-авторского мифотворчества.

Новелла «Дымчатый бокал» (1939) также обнаруживает мотив, контаминирующий фольклорную и литературную традиции – это мотив неразменных червонцев.

В народных славянских сказках «неразменный

рубль», «неразменный червонец» обладает чудесным свойством всегда возвращаться в карман своего владельца в нерастраченном виде, обеспечивая ему вечное богатство. Этот мотив нашел разработку в литературных сказках «Неразменный червонец» (1839) А. И. Иваницкого и «Неразменный рубль» (1894) Н. С. Лескова, и далее – в новелле Кржижановского – трансформируется и синтезируется с характерным для многих культур мотивом невыпиваемой чаши, в варианте писателя – невыпиваемого бокала, на дне которого сокрыта истина. Попытка героя новеллы решить непосильную задачу завершается катастрофой – самоубийством персонажа.

Малая проза Кржижановского обнаруживает мощную опору на русские пословицы и фразеологизмы – как оригинальные, так и измененные. Например, оригинальные встречаются в новелле «Когда рак свиснет» (1927) из сборника рассказов 1920-1940-х гг.: «авось до добра не доведет», «на авось и кобыла в дровни лягает», «авосю верь не вовсе» («авосю не вовсе верь»). Однако большинство пословиц представлено в трансформированном виде. В цикле «Неукушенный локоть» – все пословицы видоизменены. С одной стороны, они ориентированы на читательское узнавание, а с другой стороны, их авторские вариации способствуют усилению игрового модуса. При этом заметен принцип буквализации значения, который становится сюжетообразующим как для отдельных новелл, так и для всего цикла в целом. Так, в новелле «Неукушенный локоть» (1927), название которой вынесено в заглавие цикла, находит сюжетную реализацию устойчивое выражение «кусать локти» и известная пословица «близок (близко) локоть, да не укусишь». Герой, смыслом жизни которого становится невозможное – укусить себя за локоть, в результате терпит фиаско – предприняв последнюю попытку и прокусив руку, он погибает. Прорыв в недостижимое оборачивается трагедией, поскольку абсурдна сама псевдоцель.

Диалог с русской классикой формирует и апелляция Кржижановского к литературным произведениям XVIII в. (обнаруженное нами в новелле «Немая клавиатура» переосмысление Кржижановским в противоположном ключе строки державинской оды «На рождение царицы Гремиславы Л. А. Нарышкину» (1798): «*Живи и жить давай другим <...>*» [1:169], у Кржижановского звучит как: «*Ты умер, дай умереть другим*» [6:169]).

Однако наиболее мощный интертекстуальный пласт Кржижановского формирует творчество писателей Золотого века. Интертекстуальное поле рассматриваемого цикла обнаруживает отсылки и переключки с произведениями А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского,

А. И. Иваницкого, Н. С. Лескова, А. П. Чехова и др. Прямых отсылок не так уж и много (упоминание Одоевского в новелле «Немая клавиатура» (1939)). Доминируют же скрытые цитаты, аллюзии и реминисценции (пушкинские строки из «Евгения Онегина» (1825): *«И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще неясно различал»* [7:53], а также элементы из «Горе от ума» (1824) А. С. Грибоедова и произведений других писателей). Встречаются переключки сюжетных ходов (новелла «Бумага теряет терпение» и рассказ А. П. Чехова «Два газетчика» (1885): суицидальный финал как результат писательской несостоятельности и внутренней опустошенности, выступающий лишь поводом для газетной сенсации).

Знаковой фигурой для Кржижановского становится Гоголь, поскольку во всей книге новелл скрытые и явные отсылки именно к его творчеству отличаются наибольшей частотностью. В текстах представлены все вышеперечисленные элементы интертекстуальности. Так, к примеру, в новелле «Серый фетр» (1927) можем увидеть скрытую цитату из «Невского проспекта» (1834): *«Он снял с головы свой порядком просаленный картуз, сунул его в карман и надел поверх пружинно-упругих черных волос серую франтоватую городскую шляпу»* [6:131]. Сравним у Гоголя: *«В это время, что бы вы на себя ни надели, хотя бы даже вместо шляпы картуз был у вас на голове, хотя бы воротнички слишком далеко высунулись из вашего галстука, – никто этого не заметит»* [4:8]. У Гоголя простонародный картуз противопоставляется изысканной шляпе. В новелле Кржижановского «Серый фетр» парень из деревни по имени Манко надевает шляпу своего покойного дяди, жившего в городе, и сразу же преображается: закидывает голову и весело посвистывает. В обоих случаях иронично осмыслены претензии «шляпообладателей».

Продуктивной оказывается и гоголевская модель изображения публики посредством выразительной синекдохи, в частности вестиментарного кода «Невского проспекта» и его творческого переосмысления в новелле Кржижановского «Ганс и Фриц» (1938), где пестрое общество представляют *«длинные сапоги со шпорами, и дамские туфли с вздернутыми носиками, и солидные штиблеты, полуботинки желтой и черной кожи и маленькие детские башмачки»* [6:18]. В этой же новелле очевидна переключка и с «Носом» Гоголя (1833): *«Иду я по улице <...>. И вдруг навстречу — моя правая нога. В узком лакированном сапоге, из-под кожаного воротника вместо головы – коленная чашка и два черных уха, высунувшиеся из сапога. Идет прямо на меня. И вдруг как топнет, как звякнет шпорой об асфальт: «Ты почему чести не отдаешь?» Тут*

только я понял, что у нее чин, а я...» [6:12]. Возможно, неслучайной является и переключка образов данной новеллы Кржижановского и капитана Копейкина из «Мертвых душ» (1842): в результате военных действий герои утратили ногу, ведут нищенское существование, которое вынуждает их искать выход из создавшегося положения.

В новелле «Моя партия с королем великанов» (1933) отсылка к Гоголю, в частности к «Выбранным местам из переписки с друзьями» (1847), реализуется посредством тафофобии героя – боязни быть похороненным заживо.

Рискнем высказать предположение, что высокая частотность апелляции в текстах писателя XX в. именно к произведениям Гоголя обусловлена творческим продлением и переосмыслением Кржижановским гоголевской традиции – гротескным изображением действительности, тесным переплетением фантастики и реальности, всепроникающей авторской иронией. Однако Кржижановский, в отличие от писателя XIX в., доводит эти черты до предела и создает абсурдистскую модель дисгармоничного мира, как правило, приводящую к катастрофе.

Среди писателей Серебряного века в данном цикле нами обнаружены переключки с «Иудой Искариотом» Л. Андреева (1907) и «Восстанием машин» В. Я. Брюсова (1908). Но если в повести Андреева ключевой фигурой становится предатель, выдавший Иисуса первосвященникам за 30 сребреников, то для Кржижановского сами деньги представляют мировое зло. Интертекст с В. Я. Брюсовым очевиден в новелле «Мишени наступают» (1927). Сюжет о бунте вещей и машин довольно типичен для литературы той эпохи. Разработан он и в рассказе Брюсова, а позднее находит творческую разработку и продление в произведении Кржижановского, где ожившие деревянные мишени для практики стрельбы солдатными идут в бой со всем человечеством.

В процессе исследования новелл цикла «Неукушенный локоть» также были обнаружены интертекстуальные связи с фантастическими произведениями А. Р. Беляева («Вечный хлеб» (1928)), ранними произведениями М. А. Булгакова («Записки юного врача» (1925–1926)) и других писателей, что является перспективной темой отдельного исследования.

Выводы

Синтез, пересечение и творческая трансформация многих мировых традиций – яркая стилевая черта интеллектуальной прозы Кржижановского. Как правило, в текстах писателя наблюдается сплав и одновременная конвергенция гетерогенного поликультурного материала, в котором не последнюю роль играет диалог с русским контекстом: устным народным

творчеством и литературой. Анализ цикла новелл «Неукушенный локоть» позволил обнаружить эксплицитные и имплицитные отсылки и переклички с произведениями русских писателей XVIII (Державин) и XIX (Пушкин, Одоевский, Иваницкий, Лесков, Чехов и др.) вв. По частотности и разнообразию форм апелляции знаковым для прозы Кржижановского выступает творчество Гоголя. Переплаывая гоголевскую традицию соединения фантастики и реальности, гротескности изображения, всепроникающей авторской иронии, Кржижановский творчески продлевает ее в собственной индивидуально-авторской художественной модели. Доминирующими принципами апелляции к

классике, помимо продления и конвергенции, становятся трансформирование, нередко обыгрывание с противоположным знаком, переворачивание (пословиц, фразеологизмов, цитат, мотивов) для создания авторского мифа о современном мире, не лишенном черт абсурдности. Все это, а также насыщенная интертекстуальность, повышенный игровой модус поэтики Кржижановского, в том числе в цикле «Неукушенный локоть», позволяет в модернистской константе его творчества обнаружить черты формирования предпостмодернистского комплекса.

Литература

1. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – 4-е изд, доп. – М.: Худож. лит., 1988. – 528 с.
2. Гаспаров М. Л. Мир Сигизмунда Кржижановского / М. Л. Гаспаров // Октябрь: независимый литературно-худож. журнал. – М., 1990. – № 3. – С. 201–203.
3. Гедройц С. Юрий Буйда. Город Палачей. Сигизмунд Кржижановский. Собрание сочинений в 5 томах. Том третий [Электронный ресурс] / С. Гедройц // Звезда: литературно-художественный и общественно-политический независимый журнал. – СПб., 2003. – № 6. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/6/ged.html>.
4. Гоголь Н. В. Петербургские повести / Н. В. Гоголь. – Хабаровск: Кн. изд., 1984. – 192 с.
5. Делекторская И. Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского (от шекспироведения до философии искусства): дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01 / Делекторская Иоанна Борисовна. – М., 2000. – 159 с.
6. Кржижановский С. Д. Неукушенный локоть. Собрание сочинений. Т. 3 / С. Д. Кржижановский // Сост. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: «Симпозиум», 2003. – 673 с.
7. Кубасов А. В. Дискурс смерти в рассказе С. Д. Кржижановского «Дымчатый бокал» / А. В. Кубасов // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков. Направления и течения. – Екатеринбург, 2012. – № 1. – С. 52–61.
8. Ливская Е. В. Философско-эстетические искания в прозе С. Д. Кржижановского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ливская Евгения Валентиновна. – Калуга, 2009. – 22 с.
9. Мансков А. А. Интертекстуальность прозы С. Д. Кржижановского: монография / А. А. Мансков // М-во образования и науки РФ, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Алтайская гос. пед. акад.». – Барнаул: Алтайская гос. пед. акад., 2013. – 225 с.
10. Синицкая А. В. Пространственность и метафорический сюжет (на материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова): дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 08 / Синицкая Анна Владимировна. – Самара, 2004. – 202 с.
11. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Кржижановского / В. Н. Топоров. // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 476–575.

УДК 821.161.1–3 Набоков.09

Е. А. Маханьков

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**На пересечении Пушкинской и улицы Гоголя:
рецепция творчества русских классиков в романе В. Набокова «Дар»**

Маханьков Е. А. На пересечении Пушкинской и улицы Гоголя: рецепция творчества русских классиков в романе В. Набокова «Дар». Статья посвящена выявлению специфики авторской рецепции творчества А. Пушкина и Н. Гоголя в романе В. Набокова «Дар». Показано, что текст произведения явно обнаруживает наличие пушкинских и гоголевских эстетических маркеров, сосредоточенных главным образом в пределах второй и третьей главы «Дара». Роман прочитывается как сознательная попытка В. Набокова методом соотнесения с эстетикой избранных классиков отразить сущностные характеристики собственного письма, представляющегося синтетическим феноменом, вобравшим в себя, при сохранении индивидуально-авторской основы, многие элементы других эстетических систем.
Ключевые слова: Набоков, Пушкин, Гоголь, рецепция, эстетический маркер, поэтика, художественный мир.

Маханьков Є. А. На розі Пушкінської й вулиці Гоголя: рецепція творчості російських класиків у романі В. Набокова «Дар». Статтю присвячено виявленню специфіки авторської рецепції творчості О. Пушкіна й М. Гоголя в романі В. Набокова «Дар». Показано, що текст твору відкрито демонструє наявність пушкінських і гоголівських естетичних маркерів, зосереджених головним чином у межах другої та третьої глави «Дару». Роман прочитується як свідомо спроба В. Набокова методом співвіднесення з естетикою вибраних класиків піддати рефлексії сутнісні характеристики власного письма, що уявляється синтетичним феноменом, який увібрав у себе, при збереженні індивідуально-авторської основи, багато елементів інших естетичних систем.

Ключові слова: Набоков, Пушкін, Гоголь, рецепція, естетичний маркер, поетика, художній світ.

Makhankov E. A. At the intersection of Pushkin and Gogol streets: reception of artistic creativity of Russian classics in Vladimir Nabokov's novel "The Gift". An article is devoted to identifying the specifics of the author's reception of Pushkin and Gogol's creativity in Vladimir Nabokov's novel "The Gift". It is shown that the text of a composition clearly reveals the presence of Pushkin and Gogol's aesthetic markers concentrated mainly within the second and the third chapter of "The Gift". The novel is read as a deliberate attempt by Vladimir Nabokov in the way of correlation with the aesthetics of chosen classics to give a reflection of essential characteristics of his own writing that can represent as a synthetic phenomenon, has incorporated, while maintaining the individual author bases, many elements of other aesthetic systems.

Keywords: Nabokov, Pushkin, Gogol, reception, aesthetic marker, poetics, artistic world.

Роман «Дар», без сомнения, является одним из наиболее исследованных произведений В. Набокова русского периода его творчества. «Итоговость» последнего из завершённых писателем русскоязычных прозаических текстов привлекает внимание литературоведов, пытающихся осмыслить произведение как метапоэтический конструкт, который вобрал в себя и оригинальным образом преломил ведущие темы и мотивы набоковского творчества. Среди наиболее актуальных исследований, посвящённых анализу различных аспектов поэтики романа, необходимо прежде всего назвать работы Б. Бойда [2], В. Александрова [1], С. Давыдова [3], И. Паперно [7], М. Липовецкого [4], И. Сухих [8]. Нам представляется, что достигнутая усилиями названных учёных концептуальность

всестороннего осмысления набоковского произведения как формально-содержательного единства обосновывает необходимость и своевременность перехода к частным проблемам структуры и семантики романа. Настоящая статья, таким образом, не предполагает обращения к всеобъемлющему анализу произведения. Её цель гораздо более локальна и подразумевает решение таких задач: 1) выявить специфику авторской рецепции творчества А. Пушкина и Н. Гоголя; 2) прояснить особенности выборочной интеграции и причины художественной трансформации в романе «Дар» средств словесного выражения, соотносимых, по мнению В. Набокова, с оригинальным миромоделированием и манерой письма двух классиков русской литературы.

В заглавии настоящего исследования содержится несколько изменённая цитата из романа «Дар». Структурно она помещена на стыке

второй и третьей глав произведения, а в сюжетном плане маркирует вынужденное переселение главного героя романа Федора Годунова-Чердынцева на новую квартиру, принадлежащую семейству Щеголевых. В оригинале цитата звучит так: «Расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как где-нибудь в России от Пушкинской – до улицы Гоголя» [6:327]. При детальном рассмотрении приведенная фраза обнаруживает в себе два семантических слоя. Первый, поверхностный и наиболее очевидный, косвенно актуализирует пространственную организацию романного мира и для своей расшифровки требует от читателя минимального запаса фоновых знаний: в большинстве городов России по сложившейся традиции имеются улицы, названные в честь Пушкина и Гоголя, причем нередко они располагаются недалеко друг от друга. Таким образом, в пределах первого слоя высказывание может быть интерпретировано следующим образом: новое жилье Федора расположено достаточно близко к старому.

Второй же семантический слой оказывается непосредственно связанным со всем эстетическим целым текста, в свернутом виде неся информацию, необходимую для выявления глубинных авторских интенций. На предельную важность такой информации, уже спустя несколько десятилетий после завершения работы над произведением, указал и сам Набоков – в предисловии к английскому переводу «Дара»: «Это последний роман, который я написал <...> по-русски. Его героиня не Зина, а Русская Литература. Сюжет первой главы сосредоточен вокруг стихов Федора. Глава вторая – это рывок к Пушкину в литературном развитии Федора и его попытка описать отцовские зоологические экспедиции. Третья глава сдвигается к Гоголю <...>. Книга Федора о Чернышевском <...> берет на себя главу четвертую. Последняя глава сплетает все предшествующие темы и намечает контур книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать, – “Дара”». В стремлении логически обосновать комментарий писателя несколько ученых предприняли попытку интерпретировать «Дар» как роман, последовательно отражающий (главным образом на формальном уровне) основные этапы развития русской литературы. Так, по мнению С. Давыдова, «развитие Федора как художника похоже на тот путь, который проделан русской литературой от поэзии “золотого века” к прозе 1830-х гг., через эпоху Гоголя и Белинского к утилитарному “железному веку” Чернышевского, в “серебряный век” символизма и акмеизма, а затем в “чугунный век” соцреализма на родине и к современной литературе в изгнании» [3:318]. Полемизуя с С. Давыдовым, И. Сухих справедливо отмечает, что подобная историческая

хронология должна быть соотнесена исключительно с календарем романа [8:283]. По-видимому, не следует абсолютизировать высказанное Набоковым суждение и искать в развитии литературного дарования Федора отголоски стилевых манер и повествовательных стратегий знаковых фигур русской литературы XIX и XX веков. Вместе с тем было бы в корне неверно игнорировать значимый литературный факт, отраженный не только в комментарии, но и – что гораздо важнее – непосредственно в тексте произведения. Таким образом, нам представляется наиболее продуктивным подход, при котором интерпретация «Дара» учитывала бы необходимость отслеживания на формальном и содержательном уровнях текста (главным образом второй и третьей глав) эстетических маркеров, апеллирующих к творчеству Пушкина и Гоголя как персоналий-ориентиров, осознанно внедренных автором в поэтико-смысловое поле романа.

Для Набокова-писателя и его alter ego Федора Годунова-Чердынцева литературное наследие Пушкина и Гоголя имеет особую значимость. Неслучайно за всю свою творческую жизнь Набоков, длительное время преподававший русскую литературу в колледже Уэллсли и Корнельском университете, а потому имевший богатый выбор объектов исследования, предпочел обратиться к творчеству только этих двух русских классиков: в 1944-ом году в Америке была опубликована книга «Николай Гоголь», а в 1964-ом – «Комментарий к “Евгению Онегину”». Чем можно объяснить подобную избирательность, и почему в предисловии к переводу «Дара» писатель так определенно связывает отдельные части структуры романа с именами Пушкина и Гоголя?

Маркеры пушкинского письма отчетливо различимы уже в первой главе произведения. Составляя от имени воображаемого рецензента подробный отзыв на недавно вышедший сборник собственных стихов, Федор отмечает, что их жанровая принадлежность и метрическая система генетически восходят к поэзии Пушкина: «Это, конечно, миниатюры <...>. Можно спорить о том, стоит ли вообще оживлять альбомные формы и есть ли еще кровь в жилах нашего славного четырехстопника (которому уже Пушкин, сам пустивший его гулять, грозил в окно, крича, что школьникам отдаст его в забаву), но никак нельзя отрицать, что <...> свою стихотворную задачу Годунов-Чердынцев правильно разрешил. <...> Кому нравится в поэзии архиживописный жанр, тот полюбит эту книжечку» [6:213–214]. Как видим, уже на начальном этапе развития литературного дарования Федора именно Пушкину отводится учительская роль, причем, ставя своей «стихотворной задачей» дальнейшую разработку пушкинских художественных принципов, Федор

признается, что успешности ее разрешения во многом способствовал «архиживописный» характер его поэзии. Иначе говоря, он выявляет и заимствует ту подчеркнута анти-морализаторскую повествовательную стратегию, которая, по мнению Федора и фактически отождествляющегося с ним в творческом смысле первичного автора, является характерной чертой пушкинского письма.

Вторая же глава «Дара», как отмечалось ранее, связана с Пушкиным во всей своей полноте. Речь идет прежде всего о задуманной Федором книге, призванной описать жизнь и энтомологические экспедиции его отца. Вокруг этого сочинения, являющегося структурно-семантическим стержнем главы, постепенно собирается множество «пушкинских маркеров», которые можно условно разделить на две группы. Первая лишь косвенно затрагивает творчество поэта, преимущественно сосредоточиваясь на его личности и обстоятельствах жизни. Так, например, Федор вспоминает, что «няню к ним взяли оттуда же, откуда была Арина Родионовна, – из-за Гатчины, с Суйды <...> и она тоже говорила “эдак певком”», что отец часто в летние утра «с классическим пафосом повторял» пушкинские стихи [6:281]. С головой уйдя в работу над книгой, чувствуя, что «с голосом Пушкина сливается голос отца», Федор замечает, как в окружающую его берлинскую жизнь начинают вторгаться литературные образы: «<...> он, как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами “Пугачева”, выученными наизусть. Навстречу шла Каролина Шмидт <...>. За груневальдским лесом курил трубку у своего окна похожий на Симеона Вырина смотритель, и так же стояли горшки с бальзаминном. Лазоревый сарафан барышни-крестьянки мелькал среди ольховых кустов» [6:280].

Вторая группа маркеров позволяет Набокову и его герою обратиться непосредственно к поэтике произведений Пушкина и заодно проясняет специфику авторской рецепции творчества классика. «“Путешествие в Арзрум” Пушкина, – по мнению И. Паперно, – послужило для Набокова источником самой стратегии использования документального материала» [7:492]. Вместе с тем, как нам представляется, оно же стало для Годунова-Чердынцева и своеобразным поэтическим руководством: в письме к матери Федор отмечает, что замыслить книгу об отце ему «помог прозрачный ритм “Арзрума”» [6:279]. Желание «закалить мускулы» своей музы, не упустив из слуха «чистейший звук пушкинского камертона», заставляет Федора обратиться и к другим сочинениям избранного автора. Среди них особую значимость имеет «Капитанская дочка», произведение, ставшее для автора «Дара» примером воплощения главных эстетических качеств пушкинского письма: «В течение всей

весны <...> он [Федор – Е. М.] питался Пушкиным, вдыхал Пушкина <...>. Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его, – живым примером служило: Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный» [6:280]. Таким образом, к началу непосредственной работы Федора над задуманным трудом в его сознании уже существует комплекс тех художественных принципов, которые, на его взгляд, не только однозначно соотносятся с гением Пушкина, но и являются наиболее созвучными его собственному дарованию. Пушкинская проза, как видим, характеризуется эпитетами «звучащая», «прозрачная», «чистейшая», «ритмичная», ее главные формальные признаки – предельная лаконичность, смысловая емкость, органичность сочетания словесных средств.

Однако книга об отце так и осталась незавершенной. Свою неудачу Федор объясняет причинами технического (не сумел справиться с «тьмой черновигов»), в большинстве случаев лишенных точной ссылки на документальный источник) и эстетического свойства. Последние представляются нам особенно значимыми. Говоря о них в очередном письме к матери, Федор отмечает: «Знаешь, когда я читаю его или Грума книги <...> мне кажется кощунственным взять да и разбавить все это собой. Хочешь, я тебе признаюсь: ведь я-то сам лишь искатель словесных приключений <...>. Видишь ли, я понял невозможность дать произрасти образам его странствий, не заразив их вторичной поэзией» [6:321]. Принимая во внимание то, что эстетическим ориентиром для книги Федора являлись не столько работы известных натуралистов, сколько художественные произведения Пушкина, можно прийти к такому заключению: при осознанной самим автором «Дара» близости его и пушкинской поэтологических систем они оказываются в конечном итоге принципиально неслиянны. «Рывок к Пушкину», таким образом, представляется не упражнением в стилистическом подражании, но актом рефлексии над сущностными характеристиками собственного письма: при сохранении пушкинской установки на отбор, так сказать, единственно возможных словесных средств и на придание им признаков «музыкальной структуры», «заражение» предзаданной эстетической модели «вторичной поэзией» мыслится как внедрение в создаваемый текст дифференциалов, соотносимых с собственно набоковской художественной эстетикой, одними из главнейших качеств которой являются «избыточность» средств выражения и многослойность семантической структуры.

Несмотря на утверждение Набокова, что третья глава «Дара» «сдвигается к Гоголю», попытки

виявить в ній «гоголевские маркеры» до настоящего времени не предпринимались. Между тем мы убеждены, что обращение к данному аспекту поэтики произведения может существенно скорректировать представление о нем как формально-содержательном целом.

Отсутствие прямых высказываний Федора об особенностях гоголевской эстетики и поэтики вынуждает нас обратиться к тем источникам, в которых этот предмет охарактеризован с достаточной полнотой. В упомянутой выше книге «Николай Гоголь» Набоков, анализируя художественный мир «Мертвых душ», указывает на то, что его сущностным признаком является пошлость: «<...> “Мертвые души” снабжают внимательного читателя набором раздувшихся мертвых душ, принадлежащих пошлякам и пошлячкам и описанных с чисто гоголевским смаком...» [5:454]. Принципиально важно, что в этой же работе Набоков определяет «пошлость» как один из ведущих мотивов всего гоголевского творчества: «В пошлости есть какой-то лоск, какая-то пухлость, и ее глянец, ее плавные очертания привлекали Гоголя как художника» [5:454].

На наш взгляд, семантическое наполнение «гоголевского» мотива «пошлости», понимаемой как главная черта личности, наиболее явно обнаруживается в третьей главе романа «Дар». Более того, именно здесь названный мотив получает статус стержневого элемента структуры. Стоит отметить, что уже во второй главе произведения Набоковым была предпринята попытка сущностного описания немецкой нации посредством мотива «пошлости»: добираясь на трамвае к очередному ученику, Федор, раздосадованный неуклюжестью соседа, толкнувшего его коленом и углом портфеля, произносит гневный внутренний монолог, звучащий как приговор коренным жителям Берлина, большинство которых являются все теми же гоголевскими «пошляками и пошлячками». Однако в третьей главе «пошлость» уже перестает быть атрибутом определенной общности людей, приобретая значение «жизненной философии», доминанты человеческого мировоззрения. С «гоголевским смаком», т. е. преимущественно отбирая наиболее яркие и выразительные черты, автор «Дара» описывает учеников, которым Федор вынужден за гроши преподавать английский язык. Один из них был «самодоволен, рассудителен, туп и по-немецки невежественен, т. е. относился ко всему, чего не знал, скептически. <...> Единственное, что еще мало-мальски могло его развеселить, это рассказ о какой-нибудь остроумной денежной операции. Вся философия жизни сократилась у него до простейшего положения: бедный несчастлив, богатый счастлив. Это узаконенное счастье игриво складывалось, под

аккомпанемент первоклассной танцевальной музыки, из различных предметов технической роскоши» [6:341–342]. Нередко в художественном мире набоковского романа индикатором духовной «пошлости» является «телесность»: так, например, неприятие и чувство брезгливости у Федора вызывает его единственная ученица, «с губами, как сургучная печать на письме, в котором ничего не написано» и с «тупым выражением груди» [6:345; 346]. Миром самодовольных пошляков оказывается и адвокатская контора, в которой служит Зина. Характерно, что здесь первичными знаками пошлости выступают уже даже не сами персонажи. Три директора конторы с говорящими фамилиями Траум, Баум и Кэзебир дают Федору повод для ироничного комментария: «целая немецкая идиллия, со столиками в зелени и чудным видом» [6:370]. В действительности же место Зининой службы оказывается «полусумасшедшим миров мрачных дылд и отталкивающих толстячков», озабоченных только материальными приобретениями и получающих «здоровое удовольствие» от страданий своих подчиненных.

Своеобразным двойником Чичикова, являющимся, по выражению Набокова, «колоссальным шарообразным пошляком» [5:454], в художественном мире «Дара» выступает бывший российский прокурор Щеголев. Значительная часть третьей главы романа посвящена описанию стержневых качеств его личности. Выясняется, что живейший отклик у Бориса Ивановича вызывает политика. При этом самый процесс его кухонных рассуждений характеризуется принципиальной монологичностью, схематичностью и клишированностью: «Названия стран и имена их главных представителей обращались у него вроде как в ярлыки <...>. Франция того-то боялась и потому никогда бы не допустила. Англия того-то добивалась. <...> Кто-то замышлял и кто-то к чему-то стремился» [6:340]. Вдобавок, как и всякий пошляк, Щеголев органически не переносит одиночества, – прежде всего таких его атрибутов, как благотворная скука и тишина: «“Тощища, тощища”, – говорил он, и начинал что-нибудь рассказывать», – перед этим без разрешения проникнув в комнату Федора.

Как уже отмечалось выше, финал второй главы «Дара» констатирует переезд Федора с прежней квартиры в новое жилье. Оба эти локуса в контексте набоковского романа отличаются особым семантическим наполнением. Жилье для Федора является прежде всего тем местом, где он занимается творчеством. Принимая во внимание то, что третья глава «Дара» «сдвигается к Гоголю», правомерно предположить, что и в «Жизни Чернышевского», написанной Федором на квартире у Щеголевых, можно обнаружить маркеры гоголевской эстетики. Разумеется, поиску этих

косвенных «знаков-отсылок» должно быть посвящено отдельное исследование. Не претендуя на возможную полноту разработки данной проблемы, мы, тем не менее, хотели бы выразить одно из наблюдений. Анализируя гоголевскую повесть «Шинель», Набоков отмечает: «Проза Пушкина трехмерна; проза Гоголя по меньшей мере четырехмерна» [5:507]. Иными словами, если художественный мир Пушкина выразимо объемлен, доступен читателю через воображение во всей своей чувственной полноте, то самой сутью гоголевского творчества прежде всего является постоянное присутствие дополнительного измерения, которое представляется выходом в иррациональное, актуализацией метафизического аспекта бытия человека и мира. Доступный Гоголю «сверхвысокий уровень искусства», по мнению Набокова, позволяет художнику обращаться «к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей» [5:510]. Мы убеждены, что, выбор исторической фигуры для набоковского «романа в романе» не может, конечно, объясняться одной лишь памфлетной стратегией автора; он оказывается глубоко мотивированным именно стремлением Набокова слить воедино реальность и искусство. Чернышевский как персонаж четвертой главы «Дара» оказывается семантически синонимичен образу Акакия Акакиевича из «Шинели» и Цинцинната Ц. из «Приглашения на казнь»: все трое противостоят не жизненным обстоятельствам, не «болезням века» и не дурным намерениям других людей, но силам иррационального, метафизического свойства, а потому с трагической неизбежностью обречены на

неудачу в рамках земного измерения бытия.

Предпринятое исследование романа В. Набокова «Дар» позволяет прийти к таким заключениям. Текст произведения явно обнаруживает присутствие пушкинских и гоголевских эстетических маркеров. При этом они последовательно сосредоточены главным образом в пределах второй и третьей глав. Интеграция элементов художественной системы Пушкина осуществляется прежде всего в аспекте поэтики и стилевой манеры его письма. Результатом этого процесса становится художественная трансформация обозначенных элементов: при этом наследуются только те из них, которые представляются Набокову близкими его собственной эстетике (речь идет о «прозрачности», «ритмичности», «точности» пушкинской прозы). Наличие гоголевских маркеров свидетельствует об интеграции главным образом содержательных, а не формальных элементов художественной системы классика. В обоих случаях они подвергаются существенному модифицированию, однако неизменно воспринимаются как сродственные с набоковским художественным творчеством. Несомненно, именно с Пушкиным и Гоголем Набоков-писатель ощущал наибольшее родство. Роман «Дар», очевидно, может прочитываться как сознательная попытка писателя методом соотнесения с эстетикой избранных классиков отразить сущностные характеристики собственного письма, представляющегося в какой-то степени синтетическим феноменом, вобравшим в себя, при сохранении индивидуально-авторской основы, многие элементы других эстетических систем.

Литература

1. Александров В. Набоков и потусторонность : метафизика, этика, эстетика / В. Е. Александров ; [пер. с англ. Н. А. Анастасьева]. – СПб. : Издательство «Алетейя», 1999. – С. 132–165.
2. Бойд Б. Владимир Набоков : русские годы. Биография / Брайан Бойд ; [пер. с англ.]. – СПб. : Издательство «Симпозиум», 2010. – С. 520–554.
3. Давыдов С. Набоков : герой, автор, текст / С. Давыдов // В. В. Набоков : pro et contra. Антол. Том 2 / Сост. Б. Аверина и др. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – С. 315–327.
4. Липовецкий М. Эпизод русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) / М. Липовецкий // Вопр. лит. – 1994. – Вып. 3. – С. 72–95.
5. Набоков В. Американский период. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. / Владимир Набоков ; [пер. с англ. Сост. С. Ильина, А. Кононова. Предисл. и комментарии А. Люксембурга]. – СПб. : Симпозиум, 2004. – 608 с.
6. Набоков В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. / Владимир Набоков ; [сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок]. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 784 с.
7. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова / И. Паперно // В. В. Набоков : pro et contra. Антол. Том 1 / Сост. Б. Аверина и др. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – С. 485–507.
8. Сухих И. Книги XX века : русский канон. Эссе / Игорь Сухих. – М. : Изд-во «Независимая газета», 2001. – С. 277–312.

УДК 821.161.1-31Шмелев1/7.07.09

Д. И. Беспаленко

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Аллюзии на судьбу и текст Достоевского в «Путиях небесных» И. С. Шмелёва

Беспаленко Д. И. Аллюзии на судьбу и текст Достоевского в «Путиях небесных» И. С. Шмелёва.

Статья посвящена исследованию рецепции текста и судьбы Ф. М. Достоевского в романе И. С. Шмелёва «Пути небесные». В статье рассматривается взаимосвязь героев романов Достоевского с персонажами произведения И. С. Шмелёва. Вместе с тем в исследовании обращено внимание на то, каким образом мировоззрение Достоевского и события его жизни повлияли на обращение И. С. Шмелёва к традициям духовной литературы.

Ключевые слова: рецепция, Достоевский, Шмелёв, персонаж, мировоззрение, интертекстуальность.

Беспаленко Д. І. Алюзії на долю і текст Достоевського в "Шляхах небесних" І. С. Шмельова.

Стаття присвячена дослідженню рецепції тексту і долі Ф. М. Достоевського в романі І. С. Шмельова "Шляхи небесні". У статті розглядається взаємозв'язок героїв романів Достоевського з персонажами твору І. С. Шмельова. В той же час в дослідженні звернена увага на те, яким чином світогляд Достоевського і події його життя вплинули на звернення І. С. Шмельова до традицій духовної літератури.

Ключові слова: рецепція, Достоевський, Шмельов, персонаж, світогляд, інтертекстуальність.

Bespalenko D. Allusions on a fate and text of Dostoevsky in "Heavenly Ways" I. S. Shmelyova.

The article is sanctified to research of reception of text and fate of F. M. Dostoevsky in the novel of I. S. Shmelyov "Heavenly Ways". In the article intercommunication of heroes of novels of Dostoevsky is examined with the personages of work of I. S. Shmelyov. At the same time in research paid attention to that, how world view of Dostoevsky and event of his life influenced on the address of I. S. Shmelyov to traditions of spiritual literature.

Keywords: allusion, Dostoevsky, Shmelyov, personage, worldview, intertextuality.

Среди писателей-классиков, оказавших влияние на творческое становление И. С. Шмелёва, едва ли не важнейшая роль принадлежит Ф. М. Достоевскому. Говоря словами Дм. Мережковского, Достоевский является одним из «вечных спутников» И. Шмелёва [10:174]. Данное обстоятельство впервые было отмечено дореволюционной критикой, которая увидела в «Человеке из ресторана» (1911) сходство с «Бедными людьми» (1848). В «Человеке из ресторана» Шмелёв наделяет Скороходова достоинствами лучших героев Достоевского: умением ждать, терпеть и прощать [10:174]. Одними из первых об этом заявили А. К. Бороздин, А. А. Бурнакин, В. Л. Львов-Рогачевский. В период эмиграции о влиянии Достоевского на Шмелёва писали Г. В. Адамович, А. В. Амфитеатров, Б. К. Зайцев, Г. П. Струве и др. Г. В. Адамович отмечал, что «из всех русских писателей Шмелёву самый близкий – Достоевский, и он многое у Достоевского заимствовал, многому у него научился» [4:207]. Главными чертами, которые Шмелёв унаследовал у классика, критик назвал

чувье к людским страстям и страданиям. Впоследствии эту точку зрения развил И. А. Ильин, утверждавший, что «Шмелёв, подобно Достоевскому, есть ясновидец человеческого страдания» [4:208].

Поэтика последнего романа И. С. Шмелёва «Пути небесные» неоднократно становилась предметом исследования литературоведов. Прежде всего, учёных интересовала новизна в области жанра (духовный роман), степень продуктивности такого художественного опыта. Подробно исследовалась также проблема классических традиций в романе И. С. Шмелёва, его творческое взаимодействие с Толстым, Достоевским, Лесковым, авторами антиингилистических романов.

В. В. Абашев справедливо назвал «Пути небесные» «синтетической цитатой русской литературы»: цитируются ситуации, описания, цитаты «подсвечивают» образы персонажей [4:210]. Герои погружены не только в гущу русской жизни, сколько в стихию литературы (Достоевский, Толстой, Фет, Пушкин, Тургенев). Интертекстуальность намечает полемику с одним из основных метасюжетов классической

литературы XIX века: революционно-ориентированный интеллигент просвещает тёмное сознание патриархальной барышни. Событийный пласт романа формируется не столько жизненными закономерностями, сколько диалогом Шмелёва с литературными предшественниками. [5:172].

И. С. Шмелёв ведёт диалог с Ф. М. Достоевским, обращаясь не только к романам, но и к малой прозе писателя. Как подтверждение данной точки зрения, обратимся к рассказу «Кроткая» и его реминисценциям в тексте романа «Пути небесные». В рассказе Ф. М. Достоевского появляется особенность, характерная для всех произведений писателя, написанных в 1860 – 1870-е годы. Они строятся на оппозиции «эгоцентрист – альтруистическая личность». [7:130]. Встреча непосредственного существа, которое отличается цельностью и отсутствием самоанализа, с рефлектирующей и исполненной движения мысли личностью – одна из главных тем в литературе 19 века. И у И. С. Шмелёва, и у Ф. М. Достоевского изображена встреча кроткого существа с индивидуалистом. Как в «Кроткой», так и в «Путих небесных» присутствует мотив движения как результата встречи непосредственности с рефлексией. Как пишет в своей статье В. Б. Мусий: «Движению подвержена не непосредственная личность, - ее характер как раз остается статичным – а рефлектирующий герой-индивидуалист» [7:132]. Соня Мармеладова ведёт Раскольникова к воскресению не высказываниями убеждений, а «всем существом своим, эмоционально <...> больше взглядом, жестом, прикосновением <...> открывая тем самым ему его самого с новой, не знаемой им прежде стороны» [7:130]. В «Кроткой» не ростовщик пробуждает ум непосредственного существа, внося в него скептицизм и жажду бунта, а, напротив, героиня заставляет его обуздать в себе гордыню и сделать шаг к непосредственности на пути к единству с человечеством. У Шмелёва мы отмечаем взаимное влияние характеров Дариньки и Вейденгаммера. Если Даринька на примере собственного поведения учит Виктора Алексеевича кротости и смирению, то он, наоборот, искушает её. Вопреки логике развития личности, соответствующей логике исторического процесса, в произведениях Ф. М. Достоевского, так и в романе Шмелёва происходит не отход от непосредственности к рефлексии, а, напротив «парадоксалист» нуждается в «кротости», чтобы обрести возможность преодоления абсолютного разлада с миром.

Эстетические поиски И. С. Шмелёва в эмиграции увенчались созданием духовного романа, специфика художественного мира которого связана со стремлением писателя «обожить»

литературу. Чертами новой эстетики отмечены пространство и время «Путей небесных».

Заявленный в названии романа мотив пути организует повествование, определяя сюжет и отношения между героями. Духовное возрождение как смысловая доминанта указанного мотива предопределяет сложность хронотопа. В этом и обнаруживается глубокое родство с творчеством Ф. М. Достоевского, в произведениях которого пространство и время всецело подчинены изображению духовного движения героев.

Многоуровневая пространственно-временная организация «Путей небесных» замкнута сценами ночного откровения и оттенена соответствующей временной лексикой («тогда» - «теперь»). Пространственная и временная полифония побеждается темой обретения веры в финале романа, но на протяжении повествования интересные нас категории адекватно отражают принципиальные различия мировосприятия героев. Сложное взаимодействие вертикального, горного, и горизонтального, земного пространства, календарного времени и вечности составляет динамику романного хронотопа.

Указанные особенности художественного мира «Путей небесных» - отзвук творчества Ф. М. Достоевского, у которого хронотоп всегда «завязан» на героях. Преодоление монологического авторского слова в многоголосии пространственно-временных отношений также идёт от классика.

В литературной традиции до И. С. Шмелёва изображение вертикального и горизонтального пространства встречается в творчестве Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого. Однако наибольшее влияние на автора «Путей небесных» оказал опыт Ф. М. Достоевского.

Вертикаль представляет собой характерную черту для всего мировидения Достоевского, бездна и небо в душе героев – все это располагается по вертикали. Вертикальный тип пространственности у Достоевского свойствен Соне Мармеладовой (грешная жизнь – свет евангельских истин), Алеше Карамазову, Смешному человеку, у Шмелёва – Дариньке (реальный мир – прорывы в область духовного), матушке Агнии, Настеньке; Раскольников, Шатов, Дмитрий Карамазов существуют в горизонтальном пространстве до тех пор, пока страдание не открывает им путь к горному миру. В «Путих небесных» на пороге новой жизни стоят Вейденгаммер, Вагаев, Кузюмов. В то же время Свидригайлов, старик Карамазов у Достоевского, барон Ритлингер и сводня тётя Паня в романе Шмелёва ограничены своей «горизонтальностью».

Жизнь Вейденгаммера текла привычно до мартовской ночи, когда пространство и время для него сконцентрировались в «булавочной головке света». Реальное расширение пространства («Он не

мог оставаться в комнате и выбежал на воздух») не сразу избавляет героя Шмелёва от ощущения внутреннего тупика («ничего», «без выхода») и замкнутого круга. Примечательно, что пространственная динамика здесь противоречиво сочетается с духовной статикой, даже бездуховностью героя, тогда как духовное движение предполагает пространственную неподвижность или малоподвижность. Ситуация «без выхода» приобретает метафорическое обозначение нравственно-психологического кризиса Виктора Алексеевича. Соотнесение его положения с замкнутым пространством комнаты только подчеркивает безвыходность ситуации. Данное утверждение распространяется и на Дариньку, но в её случае это чулан, где она пряталась от хозяина. Совпадают и «точки кризиса» героев: в ночь на Великий Понедельник предположительно в одно время Вейденгаммер и Даринька находились на грани самоубийства. Выход для обоих – в преодолении внутреннего неблагополучия. В ситуации выбора часто оказываются и герои Достоевского, но у него в этой связи возникает образ порога. Выход может оказаться спасением, а может завести человека в тупик. Такой исход виделся Вейденгаммеру в «кристаллике», Дариньке – в мыслях о водополе. Но если героям все же удалось избавиться от забуждений, то шмелёвский барон Ритлингер, Свидригайлов, Ставрогин и Кириллов Достоевского совершают самоубийство, предпочитая поискам выхода из кризиса пустоту бытия.

Среди вариантов ситуаций, осмысленных автором, рассматривается и такая, когда выходом кажется ложный путь. Именно этот случай описала героиня Шмелева в «Записке к ближним», имея в виду историю с Вагаевым: «В те дни я жила во сне, все выходы для меня закрылись. Когда услышала его (Димы) шаги – почувствовала: вот и выход. Меня повело отчаяние, и я поддалась ему» [9: 234]. Только прозревшей Дариньке открылся единственно правильный, «верный и радостный» выход на свой путь.

Гораздо более страшный соблазн одолел Раскольникова, который посчитал

убийство старухи-процентщицы выходом на «новую, независимую дорогу». Путь к будущему возрождению героя «Преступления и наказания» открывает свет Евангельской истины.

В самой Дариньке содержится поворотный момент на пути многих героев романа Шмелёва, в первую очередь Виктора Алексеевича. Встреча с ней делит пространство и время, всю жизнь Виктора Алексеевича на две неравноценные части. В первой – мрак неверия, тоска одиночества и мысли о самоубийстве, во второй – «исход из мрака» и «духовное прорастание». Интересно, что

спустя годы Вейденгаммер называет вторую часть «утром жизни», подчеркивая тем самым высокий смысл и значимость грядущих перемен. Встреча с Даринькой является исцелением и для Кузюмова. Кузюмов – «полный нигил», способный оскорбить священство («на тебе, поп, твой целковый, гряди с миром!») и даже более, «ожечь батюшку нагайкой», вдруг преобразается, восторгаясь церковью, поклоняясь святыням [5:137]. Накануне праздника ап. Петра и Павле и происходит «обращение Савла», ведь Кузюмова зовут Павел. Способствует обращению Кузюмова знакомство с Даринькой, напомнившей единственную любовь к Оле Ютовой. Значимо и то, что Кузюмов последний и единственный раз был в церкви, когда отпевали Олю Ютову. Поэтому Даринька, напоминая ему Олю, способна развернуть в душе Кузюмова давно забытое. Виктор Алексеевич писал в своём дневнике: «Её разговор с Кузюмовым поразил меня, как, думаю, и всех. Да и самого Кузюмова. Он вдруг переменял тон превосходства и стал, затрудняюсь определить: приятней, ясней? Все отмечали эту перемену» [9:373]. Именно новое мироощущение, возникшее после посещения храма и знакомства с Даринькой, побуждает исправить нанесенную мужикам обиду – вернуть покровским землю.

Возвращаясь к «Преступлению и наказанию», важно отметить сходство образов Дариньки и Сони. Соня Мармеладова – воплощение традиционного христианского идеала. В ней подчёркивается заботливость, всепрощение, сострадание к ближним [2:75]. Призвание Сони Мармеладовой, как и Дариньки, – духовное водительство. На пороге этого открытия находится Раскольников: «Он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим, а она – она ведь и жила только одною его жизнью!» [5: 128]. В «Путях небесных» к подобным выводам со временем придёт Вейденгаммер.

И у Достоевского, и у Шмелева пространственно-временные категории расширяются до внеземной и посмертной сферы. Большие возможности для этого представляют сны персонажей. Так, главные события сна Смешного человека разворачиваются на другой планете, крестный сон Дариньки — «будто не на земле, а где-то». В обоих случаях «совершалось все так, как всегда

во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка» [5: 134]. Герои Достоевского и Шмелева умирают во сне, чтобы воскреснуть преобразенными. И в том, и в другом случае сны оказывают неизгладимое впечатление на сновидцев, в корне меняя их жизнь. Многочисленные обмороки и припадки героини в полном соответствии с традициями Достоевского

тоже можно рассматривать как прорывы в область духовного, где стираются земные представления о времени и пространстве.

Способность к «духовным прозрениям» - постижение сути вещей, знание будущего, приобщенность к реальности, лежащей за пределами обыденного мира нередко называют «священной болезнью», эпилепсией. Существует мнение, что некоторые юродивые были именно эпилептиками [1:38]. Достоевский, размышляя над путями «восстановления человека», в своём постепенном продвижении от гуманистического идеала цельности человеческого образа к православному, не мог пройти мимо феномена юродства. Раскольников неоднократно называет Соню юродивой. [2:80]. Явление юродства встречается и у Шмелёва, во 2-й части романа.

Дарья и Виктор Алексеевич встретили юродивую, Настеньку, на мосту, когда она чуть не попала под коляску. Даринька была захвачена этой встречей, которая показалась ей знаменательной, и расспрашивала ямщика, почему эта девушка стала юродивой. «А Настенька тихая, болезная, а кто говорит – будто и святая» [9:332]. Встреча была знаменательной не только для Дариньки, но и для Настеньки: «Теперь она будто бы... Вы, Дарья Ивановна, ее видали...мне рассказывали, она Вам попала у моста, как раз в день Вашего приезда, и Вы пожаловали ей белые лилии. Она побежала с ними в церковь. Весь городишко знает, что Вы молились за Настеньку...и до Кузюмовки докатилось, что Настенька наша воздвиглась в уме!» [9:370]. Некоторые признаки «неотмирности» и юродства встречаются и в образе самой Дариньки: в её припадках, видениях, снах. После одного такого случая Даринька рассказала Виктору Алексеевичу, как «увидала все, что с ними будет, но теперь забыла, что видела» [9:330].

Вместе с тем, следует обратить внимание на тот факт, что в романе Шмелёва «Пути небесные» прослеживаются отсылки не только к творчеству, но и к биографии самого Достоевского. Рассмотрим это на примере одного из персонажей романа – Кузюмова: «<...> господа продали главную его часть, что за оврагом, барину Кузюмову, а тот перевел купленных крепостных в свою Кузюмовку, а землю пустил под конопляники, такой-то он был самондравный, да и сынок не лучше <...> папаша одержимым его зовёт и тёмным, что-то от Достоевского» [9:340]. Отец Кузюмова погиб от рук своих крестьян. Как известно, у Ф. М. Достоевского были сложные отношения с отцом, который также трагически погиб. Существенное влияние на формирование духовного мира будущего писателя имела общая психологическая атмосфера в семье, где он родился и рос. Последняя же во многом определялась

тяжелым характером отца, который (характер) сложился в значительной мере как следствие своеобразного варианта истории «блудного сына», пережитой в юности Михаилом Андреевичем Достоевским. [6: 29]. Всё это обусловлено тем, что вопреки воле отца-священника (деда писателя), который хотел видеть сына в будущем также духовным лицом, юный Михаил Андреевич Достоевский решил стать врачом. Закончив духовную семинарию, он тайно от отца бежал из дому в Москву, где поступил в медико-хирургическую академию. Уже закончив её и работая врачом-хирургом, он неоднократно пытался восстановить контакты с отцом, но на свои письма к родителям не получал ответа: отец так и не простил сына...

Можно полагать, что именно тяжелый, нервный характер Михаила Достоевского: угрюмая мрачность, подавленность, с одной стороны, и болезненная мнительность, подозрительность, соединенная с мелочностью, очень осложняли его отношения с окружающими, в конечном счёте это привело к тому, что в начале июня 1839 года он был убит своими крестьянами. Когда это случилось, Фёдору Михайловичу было 18 лет. Вместе с тем, нет письменных свидетельств, опираясь на которые можно было бы говорить об исключительной жестокости Михаила Андреевича с крестьянами [8:24]. По некоторым свидетельствам, первый припадок эпилепсии у Ф. М. Достоевского случился с ним именно тогда, когда он узнал об ужасной смерти отца. [6:30]. Зигмунд Фрейд наверняка бы истолковал этот странный факт тем, что настоящая причина невроза Достоевского состояла вовсе не в жизненных неурядицах, а в Эдиповом комплексе. По мнению Фрейда, Достоевский подсознательно ненавидел своего отца. [1:41]. Как известно, Кузюмов не испытывал теплых чувств к отцу: «когда хоронили его отца, он даже на отпевании не был, до паперти только проводил и не вошёл» [9:357]. Исходя из этого, очевидна взаимосвязь судеб Достоевского и героя Шмелёва. Зигмунд Фрейд упрямо развивает по отношению к Достоевскому свой психоаналитический миф. В этом смысле настоящей находкой для Фрейда оказался последний роман Достоевского – «Братья Карамазовы», которому психоаналитик посвятил особую работу – «Достоевский и отцеубийство». В мировой литературе и в самом деле нет другого более, откровенного обнажения Эдипова комплекса – из четырёх сыновей Федора Карамазова три желают ему смерти. На суде Иван Карамазов, находящийся уже в состоянии безумия, произносит фразу, казалось бы, с головой выдающая самого писателя: «Кто не желает смерти отца?» Именно из Эдипова комплекса Зигмунд Фрейд и вывел психическую болезнь Достоевского.

Истоки болезни Достоевского иногда усматривают в детстве писателя и наследственности. Его отец был мрачным, склонным к тяжелой меланхолии человеком, подверженным к тому же внезапным вспышкам гнева. Достоевский не любил говорить о своём отце. Страх и обида подспудно прорываются в его письмах к отцу из Петербурга, сквозь присутствующий в них подобоострастный тон. [1: 42].

В заключении можно отметить, что проведенный анализ свидетельствует о влиянии прозы Ф. М. Достоевского на художественный мир

произведений И. С. Шмелёва. Шмелёв придаёт героям «Путей небесных» характерные черты персонажей Достоевского, где пространственно-временная полифония побеждается темой обретения веры. При этом общая ориентация итоговой книги Шмелева на традиции классика порождает целую серию образных, идейных и сюжетных соответствий. И. С. Шмелёв использует интертекст как художественный прием, при этом он переосмысливает образы и вступает в диалог с литературой XIX века.

Литература

1. Алексеев В. «Священная болезнь» Достоевского / В. Алексеев // Філософські пошуки. – Львів; Одеса, 2002. – Вип. 13. – С. 38 – 56.
2. Богданова О. А. Спасёт ли мир красота? Проблема красоты и женские характеры в романном творчестве Ф. М. Достоевского / О. А. Богданова // Новый филологический вестник. – 2013. – №4 (27). – С. 73 – 93.
3. Дзыга Я. О. Достоевский и Шмелёв: «духовный роман» и агиографическая литература / Я. О. Дзыга // Культура народов Причерноморья. – 1998. – № 5. – С. 203–207.
4. Дзыга Я. О. Творчество И. С. Шмелёва в контексте традиций русской литературы: дис. докт. филол. наук: 10. 01. 01/ ГОУ ВПО Московский государственный областной университет. – М., 2013. – 445 с.
5. Коршунова Е. А. Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелёва: монография/ Е. А. Коршунова. – Х.: ФОП Бровин А. В., 2013. – 216 с.
6. Матковская И. Я., Губарь О., Голубович И. Религиозно-философские идеи Ф. Достоевского и нравственный мир подольской народной иконы: некоторые проблемы сопоставления / И. Я. Матковская, О. Губарь, И. Голубович // Філософські пошуки. – Львів; Одеса, 2002. – Вип. 13. – С. 29–37.
7. Мусий В. Б. «Кроткая» Ф. М. Достоевского: попытка мифопоэтического прочтения / В. Б. Мусий // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – №1(212). – 2011. – С. 129–139.
8. Нечаева В. С. В семье и усадьбе Достоевских/ В. С. Нечаева. – М.: Соцэкпу, 1939. – 159 с.
9. Шмелёв И. С. Собр. соч.: В 5 т./ Иван Шмелёв; Подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьминой; ред. тома В. П. Шагалола. – М.: Русская книга: Известия, 2004. – Т. 5. Пути небесные: Роман. – 480 с.
10. Щенникова Л. П. Ф. Достоевский и И. Шмелёв: компаративистический аспект / Л. П. Щенникова // СПб: СПбГУКИ, 2012. – С. 174 – 180.

УДК 821.161.1 – 3.09

А. Г. Гребенщикова

Харьковская гимназия № 116

Роль и функции интертекста в интернет-постах Татьяны Толстой

О. Г. Гребенщикова «Роль і функції інтертексту в інтернет-постах Тетяни Толстої. В статті розглядається інтернет-пост як особливий жанр сучасної літератури. Аналізуючи пости Т. Толстої, автор характеризує їх як художньо-публіцистичну єдність. Потужний інтертекстуальний шар є одним з жанроутворюючих ознак інтернет-посту в творчості письменниці, а широкий діапазон претекстів дозволяє говорити одночасно як про «масовість», так і про елітарність її художньо-публіцистичних текстів. Класична література сприймається як своєрідний міфологічний фон, який допомагає пояснити будь-яку життєву ситуацію.

Ключові слова: інтернет-пост, інтертекст, художня публіцистика, прецедентний текст.

А. Г. Гребенщикова Роль и функции интертекста в интернет-постах Татьяны Толстой. В статье рассматривается интернет-пост как особый жанр современной литературы. Анализируя посты Т. Толстой, автор характеризует их как художественно-публицистическое единство. Мощный интертекстуальный слой является одним из жанрообразующих признаков интернет-поста в творчестве писательницы, а широкий диапазон претекстов позволяет говорить одновременно как о «массовости», так и об элитарности ее художественно-публицистических текстов. Классическая литература воспринимается как своеобразный мифологический фон, помогающий объяснить любую жизненную ситуацию.

Ключевые слова: интернет-пост, интертекст, художественная публицистика, прецедентный текст.

A. G. Grebenshikova Role and functions of intertextuality in internet-posts by Tatyana Tolstaya.

The article is aimed to investigate internet post as a special genre of modern literature. By analyzing posts written by T. Tolstaya author characterizes them as artistic and publicistic unity. Powerful layer of intertext is one of the main attributes of internet post's genre genesis in the creative work of the writer, while the wide range of pretexts indicates that her art essays are oriented to a large audience and upmarket at the same time. Classic literature is perceived as special mythological background that helps explain any real-life situation.

Keywords: internet post, intertext, art essays, precedent text.

Современный этап развития литературы ознаменовался рождением такого жанра, как интернет-пост. Гуманитаристика еще не выработала научный аппарат для интерпретации этого понятия, поскольку до недавних пор ценность и художественность интернет-высказываний признавалась сомнительной, а сами они воспринимались столь «несерьезно», что вести научные дискуссии на данную тему было затруднительно. Однако обращение к жанру поста именитых писателей (Татьяна Толстая, Александр Иличевский, Григорий Чхартишвили и др.) и новых авторов, изначально работающих в жанре интернет-поста (Лора Белоиван, Джон Шемякин и др.), способствовало активизации интереса исследователей [1; 2; 5; 6; 7]. Таким образом, можно говорить о новом этапе развития литературного процесса, который формируется в условиях интернета. Задачей настоящей статьи является уяснение роли и функций интертекста в интернет-постах Т. Толстой.

В самом общем смысле пост (от англ. post – запись) – это сообщение, сделанное на странице форума или социальной сети. Однако с учетом литературоцентричной традиции нашей культуры эта запись зачастую перерастает в текст, обладающий признаками художественности. Разумеется, пост скорее публицистичен, чем литературен: это живой отклик на текущие события. Однако исследователи подчеркивают, что пост является гибридным, пограничным жанром: к нему применимы термины «художественная публицистика» (Г. Прохоров) [8] или «эссеистика» (М. Эпштейн) [11]. Можно сказать, что общая для художественного текста и поста цель (выражение авторской интенции) достигается разными способами. Пост, как правило, остроактуален, динамичен и интерактивен, а художественный текст нуждается в дешифровке, обладает сложной структурой, собственным внутренним миром, обращен к вечным вопросам человеческого бытия.

Татьяна Толстая – писатель, наиболее активно использующий новые формы функционирования

литературы. Выдержав творческую паузу после выхода романа «Кысь» (2000), она публиковала тексты сначала в «Живом Журнале», а затем, с 2007 года, и в Фейсбуке [10]. Писательская деятельность Т. Толстой в интернете сегодня оценена не только пользователями, но и исследователями (прежде всего – А. Генисом) [2; 3]. «Смена оптики», о которой говорит И. Сурат применительно к новому этапу творчества Т. Толстой, оказалась адекватна именно интернет-постам: автор переходит от третьего лица к первому, отказываясь от «фикшна» [9]. Позднее многие из этих текстов будут включены в сборник «Легкие миры», но изначально они представляли собой посты писательницы в Фейсбуке.

Большинство текстов Т. Толстой, оформленных как посты в ФБ, представляют собой единство художественного и публицистического начал. Написанные зачастую «на злобу дня», они оказываются глубокими и значительными по содержанию, обнаруживая вполне узнаваемые признаки авторской стилистики и поэтики.

Одной из наиболее ярких особенностей интернет-постов Т. Толстой является их повышенная интертекстуальная плотность. По аналогии с «филологическим романом» тексты писательницы вполне можно считать «филологической прозой». Художественный мир Т. Толстой так или иначе ориентирован на литературу: автор поверяет ею поступки и мысли не только героев, но и свои. Часто «чужое слово» – цитата – бывает вписана настолько органично, что непросвещенный читатель не может догадаться о ее авторстве.

Литературой оказывается пропитано все. Эпизод из жизни в съемной квартире, когда испанский сосед не смог заменить перегоревшие пробки из-за невысокого роста, сопровождается словами Тютчева: «„Жизнь, как подстреленная птица, подняться хочет, но не может“, – писал Тютчев по, в общем-то, аналогичному поводу» [10]. Авторский комментарий проводит неожиданную параллель между бытовым и бытийным, с одной

сторони, как будто профанируя поэтическую строку, ставшую идиомой, с другой – подчеркивая универсальность, всемерность поэта, адекватность его строк любой жизненной ситуации. Сходен принцип построения другого короткого поста: «Блокирую тут одного, а ФБ сообщает: „Извините! Система блокировки перегружена!” Первый раз такое вижу. Видимо, степень взаимной нетерпимости дошла до предела. Рука бойцов колоть устала, И ядрам пролетать мешала Гора кровавых тел» [10]. Ироническое цитирование хрестоматийных строк Лермонтова отвечает природе виртуальной действительности: море крови и смерть в интернет-мире легко аннулируются при новой попытке преодолеть игровой уровень, а потому не могут восприниматься трагически.

Другие не менее узнаваемые лермонтовские строки служат для снятия оппозиции свой/чужой: «Сняли в Париже квартиру у каких-то. А там на стене – портреты предков. И один – военный. Похоже, что это эпоха наполеоновских войн. Но какие именно годы? Что за мундир? Какой род войск? <...> Скажи-ка, дядя, это Бородино, может быть? <...> Кто поможет?» [10]. Писательница, которую в комментариях часто злобно-завистливо именуют графиней, просит помощи у френдов и маркирует общность интересов лермонтовской читатой.

Отдельную разновидность составляют тексты Т. Толстой, где автор задумывается об истоках русского национального характера. Здесь есть посты, интертекст которых включает не только литературные произведения, но и фольклорные тексты, и осмысление культурно-исторических реалий. Рассуждая о фразах, которые удалось произнести разбитому параличом Ленину в последние месяцы жизни, Т. Толстая акцентирует слово «что?»: «По-видимому, <...> «что?» – сложное, композитное чувство. <...> Что делать? Кто виноват? Русь, куда несешься ты? Третьим будешь? Ты меня уважаешь? Что ты жадно глядишь на дорогу? У вас вай-фай есть?» [10]. Соединяя в вопросах, задаваемых без пауз, на едином вдохе, совершенно разнородные явления и понятия, Т. Толстая пытается уловить самую суть народного характера, которая высвечивается на пересечении «роковых» вопросов русской литературы, национально-бытовых пристрастий и причастности к современной сетевой жизни.

Среди литературных ориентиров писательницы следует выделить гоголевско-щедринско-булгаковскую традицию. Хлесткий, ироничный слог ее постов не оставляет читателей равнодушными, а мир, который описывает Т. Толстая, полон оптических ошибок и обманов (отсюда гротескное восприятие действительности, унаследованное ею от Гоголя и Булгакова).

Так, например, рассуждения об аскетизме русской интеллигенции оборачиваются мыслями о том, что аскеза эта вызвана гордыней, показным неприятием пошлости: «Что есть пошлость? Расскажите кто-нибудь, а то лучшие умы уже лет двести как с этим не справляются» [10]. Формулировка вопроса отсылает читателей к М. Булгакову и Библии («Что есть истина?» – вопрос Понтия Пилата), причем здесь важен не столько параллелизм синтаксических конструкций, сколько принципиальная невозможность точного и окончательного ответа. Дискутируя с некоей «правнучкой философа», Т. Толстая доказывает невозможность «простого» решения этого философского вопроса и завершает пост, перефразируя Н. Гоголя (без атрибутирования цитаты): «Ответь нам, правнучка! – Нет ответа» [10]. Вспомним, что образ птицы-тройки появляется в «Мертвых душах» в лирическом отступлении автора. Гоголь рассуждает о природе русского человека, не только восхищаясь им (тройка мчится, «вдохновенная богом» [4: 332]), но и выражая тревогу («что-то страшное заключено в сем быстром мельканье» [4: 331]). Картина, представленная в финале этого отступления, по сути, апокалиптична: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [4: 332]. Русь в данном случае предстает могучей разрушительной силой, разрывающей самый воздух, и другие государства косятся на нее – очевидно, со страхом и неодобрением.

Посты писательницы максимально ироничны. Лавируя между возвышенным и комическим, частным и общим, Толстая то «заземляет» текст, то вновь универсализирует его, погружая в культурный контекст. Особенно это заметно в постах 2014–2015 годов, посвященных запрету ввоза в Россию импортных продуктов: «Уж сколько их упало в эту бездну. Попрощайтесь с сыроподобным продуктом „Веселая коровка”. Отсмеялась скотинка-то» [10]. Это – авторская оптика, особое видение мира, в котором соседствуют на равных трагические строки Цветаевой и хлесткая ирония по поводу «сыроподобного продукта». Подобным образом выявляется интертекст в посте о походе с подругой на рынок за сыром: «Не надо сыру, – говорю я, – это все чистое пальмовое масло, всё сварено в одном ведре на Малой Арнаутской, или что теперь служит замещением этой замечательной улицы. Что Маасдам, что Пармезан, что Грюйер – одинаковый муляж. Симулякр» [10]. Обратим внимание, что в одной фразе соседствуют как

«массовые» Ильф и Петров, так и «элитарный» Бодрийяр. Позже в этот контекст вписывается «универсальный» Достоевский: сыр называется «Тэт де Муан. Голова монаха, стало быть; название оскорбляет, наверно, кого-нибудь, вот и слава тебе Господи. Хорошо и полезно человеку походить оскорбленным: это оздоравливает и смиряет» [10].

Неподготовленного читателя может шокировать соединение сниженного описания сыра («полугодовой запас сыра повышенной вонючести») с цитатами из Божественного писания. Заветным куском сыра бри автора «одаривает ангел». Запах сыра Т. Толстая сравнивает с другим, не менее сильным, словно ангел «нарвал где-то в Раю охапку гиацинтов с тюльпанами» [10]. Сочетание возвышенного и низменного оказывается настолько нерасторжимым, что их невозможно воспринимать по отдельности: «Кондиционер работает, перемешивая прохладу с сыростью, вонь со сладостью, и вот нате вам, – в моей огромной комнате-студии за ночь создалась атмосфера предбанника при морге: тут вам и труп типа бри и его братьев, тут и цветочный холм от пришедших проститься» [10]. Гастрономическое удовольствие способно подарить автору минуты наслаждения и ощущение приподнятости над землей («так и висишь в сладком (по сути, трупном. – А. Г.) воздухе» [10]). Финал поста объясняет, почему для Т. Толстой подобное смешение не является кощунственным: «Но у нас, у христиан, смерти нет, и всех простят» [10]. Автор универсализирует смысл конкретной жизненной ситуации, привлекая имплицитно цитату из Иоанна Златоуста: «Смерть, где твое жало?». Здесь утверждается торжество жизни, по сути, – бессмертие. Однако для русского читателя эти слова ассоциируются и с «таинственной» повестью И. Тургенева «Клара Милич», повествующей о размытии границ между жизнью и смертью. Так одна фраза актуализирует серьезнейший слой интертекста. Итогом поста звучат последние слова Толстой, соединяющие телесное и духовное в едином наслаждении: «Буду завтракать клубничкой с шестью сырами и слушать что-нибудь струнное с флейтой» [10].

Источники интертекста в постах Т. Толстой разнообразны. Это и библейские тексты, и античная литература, и авторы Ренессанса, и русская классика, и песни (студенческие, бардовские), и соцреалистические тексты. Особое место в этом ряду занимает пушкинский интертекст. Еще в «Кыси» имя Пушкина было символическим («пушкин», «буратина» – именовал его главный герой, делавший деревянную скульптуру первого поэта). В постах же Т. Толстая апеллирует к гению, ощущая нерасторжимое родство с ним: «„Тихо запер я двери, И один, без гостей“, – как писал Пушкин Александр Сергеевич.

Мне его не хватает иногда. Думаю, и ему меня иногда тоже не хватает» [10]. Подобную позицию не стоит объяснять гордыней (как сделали это многие комментаторы поста Т. Толстой). Скорее, это знак принадлежности к определенному кругу, избранность которого ощущает писательница. Т. Толстая подчас не называет имени Пушкина, не закавычивает цитаты большей или меньшей степени узнаваемости, не нуждается в «возвышенных» поводах для постов: Пушкин всемерен и адекватен всему, что окружает автора: «Вот так отлучишься на часок, вернешься к компьютеру, а там 99+ извещений. Что такое? – а это кто-то решил облайкать все мои мыслимые фотографии. <...> А я разгребай. Имейте божеское снисхождение, проявите лаконизм. Напишите простенько: всё в вас, Татьяна Никитична, гармония, всё диво, – я вполне этим удовлетворюсь. Тем более, что это правда» [10].

Жизненные контексты, в которые Т. Толстая «вплетает» имя Пушкина («нашего всего», «Александр Сергеевич»), поражают своим разнообразием. Это может быть пост об изготовлении палки-доставалки для хозяйственных надобностей, завершающийся строками из «Полтавы» («Моя личная, незаменимая доставалка произросла, как ахматовские стихи, из сора. Был у меня такой набор: швабра с длинной ручкой и стоячий совок с длинной ручкой. <...> Я прозрела в них нужнейший предмет, в природе не встречающийся. Так нарождаются новые смыслы! Так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат!» [10]).

Другой прецедентный пушкинский текст используется в едком комментарии к посту писателя Захара Прилепина – претендента на получение премии журнала «Сноб», конкурента Толстой: «Захар Прилепин всполошился, что вы, друзья мои и читатели, залайкали меня на „Снобском“ голосовании. <...> Не плачь, Захар! Вытри глазки-то. Будет у тебя новое корыто!» [10]. Симптоматично, что Т. Толстая считает Прилепина носителем архаичного сознания, присущего домостроевской Руси. Пушкинский источник – «Сказка о золотой рыбке» – несет в этом смысле особую нагрузку.

Шедевр любовной лирики «Я помню чудное мгновенье» становится для Т. Толстой иллюстрацией низкого качества бутербродов, продающихся в придорожном кафе: «Оглядели полки – время было малокапиталистическое, послекризисное, и ничего хорошего нам предложить не могло. Бутерброд какой-то без божества, без вдохновенья» [10]. С одной стороны, налицо профанирующее остранение пушкинских строк, а с другой – очевиден выпад против «лакированности» этого текста, подчас бездумно заучиваемого не одним поколением школьников и превращаемого в расхожую идиому.

Для любого актуального сюжета Т. Толстая находит подходящую пушкинскую цитату. Предлагая абсурдные рецепты приготовления экзотического мяса (ондатры, дикобраза) в ответ на запрет ввоза в Россию импортной говядины, писательница предлагает окунуться в культурологическую этимологию: «Кстати, по-английски ондатра – muskrat, и народная этимология понимает это как „мускусную крысу“, тем более, что у нее есть мускусные железы <...>. На самом деле, как считается, название это происходит от слова mōskwas (на языке индейского племени абенаки). Mōskwas – как много в этом звуке для сердца русского слилось, как много в нем отозвалось» [10]. Незаквыченные строки из «Евгения Онегина» – «энциклопедии русской жизни» заставляют соотносить эпохи, иронически снижая образ современности. Кстати, в каламбурной игре слов Т. Толстая также наследует Пушкину (вспомним эпиграф к одной из глав «Евгения Онегина»: «O rus!...Ног. О Русь!»).

Таким образом, посты Т. Толстой, образуя художественно-публицистическое единство, содержат в себе мощный интертекстуальный слой, оказывающийся одним из жанрообразующих признаков интернет-поста в творчестве писательницы. Интертекстуальные отсылки универсализируют тексты записей и облачают их художественной плотью. Классическая литература воспринимается как своеобразный мифологический фон, помогающий объяснить любую жизненную

ситуацию. «Геологическое» строение постов Толстой (наличие сложной и разветвленной системы претекстов) обогащает их, усложняет структуру и сообщает публицистическим темам полновесное художественное начало. По сути, механизм работы интертекста в постах и художественных произведениях принципиально не отличается. Но именно наличие интертекстуального пласта выявляет двуединую художественно-публицистическую природу интернет-поста, вписывает Толстую в литературную традицию (от Василия Розанова до Лидии Гинзбург и Михаила Гаспарова) и в то же время указывает на сложную эстетическую природу ее записей. Наряду с очевидной опорой на предшественников (Гоголь, Щедрин, Булгаков) и конструированием собственной мифологической системы, восходящей к модернистской традиции, налицо – центонное мышление и «свободное» обращение с классической литературой, характерные для постмодернизма. Неатрибутированные отсылки к прецедентным текстам вполне доступны рядовому читателю. В то же время менее очевидные претексты будут замечены лишь искушенной категорией пользователей. Именно поэтому интертекстуальный слой в интернет-постах Т. Толстой позволяет говорить одновременно как о «массовости», так и об элитарности ее художественно-публицистических текстов.

Литература

1. Бабичева А. Открытая мысль : интернет на бумаге [Электронный ресурс] / Анастасия Бабичева // Знамя. – 2012. – № 5. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/5/b31.html>.
2. Генис А. Поэтика Фейсбука [Электронный ресурс] // А. Генис. – Режим доступа : <http://www.svoboda.org/content/transcript/27247869.html>.
3. Генис А. От первого лица : новая проза [Электронный ресурс] // А. Генис. – Режим доступа : <http://www.svoboda.org/a/25414988.html>.
4. Гоголь Н. В. Избр. соч. В 2 т. Т. 2. / Н. В. Гоголь ; [ред. кол. Алексеев М. П. [и др.]]. – М. : Худож. лит., 1978. – 477 с.
5. Голованова М. А., Абрамова М. И., Пичугина О. Г. О культуре письменной речи в системе Рунет [Электронный ресурс] / Голованова М. А., Абрамова М. И., Пичугина О. Г. // Труды Международного симпозиума «Надежность и качество». – 2008. – Т. 1. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/o-kulture-pismennoy-rechi-v-sisteme-runet>.
6. Костырко С. Сетевая литература [Электронный ресурс] / Сергей Костырко. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/1/netlib.html.
7. Лутовинова О. В. Интернет как новая «устно-письменная» система коммуникации / О. В. Лутовинова // Изв. РГГУ им. А. И. Герцена. – 2008. – Вып. 71. – С. 58–65.
8. Прохоров Г. С. Поэтика художественно-публицистического единства (на материале литературы периода классического посттрадиционализма) : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Г. С. Прохоров. – М., 2013. – 34 с.
9. Сурат И. З. Иногда любовь. Новая проза Татьяны Толстой [Электронный ресурс] / Ирина Сурат // Знамя. – 2014. – № 8. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2014/8/12s.html>.
10. Толстая Т. Ссылка на профиль в Фейсбуке. – Режим доступа : <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya?fref=ts>.
11. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 496 с.

Культурно-эстетичні аспекти вивчення літературних явищ

УДК 821.161.1

Н. А. Волик

Мариупольский государственный университет

Торжественная ода М. В. Ломоносова в русской литературе XVIII века и ее взаимодействие с риторикой

Волик Н. А. Торжественная ода М. В. Ломоносова в русской литературе XVIII века и ее взаимодействие с риторикой. Статья посвящена проблеме становления жанра торжественной оды в русской литературе XVIII века и его взаимодействию с теоретическими руководствами в рамках риторической культуры. С этой целью был проведен сопоставительный структурный и стилистический анализ «Оды на день восшествия Елисаветы Петровны 1746 года» с жанровыми характеристиками панегирика, описанными в «Риторике» Ломоносова. Анализ показал, что торжественная ода воплощает собой следование риторической модели эпохи и является поэтическим образцом использования готового слова.

Ключевые слова: риторическая модель, риторическое слово, торжественная ода, панегирик.

Волик Н. А. Урочиста ода М. В. Ломоносова у російській літературі XVIII ст. та її взаємодія із риторикою. Стаття присвячена проблемі становлення жанру урочистої оди у російській літературі XVIII ст. та його взаємодії з теоретичними посібниками в рамках риторичної культури. С цією метою був проведений зіставний структурний та стилістичний аналіз «Оди на день сходження Єлисавети Петрівни 1746 року» із жанровими характеристиками панегирика, описані у «Риторичі» Ломоносова. Результатом дослідження став висновок про те, що урочиста ода наслідує риторичну модель епохи та є поетичним взірцем використання готового слова.

Ключові слова: риторична модель, риторичне слово, урочиста ода, панегирик.

Volik N. The solemn ode by Lomonosov and its interaction with rhetoric in Russian literature of 18th century. This article is about becoming of the solemn ode's genre in Russian literature of 18th century and about his interaction with the theoretical guidelines within the rhetorical culture. For this was conducted the structural and stylistical analysis of «The Ode on the day of accession of Elizabeth Petrovna by 1746». Then we compare ode and the genre of panegyric was described in «The Rhetoric» by Lomonosov. As a result solemn ode embodies era rhetorical model and is a sample of the finished word.

Keywords: rhetorical model, rhetorical word, solemn ode, panegyric.

История русской литературы XVIII века представляет собой период становления художественной литературной традиции в условиях риторической культуры. Данный тип культуры становится способом обобщения действительности через ее авторское переосмысление, описание и воспроизведение. Русская литература, находясь в качественно неравных условиях с западноевропейской литературой, избирает рефлективно-традиционалистский способ творчества, создавая произведения по образцу или согласно теоретическому предписанию. В этом отношении особый интерес представляет собой проблема становления русской лирики в рамках «риторического мышления» как под влиянием

поэтик, так и риторических руководств. Авторы риторик, ориентируясь на европейскую или античную традиции, предписывали жанрово-стилевые особенности, стихотворный размер, рифму и особенности поэтического языка произведений. Лирические жанры находились в не совсем естественных для них нормативных условиях, когда поэзия являлась не результатом эмоционального переживания, а следствием логических, последовательных рассуждений.

Исследованиями риторики как способа постижения и обобщения действительности и ее влиянием на русскую литературу XVIII столетия занимались такие исследователи как Т. Е. Автухович, А. В. Михайлов, С. С. Аверинцев. Наше исследование посвящено самому риторическому лирическому жанру русской литературы этого периода – оде. На примере

анализа одной из торжественных од Ломоносова мы попытаемся проследить, какое влияние оказали на произведения этого жанра знаменитые «Риторики» поэта и какие ораторские жанры стали отправной точкой в одическом творчестве Ломоносова. Ранее проблему эволюции лирического одического жанра и условия его формирования исследовали Ю. Н. Тынянов, Г. А. Гуковский, Л. И. Сазонова, Е. А. Погосян и др.

Для описания литературного процесса, в условиях которого происходит зарождение и становление лирической оды, воспользуемся терминологией Т. Е. Автухович, которая выделяет три основополагающие категории в создании художественного произведения XVIII века: риторическую парадигму, риторическую модель и риторическое слово. При этом под риторической парадигмой исследователь понимает «характеристику соотношения реальности и ее изображения в риторическом произведении» [1:44], а под риторической моделью – «первичную модель авторского высказывания, в основе которой лежит каноническая ситуация непосредственного общения, в данном случае общения автора с читателем» [1:37]. Что же до риторического слова, то здесь сошлемся на мнение А. В. Михайлова, который утверждает, что поэзии в эпоху риторического типа культуры, каковой, без сомнения, является эпоха XVIII века, свойственно пользоваться так называемым «готовым словом», «которое заранее дано поэту (или ученому, или оратору, и т. д.), – слово, данное как готовый смысл. Не нормативное правило, задано, а именно готовый, уже готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть» [5:310]. При этом автор предлагает называть «морально-риторическую» систему культуры «мифориторической». В условиях такого типа культуры автор пользуется риторическим словом, т.е. словом с заданным готовым лексическим и моральным смыслом.

Среди лирических жанров русской литературы одним из наиболее риторических после сатиры принято считать оду, которая испытывала влияние со стороны ораторской прозы. Ю.Н. Тынянов отмечает: «Ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе – для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение «по силлогизму») и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс» [7:228]. Уже то, что данный жанр синтезирует в себе черты лирики и эпоса, обладает однонаправленной линейной композицией – от

автора к читателю, характеризуется пышным и витиеватым стилем дает основание для его сопоставления с некоторыми ораторскими жанрами, имевшими установку на произносимость.

Риторическая модель жанра оды, на первый взгляд, по своей диспозиции соответствует структуре ораторской речи, а точнее хрии (аргументированной речи), о которой Ломоносов сначала упоминает в «Риторике» 1744 года. Затем в «Риторике» 1748 года он выделяет хрию как отдельный вид речи, состоящий из восьми частей: 1) приступ, 2) парафразис, 3) причина, 4) противное, 5) подобие, 6) пример, 7) свидетельство, 8) заключение. «Хрия есть слово, которое изъясняет и доказывает краткую нравоучительную речь или действие какого великого человека, и поему разделяется на действительную, словесную и смешанную» [3:295]

Также обнаруживается близкое композиционное единство между жанром торжественной оды и панегириком. Так, Л. И. Сазонова отмечает, что творчество В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова являет собой переходный для панегирического жанра этап, когда он воплощается в похвальной, торжественной, комплиментарной оде. «Приуроченные к знаменательным событиям в жизни царской семьи и государства, оды продолжили традицию окказиональной поэзии. Но в отличие от панегириков ода получила твердую жанровую форму» [6:104].

Мнение о близости жанра оды к ораторской прозе не всеми исследователями воспринимается однозначно. Так, Ю. Н. Тынянов оправдывает лирически большое количество строф в одах Ломоносова необходимостью эмоциональной разрядки, которую не способна была реализовать объективно присутствовавшая логическая структура. Г.А. Гуковский считает единственной темой одического творчества поэта изображение восторженного духа с его многочисленными эмоциями: «пиит руководим в своем пении не разумом, но восхищением; его воображение парит, пролетает мигмом пространство, время, нарушает логические связи, подобно молнии освещает сразу разнообразные места» [2:47]. Таким образом, исследователь констатирует: «здесь логика уступает место эмоционально-оправданным связям; план оды Ломоносова противопоставляется обыденному представлению о разумном плане практического изложения» [2: 48].

В «Кратком руководстве к риторике на пользу любителей сладкоречия» 1744 года значится, что «панегирик есть слово похвальное высокия особы, места или действия достохвального» [3:70], содержащее в себе описание душевных качеств, характерных черт, добродетелей, талантов, благородных поступков и т.д. Панегирик имеет

традиционную для ораторской речи структуру:

1. Вступление «должно быть цветно и приятно, тропами, фигурами и витиеватыми речью...» [3:71].

2. Тема в панегирике должна быть сформулирована «украшено и витиевато, под какою-нибудь фигурою или смешанною аллегориею» [3:71].

3. Истолкование осуществляется тремя способами: 1) когда сначала говорится о том, за что вообще особа достойна похвалы, а затем уточняется, чем славится именно эта особа; 2) когда похвалы перечислены в хронологическом порядке – от младенчества, до старости; 3) «когда только самые знатнейшие свойства и добродетели похвалены бывают» [3:71].

4. Утверждения (доказательства) не являются обязательной частью панегирика, но содержат «замысловато и пространно предложенные дела, свойства и добродетели» [3:71].

5. Заключение содержит «побуждение к любви и почтению похваленных особы или места, к подражанию достохвального действия» [3:71].

Стиль панегирика должен «употреблять замыслы, тропы, высокие и приятные фигуры, как отвращение, представление, разговор, вымысл» [3:71–72].

Опираясь на исследования Л. И. Сазоновой, Г. А. Гуковского, Ю. Н. Тынянова, проведем сопоставительный анализ композиции «Оды на день восшествия на всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны самодержицы всероссийская 1746 года» М. В. Ломоносова с диспозицией панегирического произведения, изложенной выше по «Риторике» Ломоносова, чтобы выяснить, какое непосредственное влияние оказало руководство по красноречию на становление жанра оды. Также охарактеризуем стиль оды и рассмотрим использование риторических тропов и фигур.

Автор начинает свое вступление, прибегая к образам античной мифологии, то есть употребляя т.н. «постоянные собственные имена». Изображение вершины Парнаса и собрания Муз создает в читательском воображении идеальную картину покоя, блаженства и одухотворенности. Для создания атмосферы естественного, истинного восхваления Елисаветы, которое имеет божественное происхождение, Ломоносов олицетворяет природу посредством метафор («воды протекают», «холмы и древа зывают», «гласом возвышают» [4:137]) и противопоставляет неторопливый, прохладный пейзаж приятному шуму во второй половине первой строфы: «Меня не жажда струй прозрачных, // Но шум приятный в рощах зланных // Поспешно радостна влечет...» [4:137].

Тема оды – прославление деяний Елисаветы

Петровны – аллегорично представлена поэтом как спасение от темноты, избавление от страданий и утешение. Традиционна для композиции торжественных од Ломоносова антитеза свет – тьма, когда восход солнца символизирует восхождение императрицы на престол, пришедший на смену темным временам:

Велит ночным лучам склониться
Пред светлым днем, и в тверди скрыться,
И тем почтить его приход.
Он блеск и радость изливает
И в красны лики созывает
Спасенный днесь Российский род [4:136].

Перейдем к истолкованию выбора темы, где поэт образным, витиеватым стилем, третьим способом, то есть перечисляя самые яркие достоинства царской особы, аргументирует свою похвалу Елисавете. Иногда Ломоносов говорит о всемогуществе и милосердии царицы, прибегая к приему силлогизма (используется в хрии), например, ностальгия по петровским делам и несвобода от власти бироновщины привели как следствие к тому, что Россия просит утешения у своей защитницы:

1. Взирая на дела Петровы, // На град, на флот, и на полки,

2. И купно на свои оковы, // На сильну власть чужой руки,

3. Россия ревностно вздыхала // И сердцем всякой час зывала // К тебе, защитнице своей... [4:138].

Еще один прием, встречающийся в жанре Ломоносовской оды, сближает его с хрией: поэт часто обращается к истории и приводит свидетельства правления Петра I как пример для наследования царствования Елисаветы: «Взирая на дела Петровы, на град, на флот, и на полки», «Воздвигни нам Петрово Племя»; «Покрой отечески законы» [4:138], «Таков был Петр – врагам ужасен // Своим Отец, везде велик» [4:143]. Изображая Елисавету, автор называет ряд достоинств, возносящих ее надо всеми, например, щедрость, милость, мужественность и красота:

Взирая на Елисавет
И купно на ее доброты:
От ней текут на всех щедроты,
Как твой повсюду ясный свет [4:142].
Коль наша радость справедлива!
Нас красит сладостный покой;
О коль, Россия, ты счастлива
Елисаветиною рукой!
Противны сил ее страшатся
И купно милости чудятся [4:143].
Дела Петровой дщери громки
Представив в мысленных очах...
Не всяк ли скажет быть чудесно,
Увидев мужество совместно
С толикой купно красотой? [4:143–144].

Утверждения (доказательства) не обязательны в структуре панегирика, но могут присутствовать в иносказательной форме. Славное пятилетнее правление императрицы принесло свои плоды, которые Ломоносов перечисляет в доказательство многим радостям:

Пять крат под счастливой державой
Цветами красилась земля;
Стократной облечился славой
Российски грады и поля:
Стоят трофеи вознесенны,
Цветут оливы насажденны
Елисаветной рукой,
Что новых светов досягает;
От той Европа ожидает,
Чтоб в ней восставлен был покой [4:144].

Для того чтобы подчеркнуть богоданность императрицы, поэт прибегает к приему чистого вымысла посредством эпизода, в котором Бог дарит России свет в образе Елисаветы, что повторяет сюжет о библейском сотворении Богом света из тьмы:

Уже народ наш оскорбленный
В печальнейшей ноши сидел.
Но бог, смотря в концы вселенны,
В полночный край свой взор возвел,
Взглянул в Россию кротким оком
И, видя в мраке ту глубокою,
Со властью рек: да будет свет.
И бысть! О твари обладатель!
Ты паки света нам создатель,
Что взвел на трон Елисавет. [4:140].

Ломоносов в «Риторике» 1748 года отводит вымышленным элементам серьезную роль в преклонении на свою сторону: «Вымыслы в красноречии таковы суть, каковы на сражениях военные хитрости <...>. И как от оных приходят неприятели в замешательство и беспорядок, позабывают и оставляют свои предприятия и расположения, так и слушатели или читатели слова вымысла восхищаются и позабывают свои возражения, противные предлагаемой материи» [3:221].

Заключение оды, подобно хвалебной речи, содержит пожелания к процветанию державы, к свершению геройских дел и повсеместному

распространению славы. В последней строфе поэт приводит сравнение деятельности царицы с могучей рекой, также распространяющей свое влияние вокруг:

Да возрастет ее держава,
Богатство, счастье и полки
И купно дел геройских слава,
Как ток великия реки
Чем дале бег свой простирает,
Тем больше вод в себя вмещает
И множество градов поит;
Разлившись, на поля восходит,
Обильный тук на них наводит
И жатвы щедро богатит [4:146].

Итак, русской литературы XVIII века развивается в условиях риторического типа культуры, когда автор представляется законопослушным гражданином, соблюдающим правила и каноны литературного творчества, и выполняет не только эстетическую, но и морально-воспитательную роль. Воплощением риторической модели ораторского искусства стала проанализированная выше ода Ломоносова, которая по своей структуре во многом повторяет линейную композицию хвалебной речи (панегирика) и частично хрии. Поэт, подобно оратору, в монологической форме дает описание готовой действительности, состоящей из эпизодических картин и с установкой на их позитивное эмоционально-страстное восприятие в процессе декламации. Результаты анализа подтверждают, что в условиях данного типа культуры риторическая модель жанра строилась по аналогам ораторских речей только в поэтической форме, с избытком лирических отступлений и демонстрировала творческий подход Ломоносова, преодолевающий строгие риторические каноны.

Следует отметить, что образцово-подражательный подход к литературному творчеству в русской литературе оказал значительное влияние на лирические произведения и целесообразно было бы проследить дальнейшую судьбу одического жанра в творчестве русских поэтов конца XVIII века во взаимосвязи с риторическими традициями.

Литература

1. Автухович Т. Е. Риторика и русский роман XVIII в.: взаимодействие в начальный период формирования жанра: учебное пособие / Т. Е. Автухович. – Гродно, 1995. – 185с.
2. Гуковский Г. А. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова / Г. А. Гуковский // Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 352 с.
3. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: В 10 т. / М. В. Ломоносов (под ред. С. Г. Бархударова, Г. Б. Блока, В. В. Виноградова). – М.; Л.: Издательство академии наук СССР, 1952. Т. VII. Труды по филологии – 1952. – 997 с.
4. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: В 10 т. / М. В. Ломоносов (под ред. С. Г. Бархударова, Г. Б. Блока, В. В. Виноградова). – М.; Л.: Издательство академии наук СССР, 1959. Т. VIII. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. – 1959. – 1288 с

5. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII –XIX вв. / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. –336 с.

6. Сазонова Л. И. От русского панегирика XVII в. к оде М. В. Ломоносова / Л. И. Сазонова // Ломоносов и русская литература. – М., 1987. – С. 103 – 126.

7. Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 227–252.

УДК 821.161.1-3(091)

В. И. Силантьева

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова

Традиция в системе переходности.

Чехов на сломе двух эпох

Силантьева В. И. Традиция в системе переходности. Чехов на зламі двох епох.

У статті поставлено питання про особливості успадкування традиції в періоди «зламу епох» і переходу від однієї форми художнього відображення світу до іншої. Питання перехідної художньої свідомості сьогодні в літературознавстві обговорюються майже постійно, а у просторі «власне літератури» на цей запит відповідає постмодернізм. Для характеристики подібних «неврівноважених» періодів часто використовують термінологію і понятійний ряд, запропонований синергетиками. Тому в статтях і об'ємних літературознавчих роботах використовуються поняття «нерівноважність», «дисипативність», «ентропія». Ми стверджуємо, що в ситуації турбулентності і торжества Хаосу коригується засвоєння традиції, формується новий погляд на досягнення попередників. У нашій роботі пропонується нова схема аналізу творів, що написані в епоху переходності.

Відправним моментом дослідження стала творчість Чехова як письменника, який з'єднав ХІХ-й і ХХ-ий літературні століття. Показано ставлення цього письменника до проблеми засвоєння й переосмислення минулого, і в першу чергу, ставлення до традиції. У роботі використовуються не тільки твори, а й листи Чехова. Особливо докладно ті, в яких відображена полеміка Чехова з Толстим з приводу роману «Воскресіння».

Теоретичне обґрунтування основних положень статті складають роботи Ю. Лотмана з питань художнього «вибуху»; а також роботи Р. Арнхейма і М. Вертхеймера з гештальт-теорії. Ще – напрацювання Вл. Соловйова з проблеми «всеїдності» як філософської доктрини, яка визначає собою модель хаосу і турбулентного розвитку життя і мистецтва. Синергетична модель переходу через розпад і хаос до відносної стабільності підтверджується основними положеннями численних досліджень Г. Хакена, І. Пригожина, а також їх послідовників.

Що стосується Чехова, то питання про його «перехідну позицію» в мистецтві рубежу ХІХ–ХХ століть дебатуються досить давно. Першоджерелом такого ставлення до письменника Чехова можна вважати роботи Андрія Белого і Д. Мережковського – критиків, які часто піднімали питання про місце письменника в сучасному йому літературному потоці. Протягом ХХ століття ця проблема неодноразово обговорювалася у наукових колах, але тільки з обґрунтуванням теорії переходності в кінці ХХ і на початку ХХІ століття історія з освоєнням чеховського спадщини отримала новий імпульс розвитку.

Досліджуючи заявлену в даній статті проблему, її автор приходять до висновку про те, що традиція в моменти «зламу часів» переважно розглядається як об'єкт насмішки і епатажного заперечення. Від неї воліють відмовитися, а не коригувати, не переосмислювати відповідно до вимог часу. Але одночасно багатьма письменниками традиція сприймається і як об'єкт для активних художніх експериментів. У цьому випадку про свої права активно заявляє фактор «прогресивної випадковості». В результаті такої дії створюються нові довговічні (або недовговічні) жанрові форми. Так сталося з Чеховим: він залишив нам твори, які виявилися довговічними, але якийсь час дивували сучасників і викликали їх гнів. Проте, саме ці форми вижили і продовжують жити у ХХІ столітті.

Ключові слова: перехідний час, хаос, нерівноважність, дисипативність, ентропія, флуктуація, традиція.

Силантьева В. И. Традиция в системе переходности. Чехов на сломе двух эпох.

В статье поставлен вопрос об особенностях наследования традиции в периоды «слома эпох» и перехода от одной формы художественного отражения мира к другой. Вопросы переходного художественного сознания сегодня в литературоведении обсуждаются почти постоянно, в «собственно литературе» на этот запрос отвечает постмодернизм. Для характеристики подобных «неуравновешенных» периодов часто используют терминологию и понятийный ряд, предложенный синергетиками. Поэтому в статьях и объемных работах используются понятия «неравновесность», «диссипативность», «энтропия». Мы утверждаем, что в ситуации турбулентности и торжества Хаоса корректируется усвоение традиции, формируется но-вый взгляд на достижения предшественников. В нашей работе предлагается новая схема анализа произведений, созданных в эпоху переходности.

Отправным моментом исследования стало творчество Чехова как писателя, который соединил XIX-й и XX-ый литературные века. Показано отношение этого писателя к проблеме усвоения и переосмысления прошлого, и в первую очередь, отношение к традиции. В работе используются не только произведения, но и письма Чехова. Особенно подробно те, в которых отражена полемика Чехова с Толстым по поводу романа «Воскресение».

Теоретическое обоснование основных положений статьи составляют работы Ю. Лотмана по вопросам художественного «взрыва»; а также работы Р. Арнхейма и М. Вертхеймера по гештальт-теории. Еще – работы Вл. Соловьева по проблеме «всеединства» как философская доктрина, определяющая собой модель хаоса и турбулентного развития жизни и искусства. Синергетическая модель перехода через распад и хаос к относительной стабильности подтверждается основными положениями многочисленных исследований Г. Хакена, И. Пригожина, а также их последователей.

Что касается Чехова, то вопрос о его «переходной позиции» в искусстве рубежа XIX – XX веков дебатировался довольно давно. Истоком подобного отношения к писателю Чехову можно считать работы Андрея Белого и Д. Мережковский, часто поднимавших вопрос о месте писателя в современном ему литературном потоке. На протяжении XX века эта проблема неоднократно обсуждалась в научных кругах, но только с обоснованием теории переходности в конце XX и в начале XXI веков история с освоением чеховского наследия получила новый импульс развития.

Исследуя заявленную в данной статье проблему, ее автор приходит к выводу о том, что традиция в моменты «излома времени» по преимуществу рассматривается как объект насмешки и эпатажного отрицания. От нее предпочитают отказаться, а не корректировать, не переосмыслить в соответствии с требованиями времени. Но одновременно многими писателями традиция воспринимается и как объект для активных художественных экспериментов. В этом случае о своих правах активно заявляет фактор «прогрессивной случайности». В результате подобного действия создаются новые долговечные (или недолговечные) жанровые образования. Так случилось с Чеховым: он создал произведения, которые оказались долговечными, но какое-то время удивляли читателей и вызывали их гнев. Тем не менее, именно эти формы выжили и продолжают жить в XXI веке.

Ключевые слова: переходное время, хаос, неравновесность, диссипативность, энтропия, флуктуация, традиция.

Sylantyeva V. Tradition in the system of transition. Chekhov at the turn of the ages.

The article raises the question of specific peculiarities of tradition inheritance in periods of «the turn of the ages» and transition from one form of artistic world reflection to the other. As experience has shown, the questions of artistic consciousness transition occur periodically; in the literature of our time, it is vividly demonstrated by postmodern consciousness. To characterize such unstable periods, synergetic terminology and its concept list are used. Thus the articles and scientific works use the notions of “non-equilibrium”, “dissipation”, “entropy”. Hence we can assume that in turbulence situation and in the context of Chaos triumph, the alteration of tradition assimilation forms new perspective on the achievements of the predecessors. The paper proposes a new scheme that is aimed to analyze the works created in the transitional era.

The study of Chekhov's work becomes the starting point of our investigation. The research sees Chekhov as a writer who united the XIX-th and the XX-th centuries in literature. His attitude to the problem of assimilation and rethinking of the past is shown. The writer's attitude towards tradition becomes a high-priority problem. Chekhov's letters are used alongside with his polemic against Tolstoy about the novel «Resurrection» as the material of analysis.

Theoretical basis of the research is provided by Lotman's works comprising the «bang» theory; and moreover by R. Arnheim's and M. Wertheimer's Gestalt theory. Solovyov's work on questions of «unity», as his philosophical doctrine, determines the pattern of chaos and turbulent development of life and art. Synergetic paradigm of transition from disintegration and chaos to stability is represented by works of H. Haken, I. Prigogine and their followers.

Issues of artistic reorientation in the art of the late XIX–XX centuries and Chekhov's place in the literature of his time were treated by Andrey Belyi and D. Merezhkovskiy, so the article registered their thoughts, utterances and conversations with Chekhov on this topic.

Chekhovs “transitional place” in the art of the turn of the XX th century is being dwelled upon for a long time. Chekhov's place in literature of the time was considered by Andrey Belyi and D. Merezhkovskiy. During the XX th century this issue was brought up not once but it is “the theory of transition” that at the turn of the XXI st century shed light on Chekhov's heritage.

Analyzing the problem outlined above, the author concludes, that tradition at the moments of «transitional time» is treated mostly as an object of ridicule and denial. Some prefer to refuse it but not correct according to time demands. Many authors see tradition as an object to active experiments. Thus the factor of «progressive randomness» comes into force. As a result of such actions the new long-lasting genres appear. This is what happened to Chekhov: he created the prose and drama, which surprised his contemporaries and provoked their anger, but these works have survived in the XX th century and continue to live in the XXI st century.

Keywords: transitional time, chaos, non-equilibrium, dissipation, entropy fluctuation, tradition.

К постановке проблемы. Обычно, говоря о наследовании традиции, всегда отмечают очевидное авторское использование уже наработанного и фиксируют новый тип художественного оформления идеи в новом по времени художественном пространстве. Развивая эту мысль и подтверждая выводы наблюдением А. Франса, А. Нямцу пишет: «Совпадения часты и неизбежны (...) Мысль ценна лишь по своей форме и (...) придавать новую форму старой мысли – это и есть вся задача искусства...» [7:135]. Конечно, с этим утверждением не поспоришь, но подчеркнем: такой вариант усвоения традиции возможен только в периоды хотя бы относительной стабильности. Если же мы наблюдаем резкий излом времени, когда в искусстве главенствует турбулентность, тогда о своем праве заявляет логика нигилизма и отрицания, свойственная *кризисному и переходному времени*. В этом случае, считаем мы, нужно говорить о «культурном зиянии», о «неожиданных экспериментах», о выработке форм, стилей, жанров, промежуточного плана. То есть о традиции, которая, по меньшей мере, воспринимается «странно» – нигилистически и, корректируя прошлое неожиданно, а порой эпатирующе.

Данную тему логично было бы рассматривать на материале современной литературы. Но такой анализ может показаться и бездоказательным. Почему? Тому препятствует сиюминутность происходящего, как известно, должный уровень доказательности возможен по прошествии большого отрезка времени. Уже поэтому в своих доводах и обобщениях мы ссылаемся на творчество А. П. Чехова, соединившего «золотой» реалистический век с «серебряным» модернистским веком.

На современном этапе наиболее значимо в изучении процессов, свойственных кризису-хаосу-переходу в новое состояние, заявила о себе синергетика. Краткий обзор сделанного в этой области знаний выглядит следующим образом.

Синергетики. В их определении времени, подобного нашему сегодняшнему, чаще других встречаются термины «неравновесность», «диссипативность», «энтропия». В системе неравновесности, непоследовательности и самоорганизации материи Хакена-Пригожина картина мира изменчива и турбулентна. В общем, синергетика, имея дело с хаосом и переходом, не может спрогнозировать траекторию развития и предпочитает говорить о *самоорганизации* материи во времени как о процессе, предполагающем активные эксперименты и векторный разброс предпочтений. На первый план здесь выдвигается *случайность флуктуативных срачений*.

Оглянувшись на творчество А. П. Чехова,

вспомним, как часто упрекали писателя в якобы случайном сцеплении эпизодов. А еще – в нелогичности, в непостоянстве предпочтений, в «откровенном зубоскальстве» и неумении уважать свой талант. Зная возможности и привычки современных постмодернистов, мы можем смело утверждать: с прошлым прощаются, иронизируя над ним, а в варианте современных писателей – еще и издеваясь над этим прошлым. Что случается с традицией? По-видимому, к ней подходят неоднозначно, она замирает и ждет своего часа.

Синергетический подход к проблеме традиции и ее усиленного отрицания кажется парадоксальным. Но исследователи С. Курдюмов и Г. Малинецкий в векторном разбросе притягивания/непритягивания опыта прошлого видят сходство с постмодернистским подходом к происходящему. Конечно, утверждают они, «это не постмодерн с его эклектикой, технологией комбинирования различных фрагментов, коллажем из предшествующих идей, штампов, приемов, образов». Но вероятно, считают они, в кризисной ситуации обращение к традиции созвучно *идее импрессионизма*: «Здесь и обостренное внимание к целому, к тому, что делает его большим, чем сумма слагающих его частей. Здесь и новое отношение к вечному и преходящему, акцент на переходных, переломных, ускользающих от неспешного наблюдения моментах» [3].

Теория «взрыва», перехода и освоения прошлого. Если вспомнить основные положения теории Ю. М. Лотмана, изложенные в работе «Культура и взрыв», то нужно обратить внимание на следующие обобщения:

1. Моменты взрыва и постепенного развития сопологаются не столько в виде «двух попеременно сменяющихся друг друга этапов», сколько «в едином, одновременно работающем механизме».

2. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других. Это, однако, не исключает взаимодействия этих пластов.

3. «Момент взрыва – это место резкого возрастания информативности всей системы».

4. «Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать *любой* элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения».

5. «Выбор будущего реализуется как случайность...» [5:22–23].

Как видим, по многим параметрам, но с использованием отличной от синергетиков терминологии, Ю. М. Лотман говорит о том же, о чем пишут Е. Н. Князева и С. П. Курдюмов.

Возвращаясь к А. П. Чехову, отметим следующее. Логически непредсказуемый

векторный разброс интересов и экспериментов писателя и драматурга, который современникам казался случайным, теперь вполне объясним. Он был поиском того «случая», который подтвердил бы жизненность находки. Отсюда и чеховские достижения переходного периода. Им созданы:

– не просто драма, а драма-комедия, в которой использовались даже водевильные начала.

– не просто рассказ, а рассказ новеллистического, а часто и романного содержания; не просто сценка из бытовой жизни обывателя, а повествование о быте мещанина и бытии, до которого он не дотягивается.

– если пародия, то не просто смешная, а смешная и трагическая одновременно.

Мир как завидное непостоянство, как противоречивое единство задолго до назревшей сегодня проблемы был показан и в работах **Ю. Н. Тынянова** конца 20-х–начала 30-х гг. XX века. Это был труд ученого, еще не знавшего о теории непостоянства и самоорганизующихся систем, но слова «скачок», синонимичное лотмановскому «взрыву», и развитие/эволюция как «случайность» уже использовались автором.

Так, рассуждая о закономерностях преемственности, Ю.Н. Тынянов предложил под эволюцией понимать «не планомерную эволюцию, а скачок, не развитие, а простое *смещение*». В статье «О литературной эволюции» [9:270–281] он писал о том, что главное понятие литературного развития – это смена систем, а «смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковый характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают новую функцию этих формальных элементов» [9:281]. Как остроумно заметил в связи со сказанным В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов давал возможность «старому» выполнять функции «нового». А это опять же было особенно характерно для А.П. Чехова, который так и не принял кардинально нового, предложенного модернистами.

Гештальт-психологи. В данном случае мы говорим о системе Макса Вертхеймера и американского философа-культуролога Рудольфа Арнхейма [1;11]. Напомним следующее. В момент предельного напряжения и разрушения уже устоявшейся формы («хороший гештальт» в терминологии гешталистов) образуется *целостность, не сводимая к сумме составляющих ее ощущений*. «Новый порядок» в этой схеме переориентирования системы рождается в результате внезапного *напряжения и разрушения* старого порядка, который в глазах абсолютного большинства зрителей (читателей, слушателей) еще разрушению не подлежит. Вот в этот момент,

утверждал М. Вертхеймер, «...то, что проявляется в отдельной части этого целого, определяется внутренним структурным законом этого целого» [11:7]. Переводя на язык литературоведа, можно утверждать: в момент наивысшего напряжения и разрушения старой системы остатки старой системы повествования, начавшие «оседать» в новой форме, рожают *иллюзию* развития традиции, а на самом деле определяют собой промежуточную форму супплетивизма. Таким образом, схема «смены параметров», предложенная гешталистами, может проиллюстрировать *диффузное* состояние искусства кризисного и переходного периода, а также «поисков и взрывов», которые не приводят к созданию *абсолютной* целостности. Так как в самом понятии «переходное время» заложен смысл неопределенности и зыбкости, то эта модель соответствует его ритму.

Вл. Соловьев очень известен как автор работ о всеединстве во вселенском хаосе. Ему была близка проблематика переходных эволюционных состояний. Это он, остро чувствуя момент социального и философско-этического сдвига и переориентирования России после 1861 г., продумал и создал философскую модель почти что синергетического «всеединства». И это о нем К.В. Мочульский писал: «Для него хаос имеет онтологическую основу; *хаос есть потенциальный космос* (...) Разорванная душа мира *сама* стремится к гармонии и свету. Соловьев видит красоту во взаимном проникновении духа и плоти; Соловьев учит о реальном преображении мирового тела и о соединении неба с землей». Обобщая, можно принять мнение К.В. Мочульского, отметившего: «Всеединство, по Соловьеву, есть идеальный строй мира, предполагающий *воссоединенность, примиренность и гармонизированность* всех эмпирических несогласованных, конфликтных элементов и стихий бытия» [6]. Именно эти показатели, кажется нам, демонстрирует и чеховская повествовательная система. «Всеединство» художественного мира этого автора определялись как образом его героя («плохой хороший человек»), так и жанровым синтезом, о котором постоянно пишут чеховеды. А еще – как давно известной описательностью, так и умением этого автора бытовую деталь или подробность сделать символической («В Москву, в Москву...»). И следующее: именно чеховским творчеством в русской литературе начинается разбег импрессионизма, о котором теперь твердят постоянно – переход без поэтики дробного и мгновенного ракурса изображения просто невозможен.

О Чехове и характере преодоления традиции в его творчестве: **А.П. Чехов – Л.Н. Толстой** –

И. С. Тургенев. Как представляется, чеховское творчество фактически обозначило собой момент прерывности в развитии привычных отношений к традиции в искусстве последней трети XIX века. Многочисленные ранние (а потом и поздние) рассказы писателя продемонстрировали векторный разброс в обновлении традиции, поэтику мгновенного и «удвоение» текстового континуума за счет подтекста. Закономерно поэтому, что в глазах современников писателя его поиски выглядели нелогичными. Друзья и критики ему советовали, его поучали, а он отмалчивался, но иногда писал (например, А.С. Суворину): «Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи» [10, П.5:174]. А рядом было и следующее: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [10, П.5:175].

Это «другое» проявляло себя то в написании уникальных пародий («Шведская спичка», «Драма на охоте», «Цветы запоздалые»), то в лиризованном эпосе («Степь», «Счастье», «Мечты»), то в создании особой драмы-комедии – то есть пьесы, принципиальную новизну которой не смог должным образом оценить даже Л.Н. Толстой. Импрессионистичность мышления и настроения, поток жизни (в которой ничего не происходит), соотнесение обыденного и вечного, открытые финалы – словом, все качества, которые мы сегодня называем очень характерными для искусства переходного времени, заявляли о себе в прозе и драматургии А.П. Чехова, как казалось его современникам, совершенно непоследовательно. «Обобщение прошлого», свойственное усвоению традиции, вылилось у него в символизацию опорной детали, в легитимизацию подтекста как важной составляющей нового текстового образования и отдаленно напоминало то, что использовали в своем творчестве модернисты. Вместо подробных описаний природы наступило время передачи опосредованного пейзажного впечатления. Таинство лунной ночи, утверждал писатель, можно выразить нечаянным штрихом, например, – «...на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка» [10, П.1:242].

Очень характерной для понимания проблемы, обозначенной нами, оказалась полемика А.П. Чехова с Л.Н. Толстым. Важность темы «Чехов и Толстой» заявлена уже давно. В.Я. Лакшин, в начале 1990-х открывая один из первых выпусков «Чеховианы» (издание РАН) работой о месте и значении писателя в литературе конца XIX века, писал: «Живший и творивший на излете XIX в., Чехов по существу своего взгляда на мир и на людей оказался писателем века двадцатого. И это несмотря на то, что он рисовал по преимуществу,

казалось бы, изведанный, многократно описанный, «обветшалый» по выражению Н. Берковского мир» [4:7]. Рядом с процитированными были еще и слова о том, что окончательным водоразделом между веком уходящим и новым оказалась смерть Л.Н. Толстого. Таким образом, два очень разных, но больших таланта ставились рядом, этими именами обозначался момент перехода от эстетики XIX века к художественности века XX.

История взаимоотношения и отталкивания Л.Н. Толстого и А.П. Чехова известна, но не перестает удивлять своей неоднозначностью. Вспомним письмо А.П. Чехова, адресованное М. О. Меньшикову (от 28 января 1900 г.). Реагируя на известия о тяжелой болезни Л.Н. Толстого и о возможности у него онкозаболевания, А.П. Чехов писал: «Я боюсь смерти Толстого. Если бы он умер, то у меня в жизни образовалась бы большое пустое место. Объясняя сказанное, он перечислил причины этой большой своей привязанности: «Во-первых, я ни одного человека не люблю так, как его (...). Во-вторых, когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором (...) В-третьих, Толстой стоит крепко, авторитет у него громадный, и, пока он жив, дурные вкусы в литературе (...) будут далеко и глубоко в тени» [10, П.9:29–30].

Что касается непосредственно литературного творчества Л.Н. Толстого, то середина этого письма посвящена анализу только что прочитанного А.П. Чеховым романа «Воскресение»: «...скажу еще о «Воскресении», которое я читал не урывками, не по частям, а прочел все сразу, залпом. Это замечательное художественное произведение» [10, П.9:30]. Тем не менее, оценка, последовавшая далее, будет выглядеть, по меньшей мере, неоднозначной, но в связи с нашей проблемой ее следует учесть и прокомментировать. Итак:

– «Самое неинтересное – это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше».

– «самое интересное – князя, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители. Сцену у генерала, коменданта Петропавловской крепости, спирита, я читал с замиранием духа – так хорошо! А *т-те* Корчагина в кресле, а мужик, муж Федосья! Этот мужик называет свою бабу «ухватистой». Вот именно у Толстого перо ухватистое».

Вывод, последовавший чуть ниже, кажется даже парадоксальным в силу того, что об «иконе», в ранге которой для А.П. Чехова пребывает Л.Н. Толстой, так не высказываются:

«Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом (...) Решать все текстом из евангелия – это также произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из евангелия, а не из Корана?..» [10, П.:9, 30].

Первоначально, отдельными частями, Л. Н. Толстой давал А. П. Чехову читать «Воскресение» несколько лет назад. В «Дневнике» А. С. Суворина, сопровождавшего А. П. Чехова в хамовнический дом Л. Н. Толстого в 1896 г., зафиксирован следующий эпизод:

«Чехову он сказал:

– Я жалею, что давал Вам читать «Воскресение».

– Почему?..

– Да потому что теперь там не осталось камня на камне, все переделано.

– Когда кончу – дам» [8:95].

Известно, что Л. Н. Толстой многократно переделывал текст своего романа и мучительно искал его развязку. Безусловно, писатель чувствовал «ветхость» жанровой формы социального романа XIX века. Уже поэтому был отброшен вариант «счастливого конца»: Нехлюдов женится на Катюше, едет за ней в Сибирь и начинает новую жизнь (искуситель-развратник наказан, происходит очищение посредством опрощения). Недовольство Л. Н. Толстого еще и развязкой произведения, которое как раз и отметил А. П. Чехов, объяснялось его подчеркнутой традиционностью и близостью к дидактике народнического романа. В первичном своем варианте такая развязка могла восприниматься прологом к последующим частям романа о «счастливой жизни» Нехлюдова и Катюши Масловой в дальних сибирских краях. Литератор, тонко чувствующий назревшие перемены в искусстве, себе этого позволить не мог. Сказанное в какой-то мере объясняет отношение А. П. Чехова к новому роману своего старшего современника Л. Н. Толстого.

Сюжетный мотив «Нехлюдов – Маслова» не мог заинтересовать молодого современника Л. Н. Толстого уже потому, что романная история обретения любви и судьбы в конце XIX века была тривиальна и малоинтересна. К тому же Л. Н. Толстой писал «пространно», а переходное время предпочитает малые жанровые формы. Об этом А. П. Чехов говорил, комментируя роман И. С. Тургенева, об этом же сказал, прочтя роман Л. Н. Толстого. Напомним, что А. П. Чехов предпочитал жанр короткого рассказа романного содержания. С сюжетным подтекстным удвоением действия, с лирическим настроением, ставшим элементом этого сюжета.

Конечно, А. П. Чехова восхищал толстовский психологизм. Конечно, он отдавал дань уважения своему великому современнику. И, тем не менее, разговор о писателях перед которыми он преклонялся, неизменно заканчивался фразой, общий смысл которой выражают все те же «Отцы и дети»: «но (...) чувствую, что нужно что-то другое» [10, П.5:175]. Резким поворотом к «другому» стали *множественные эксперименты* на уровне *опосредованного* психологизма – приема, который так часто будет использоваться в литературе XX века. Такой тип повествования назовут «открытыми формами», они дают читателю возможность широкой интерпретации текста и уже поэтому назидательная концовка «Воскресения», да еще и закрепленная евангельской притчей, не могла понравиться А. П. Чехову. Что и вылилось во всем известное: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия?..»

Обобщая сказанное о чеховских принципах наследования традиции, напомним, что *эксперименты* с культурой прошлого у этого писателя были крайне разнообразны, потому и предстал он во многих лицах: юморист; бытовик; писатель элитарного класса, создающий «новые формы»; автор водевилей и создатель той «новой драмы», которая имела обширнейшее продолжение в драматургии XX века. То, что делал А. П. Чехов в литературе «перехода и рубежа», должно было казаться проявлением «неумейства» его многочисленным критикам. Но уже в начале XX века стала вырисовываться закономерность, о которой, например, писал Андрей Белый: «В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость как бы непосредственного значения, что и Рок – иллюзия» [2:374]. Как видим, подтверждая факт наследования А. П. Чеховым традиции Л. Н. Толстого, этот автор обращает внимание на тут же последовавший эксперимент соположения реализма с символизмом. Но этого мало, в процитированном фрагменте статьи Андрея Белого «Чехов» фиксируется еще и факт насмешливого отношения к подобному эксперименту. И это, думается нам, вполне закономерно: так начинается кардинальное отрицание-переосмысление традиции в периоды «слома эпох».

Литература

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый; сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. Курдюмов С. П. Синергетика и системный синтез. Синергетика в контексте культуры [Электронный ресурс] / С. П. Курдюмов, Г. Г. Малинецкий // Режим доступа : <http://www.fund-intent.ru/science/sinr001.shtml>
4. Лакшин В. Я. О «символе веры» А. П. Чехова / В. Я. Лакшин // Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1990. – 276 с.

5. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
6. Мочульский К. В. Владимир Соловьев. Жизнь и учение [Электронный ресурс] / Мочульский К. В. // Режим доступа : http://otherreferats.allbest.ru/philosophy/00008848_0.html
7. Нямцу А. Е. Русская литература в контексте мировых традиций: учеб. пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. – 424 с.
8. Суворин А. С. Дневник / А. С. Суворин. – М.: Изд-во «Новости», 1992. – 496 с.
9. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
10. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма: В 12-ти т. Сочинения: В 18-ти т.– М.: Наука, 1974–1983. Ссылки на произведения и письма А. П. Чехова оформляются по данному изданию, в тексте статьи обозначаются: серия, том, страница.
11. Wertheimer M. Die Abhandlungen zur Gestalttheorie [Электронный ресурс] / M. Wertheimer. – Philosophische Akademie, 1925. – Режим доступа : http://www.i-u.ru/biblio/archive/vertgeymer_prod/00.aspx

УДК 821.161.1

Н. А. Никпелова

г. Харьков

Чехов и Шекспир: мотив театра в драматическом сюжете "Бури" и "Чайки"

Никпелова Н. А. Чехов і Шекспір: мотив театру в драматичному сюжеті "Бури" і "Чайки". Останню п'єсу Шекспіра "Буря" (1611 р) і чеховську "Чайку" (1896 г) розділяють майже три століття. Мотив театру, "влада театру" в сюжетах цих драматичних творів – при всій відмінності їх поетики – може служити мостом між авторами та епохами. Дія в обох п'єсах відбувається в "натуральних" декораціях. Сценою стає і палуба корабля в бурю, і чарівний острів, і берег "чаклунського" озера. "Буря" починається загрозою загибелі, що буде запобігнена доброю волею, в "Чайці" події завершуються загибеллю героя, не відверненою тими, хто міг би і мав би це зробити.

Ключові слова: мотив театру, багатозначність назв, "життя – театр", сцена на сцені, епічний мотив подорожі і краху, драматичний і ліричний мотив порятунку і любові.

Никпелова Н. А. Чехов и Шекспир: мотив театра в драматическом сюжете "Бури" и "Чайки". Последнюю пьесу Шекспира "Буря" (1611 г) и чеховскую "Чайку" (1896 г) разделяют почти три столетия. Мотив театра, "власть театра", в сюжетах этих драматических сочинений – при всем различии их поэтики – может служить мостом между авторами и эпохами. Действие в обеих пьесах происходит в "натуральных" декорациях. Сценой становится и палуба корабля в бурю, и волшебный остров, и берег "колдовского" озера. "Буря" начинается угрозой гибели, предотвращенной доброй волей, в "Чайке" события завершаются гибелью героя, не предотвращенной теми, кто мог бы и должен был бы это сделать.

Ключевые слова: мотив театра, многозначность заглавий, "жизнь – театр", сцена на сцене, эпический мотив путешествия и крушения, драматический и лирический мотив спасения и любви.

Nikipelova N. A. Chekhov and Shakespeare: Motif of the Theater in the dramatic Plot of "The Tempest" and "The Seagull". The last play Shakespeare's "The Tempest" (1611) and Chekhov's "The Seagull" (1896) share almost three centuries. The motif of the theater, "the power of the theater", in the plots of these dramatic works - no matter how different their poetics - can serve as a bridge between authors and epochs.

The action in the both plays happen in the "natural" sceneries. And the deck of the ship in the storm, and the magical island, and the beach of the "witch's" lake becomes the scene. "The Tempest" begins by the threat of the death that is averted by the good will, in "The Seagull" event ends the death of the hero, has not averted by those who could and should have done it.

Keywords: motif of the theater, multiple meanings of titles, "life – the theater", the stage on the scene, the epic theme of travel and the crash, dramatic and lyrical theme of salvation and love.

*Светлой памяти
Иннокентия Михайловича Смоктуновского*

*Пляшет перед звездами звезда,
Пляшет колокольчиком вода,
Пляшет имель и в дудочку дудит,
Пляшет перед скинией Давид.*

*Плачет птица об одном крыле,
Плачет погорелец на золе,
Плачет мать над люлькою пустой,
Плачет крепкий камень под пятой.*

А.Тарковский

Последнюю пьесу Шекспира «Буря»(1611 г) и чеховскую «Чайку» (1896 г) разделяют почти три столетия. Мотив театра, «власть театра», в сюжетах этих драматических сочинений – при всем различии их поэтики – может служить мостом между авторами и эпохами.

Благодаря воображению и трудам биографов разных поколений (Г.Четл, Д.Дейвис, Б.Джонсон, С.Шенбаум, Ф.Холлидей, А.Аникст, П.Акройд и др.) до нас донесены некоторые черты характера Шекспира. Отмечено, что это был человек деликатный и выдержанный, доброжелательный. Шумных актерских сборищ не любил – сказывался больным и не ходил на них. Интеллигент в первом поколении, он был отменно трудолюбив. Крупнейший шекспировед Ф. Холлидей завершает главу «Свершения Шекспира» вопросом: «Почему нам не дает покоя провинциальный парень, прославившийся на театральном поприще?» [1].

Оба имени попадают в общую рубрику истории о скромном происхождении великих людей. Их объединяет природная склонность к драматическому творчеству, позволившая сам театр сделать героями своих комедий – так обозначили жанр «Бури» и «Чайки» сами авторы. Им обоим ранняя смерть – в 52 и 44 года – не дала в полной мере осуществить творческие замыслы. Хотя во времена Шекспира это был солидный возраст, и «Буря» стала его прощанием с театром: Мастер уходил со сцены. Свой рассказ о жизни Шекспира автор его краткой документальной биографии С. Шенбаум называет повестью о двух городах: «Стратфорд породил его; Лондон буквально и фигурально стал той сценой, на которой прошла его жизнь»[2].

Представляется правомерным в сюжетосложении «Бури» и «Чайки» соотнести связь заглавия с событиями в комедиях, сравнить пространственные характеристики – палуба корабля в бурю, волшебный остров и берег «колдовского» озера. Особого внимания заслуживает эмоциональное поведение героев в ситуациях, в которых по Шекспиру, проявляются

«давление и формы времени». Одно из общих, сквозных свойств шекспировской и чеховской комедии – сама природа комедийного мира. Комическое начало, характер и источник смеха у Шекспира и Чехова связаны с теми сторонами жизни, которые только смехом и можно осветить. «Сфера комедий у Шекспира, – полагает Л.Е. Пинский – это природно личная жизнь, природные желания человека и взаимоотношения между людьми, возникающие на основе этих желаний, венчаемые любовью, <...> источнике всякого рода комических положений и удивительных приключений»[3].

Единство комедийного мира у Шекспира создается «магистральным сюжетом» – понятием, вводимым исследователем для определения связи в «фабуле, характерах и вариациях жанра»[4]. Магистральным мотивом в сюжетах «Бури» и «Чайки» несомненно следует признать мотив театра. В «Чайке» Чехова основной стержень сюжета состоит в быстрой смене сцен и переживаний, в катастрофической влюбленности невоплощенной (знаменитые «пять пудов любви»), в поступках без психологической мотивированности, на первый взгляд. При этом возникает перебой комических и трагических моментов. Даже смешное отзывается не в смешных словах и поведении, а в их неуместности. По мысли Л.Я. Гинзбург, чеховским персонажам присуща «жажда недоступной гармонии»[5]. В этом верном наблюдении содержатся новые вопросы: «недоступной», невозможной – или возможной и не осуществленной гармонии в жизни и на сцене.

Настоящее произведение искусства всегда начинается с захватывающей жизненной истории. Шекспир отразил в своей пьесе такое известное его современникам важное событие, как крушение возле Бермудских островов в 1609 году английской эскадры под командованием адмирала Джорджа Соммерса, плывшего в Вирджинию, первую английскую колонию в Америке. Адмиральский корабль был спасен и пристал к острову, где долгое время жили моряки. На основе жизненной истории

Шекспир создает сказку-фантазию, в которой действуют кроме людей нимфы, наяды и другие духи, покорные волшебнику Просперо (с итальянского – означает «счастливый»). Счастливый исход событий будет задуман как победа над злом приемами театрального преображения. Сюжет «Бури» соединил традиционный эпический мотив путешествия и крушения с драматическим и лирическим мотивом спасения и любви.

Питер Акройд определяет «Бурю» как «самую искусственную из пьес Шекспира, но которая сама по себе стала размышлением об искусстве» [6]. Действительно, условность сказки в пьесе «Буря» отступает под умной рукой знатока театра. Инсценируя эпизоды предательства, коварства, злодеяний, по законам театрального действия, автор внушает ужас и отвращение к преступлению, называя «самоубийцами» тех, чьи сердца «отравлены ядом преступления».

Нелепый выстрел Исаака Левитана, бурно обсуждавшийся современниками, эхом прокатился по творчеству Чехова и отозвался в нем тревожно и возвышенно. «Чайка» не только заглавие, но и слово-лейтмотив, и чайка в «Чайке» убита нечаянно. А. Г. Головачева считает, что «птичьи мотивы и параллели между судьбами птиц и людей свидетельствуют о неугасимости характерной чеховской ассоциации, свойственной ряду зрелых пьес Чехова, но наиболее полное и яркое выражение получившей в «Чайке» [7].

Обыкновенность действующих лиц, воспроизведение обыденной жизни в пьесе «Чайка» благодаря мотиву театра, «пьесе в пьесе» помогают участникам представления и зрителям открывать, что любовь и творчество придают жизни смысл вечности. Пьеса Кости Треплева, без названия и ролей, которую ставят на берегу «колдовского» озера, с ее мистикой и фантастикой, бледными болотными огнями и багровыми глазами дьявола, не доигранная до конца, обрывается внезапно, как жизнь молодого автора. «Прямые отсылки к Шекспиру <в репликах Аркадиной и Треплева> перед началом треплевского спектакля, – подчеркивает В.В. Гульченко, – причудливым эхом достигают финала пьесы «Чайка». Трагедия проникает в ее сюжет незаметно, как лучи заходящего солнца. Только что был день и вот уже надвигается ночь» [8].

Заглавие шекспировской пьесы «Буря» тоже имеет многозначный смысловой и поэтический спектр. Кроме того, «буря» имеет значение ситуации. В аллегорическом варианте может означать битву, бой, восстание, нарушение нормального течения жизни, чувство восторга, отчаяния, возмущения, «бурю в стакане воды» и, конечно, «бурю рукоплесканий», как называли в старину аплодисменты, переходящие в овации и

сопровожаемые радостными восклицаниями. Буря в заглавии и тексте позволяет обозначить огромные пространства, соединить снова когда-то разлученных людей.

Возможности «чайки» скромнее, хотя по своей природе она тоже связана с морем, но метафорически в ней выражено одиночество, незащищенность, наивность. «Над озером чаечка вьется./ Ей негде, бедняжке, сесть...» - поется в народной песне. Поэтическая сила фольклорного образа уловлена, угадана и передана автором «Чайки» героям комедии с их иллюзиями, заблуждениями и утратами. Связь заглавия с действующими лицами определяет и в «Буре», и в «Чайке» мотив театра.

Действие в обеих пьесах происходит в «натуральных» декорациях, в пространстве берега моря, берега озера, под открытым небом. Буря аккомпанирует чувствам героев, определяет характер и содержание диалогов, диктует поведение актеров в представлениях, задуманных Просперо. В «Чайке» для автора «пьесы в пьесе» очень важно, чтобы Нина Заречная не опоздала к началу спектакля, успела к восходу Луны с возлагаемой на нее ролью изобразить Землю, которую покинет жизнь через «двести тысяч лет». Лунный свет, лунное отражение в озере должны сливаться с почтенными тенями, в ряду которых между Цезарем и Наполеоном поименован Шекспир. Для зрителей-дачников монолог о Мировой душе – «шутка», «что-то декадентское», с лишними, чрезмерными эффектами. Насмешливое восприятие пьесы, в первую очередь знаменитой Аркадиной, матерью автора, нестерпимо для его самолюбия, тем более, что в его пьесе играет любимая девушка. Треплев прерывает спектакль: «Довольно! Занавес!»

С первых ремарок и реплик в «Чайке» возникают атмосфера и реалии театра с сюжетом и жанром непредсказуемых событий, своего рода «комедий жизни», с «пьесой в пьесе», написанной, по словам доктора Дорна, «на сюжет из области отвлеченных идей» (С.13, 18). Маша Шамраева, носящая «траур по своей жизни» из-за неразделенной любви, вдруг проговаривается своему собеседнику: «Помогите мне, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своей жизнью, испорчу ее...» (С.13,18)

Каким образом «продуман» распорядок действий в «Буре»? Какие сюжетные ситуации определяются театральными мотивами, формами, требующими особой подготовки для их представления? Это, прежде всего сама буря, встреча молодых героев Фернанда и Миранды, разоблачения злодейских планов горе-путешественников, их прощение и праздничное прощание с волшебным островом. Общий замысел «трагедии мести» перерастает в «комедию мести»,

даже с участием птицы мести – гарпии. Но развитие событий в комедии «Буря» направлено на защиту «любви двух сердец», на исполнение заветной мечты Просперо о счастье дочери как о собственном счастье.

Первая сцена «Бури» обозначена ремаркой: «Корабль в море. Буря. Гром и молния» [9] – своего рода пролог. События на корабле, терпящем бедствие, словно переписывают порядок действующих лиц. Главными становятся те, кто управляет кораблем: капитан, боцман, матросы. Палуба корабля – сцена, на которой идет противостояние стихии, команды и пассажиров. Боцман не церемонится с важными персонами: «...Убирайтесь! Этим ревушим волнам нет дела до королей!» (VIII, 121). Когда советник короля напоминает боцману, кто у него на корабле, то слышит в ответ: «А я помню, что нет никого, чья шкура была бы мне дороже собственной! <...> Прочь с дороги, говорят вам!» (VIII, 122). Перед лицом опасности и гибели все равны. Весь остров окажется поделенным на части, как вращающаяся сцена разными декорациями: на одном краю спасенные, на другом – у пещеры Просперо – спасители. Только Фернанду, сыну короля Неаполитанского, удалось одному вплавь добраться до берега и увидеть Миранду, услышать пение Ариэля, духа ветра: миг встречи двух сердец, «предназначенных друг для друга голосом Природы», и они пытаются разгадать, где сон, где явь, где божество, где человек. Композиционно в «Чайке» события движутся в обратном порядке: «Буря» начинается угрозой гибели, предотвращенной волею Просперо, в «Чайке» события завершаются гибелью героя, не предотвращенной теми, кто мог бы и должен был бы это сделать.

Естественная буря у Шекспира вызвана сверхъестественными силами, признается Просперо Миранде, и она умоляет его усмирить море. Отец утешает ее: «Пусть твое не стонет сердце: / Никто не пострадал» (VIII, 25). Просперо, науками и искусством добившийся могущества, вычислил, что щедрая Фортуна «направила сюда его врагов, и он не должен упустить этот случай, чтобы счастье вновь посетило его».

Зловещий спектакль готовит дикарь Калибан с новыми «друзьями» – дворецким Стефано и шутом Тринкуло, устраивая клоунаду, примеряя по очереди карнавальную королевскую мантию. У каждого участника заговора новая роль: Стефано будет королем острова, Тринкуло – вице-королем, лишь бы они помогли Калибану избавиться от Просперо. И снова магия Ариэля обрекает заговорщиков на безумие, их мечи делает неподъемными: «жалка отчаянность самоубийц». В «Буре» возникает пародийная панорама исторических хроник, трагедий о королях и

тиранах с непременными сценами сумасшествия. Театр в творчестве Шекспира – один из устойчивых образов суетного тщеславия и претенциозности.

В экспозиции «Чайки» главным объектом обозначена «эстрада, наскоро сколоченная, для домашнего спектакля» [10] опущенный занавес перед поднятым занавесом. Удвоенная сцена иллюзорно объединяет зрителей на сцене и в зале. Когда зрители-гости на берегу «колдовского» озера во время спектакля начнут вслух обсуждать увиденное и услышанное, возможно, к ним на премьеру в Александринском театре присоединится неуклюжая публика, создавая шум в зале, перерастающий в скандал: «премьера в премьеру» провалятся одновременно. Игра на зрителя, на публику возникает с первых реплик и проходит через всю пьесу как стремление у некоторых персонажей стереть грань между тем, кто ты есть и кем хочешь казаться.

Шекспировская метафора «жизнь – театр», прием «сцена на сцене» не раз отмечен исследователями Чехова. Так, В. А. Борбунюк справедливо полагает, что для писателя Тригорина «самым мучительным оказывается расхождение возвышенного амплуа, которому он должен соответствовать, и роль обыкновенного человека, к которой он больше тяготеет» [11]. Н. И. Ищук-Фадеева подчеркивает, что лейтмотивом в «Чайке» остается театр – как главное событие в первом действии и эхо-воспоминание в четвертом, отмечая, что «сцена» подробно описана в обоих случаях, причем с точки зрения сюжетной необходимости это мотивировано только вначале, когда тщательно подготавливается «сцена на сцене» [12]. Однако ее эмоциональная роль сохраняется – как напоминание.

С первых же эпизодов «Чайки» вступают в игру слова «любовь», «люблю», «влюблены» – но это никому не приносит счастья: все разобщены и способны объединиться лишь для игры в лото, игры случая. В «Буре» Фернанд и Миранда играют в шахматы, в игру, где композиция и логика противится случаю – вместе, наедине, в едином настроении.

Особое место в сюжете «Бури» занимает I сцена IV акта, в которой Просперо устраивает волшебное зрелище для молодой четы – Миранды и Фернанда. «Я обещал, и ждут они чудес». И чудеса не замедлят явиться. Просят прощения все обидчики Просперо и получают его, возвращена свобода покровителю искусств Ариэлю, Фернанд встречает короля-отца, молодая пара обручена, корабль готовят к возвращению в Неаполь.

Невозможно сказать о «Буре» «скоро сказка сказывается». Небольшая по объему, она соединяет в себе не одну сказку, и они окликают друг друга на разные голоса, как музыка, которая звучит то ближе, то дальше, «странная, торжественная».

Даже дикарь Калибан, обученный Просперо итальянскому языку, способен почувствовать и выразить волшебную силу острова: «Весь остров полон звуков/ и шелеста, и шепота, и пенья/ <...> и засыпаю вновь под это пенье,/ И золотые облака мне снятся./ И льется дождь сокровищ на меня,/ И плачу я о том, что я проснулся» (VIII, 180). Поют и в «Чайке», но вдали, на «другом берегу».

Усмешкой «Чайки» называет Т. К. Шах-Азизова сопротивление пьесы жанру комедии, даже «потайной усмешкой», а пьесу Чехова «коварной и своевольной». Проницательно анализируя сценическую судьбу «Чайки» на театральных подмостках с 1966 по 1998 год, исследовательница заключает, что «ирония автора не была тотальной и разведающей и не отменяла надежды» [13].

В «Буре» Просперо-Шекспир прощается с театром, со сценой, актерами, благодарит их. Он восхищен работой Ариэля, духа ветра, мастера перевоплощений: «Мой Ариэль! О, как ты был прекрасен!/ И в мести страшен, гарпией явившись./ Сказал ты все, что я тебе велел./ Не упустив ни слова. И другие помощники мои/ Легко и живо сыграли им порученную роль» (VIII, 184). Называет Ариэля «усердным и искусным», «веселым и нежным», «исполнителем добрых мыслей». «Окончен праздник», – говорит Просперо и уточняет: «В этом представленьи/ Актерами, сказал я, были духи, и в воздухе,/ И в воздухе прозрачном, свершив свой труд, растаяли они» (VIII, 192). Он взволнован, грустные мысли не покидают его. Он думает вслух о том, что когда-нибудь, подобно призракам без плоти, растают, словно дым, и горы, и дворцы, и храмы, и даже весь – о да, весь шар земной, от них не сохранится и следа» (VIII, 192). Интонационно и стилистически монолог Просперо резонирует с монологом Нины Заречной из пьесы Треплева.

Сравним:

| <i>«Буря» – Шекспир – Просперо</i> | <i>«Чайка» – Чехов – Треплев</i> |
|---|---|
| <i>...когда-нибудь, подобно призракам без плоти, растают, словно дым, и горы, и дворцы, и храмы, и даже весь – о да, весь шар земной.....мы созданы из вещества того же, что наши сны и сном окружена вся наша маленькая жизнь (VIII, 192).</i> | <i>О вы, почтенные старые тени, которые носитесь над этим озером, усыпите нас, и пусть нам приснится то, что будет с нами через двести тысяч лет!...Уже тысячи веков как земля не носит ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь... (С. 13, 13)</i> |

Обратим внимание на образные, эмоциональные параллели: когда-нибудь, через двести тысяч лет, весь шар земной, земля, бедная луна, призраки, тени, мы, с нами, наша маленькая жизнь и др. Всех их объединяет в поэтический свод между веками и авторами острое чувство творческого одиночества и его преодоление, чтобы в «маленькой жизни» успеть сказать о Мировой душе.

«Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, – размышляет Костя Треплев, что дело не в новых и старых формах, а в том, что человек пишет, потому что это свободно льется из его души» (С. 13, 56). Доктор Дорн, не раз отмечавший талант Кости Треплева, на вопрос собеседников, какой город ему понравился за границей, говорит: «Генуя». И объясняет: «Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой мысли, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, которую когда-то <...> играла Нина Заречная» (С. 13, 49).

Первая минута встречи актера и зрителя остается волнующей через века и таит в себе ожидание, вопросы и ответы. Возникнет ли доверие между сценой и зрительным залом? Будут ли приняты публикой театральные фантазии разных времен? Удалось ли точное прочтение авторского замысла новыми поколениями артистов, режиссеров, художников?

Уистен Хью Оден в лекциях о Шекспире говорит об особенном шекспировском отношении к искусству: «Найти в себе силы посвятить жизнь искусству, не забывая о том, что искусство легкомысленно, – это великое достижение незаурядной личности. Шекспир никогда не воспринимал себя слишком серьезно» [14].

Неуловимо родственное этой позиции звучит в чеховском отношении к творчеству для театра. Легкая ирония возникает если не по отношению к себе, то к своим героям: они реальны, они жизненны, смешны и грустны, только, может быть, у них маловато веры в себя и воли к творчеству.

Говорят, что Шекспир не основал никакой школы и не оставил после себя молодых учеников. Была ли школа у Чехова? Но еще говорят, что у гениев ничему нельзя научиться: их опыт неповторим. Остается театр Шекспира и театр Чехова, в которых благодаря разнообразию форм и вариантности театральных мотивов в драматических сюжетах остается возможность постигать картину радости и красоты бытия и горечь их утраты.

Литература

1. Холлидей Ф. Е. Шекспир и его мир / Ф. Е. Холлидей. – М.: «Радуга», 1986. – С. 62.
2. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / С. Шенбаум. – М., Прогресс, 1985.
3. Пинский Л. Магистральный сюжет / Л. Пинский. – М., Советский писатель, 1989.
4. Пинский Л. Указ. соч.
5. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М., Советский писатель, 1997.
6. Акройд П. Шекспир. Биография / П. Акройд. – М.: Колибри, 2010.
7. Головачева А. Сюжет небольшого рассказа / А. Г. Головачева // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001.
8. Гульченко В. В. Треплев-декадент / В. В. Гульченко // Чеховиана. Полет «Чайки» – М.: Наука, 2001.
9. Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений в восьми томах / Уильям Шекспир. – М.: Искусство, 1960. Т. VIII.

Далее ссылки в тексте – римской цифрой указан том, арабской страница.

10. Чехов А. П. Полное собрание сочинений в 30 томах. Сочинения: 18 т. Письма: 12 т. – М.: Наука, 1978–1983.
- Ссылки в тексте с указанием сочинений. – С. Писем – П. С. 13, С. 5.
11. Борбунюк В. А. Интертекст мировой культуры в драматургии А. П. Чехова / В. А. Борбунюк. Харьков, ХИБИМ, 2007.
 12. Ишук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр / Н. И. Ишук-Фадеева. – Чеховиана. Полет «Чайки». – М., Наука, 2001.
 13. Шах-Азизова Т. К. Усмешка «Чайки» / Т. К. Шах-Азизова. – Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001.
 14. Оден У. Х. Лекции о Шекспире / Уинстон Хью Оден. – М.: Изд. Ольги Морозовой, 2008.

УДК 82-3=161.1

Е. В. Педченко

Мариупольский государственный университет

Классические и неклассические любовные треугольники в прозе В. Брюсова

Педченко Е. В. Классические и неклассические любовные треугольники в прозе В. Брюсова.

В статье рассматриваются структура, мотивация и интерпретация любовных треугольников, которые представляют форму отношений героев романа В. Брюсова «Огненный ангел» и повести «Последние страницы дневника женщины». Выделяются характеристики любовных треугольников, условно представленные как классические и неклассические, а также их присутствие в русской литературе XIX века. Прослеживаются реминисцентная игра автора и соотнесенность героев В. Брюсова с героями Ф. М. Достоевского (роман «Идиот» и повесть «Вечный муж») в изображении треугольных отношений.

Ключевые слова: классические любовные треугольники, неклассические любовные треугольники, реминисцентная игра

Педченко О. В. Класичні і некласичні любовні трикутники в прозі В. Брюсова. У статті розглядаються структура, мотивація і інтерпретація любовних трикутників, які представляють форму відносин героїв роману В. Брюсова «Вогненний ангел» і повісті «Останні сторінки щоденника жінки». Виділяються характеристики любовних трикутників, які умовно представлені класичними і некласичними, а також їх присутність в російській літературі XIX століття. Простежуються ремінісцентна гра автора і співвіднесеність героїв В. Брюсова з героями Ф. М. Достоевського (роман «Ідіот» і повість «Вічний чоловік») в зображенні трикутних відносин.

Ключові слова: класичні любовні трикутники, некласичні любовні трикутники, ремінісцентна гра

Pedchenko E. V. Classical and non-classical love triangles in prose V. Bryusov. The article describes the structure, motivation and interpretation of love triangles that represent forms of heroes relationship in V. Bryusov's novel «The Fiery Angel» and the novel «The last pages of the diary of women». The characteristics of the love triangles are allocated that are conventionally presented as classical and non-classical, as well as their presence in the Russian literature of the XIX century. The game of reminiscence is traced by the author and heroes V. Bryusov correlation with heroes F. M. Dostoevsky («The Idiot» novel and the novel «The Eternal Husband») in the image of the triangular relationship.

Keywords: classic love triangle, non-classical love triangles, game of reminiscence.

Литература русского символизма представила концепцию любви, основанную, прежде всего, на европейском опыте, который восходит к античности, претерпевает изменения под влиянием средневекового христианства и далее развивается в дихотомии заложенных этими эпохами основ, так и собственно русский, который представлен в литературе и риторике Древней Руси и получивший наибольшее развитие в литературе XIX века, где особое место по мнению Д. Мережковского, Н. Бердяева и других мыслителей, отведено произведениям Ф. Достоевского. Факт его влияния на творчество писателей-символистов и философов Серебряного века остается популярным в современной исследовательской литературе (статьи Е. Н. Беляковой «Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» в критике Серебряного века (В. Розанов, И. Анненский, Л. Шестов)» (2014), А. А. Федорова «“Серебряный век”, кризис гуманизма, наследие Ф. М. Достоевского и русский символизм» (2014), монографии О. А. Богдановой «Под созвездием Достоевского» (2008) и А. К. Закржевского «Карамазовщина: психологические параллели: Достоевский, Валерий Брюсов, В. В. Розанов, М. Арцыбашев» (2012)).

Целью нашего исследования стало рассмотрение сюжетобразующей функции любовных треугольников на материале произведений В. Брюсова в сопоставлении с текстами Ф. Достоевского. На связь романов «Идиот» и «Огненный ангел» указала еще в 2001 году в статье «Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX века» Л. А. Колобаева. Нам представилось интересным определить природу отношений внутри любовных треугольников и рассмотреть закономерности геометрии любви, расширив материал исследования, добавив к указанным романам повести «Вечный муж» Ф. Достоевского и «Последние страницы дневника женщины» В. Брюсова.

Геометрия любви представляет собой очень интересный объект исследования. Она всегда присутствовала в литературе (рыцарский роман, фэблио, анекдоты, галантные романы и т.п.), что было обусловлено законами общества и институтом договорного брака, таким образом, в опозитивированных или иронизируемых любовных отношениях третьим, всегда лишним, был муж. В литературе начала XX века под влиянием новых философских воззрений (Вл. Соловьева, Н. Бердяева, В. Розанова и др.) третий становится не лишним, а необходимым для гармонии чувства. И начало этой тенденции Д. Мережковский находит у Ф. Достоевского. Он отмечает, что «святой» князь Мышкин, хотя и «чувствует себя виноватым во всем», но вместе с тем сознает, что не может и не хочет любить иначе, как «обоих

вместе» [7: 154]. Подобное мнение высказывает Н. Бердяев в своей работе «Любовь у Достоевского» (1923): «Тема двойной любви занимает большое место в романах Достоевского. Образ двойной любви особенно интересен в «Идиоте». Мышкин любит и Настасью Филипповну, и Аглаю. Мышкин – чистый человек... Но и его любовь – большая, раздвоенная, безысходно-трагическая» [1: 275]. Также Д. Мережковский находит пример раздвоенных чувств у Л. Толстого, по его мнению, любовь Анны Карениной к Вронскому «не только не разрушает, а, напротив, обостряет, углубляет до бесконечности любовь ее к мужу» [7: 154]. В его понимании измена мужу не воспринимается как прелюбодеяние – это «не грех и смех, не две смешанные и этим смешением оскверненные чувственности, а два самые великие, самые чистые и совершенно противоположные, для ее сознания несоединимые чувства» [7: 154]. Таким образом, классический сюжет о муже, жене и любовнице, особо популярный в водевилях XIX века, приобретает совершенно другое значение, которое обусловлено антитетикой мировых начал – небесного и земного, духа и плоти – и реализует противоположные устремления декадентской души. Как утверждает Д. Мережковский, «Эти двойные чувства и мысли – по преимуществу наши, новые, никогда никем в прошлых веках с такою силою не испытанные чувства и мысли» [7: 154-155].

Реализуя в жизнетворческой практике эти идеи, писатели-символисты, по словам В. Брюсова, открывали для себя «какие-то новые пропасти и провалы в стране любви, где, казалось, были нанесены на карту все малейшие неровности» [2: 58]. Мережковские и Философов; Вяч. Иванов, Зиновьева-Анибал и Сабашникова; Судейкины и Кузмин; Брюсов, Петровская и Белый – участники самых известных тройственных союзов русского декаданса, связанные отношениями большими чем «смех и грех», в которых «события жизненные...никогда не переживались, как только и просто жизненные; они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества» [9: 180]. Воплощаясь в художественном тексте, эти сложные чувства и переживания представляют все новые варианты любовных треугольников, где третьим может выступать не только человек, но и сила потустороннего мира, как в «Огненном ангеле» Брюсова. Именно это, как заметила Л.А. Колобаева, отличает треугольник Рупрехт-Рената-Огненный Ангел (Мадизель) от реалистического Мышкин-Настасья Филипповна-Рогожин у Ф. Достоевского. [5: 46].

История духовно-интимных отношений треугольника Белый-Петровская-Брюсов, прототипов романа, строилась по принципам, как

отмечал В. Ходосевич, «символического измерения», в котором любовь должна была быть роковой, вечной [9: 180]. Интересно, что знаменитый треугольник не включал законных супругов (И. М. Брюсову и С. А. Соколова), что исключало адюльтерную линию и определило данные отношения как жизнетворческие, соответственно, в текст романа проецируются только они. О художественной реконструкции личных отношений прототипов героев на страницах романа «Огненный ангел» также писали Е. Чудецкая «“Огненный ангел”. История создания и печати», С. С. Гричишкин, А. В. Лавров «Биографические источники романа Брюсова “Огненный ангел”», К. Мочульский «Валерий Брюсов» и др.

Декадентский образ Нины Петровской соответствовал задуманному В. Брюсовым образу главной героини романа, который изначально создавался как роман о ведьме, что отразилось в первоначальных названиях: «Молот ведьм» и «Повесть о ведьме». Петровская прекрасно осознавала, что нашел в ней «черный маг» (так позиционировал себя Брюсов), а именно: «отчаяние, мертвую тоску по фантастически-прекрасному прошлому, готовность швырнуть свое обесцененное существование в какой угодно костер, вывернутые наизнанку, отравленные демоническими соблазнами религиозные идеи и чаяния...оторванность от быта и людей...жажду гибели и смерти» [3: 346], – на данную запись в ее «Воспоминаниях» ссылаются почти все исследователи романа. В образе Ренаты, ее демоничности, состоянии «рокового поединка», раздвоенности в любви к Рупрехту и Мадизлю, прослеживается соотносительность его с образом Настасьи Филипповны, которая тянется к святому князю Мышкину, но остается с Рогожиным. Кроме того, В. Брюсов дает прямое указание на связь данных героинь через имя: Анастасия в переводе с греческого и Рената в переводе с латыни означают «воскресшая» или «возрожденная». В. Брюсов вслед за Ф. Достоевским выстраивает два взаимосвязанных треугольника.

Рогожин – Настасья Филипповна – Мышкин
и *Настасья Филипповна – Мышкин – Аглая*
Огненный ангел (граф Генрих) – Рената –
Рупрехт и *Рената – Рупрехт – Агнесса*

Если в первых основу треугольников составляют женские образы, то во вторых, соответственно, мужские. Имена героинь с другой стороны вторых треугольников – Аглая и Агнесса – тоже греческого и латинского происхождения. Они имеют разное значение в переводе, но своим близким звучанием создают дополнительную ассоциацию. Латинское происхождение имен продиктовано погружением в атмосферу Германии XVI века.

Рената и Рупрехт, как Настасья Филипповна и Мышкин, оказываются в сходном положении любовной раздвоенности. Герой «Огненного ангела» признается: «Говоря короче, пережил теперь я сам, со всей точностью, все то, что пережила когда-то Рената, ища безумно своего Генриха на улицах Кельна, и думаю я, что мои чувства ничем не разнились от ее огненного безумия тех дней» [3: 193]. При этом в любовной геометрии романа В. Брюсова постоянно происходят замены ангельского и демонического, мистического и реального. Так, уже из заглавия «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазвившем ее на разные греховные поступки, о благотворных занятиях магией, астрологией...» становится понятно, что читателя ждет запутанная мистическая история, где Огненный ангел – посланник не то неба, не то преисподней. С другой стороны, в сознании Ренаты он обретает земное воплощение в графе Генрихе, образ которого – литературное воплощение А. Белого. В противостоянии Генриха и Рупрехта вложена идея не только мужского, но и творческого соперничества: «Сам антагонизм героев, с позиций символистски понятого Ренессанса, оказывается естественной формой отношений именно близких людей, проявлением едино-противоречивого *odi et amo*, характерного для «человека-артиста» и типичного для отношения мужественного Рупрехта к нежно-«серафическому» Генриху и «старшего» символиста Брюсова — к «младшему» Андрею Белому. [8: 262], – пишет З. Г. Минц в статье «Граф Генрих фон Оттергейм и “московский ренессанс”». Символист Андрей Белый в “Огненном ангеле” В. Брюсова».

Связь героев приобретает символический смысл, который движет время повествования, о чем говорит герой-рассказчик: «...Думал я, что мы четверо: граф Генрих, Рената, я и Агнесса – сцеплены между собою, как зубчатые колеса в механизме часов, так что один невольно впирается в другого своими остриями» [3: 196]. Уход из жизни одного участника треугольника ведет к разрушению часового механизма сюжета, завершая его. Таким образом, наращивание смыслов, игра ассоциациями, символами и обнажение приема отличают поэтику символистского романа. Не случайно В. Брюсов отказался от первоначального замысла изобразить масштабную картину исторических событий и отдал предпочтение истории любви со всеми ее мистическими сложностями.

Не менее интересная геометрия любви изображена в повестях «Вечный муж» и «Последние страницы из дневника женщины», сопоставление которых также позволяет говорить о

вариациях изображения классических и неклассических треугольников в реалистическом и символистском художественных текстах. В обоих произведениях, на первый взгляд, мы сталкиваемся с классическим адюльтером: муж, жена и любовник (Достоевский даже называет так одну из глав), однако, в сущности, мы читаем не о типичной истории, а о ее последствиях. Трусозкий – он же «вечный муж» у Ф. Достоевского, узнает о любовниках жены после ее смерти, а дневник Натали, героини В. Брюсова, начинается с записи о смерти мужа. Таким образом, комедийный сюжет об обманутом муже уступает место трагикомическому повествованию.

В повести Ф. Достоевского мы наблюдаем за развитием отношений мужа-вдовца и бывшего любовника, которые то клянутся в дружбе и преданности, заботясь друг о друге, то испытывают ненависть и злобу. Однако в любовных отношениях героев все очевидно – перед читателем классический любовный треугольник. Как отмечает А. Б. Креницын: «автор подробно рассказывает, что Наталья Васильевна выстраивала подобный треугольник постоянно и естественным образом: как только при появлении «одного молоденького артиллерийского офицера» «вместо троих очутилось четверо», как предыдущему любовнику (Вельчанинову) пришлось уйти для сохранения «треугольника» в его неизменности». [6]

Противоположным образом ситуация обстоит с героиней повести Брюсова: она не стремилась к правильности классического треугольника, поскольку мужу там не было места. Его смерть ничего не изменила в ее пристрастиях, но изменила желания ее любовников. Они представляют два противоположных мужских типа: загадочный, сильный художник Модест и утонченный, красивый, похожий «на юношу с портрета Ван-Дика», как его описывает героиня, Володя. На протяжении повествования героиня рассказывает, как оба ее возлюбленных стали претендовать на ее руку, что в корне меняло треугольную концепцию, в которой она определила их роли: «В Володе я люблю его любовь ко мне. В Модесте – возможность моей любви к нему» [4].

С другой стороны, героиня всячески отстаивала свою свободу и была возмущена тем фактом, что женщине отводят роль либо матери, либо проститутки. Этот тезис из книги «Пол и характер» О. Вейнгера был очень популярен во время создания повести и стал предметом полемики в кругу символистов. Конечно, В. Брюсов не мог пройти мимо этого дискурса. Его героиня представляет новый тип женщины, не обремененный материнскими чувствами, а эмансипированный и подчиненный только прихоти мгновения – нечто похожее В. Брюсов говорил о К. Бадмонте: «Он достиг свободы от всех

внешностей и условностей. Его жизнь подчинена только прихоти его мгновения» [2: 58].

Разговоры о любви, ее эстетизация и карнавализация, которые так ценит героиня, далеки от опозитивированного высокого природного чувства. Именно в этом героиню обвиняет Володя, который приходит к трагическому для себя выводу: «Весь мир знает, что такое любовь, а вы и вам подобные исказили смысл этого слова! Вы обратили любовь в какую-то игру в бирюльки. Вы постоянно твердите о любви, только и делаете, что рассматриваете свое чувство, но все это у вас в голове, а не в сердце! Для вас любовь или разврат, или математическая задача. А любви как любви, как чувства одного человека к другому вы не знаете» [4]. Этот выпад «милого мальчика» – обличение не только его возлюбленной, но и салонной жизни символистов, которая предполагала книжные срасти и различного рода игру в любовь (афинские вечера, общество любителей Гафиза и т.п.). В повести подобного рода представление в древнеассирийском стиле устраивает Модест, разыгрывая историю схождения богини Истар в Ад. Противостояние природного чувства любви игре в любовь, тайны двух – оргиастическому экстазу, мы находим в повести А. Куприн «Суламифь», которая вышла годом раньше. Не случайно многие критики после выхода «Последних страниц...» удивлялись тому, что В. Брюсов создал реалистическое произведение. Это достаточно полемическое заявление, так как в тексте присутствуют те же приемы игры смысла, что мы наблюдали и в романе, но отсутствие стилизации, мистики и погруженности в иные эпохи создает иллюзию реалистического повествования. Неизменным в его произведениях остается основная любовно-эротическая линия, которая существенно отличает литературу Серебряного века от классической русской литературы.

Отношения внутри любовных треугольников продиктованы их сюжетообразующей функцией. Так, в повести Ф. Достоевского, место Натали Васильевны, смерть которой стала прецедентом для ситуации, занимает ее дочь Катенька, что позволяет сохранить треугольную структуру отношений героев на протяжении повествования – ее уход и невозможность иных общих связей для Трусозкого и Вельчанинова завершают историю. В «Последних страницах...» сюжет завершается уходом из жизни Володи. Однако финал повестей говорит о появлении новых отношений, которые будут развиваться за пределами данного текста: Трусозкий вновь оказывается в привычном для него положении – «вечный муж» при жене с любовником, т.е. в классическом треугольнике, а Натали, влекомая страстью к новым ощущениям, готова ответить на чувства Лидочки, потому что

нуждается «в нежном прикосновении женских рук и женских губ» [4], проецируя свои отношения за границей в неклассический треугольник.

Таким образом, в произведениях В. Брюсова основу сюжетного построения представляет история героев, связанных неклассическими любовными связями, которые через треугольные отношения создают движения сюжета. Эти новые связи определены новым взглядом на природу любви, которая стала предметом широкого дискурса в русской философии и литературе Серебряного века, а также реализацией жизнетворческого метода символистов, что меняет

идейное содержание произведений. Классический текст становится предметом ассоциативного обыгрывания, расширяющего символические смыслы. В дальнейшем будет интересно рассмотреть своеобразие построения любовных треугольников с точки зрения гендерных отношений. Рассматриваемые выше произведения В. Брюсова, представляют собой тексты с гендерно различаемыми повествователями, что уже во многом определяет особенность поэтики текста. Кроме того, будет интересным рассмотреть данный аспект в текстах женщин-символистов (Н. Петровская, З. Гиппиус и др.)

Литература

1. Бердяев Н. Любовь у Достоевского. / Н. Бердяев // Русский Эрос, или Философия любви в России / Под ред. В.П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1991. – С. 273–284.
2. Богомолов Н. А. «Мы два грозой зажженные ствoла»: Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов. / Н. А. Богомолов // Литературное обозрение. – 1991. – №4. – С. 56–64.
3. Брюсов В. Я. Собрание сочинений в 7-ми томах. Т. 4./ В.Я. Брюсов – М.: Художественная литература, 1974. – 352 с.
4. Брюсов В. Я. Последние страницы из дневника женщины [Электронный ресурс] / Брюсов Валерий Яковлевич // Сайт библиотеки Максима Мошкова – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_0110.shtml (дата обращения 10.09.2016).
5. Колобаева Л.А. Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX века // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2001. – № 6. – С. 43–60.
6. Криницын А. Б. Сюжетно-мотивная структура повести Ф. М. Достоевского «Вечный муж» [Электронный ресурс] / Криницын А. Б. // Православный образовательный портал «Слово». – Филология. – 01.02.2012. – Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru/philology/45122.php?sphrase_id=83420 (дата обращения 10.09.2016).
7. Мережковский Д. Любовь у Л. Толстого и Достоевского. / Д. Мережковский // Русский Эрос, или Философия любви в России / Под ред. В.П. Шестакова – М.: Прогресс, 1991. – С. 151-167.
8. Минц З. Г. Граф Генрих фон Оттергейм и “московский ренессанс”. Символист Андрей Белый в “Огненном ангеле” В. Брюсова / З.Г. Минц. Поэтика русского символизма – СПб: Искусство–СПБ, 2004. – С. 242–263.
9. Ходасевич В. Некрополь. / В. Ходасевич // Серебряный век. Мемуары. / Сост. Т. Дубинская-Джалалова – М.: Известия, 1990. – С. 179–188.

УДК 821.161.1

Л. В. Гармаш

Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды

**Ф. М. Достоевский в литературно-критических трудах Андрея Белого:
диалектика самопознающего сознания**

Гармаш Л. В. Ф. М. Достоевский в литературно-критических трудах Андрея Белого: диалектика самопознающего сознания. В статье предпринят анализ рецепции Андреем Белым философско-этических взглядов и художественных открытий Ф. М. Достоевского. Рассмотрена динамика изменений оценки представителем младшего поколения символистов личности и творческого наследия Достоевского с целью выделения тех этапов, которые соответствуют известной гегелевской диалектической триаде – тезис, антитезис, синтез. Обозначены три периода, во время которых оценка Белым творчества великого классика претерпевала значительную трансформацию: апологетический (преклонение перед кумиром в юношеские годы), критический (резкое неприятие личности и творчества писателя в том виде, который сформировался в сознании современников Белого) и синтетический (принятие художественного мира Достоевского в его целостности и полноте).

Ключевые слова: диалектика, самопознание, Достоевский, апологетика, критика, синтез.

Гармаш Л. В. Ф. М. Достоевський у літературно-критичних працях Андрія Белого: діалектика самосвідомості. У статті здійснено аналіз рецепції Андрієм Белим філософсько-етичних поглядів і художніх відкриттів Ф. М. Достоевського. Розглянута динаміка змін оцінки представником молодшого покоління символістів особистості і творчої спадщини Достоевського з метою виділення тих етапів, які відповідають відомій гегелівській діалектичній тріаді – теза, антитеза, синтез. Окреслено три періоди, під час яких оцінка Белим творчості великого класика зазнавала значної трансформації: апологетичний (схиляння перед кумиром у роки юності), критичний (різке неприйняття особистості і творчості письменника в тому вигляді, який сформувався у свідомості сучасників Белого) і синтетичний (прийняття художнього світу Достоевського у його цілісності та повноті).

Ключові слова: діалектика, самопізнання, Достоевський, апологетика, критика, синтез.

Garmash L. V. F. M. Dostoevsky in literary and critical works of Andrei Bely: the dialectic of the self-knowing consciousness. Andrei Bely's reception of philosophical views and artistic discoveries of F. M. Dostoevsky has analyzed. The dynamics of changes in the assessment of a representative of the younger generation of symbolists of the personality and creative heritage of F. M. Dostoevsky in order to highlight those stages that correspond to well-known Hegelian dialectical triad – thesis, antithesis, synthesis has considered. Three periods, during which Bely's assessment of the work of the great classical writer had been undergone significant transformation: the apologetic (admiration for the idol in his teenage years), critical (sharp rejection of the personality and creativity of the writer, which was formed in the minds of Bely's contemporaries) and synthetic (acceptance of the artistic world of Dostoevsky in its entirety and completeness) have marked.

Key words: dialectics, self-knowledge, Dostoevsky, apologetics, criticism, synthesis.

Проблема рецепции Андреем Белым философско-этических взглядов и художественных открытий Достоевского неоднократно привлекала внимание ученых. В разное время к ее решению обращались Л. Силард, Ж. Нива, Л. К. Долгополов, Дж. Элсворт, А. В. Лавров, Р. И. Крысин и другие исследователи. В статье предпринята попытка проследить динамику изменений оценки представителем младшего поколения символистов личности и творческого наследия Достоевского с целью выделения тех этапов, которые соответствуют известной гегелевской диалектической триаде – тезис, антитезис, синтез. Не случайно такие известные философы Серебряного века, как С. Н. Булгаков и Н. А. Бердяев, увидели в романе Белого «Серебряный голубь» непосредственное

продолжение идей автора «Братьев Карамазовых». В письме Белому Булгаков подчеркнул: «Я совершенно потрясен Вашей книгой. В ней Вам удалось такое проникновение в народную душу, какого мы не имели еще со времен Достоевского» [14:238]. На диалектическое сопряжение традиций и новаторства в «Серебряном голубе» обратил внимание Бердяев, для которого гениальность автора романа выразилась, прежде всего, в глубоком постижении «объективной стихии России» [12:104]. По мнению философа, «в романе Белого чувствуется возврат к традициям великой русской литературы, но на почве завоеваний нового искусства» [12:104]. В литературоведении накопилось достаточное число работ, доказывающих, что наиболее весомое художественное достижение Белого – роман «Петербург» – был написан в значительной степени под влиянием «Бесов» и «Братьев Карамазовых».

Не будет большим преувеличением утверждение современного исследователя о том, что «именно Достоевский переживает в начале века второе рождение в творчестве Андрея Белого» [18:122].

В течение всей своей жизни Андрей Белый обращался к наследию классиков русской литературы, рассматривая философско-эстетические основы символизма как завершающий этап развития всей предшествующей культуры. Сам писатель отличался склонностью вычленять и подробно анализировать отдельные периоды своего жизненного и творческого пути. Мы, в свою очередь, также полагаем, что в теоретических работах Андрея Белого, посвященных творчеству Достоевского, можно выделить три последовательных этапа, отразивших становление взглядов младосимволиста на будущее России.

Белый по-своему стремился разрешить ряд важных вопросов, поставленных в произведениях Достоевского, начиная с историософской проблемы Востока и Запада, апокалипсических предчувствий Второго Пришествия и чаемого Преображения мира, борьбы «идеала Мадонны» (Софии, Премудрости Божьей) с «идеалом содомским», предназначения художника и трагедии творчества, народа и интеллигенции, заканчивая петербургским мифом с его символикой камня, серого и желтого цвета, столкновением рационального и иррационального начал.

Творчеством Достоевского будущий символист стал интересоваться еще в ранней юности. А. В. Лавров, автор одной из наиболее значительных статей на эту тему «Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы)», относит начало первого периода рецепции творчества великого писателя представителем символизма к осени 1897 года [16:131]. В мемуарах «На рубеже двух столетий» Белый вспоминал, как в старших классах гимназии он настолько увлекся чтением произведений Достоевского, что больше ни на что не оставалось времени и он совершенно забросил учебу: «в день, когда я кончил роман («Преступление и наказание». – Л. Г.), я начал «Идиота»; посещение гимназии отсрочилось до окончания чтения главных романов Достоевского» [5:319]. Наряду с Ницше, Ибсенем и Владимиром Соловьевым Достоевский становится одной из ключевых фигур, наиболее значимых с точки зрения формирования мировоззрения Бориса Бугаева (настоящее имя Андрея Белого), во многом обусловившей идейно-художественное своеобразие его произведений. Наиболее сильное впечатление произвело на Белого литературно-критическое эссе Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», опубликованное в 1900–1902 годах. Пытаясь найти ответы на животрепещущие вопросы современности, Мережковский противопоставил «тайновидца плоти» Толстого «тайновидцу духа»

Достоевскому. Белому, переживавшему в это время так называемый «период зорь», охваченному апокалипсическими предчувствиями и пытавшемуся в малейших намеках прочесть и предсказать Второе Пришествие Христа, особенно близким становится фигура «духовидца» Достоевского, каким он его себе представлял. Находясь под сильным впечатлением от символических образов Мережковского, Белый не только их противопоставляет, но находит также общее начало, которое, по мысли писателя, служит залогом дальнейшего развития искусства на пути к теургическому сознанию: «Литература в обоих есть выход из литературы; в обоих уж слово становится делом» [6:67]. В отзыве на книгу Мережковского, напечатанном в первой книжке «Нового Пути» в 1903 году, Белый пытается разрешить дилемму, поставленную старшим современником, используя для этого предложенную Мережковским символику «двух бездн»: «Соединение необходимо, но не бездн, а рассудка и чувства - в Божественную Волю, для облегчения пути к верхней бездне, при одном условии: не оглядываться на «нижнюю бездну», чтобы не уподобиться жене Лота, обернувшейся на Содом. Когда же будет достигнута «верхняя бездна», обе бездны соединятся» [7:157].

Ярче всего, пожалуй, стремление Белого к диалектическому мышлению демонстрируют его теоретические работы «Эмблематика смысла», «Кризис культуры», но в целом оно характерно как для его литературно-критического, так и художественного творчества. Именно воззрения Гегеля на синтез как на снятие, соединяющее в себе утверждение и его отрицание, но уже в переработанном виде, сохранив всё содержание предшествующего развития [15], стало основополагающим одним из важнейших методов писателя – метода эмблематизации. Несмотря на в целом критическое отношение к гегелевской философии, не разделяя с ним взгляды на сущность искусства, Белый был убежден, что «нами чаемый Гегель был впереди нас, – его мы должны были создать, потому что Вл. Соловьев был для нас лишь звуком, призывающим к отчаливанию от берегов старого мира» [1:24–25]. В трудах немецкого философа писатель находит веские доводы для утверждения идеи триединства: «метафизика Гегеля обосновывала тройственность в виде закона диалектического развития» [8:53].

Размышления Белого о символизме центрирует идея синтеза, предполагающая органическое единство философии, религии, науки и искусства. На протяжении многих лет все усилия Белого направлены на построение системы «цельного знания», в основу которой должна быть положена, по его мнению, эстетика, неразрывно слитая с этикой, что сродни представлениям о красоте,

характерным для мировоззренческой позиции Достоевского: внешняя красота есть лишь форма для выражения красоты внутренней, нравственной, без которой она превращается в демоническую личину, под которой прячется без-образное, хаотическое начало, несущее разрушение и смерть без преображения.

Завершение «периода зорь» обозначило наступление в 1901-1902 годах нового этапа в восприятии Белым Достоевского – «критического». В «Симфонии (2-й, драматической)» он откровенно высмеивает многочисленных последователей Мережковского – любителей мистицизма, каждый из которых «знал наизусть Достоевского... Иной раз можно было видеть чудака, похлопывающего по «Братьям Карамазовым», разражающегося такими словами: «Федор Михайлович загадал нам загадку, и мы теперь ее разгадываем» [9:125], причем делает это, буквально повторяя слова из речи самого Достоевского о Пушкине, произнесенной им 8 июня 1880, и в то же время намекая на процитировавшего эти же слова ранее Мережковского, утверждавшего, что Достоевский «только загадал нам свои загадки; от необходимости разгадывать их его самого едва отделял волосок. Нас уже ничего не отделяет от этой необходимости. Мы стоим лицом к лицу с нею: мы должны или разгадать или погибнуть» [17:114].

Перечитывая романы Достоевского, Белый теперь по-новому расставляет акценты, в «Материале к биографии отметив, что «из произведений Достоевского кроме любимейших «Братьев Карамазовых и «Идиота» в эту зиму особенно мне говорит «Подросток»» [3:33]. От апокалипсических предчувствий представитель младшего поколения символистов переходит к попыткам обосновать жизнотворческие установки, видя в истинном искусстве непосредственную связь с теургией, позволяющей творцу преодолеть рамки художественной условности и тем самым уничтожить границу, отделяющую реальность и поэтический вымысел.

Усилилось неприятие Белым так называемой «достоевщины» в канун революции 1905 года, когда «трагизм жизни» вышел для него на первый план и для него стали очевидны противоречия «жесточкого таланта» Достоевского. Впрочем, здесь сказывается прежде всего попытка Белого дистанцироваться от «психологической дрызготни», что приводит его к решению использовать следующий тактический приём: «умалить Достоевского в борьбе с «достоевщиной»» [4:207].

Изменения, произошедшие в мировоззрении Белого, отразились в статье «Ибсен и Достоевский», где дана уничижительная оценка творчества писателя: «Неимоверная сложность

Достоевского, несказанная глубина его образов – наполовину поддельная бездна, нарисованная иной раз прямо на плоскости», а сам автор назван «великим путаником» и «политиканствующим мистиком» [8:196]. Разочарование в героях Достоевского во многом вызвано утратой Белым прежних идеалов, переоценке сложившейся к тому времени системы ценностей и поиском новых путей. Оказавшись в пограничной ситуации, Белый в 1905 году пишет статью с красноречивым названием «На перевале», в которой делится острым ощущением трагического одиночества: «На перевале к лучшему будущему нас встречают туманы. Мы опять одни. Голосам наших учителей не рассеять тучи сомнений, нас опоясавших. Мы принимаем эти сомнения, не спасаясь в безумие. Мы будем бороться холодом с холодом» [13:68]. Белый переживает «все признаки перелома от романтики, мистики символизма к реализму», от «пьянства души» к ясному, рациональному взгляду на мир [3:44] и, не будучи в состоянии найти у Достоевского ответ на вопросы о дальнейшей судьбе России, он развенчивает того, кому прежде поклонялся как пророку и вероучителю.

В начале 1906 года наступает, по нашему мнению, третий этап в восприятии Белым Достоевского. Уже в это время начинается серьезное переосмысление символистом личности и творчества великого классика, сопровождающееся отказом от односторонней (то апологетической, то нигилистической) оценки проблем, поставленных в произведениях Достоевского, а мировоззрение Белого становится «сложно-синтетическим, органически вбирая и элементы преодоленного им специфически символистского «нигилизма» и «отчаяния», и обретение новых духовных стимулов - чувство «второй зари»» [16:147]. Подчеркивая сложный, полный противоречий, а подчас и заблуждений характер творчества и личности Достоевского, автор литературных симфоний призывает к объективной и взвешенной оценке наследия русского классика: «Мы должны бороться с Достоевским, если он властно накладывает на нас свою терзающую десницу. Мы его любим, мы преклоняемся перед ним, как перед великим писателем земли русской, но кумиров не нужно нам. Борясь с обожествлением Достоевского, мы тем самым совершаем подвиг любви к его памяти» [2:91]. Белый приходит к выводу, что в творчестве Достоевского отразились болезни века. Пробуждая в читателях целый спектр негативных чувств, заставляя их переживать острую боль от «пыток, им созданных», Достоевский тем самым открывает пути, ведущие к радикальному преобразованию общества – к освобождению «красного феникса религиозного пожара» [2:90]. Среди основных работ, в которых Белый обращается к анализу идей

Достоевского, необходимо назвать статьи «Слово правды» (1908) и «Россия» (1910), а также доклад «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (1911). В «Слове правды» Белый утверждает в верности заветам старца Зосимы. От «горных вершин» Ибсена он обращается к земле, в этом он видит залог синтеза противоположных начал – горнего и дольного, востока и запада: ««землю целуй неустанно», – улыбается старец Зосима у Достоевского. Вот где запад соединяется с востоком: в искании Бога живого» [10:61]. В целом же идеи Достоевского воспринимаются автором статьи «Трагедия творчества» как диалектическое единство противоположностей. Он утверждает, что в героях автора «Братьев Карамазовых» «сближены оба момента (безумия и святости. – Л. Г.), являя нам все наши противоречия преувеличенными до крайности; точно перед нами не мир, а колоссальные тени добра и зла» [11:30], сам роман называет «пламенной религиозной, психологической и диалектической проповедь самого Достоевского» [11:31], а души его героев рассматривает как арену борьбы божественного и дьявольского начал «за землю», как призыв к

грядущему возрождению.

Таким образом, в отношении Белого к Достоевскому прослеживаются две тенденции, внешне противоположные, но проистекающие из одного корня, благодаря чему оно может рассматриваться как диалектически целостное. Во-первых, в течение всей своей творческой биографии Белый обращался к решению вопросов, поставленных в работах Достоевского. Представителя младшего поколения символизма интересовала историсофская проблематика, почвенничество, понимание искусства как теургии, апокалипсис и эсхатология, народ и интеллигенция, религиозное преображение мира и т.д. Во-вторых, оценка Белым творчества великого классика менялась на протяжении ряда лет и прошла три этапа, которые мы условно назвали бы апологетическим, критическим (или нигилистическим) и синтетическим. В сознании Белого произошли значительные изменения: от преклонения перед кумиром в юности к резкому неприятию «достоевщины», и, в конце концов, к способности воспринимать художественный мир Достоевского во его целостности и полноте.

Литература

1. Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке / А. Белый // Записки мечтателей, 1922. – № 6. – СПб. – С. 5–122.
2. Белый А. Достоевский : По поводу 25-летия со дня смерти / А. Белый // Золотое Руно. – 1906. – № 2. – С. 89–91.
3. Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора(1923) / Андрей Белый. – ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3.
4. Белый А. Между двух революций / А. Белый. – М. : Худож. литература, 1990. – 672 с.
5. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания : в 3 кн. Кн. 1. / А. Белый. – М. : Худож. литература, 1989. – 543 с.
6. Белый А. Начало века / А. Белый. – М. : Худож. литература, 1990. – 687 с.
7. Белый А. Отзыв на книгу Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Ф. Достоевский» / А. Белый // Новый Путь. – 1903. – № 1. – СПб. – С. 157–158.
8. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
9. Белый А. Симфонии / А. Белый ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова]. – Л. : Худож. литература, 1991. – 526 с.
10. Белый А. Слово правды / А. Белый // Весы. – 1908. – № 9. – С. 59–62.
11. Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой / А. Белый // М. : Мусагет, 1911. – 46 с.
12. Бердяев Н. А. Русский соблазн // Русская мысль. – 1910. – № 11. – Отд. 2. – С. 104–112.
13. Бугаев Б. На перевале / Б. Бугаев // Весы. – 1905. – № 12. – С. 68–71.
14. Булгаков С. Н. Письма Андрею Белому (Б. Н. Бугаеву) / С. Н. Булгаков // Новый мир. – 1989. – № 10. – С. 238–241.
15. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Наука, 2000. – 495 с.
16. Лавров А. В. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый. Проблемы творчества : Статьи. Воспоминания. Публикации. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 131–150.
17. Мережковский Д. Д. Пророк русской революции // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 : [сб. ст.] / [сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский]. – М. : Книга, 1990. – С. 86–118.
18. Подопригра М. Г. Ф. М. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. Г. Подопригра. – Ставрополь, 2000. – 183 с.

УДК:821.161.1-17

І. Р. Жиленко

Сумський державний університет

**«Свіжий сміх сьогоднішнього дня» Аркадія Аверченка
(на матеріалі збірки «Дюжина ножів у спину революції»)**

Жиленко І. Р. «Свіжий сміх сьогоднішнього дня» Аркадія Аверченка (на матеріалі збірки «Дюжина ножів у спину революції»). У роботі зроблена спроба по-новому осмислити ленінську рецензію на збірку оповідань Аркадія Аверченка «Дюжина ножів у спину революції» (1921) й оцінити творчість письменника з точки зору сучасності. Аверченко, ймовірно, єдиний письменник-емігрант, який боровся проти більшовицької влади, що (ось парадокс!) рекомендувала його твори до друку. Минуло сто років після Жовтневого перевороту, гіркий і сумний, але водночас завжди «свіжий сміх сьогоднішнього дня» (П. Потьомкін) відомого сатирика звучить так само гостро і тривожно.

Ключові слова: еміграція, Ленін, рецензія, революція, талант, сміх, поетика.

Жиленко И. Р. «Свежий смех сегодняшнего дня» Аркадия Аверченко (на материале сборника «Дюжина ножей в спину революции»). В статье сделана попытка по-новому осмыслить ленинскую рецензию на сборник рассказов Аркадия Аверченко «Дюжина ножей в спину революции» (1921) и оценить ее с точки зрения современности. Аверченко, пожалуй, единственный писатель-эмигрант, боровшийся против большевистской власти, которая (вот парадокс!) рекомендовала его произведения к печати. Спустя столетие после Октябрьского переворота горький и грустный, но всегда «свежий смех сегодняшнего дня» (П. Потемкин) известного сатирика звучит так же остро и тревожно.

Ключевые слова: эмиграция, Ленин, рецензия, революция, талант, смех, поэтика.

Zhylenko I. R. «Fresh laughter of today» of Arkady Averchenko (based on the collection of stories «A Dozen of Knives into the Back of Revolution»). The article has made an attempt to re-evaluate the Lenin's review of the collection of stories «A Dozen of Knives into the Back of Revolution» (1921) by Arkady Averchenko and show it from the modern perspective. Averchenko was probably the only emigrant writer who fought against the Bolshevik Regime, which recommended his works for publishing (what a paradox!). 100 years after the October Uprising have passed, and one can still hear invariably «fresh laughter of today» (P. Potemkin), bitter and sad; the laughter of the well-known satirist, that sounds both biting and disturbing.

Key words: emigration, Lenin, review, revolution, talent, laughter, poetics.

Діяльність видатного сатирика початку ХХ ст. Аркадія Аверченка тривалий час залишалася поза увагою літературознавців, за винятком деяких робіт (Д. Левицький, Е. Нітрауер, А. Спиридонова). Твори «короля сміху» активно досліджують і тепер у різних напрямках М. Богданова, Е. Гурова, О. Кузьміна, А. Нестеренко, Д. Ніколаєв, С. Ніколенко, В. Миленко, Г. Погребняк, Л. Ракітова, В. Святовець, А. Хлебїна, А. Щербакова та інші.

Актуальність роботи. Збірка «Дюжина ножів у спину революції», яка стала енциклопедією постреволюційного життя тодішньої країни, принесла Аверченку всенародну славу. Цікаво, що Ленін звернув на неї увагу лише після емігрантського видання (1921 р.), надрукувавши того ж року в газеті «Правда» рецензію. У радянські часи чи не кожне довідкове або наукове видання не обходилося без ленінського штампю про «озлобленого майже до нестями білогвардійця». Ленінська робота вмщувала й інші рядки: «Цікаво спостерігати, як ненависть, що дійшла до кипіння, викликала й чудово сильні, й чудово слабкі місця

означеної високоталановитої книжки <...> Ненависть, що пашиє вогнем, робить оповідання Аверченка іноді – і здебільшого – яскравими до різючості <...> Талант треба заохочувати» [7:76]. Аверченко, мабуть, чи не єдиний письменник-емігрант, який боровся проти більшовицької влади, що (ось парадокс!) рекомендувала його твори до друку. І справді, радянська влада буквально сприйняла останні слова з рецензії Леніна. Інші твори Аверченка почали видавати в Радянському Союзі, та через деякий час цензура і їх заборонила. Але «Дюжина ножів...» вперше після тривалого часу вийшла тільки через 70 років [9:203]. Наприкінці 1989 р. журнал «Юність» надрукував збірку, але, пам'ятаючи пораду Леніна («деякі оповідання... заслуговують передруку»), вилучили оповідання «Королі у себе вдома» [1].

Дослідники Д. Караліс, І. Кондаков, О. Кузьміна, Л. Миленко, Р. Соколовський та інші, аналізуючи рецензію більшовицького вождя, звертають увагу на те, що сьогодні претензії Леніна до збірки і взагалі до творчості Аверченка здаються щонайменше неадекватними.

Отже, *мета* нашої роботи – проаналізувати й осмислити з точки зору сучасності ленінську

рецензію на збірку «Дюжина ножів у спину революції» й довести, що Ленін використовував подвійні стандарти.

Реалізація мети передбачає виконання завдання: виявити причини уваги Леніна до творчості Аверченка у зв'язку з появою другої редакції збірки «Дюжина ножів у спину революції» й до окремих оповідань зокрема.

Об'єкт дослідження – декілька оповідань-фейлетонів із збірки Аверченка та рецензія Леніна «Талановита книжка».

Звернімося до іменника «ніж», винесеного Аверченком у заголовок збірки «Дюжина ножів у спину революції» [1:76]. Ймовірно, саме це слово змусило Леніна назвати письменника «озлобленим білогвардійцем». Справді, сім разів вживає його сатирик у прямому значенні, але сама назва має переносне. Аверченкові так звані «ножі» – це крик душі: правдива картина життя у «більшовицькому раю», співчуття й відчай, досада й порожнеча, жаль і сум, болісне запитання в кінці збірки «За що вони Росію так?..» Про що жалкує сатирик? Кому надсилає свою зброю? П. Горелов зауважував: «Ножі» Аверченка націлені лише у гниле, похмуре, тимчасове, вони не страшні тому, що Аверченко по-справжньому любить, у що він безумовно вірить. Я цитую: «Нову Велику Вільну Росію!» [3:6].

Перше оповідання збірки – «Фокус великого кіно» – «ніж» відчаю й жалю: «Ох, якби наше життя було схоже на слухняну кінематографічну стрічку!». Тоді не виступав би Вільгельм Гогенцоллерн з жахливими словами про оголошення війни, не гинули б люди, не відбувалися моторошні єврейські погроми, а компанія на чолі з Леніним поїхала б назад до Німеччини в запломбованому вагоні [1:77–78]. Дослідниця А. Нестеренко вважає, що письменник висуває нову філософію часу – «Часе, назад!». Саме в означеному фейлетоні якнайкраще ця ідея знаходить свою реалізацію, де завдяки прийому «кінореверсу» сатирику вдається прокрутити час на п'ятнадцять років назад [9:14], коли відбувся найщасливіший момент всього його життя – день прийняття Маніфесту 17 жовтня 1905 року [1:78].

«Ніж» відплати – як «симфонія» співчуття голодним людям, яку письменник готовий був би «перелити в чудернацьку низку звуків, грізних, жалібних, таких, що сумують, тихо стогнуть і бурхливо проклинають» – містить фейлетон із красномовною назвою «Поєма про голодну людину». Усе, що залишилося в людей, – це солодкі спогади про сите життя в минулому. Перелік різних страв займає певне місце. Люди сперечаються, як і що треба їсти й чим краще запивати, аж раптом «хтивий шепіт» перериває «скажений удар кулаком», вигук («У що ми перетворилися – ганьба!») і заклик не терпіти такого знущання, а йти на вулицю: «...висипайте голодними

відчайдушними натовпами, повзіть, як мільйони сарани <...> наваліться на цю купку творців голоду і смерті, перегризть їм горло, затопчуть їх у землю, й буде у вас хліб, м'ясо і смажена картопля» [1:78–79].

Політичний фейлетон «Чортове колесо» – це «ножі» для дурнів, що полюбляють ігри та забавки. Розповідаючи про «Луна-Парк», який називає «раєм для дурнів», автор проводить паралель із російською революцією. Тут і «весела кухня», де розбиваються вщент економіка, фінанси, мистецтво, освіта, і «весела діжка», у якій подорожує росіянин із сім'єю «у наш веселий революційний час», і «таємничий замок». Над російським дурнем, який пізніше, оговтавшись, буде плакати «свинцевими слізьми», сміється вся Європа. Його оббирають то петлюрівці, то махновці; лякають, штовхають і калічать, скандують девіз «палачі усіх країн, єднайтеся!» [1:80].

«Свіжий сміх» фейлетону складає остання частина, де крутиться «чортове колесо». Аверченко робить антигероем авантюрно-героїчний тип, який «твердо вірить у свої сили, свою ініціативу, здатність досягти поставленої мети. Він проявляє свою сутність в активних пошуках і рішучій боротьбі, у пригодах і звершеннях, і живе уявленням про власну особливу місію, винятковість і невразливість» [12]. Відчутна тут аналогія зі стійким словосполученням «чортова дюжина» [9:10]. І справді, саме тринадцять «дурнів» сучасності – лідерів більшовизму, що зображені у комічному вигляді, – крутяться на тому колесі: Керенський, Мілюков, Гучков, Скобелев, Церетелі, Чхеїдзе, Гоцлібердан (Гоц Абрам Рафаїлович, Лібер Михайло Ісаакович, Дан Федір Ілліч), Троцький, Ленін, Нахамкіс, Луначарський. Вони радіють: «...ті дурні не втрималися, а ми втримаємося». Голос оповідача протверджує, адже ми чекаємо, хто з «дурнів»-більшовиків першим опиниться на тій поверхні, де «нема за що вчепитися, ні на чому утриматися, і кого на який бар'єр викине». Фейлетон актуальний, бо стосується тих політиків, які поспіхом йдуть до влади й так активно роздають обіцянки, що люди вірять, однак із часом залишають сподівання й чекають, як той оповідач, «хто першим поповзе окар'яч». На завершення звучить саркастична фраза: «Ох, спіймати б!» [1:81].

Проаналізувавши три оповідання зі збірки «Дюжина ножів у спину революції», нас дивує, як вождь пролетаріату не побачив або чому не захотів звернути увагу на сатиричне висвітлення дійсності?

Назвемо деякі художні засоби, які використовує Аверченко для визначення більшовицької влади: «купка вбивць і мерзотників», «купка творців голоду і смерті», «ходять хами у великих чоботах», «наш лозунг «грабуй нагробоване», «перекинута пивна діжка у вигляді нічного столика», «сміття на

підлозі не підмітають», «зайде отакий у квартиру, наслідить чобітьми, плюне, кине недопалок» тощо [1:77–85]. Якщо лише переглянути згадані твори, не заглиблюючись у зміст, складеться жаклива картина реальності, у якій опинилися люди у Совдепії.

Читаючи оповідання-фейлетони, робимо припущення, що Ленін використовував подвійні стандарти. Звернемося спочатку до його рецензії. Сама назва містить іронію, адже вживає слово «книжка», а не книга. Ленін часто використовує повтори, багато уваги приділяє темі їжі: *о еде, как ели, как закусывали, еду в «Медведе»*¹.

Лексичний склад його рецензії включає слова із заперечною часткою або префіксом *не-*. Лише у першому абзаці міститься цілий ряд слів: *ненависть, неизвестной, нехудожественно, непохоже, недостатков, не знает*. І далі по тексту: *не допустит, не понять, не нуждаются* [7:76]. Ймовірно, з одного боку, це є свідченням НЕсприйняття Аверченка як письменника.

З іншого боку, в рецензії зустрічаємо багато повторюваних слів з префіксами *пре-, пере- і при-*, що свідчить про позитивне ставлення до автора (*превосходные*), який має певний життєвий досвід (*пережил, передумал, перечувствовал*), водночас бажання дещо «ПЕРЕробити» письменника на більшовицький лад (*перерываются, перепечатки*) і «ПРИБлизити» до Совдепії, повернути назад, показати владу над ним: *примятая, приобрел, приносимых* [7:76]. Про це говорить і повторення вказівного займенника *это* як бажання спрямувати сатирика до певних дій. Ленінська іронія й тон зверхності чергуються зі словами похвали на адресу Аверченка, але вона з'являється дещо неочікувано, на початку і в кінці рецензії. Якщо взяти до уваги назву рецензії та її закінчення, виходить кільцева структура («талановита книжка», «талант треба заохочувати»).

Погодимось із дослідницею В. Миленко, яка писала, що стаття Леніна готувала ґрунт для «заманювання» Аверченка в Радянський Союз. Рецензія вписувалась у рамки тієї політики, яку в 1921–22 роках проводили більшовики, намагаючись повернути в Росію відомих письменників-емігрантів. Якби такий письменник, як Аверченко, повернувся на батьківщину, «резонанс в емігрантському світі був би величезний!» [8:233]. Отже, Ленін справді чекав повернення письменника в Росію. Натомість реакція Аверченка виявилася протилежною. Сатирик, який частенько звертався до вождя у своїх творах (чого вартий фейлетон «Пряательський лист до Леніна»), здивувався й занепокоївся, що про нього скажуть друзі, коли сам Ленін почав його хвалити. Думки сатирика з цього приводу наводять

дослідники Г. Хлебїна і В. Миленко: «Коли я «озлоблений білогвардієць», як же можна говорити, що мої оповідання «zasлугують передруку. Таланти треба заохочувати?»» Сатирик швиденько організував «Товариство захисту письменників від лагідного ставлення», а в листі до одного з петербурзьких друзів написав: «Не заманите!» [13:19–20]. Мабуть, правий був Аверченко, якого похвала Леніна збентежила, бо містила елемент маніпуляції.

Вартою уваги є думка В. Миленко стосовно того, що публікація Леніна багато в чому повторює рецензію Василевського (Не-букви) під назвою «Картонний меч», вміщену раніше у паризькій газеті «Останні новини» [8:233].

Детально аналізує рецензію Василевського (Не-букви) Д. Левицький. Рецензент у цілому звертає увагу на талановитість, але засуджує спробу Аверченка дати у передмові власне пояснення революції, пише про те, що тенденційність сатирика змила з нього яскраві, живі фарби, називає найбільш вдалим оповідання «Трава, прим'ята чоботом» і «Фокус великого кіно», звертає увагу на гастрономічні уподобання письменника [6:295–296]. Згадаємо, що ленінська рецензія не надто відрізняється від рецензії Василевського. Багато в чому Ленін повторює свого попередника, що може стати свідченням певного плагіату з боку вождя пролетаріїв. Так, Ленін також пише і про талант письменника, і про схильність Аверченка живописати про їжу, називає оповідання на зразок «Трави, прим'ятої чоботом» «прегарними речами». Натомість вождь згадує лише три оповідання збірки, а найпершим – те, у якому Аверченко карикатурно змалював Леніна і Троцького. Поверховий аналіз оповідання, зроблений рецензентом, зовсім не відповідає дійсності. Ленін звинувачував письменника, що той не знає побуту вождів. Насправді Аверченко у фейлетоні «Королі у себе вдома» використав фарсову ситуацію, щоб підкреслити важливість політичного моменту, довести абсурдність і безглуздість обставин. А чого варті такі зауваження, що стосуються одягу героїв (Троцький одягнений у френч і взутий у чоботи зі шпорами, а Ленін – у пошарпаний халат – чи кому сподобається таке?), політичної обстановки: на базарі все дорого, заводи бастують, на вулицях безлад, «ніде пройти: або робітник мертвий лежить, або кінь дохлий валяється» тощо [2].

Вважаємо, що Ленін, поза сумнівами, ознайомився зі збіркою, але свідомо випустив найголовніше, зробивши вигляд, що голод, руїна, криза у всіх галузях життя не є важливими. І про те, хто у цьому винен, також не йдеться у рецензії. Бо як тоді пояснити, що він звернув увагу на оповідання, де згадувалось про нього, а залишив поза увагою те, що зробила радянська влада? Слова «революція», яке Аверченко у збірці вживає понад 30 разів, вождь не помічає. Можливо,

¹ Лексичний матеріал подаємо мовою оригіналу.

ознайомившись із рецензією Василевського, не надто пильно вчитувався в інші оповідання, тому прочитав збірку «по діагоналі»?

Як могло статися, що рецензенти залишили поза увагою біль і співчуття письменника, його хвилювання за долю країни та людей? Дослідник Д. Николаєв справедливо зауважував, що не злість і ненависть керували письменником, а велика любов до Росії, до життя, любов до справжніх людей [9]. Про Аверченка – справжнього патріота – писала й О. Кузьміна [5:18].

Ми помітили, що в тексті збірки жодного разу не звучать слова *злоба* і *ненависть*, натомість *любовь*, *Россия*, *русский* – вживаються близько 20 разів. Це підтверджує думку, що для Аверченка головною була любов до Росії, саме вона стала керівною силою його натхненної роботи. «Ах, скільки було сподівань, і як ми любили, і як нас любили...» – підсумовує Аверченко [1:78].

Звернемо увагу, що Ленін називає сатирика злим, адже слова *ненависть* і *озлобленность* (по двічі кожне) звучать у його рецензії. Вважаємо, що така якість не була притаманною письменникові. Варто згадати, скільки теплих слів залишили про нього ті, хто добре його знав. С. Горний свідчив: «...і був його сміх беззлобний. Благословляв життя – черпав його, любив <...> Цей «хохол», наш «батько», не вмів бути злим» [4:374].

Загальновідоме визначення, яке дали йому сучасники, – «король сміху» – влучно доповнювали й інші: «лицар усмішки» (Б. Оречкін), «чистокровний гуморист» (П. Горелов). Теффі згадувала, що Аверченко, приїхавши до Петербургу, справив «дуже приємне враження», а П. Пільський відзначав природну ввічливість, талановиту душу, вміння тримати себе вільно, писав, що Аверченко «уважний, ясний, рівний з усіма і для всіх» [11:450-451, 456].

У збірці багато суму, гіркоти, турботи про людину будь-якого прошарку. Тому не можемо погодитися з ленінською оцінкою щодо озлобленості Аверченка, адже сатирик підтримує як колишнього сенатора, так і робітника, – тобто виступає за гідне життя для будь-якої людини. На нашу думку, письменник перехитрив Леніна. Дійсно, сміється той, хто сміється останнім. Останнім залишався завжди «свіжий сміх» (П. Потьомкін) сатирика Аверченка.

Таким чином, «Дюжина ножів...», які автор приготував «у спину революції» 1917 року, залишилися у рецензії Леніна непізнаними. Вождь, поверхово прочитавши оповідання збірки, не зрозумів або хитрував, або «заманював» письменника до «більшовицького раю». І сьогодні «ножі» Аверченка залишаються актуальними, адже націлені на безлад у країні.

Література

1. Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции / А. Аверченко // Юность. – 1989. – № 8. – С. 76–87.
2. Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции / А. Аверченко. – Режим доступу: http://az.lib.ru/a/awerchenko_a_t/text_0140.shtml
3. Горелов П. Чистокровный юморист / П. Горелов // А. Т. Аверченко Рассказы. – М. : Молодая гвардия, 1990. – С. 3–6.
4. Горный С. «Сатириконт» (Силуэт) Аркадию Аверченко / С. Горный // Аркадий Аверченко. Русское лихолетье глазами «короля смеха» / Сост. А. Е. Хлебина, В. Д. Миленко. – М. : Посев, 2011. – С. 372–374.
5. Кузьмина О. А. Рассказы А.Т. Аверченко (Жанр. Стиль. Поэтика). – автореф.... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кузьмина Ольга Анатольевна. – Тверь, 2003. – 20 с.
6. Левицкий Д. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко / Д. Левицкий. – М., 1999. – 552 с.
7. Ленин В. И. Талантливая книжка / В. И. Ленин // Юность. – 1989. – № 8. – С. 76.
8. Миленко В. Д. Аркадий Аверченко / В. Д. Миленко. – М. : Молодая гвардия, 2010. – 327 с. – (Жизнь замечательных людей).
9. Нестеренко А. Ю. Поэтика сатиры А. Аверченка / А. Ю. Нестеренко: автореф... канд. филол. наук: 10.01.02 – Дніпропетровськ, 2009. – 23 с.
10. Николаев Д. Д. Король в изгнании (Жизнь и творчество А. Т. Аверченко в Белом Крыму и в эмиграции) / Д. Д. Николаев // Аверченко А. Т. Соч.: в 2 т. Т.1. Кипящий котел. – М. : Лаком, 1999. – С. 5–58.
11. Современники об Аркадии Аверченко. Н. Тэффи. Петр Пильский // Антология сатиры и юмора России XX века. Том 20. Аркадий Аверченко. – М. : Эксмо, 2007. – С. 449–458.
12. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 438 с. – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/halizev_v/teoriya_literaturi/read
13. Хлебина А., Миленко В. Аркадий Аверченко: встреча через 90 лет // Аркадий Аверченко. Русское лихолетье глазами «короля смеха» / Сост. А. Е. Хлебина, В. Д. Миленко. – М. : Посев, 2011. – С. 7–40.

УДК 821.161.1–9 Газданов.09

Н. П. Евстафьева

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**«Человек с душой, сплетенной из грязи, нежности и грусти»:
Гайто Газданов о Василии Розанове**

Евстафьева Н. П. «Людина з душею, сплетеною з бруду, ніжності та смутку»: Гайто Газданов про Василя Розанова. Стаття відображає досвід прочитання есе Газданова «Міф про Розанова» в аспекті виявлення варіативності авторських стратегій обох представників літературного екзистенціалізму. Дисонанси газдановського тлумачення свідомості й долі Розанова пояснюються як наслідок рефлексії неприйняття вмирання, вираженої в критичному дискурсі Газданова мотивами осуду/виправдання калейдоскопічно роздіреного оповідного «Я» Розанова. Об'єктивне зближення художньо-філософських концепцій обох письменників зв'язується з об'єднуючими їх інтенціями затвердження позараціональної істини про світ і людину.

Ключові слова: деміфологізація, вмирання, авторська стратегія, потенційність, екзистенціалізм.

Евстафьева Н. П. «Человек с душой, сплетенной из грязи, нежности и грусти»: Гайто Газданов о Василии Розанове. Статья отражает опыт прочтения эссе Газданова «Миф о Розанове» в аспекте выявления вариативности авторских стратегий обоих представителей литературного экзистенциализма. Диссонансы газдановского истолкования сознания и судьбы Розанова объясняются как следствие рефлексии неприятия умирания, опредмеченной в критическом дискурсе Газданова мотивами осуждения/оправдания калейдоскопически дробящегося повествующего «Я» Розанова. Объективное сближение художественно-философских концепций обоих писателей связывается с объединяющими их интенциями утверждения внерациональной истины о мире и человеке.

Ключевые слова: демифологизация, умирание, авторская стратегия, потенциальность, экзистенциализм.

Yevstafieva N. P. “He’s a man with a soul, knitted from dirt, tenderness and sadness”: Gaito Gazdanov talks about Vasily Rozanov. An article portrays an experience from reading an essay “A Myth about Rozanov” by G. Gazdanov in the aspect of detection of the differences and variations of these both representatives of literature existentialism. Dissonances in Gazdanov’s interpretations of consciousness and fate of Rozanov can be explained as a result of reflection of rejection of dying, objectified in a critical discourse of Gazdanov with the motives of judgement/excuse of kaleidoscopically crushing “I” of Rozanov. An objective convergence of artistic and philosophical conceptions of both writers is connected with their common intentions of affirmation of out-rational truth about the world and a man.

Key words: demythologization, dying, author’s strategy, potentiality, existentialism.

Ессеїстика, публіцистика, критика, мемуарна проза справедливо признаються неотъемлемой метатекстуальной составляющей художественного мира писателя. Газданов же, работавший в жанрах «нехудожественной литературы» всю свою творческую жизнь, в том числе и как сотрудник литературной редакции на радио «Свобода», тем более не может быть понят вне самого пристального внимания к его литературно-критической и публицистической деятельности. В современном литературоведении наблюдается немалый интерес к дискурсивной прозе Газданова, но говорить о ее системном изучении пока еще рано. Содержание авторского сознания писателя, динамика его художественных стратегий отчетливо репрезентированы в литературной критике

Газданова, в том числе в его рецепции прозы

Розанова.

«Миф о Розанове» – один из ранних критических текстов Газданова, написанный, как свидетельствует его парижский архив, 22 октября 1929 года (2: 860), то есть практически одновременно с завершением работы молодого автора над первым его романом «Вечер у Клэр». Размышления Газданова о личности и творчестве Розанова начинаются с замечания о намеренном отказе от каких бы то ни было исследовательских установок. Причин тому называется две: утомительная ненужность практически всякого, как полагал Газданов, комментария к произведениям искусства, которые сами «говорят за себя», и – «большие трудности, так как нет более противоречивого писателя, чем Розанов...» (2: 719). Противоречивость Розанова Газданов связал с

«моментом» его «восприятельского понимания» и с неким особым качеством Розанова, «которое делает его не похожим ни на одного из писателей». Стратегия текстуализации субъективных впечатлений вместо логического анализа представлялась Газданову единственной возможностью демифологизировать личность Розанова и выявить истинную природу его сознания.

Свои впечатления от «Опавших листьев» и «Уединенного» Газданов характеризует как «непобедимое отвращение»: «... там есть множество вещей, которые не могут не покори́ть всякого, кто перелистает эти страницы», – замечает он. Категорически исключая из своих рассуждений интерес к собственно эстетическим достоинствам розановских текстов из-за их якобы отсутствия, высокую оценку обоих произведений самим Розановым Газданов объясняет так: «Думаю, что Розанов вообще искусство не очень любил – не искусство стилистическое, а искусство как таковое – и многое в нем не понимал» (2: 720). Столь эпатажное высказывание тем не менее поддерживается апелляцией его автора к опыту Льва Толстого и Герцена, что прежде всего позволяет ясно представить эстетические координаты самого Газданова. Как молодой писатель-экзистенциалист, он всецело сосредоточен на проблеме смерти и переживании человеком шока от «бытия-к-смерти». Розанову Газданов отказывает в понимании форм искусства, способных отобразить сложный внутреннего процесса творческой личности, соприкоснувшейся со смертью, о чем, по его мнению, свидетельствует цитата о Герцене из розановских «Опавших листьев»: «...никакой трагедии в душе... Утонули мать и сын. Можно бы с ума сойти и забыть, где чернильница. Он только написал «трагическое письмо» к Прудону» (3: 214). И далее, вспоминая описание автором «Былого и дум» своего пребывания в мертвецкой, «где в деревянных гробах лежали жертвы морской катастрофы», Газданов всецело сосредоточен на проблеме самообъясняющего сознания художника, совершенно, по его мнению, чуждого Розанову. Непререкаемый авторитет Льва Толстого еще более очевидно помогает Газданову в поиске аргументов, «оправдывающих» авторефлексию художника даже в самых трагических жизненных ситуациях. «Где-то в своих письмах, – замечает он, – Толстой произносит такую кощунственную и невероятную вещь; говоря о своей дочери, которая была почти в агонии и потом начала выздоравливать, он с сожалением отмечает начало этого выздоровления – сожалением, потому что когда она умирала, то выражение ее лица было важное и значительное – потом оно исчезло» (2: 720).

Цитируя далее неуставленный франкоязычный источник, содержащий самоанализ

неизвестного писателя, сквозь который рефреном проходит признание: «Не завидовать, а пожалеть нас надо...», Газданов уже концептуализирует мотив неизбежного «двоедушия» всякого истинного Творца. «Кажется, у него две души, одна – та, что замечает, объясняет, истолковывает каждое ощущение своей соседки – души природной, такой же, как у всех людей, – и он обречен жить, отражая свою жизнь и жизнь других, обречен наблюдать сам за собой – как он чувствует, действует, любит, думает, страдает, и никогда не страдать, не думать, не любить, не чувствовать, как все другие люди – искренне, открыто, просто, не анализируя себя после каждого признания или всхлипывания...» (2: 721). Этот мотив душевной раздвоенности художника оказывается более чем значимым в прозе Газданова вообще и в его «Мифе о Розанове» – в частности. Однако разработан он писателем в художественном и критическом дискурсах по-разному.

Так, «уличая» – посредством целого каскада цитат – Розанова во лжи, будто бы признаваемой и самим автором «Уединенного» и «Опавших листьев» («если я бываю правдив, то только по небрежности»), Газданов задается вопросом: «Но можно ли Розанова за это осуждать?» (2: 722). Интенция безусловного признания авторефлексии в опыте Л. Толстого, Герцена и всякого истинного художника парадоксально соединится в газдановской дискурсии с поиском и обоснованием мотивов осуждения/оправдания kaleidosкопически дробящегося сознания творящего «Я» Розанова. Противоречивость сознания самого Газданова, проблематизирующего «внеморальность» Розанова, отчетливо обнаруживается на фоне «Вечера у Клэр». Практически одновременно с написанием романа, отражающего процесс бесконечного расщепления сознания повествующего субъекта, в регистре критических размышлений Газданов демонстрирует, как кажется, крайнюю ортодоксальность, невосприимчивость к самой сути повествовательных стратегий Розанова: «Я читаю «Опавшие листья». Я читаю о том, что литературу Розанов чувствует как штаны, что Гоголь идиот, что Толстой прожил глубоко пошлую жизнь, что Желябов дурак, что Герцен самодовольный гуляка, а он, Розанов, – *civis romanus*» (2: 723). Газданов почти презрительно предлагает не опускаться до осуждения Розанова: «На это можно не обратить внимания, – как мы не обращаем внимания на целые категории людей, профессиональная обязанность которых заключается в обливание ближнего помоями – фельетонистов, злободневных журналистов, как мы стараемся не обращать внимания на дурные запахи и на те гадости, которые иногда делаются перед нашими глазами» (2: 723). Явно не улавливая в Розанове его базового мировоззренческого представления о «потенциальности» мира, «о текучей и

становящейся природе сущего, о незавершенности и динамизме как приматах мироустройства» (1: 14), Газданов не только не понял розановский образ автора, «апеллирующего, – как свидетельствуют современные исследования, – к интуиции самопротиворечивой разноголосицы мира...» (1: 14), но и не заметил определенную близость розановской концепции бытия собственной аксиологии. Вместе с тем Газданов оказался чрезвычайно чуток к всеобъемлющей лирической эмоции Розанова, наиболее точно охарактеризованной самим автором «Опавших листьев» как «нежность и грусть» (3: 263).

Метафизическую природу «нежности и грусти» Розанова Газданов непосредственно связал с тем фактом, что «Розанов, это – настолько, насколько мы можем увидеть его в смертном тумане, – Розанов, это процесс умирания» (2: 723). В качестве аргумента им приводятся следующие цитаты из Розанова: «Несу литературу как гроб мой, несу литературу как печаль мою, несу литературу как отвращение мое» (3: 214), «Да. Смерть – это тоже религия» (3: 167). «И оттого, – говорит Газданов, – это так не похоже на все, что мы до сих пор видели» (2: 724). Необходимо учесть, что вся ранняя проза Газданова пронизана напряженным, а иногда и экстатическим переживанием неотвратимости смерти. Один из финальных эпизодов его романа «Полет» ясно показывает, в какой степени мировоззренческие и эстетические установки писателя оказались зависимы от преследовавшего его ощущения неотступности конца: «... во всяком творческом или созерцательном усилии есть утешительный момент призрачного или короткого удаления от той единственной и неопровержимой реальности, которую мы знаем и которая называется смерть. И ее постоянное присутствие всюду и во всем делает заранее бесполезными, мне кажется, попытки представить ежеминутно меняющуюся материю жизни как нечто, имеющее определенный смысл...» (2: 489). Однако, не разделяя крайнего нигилизма европейских экзистенциалистов и некоторых своих соотечественников, он, как известно, находил смысл индивидуального и общего бытия в стоическом путешествии по «беспощадному существованию». Позже, в романе «Призрак Александра Вольфа», Газданов даст еще более радикальный ответ на главный вызов философского и художественного экзистенциализма: «Нам дана жизнь с неперенным условием храбро защищать ее до последнего дыхания» (2: 232). Перефразируя Розанова, можно сказать, что, по Газданову, жизнь – это тоже религия, тем более что он последовательно отрицал религиозное мировоззрение в традиционном его понимании. Сознание Газданова не могло не протестовать против эстетизации процесса перманентного

умирания. А именно так он понял творчество и жизненную позицию Розанова.

Газдановское истолкование одного из наиболее провокативных розановских высказываний – «Я сам «убеждения» менял, как перчатки, и гораздо больше интересовался калошами (крепки ли), чем убеждениями (своими и чужими)» (3: 255) – свидетельствует о том, что процесс умирания Розанова осмыслен им как умирание с самого рождения: «Здесь перед нами всю жизнь умирает человек...», «... в жизни Розанова главный процесс был умирание, а остальное – это как бы аккомпанемент к нему». А потому: «и обвинять Розанова за то, что он менял убеждения, так же нелепо, как обвинять агонизирующего за то, что он нетактично себя ведет» (2: 724). Переводя тему убожества в модус сознания самого Газданова, вспомним, что один из персонажей «Вечера у Клэр» – умудренный жизнью дядя Виталий – наставляет юного Николая (alter ego автора) безапелляционным призывом: «...никогда не становись убежденным человеком, не делай выводов, не рассуждай и старайся быть как можно более простым» (2: 122). На вопрос, где для Газданова проходит граница между ложью и подвижностью сознания, способного существовать в резонансе с бытийным императивом, то есть вопреки обыденным догмам, ответил И. Сухих (4). Интерпретируя «Вечер у Клэр» как феноменологический роман, И. Сухих сосредоточен не столько на очевидном экзистенциальном аспекте газдановской картины мира, сколько на неразрывности в ней объекта и субъекта, что в конечном итоге позволяет ощутить сам процесс разворачивания полотна жизни, сопровождающийся авторскими прозрениями ее смыслов и ценностей. Обстоятельство очень важное и для уяснения парадоксов газдановского «Мифа о Розанове», поскольку розановский «смертный туман», по Газданову, почти полностью застигает онтологическую проекцию жизни, оставляя в поле зрения только процесс физического умирания и – как следствие – осознания человеком собственной ненужности. В подтверждение он обращается к эпизоду кончины Розанова в Сергиевом Посаде в 1919 году: «Умирает человек с душой, сплетенной из грязи, нежности и грусти, – пишет он. – И грустит, умирая, о зарезанной корове – совершенно так же, как протопоп Аввакум о своей курочке, – и почти в таких же выражениях ... – КОРМИЛА и ЗАРЕЗАЛИ...» (2: 729).

Разноголосицу ролевых повествующих субъектов Розанова Газданов сводит к архетипическому сюжету отречения от обреченного: «Я думаю, что каждый, в ком сильна жизнь, отвернулся бы от него и стал бы вспоминать что-нибудь далекое, не имеющее отношение к вопросу о смерти. Он не был бы прав или не прав – здесь такого вопроса быть не может. Но

единственное, что он мог бы сделать, это поступить именно таким образом. И как Каратаев остался сидеть под березой в ожидании расстрела один – и Пьер ушел от него, – так и Розанов остался умирать один. И этот закон об отречении от того, кто должен умереть, освящен еще и Евангелием: Петр три раза отрекся от Христа уже в то время, когда для Царя Иудейского был сколочен деревянный крест, на котором его распяли. И в тот момент, когда это происходило, прав был Петр, а не Иисус, потому что Петр остался жить, а Иисус умер» (2: 729).

Таким образом, пронзительный диссонанс газдановского истолкования сознания и судьбы Розанова возможно попытаться объяснить трудно увязываемыми эмоцией сострадания и рефлексией неприятия умирания. Газданов говорит о нелепости осуждения Розанова за перемену убеждений, за черносотенные статьи или ложь, поскольку тот всю жизнь умирал, «в то время как ему следовало жить» (2: 729). Для Газданова Розанов существовал вне

фундаментальной составляющей его художественно-философской стратегии – самопротиворечивого утверждения внерациональной истины о человеке. Провокативное поведенческое амплуа множественных повествующих субъектов Розанова не разрешилось в восприятии Газданова динамичной полифонической картиной действительности, отражающей сверхсубъектное единство, то есть единство онтологически возможного. Попытка же развенчания мифа о Розанове начинающим свой творческий путь Газдановым интересна и значительна не столько как отражение его субъективных, а значит, всегда спорных впечатлений, сколько как материал для изучения процессов сознания самого автора «Черных лебедей», «Гавайских гитар» и других произведений, в которых Газданов целиком сосредоточен на проблеме смерти в ее экзистенциалистской интерпретации.

Литература

1. Бабай П. М. Оповідь та жанр книг В. В. Розанова «Уединенное» та «Опавшие листья» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / П. М. Бабай. – Харків, 2004. – 16 с.
2. Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. – Т. 1. Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки / Гайто Газданов. – М. : Эллис Лак, 2009. – 880 с.
3. Розанов В. В. О себе и жизни своей / В. В. Розанов. – М.: Московский рабочий, 1990. – 876 с.
4. Сухих И. Клэр, Машенька, ностальгия / Игорь Сухих. – Звезда, 2003. – № 4. – С. 218 – 227.

УДК 821.161.2.091

О. І. Борзенко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Олексій Петров і «київські змовники»

Борзенко О. І. Олексій Петров і «київські змовники». У статті досліджуються спогади О. Петрова про Кирило-Мефодіївське товариство. Мемуарист полемізує з іншим учасником цієї організації – М. Костомаровим. Він пропонує альтернативну версію давніх подій, у якій постає заручником обставин, жертвою нерозуміння й байдужості. У трактуванні свого життя О. Петров використав властиву романтизму практику переосмислення й уточнення біографічного матеріалу.

Ключові слова: біографія, спогади, полеміка, романтизм, романтичний герой.

Борзенко А. И. Алексей Петров и «киевские заговорщики». В статье исследуются воспоминания А. Петрова про Кирилло-Мефодиевское общество. Мемуарист полемизирует с другим участником этой организации – Н. Костомаровым. Он предлагает альтернативную версию прошедших событий, в которой сам предстает заложником обстоятельств, жертвой непонимания и безразличия. В трактовке своей жизни А. Петров использовал романтическую практику переосмысления и уточнения биографического материала.

Ключевые слова: биография, воспоминания, полемика, романтизм, романтический герой.

Borzenko O. I. Olexiy Petrov and the «conspirators of Kyiv». The article explores the memories of O. Petrov about his part in a covert organization. Memoirist arguing with another member of this organization – M. Kostomarov. Petrov offers an alternative version of the ancient event in which he appears hostage to circumstances, victim of misunderstanding and indifference. In the interpretation of his life O. Petrov used the inherent romanticism practice of rethinking and clarifying biographical material.

Keywords: biography, memoirs, controversy, romanticism, romantic hero.

У справі Кирило-мефодіївського братства немало питань, які висвітлюються за усталеною схемою, унаслідок чого нівелюються присутні смислові нюанси, необхідні для збалансованого осмислення кирило-мефодіївської теми. Дотепер відверто спрощеним залишається погляд на Олексія Петрова, представлений переважно побіжними зауваженнями й оціночними судженнями [1; 6; 8]. Основною метою пропонованої розвідки є уточнення цього погляду.

Безславна роль Петрова у Кирило-Мефодіївському товаристві не була для його сучасників аж таким секретом, щоправда, про неї могли дізнаватися переважно за чутками й пересудами. Багатьох збивало з пантелику те, що Петров сам побував в ув'язненні й на засланні: занадто важко цей факт погоджувався із загальноприйнятим образом донощика, який мав би здобути зі свого вчинку особисту вигоду. Ті, хто знав Петрова, не надто йняли віри чуткам про цього провінційного вчителя музики, який постійно бідував і ледь не до скону заробляв на хліб приватними уроками. Недарма один із його знайомих залишив таку атестацію: «...по характеру своєму Алексей Михайлович не был ни искателем милости у сильных, ни даже вообще карьеристом; это был человек чисто книжный, в житейских делах непрактичный до ребячества» [9:306].

Доли кирило-мефодіївців після арешту й заслання склалися по-різному. Повернувшись до нормального життя, вони згадували події 1847 року без особливої охоти. Минуло більше трьох десятиліть, перш ніж на сторінках друкованих видань почали з'являтися спогади «київських змовників». Розповідаючи про колишні події, Костомаров у листі до редактора «Русской старины» писав: «Между тем, за стеною квартиры Гулака была другая квартира, из которой через стену слушал наши беседы какой-то не известный мне господин и потом постарался написать и послать куда следует сообщение о нас, сбив чудовищным способом в одно целое наши разговоры о славянской взаимности и об истории Малороссии и выводя отсюда существование тайного политического общества» [4:600].

Публічно ім'я «невідомого» підслухача вперше згадав Пантелеймон Куліш: «Якийсь Петров, підслухавши щось дивне, знайшов собі дорогу до товариства, почав серед нього глаголити ще голосніше про волю України, про московську тісноту і таке інше. Українські політики зараз

прийняли його між свої члени, а він, мавши в руках деякі ознаки тайного політичного общества, подав їх панові Юзефовичеві Михайлові, що правив тоді за попечителя київського учебного округа» [5:129]. Невдовзі по тому вже й Костомаров вирішив докладніше розповісти про Петрова. Він зробив це у статті, що вийшла в другому числі «Киевской старины» за 1883 рік. Публікація мала широкий розголос, оскільки того ж року була передрукована в газеті «Московский телеграф». Саме на цей газетний матеріал і відреагував Олексій Петров, обравши за основного опонента у своїх полемічних спогадах Миколу Костомарова.

Роботу над спогадами він завершив того-таки 1883 року, маючи намір подати їх до редакції «Киевской старины» для спростування обвинувачень з боку Костомарова: «...я, будучи не согласен ни с правдою, о которой свидетельствует уважаемый учёный касательно общества, ни с тою фантастически измышленною правдою, которая касается собственно меня, решаюсь обратиться к посредству Вашего журнала в полной уверенности, что и по закону, и по чувству справедливости вы дадите место на его страницах и моим воспоминаниям из этого далёкого прошлого» [7:308].

Петров адресував написане передусім «нащадкам», однак привілейованими адресатами були його сучасники з кола української інтелігенції. Особлива роль відводилася товариству найближчих приятелів і знайомих, мешканців повітового містечка Стародуба, що на Чернігівщині: Петров прочитав написане на зібранні в Михайла Шугурова, відомого знавця української старовини, який влаштував у місті літературні вечори. Ці записки справили неабияке враження, викликавши співчуття слухачів. Очевидно, тоді Петров і змінив попереднє рішення щодо їх публікації. Як зауважив Михайло Успенський, «до самої смерті Олексій Михайлович говорив, що він має чисте сумління, а дбати про публічне своє виправдання вже не вважав за потрібне: чашу страждань було випито, тож передавати справу на суд публіки... означало лише ятрити старі рани» [9:306].

Петрова навіть не так зачепило персональне обвинувачення, як категоричне заперечення самого факту існування таємного товариства. Костомаров у цьому питанні досить послідовний: «...собственно и самого общества не существовало, так как нельзя считать организованным обществом разговоры частных лиц, случайно сошедшихся для

беседи без всякої предвзятої цели» [3:226]. Мовляв, просто збиралися, обмінювались думками. Костомаров дає зрозуміти, що кирило-мефодіївська справа постала чи не як результат цілеспрямованої «режисури» з боку зацікавлених слідчих органів. І це, здається, найбільше обурює Петрова, бо заперечувати таємне товариство – це загрозувати всьому, що забезпечує бажане пояснення його існування («Кирило-Мефодиевское общество было таким решающим событием в моей жизни...» [7:326]).

В уяві Петрова причетність до таємної змови запускала програму наступного розгортання фатальної послідовності подій його біографії. Прийняти твердження Костомарова – значило визнати порожнечу й беззмістовність власного існування. Вимушене прощання з університетом і мріями про наукову кар'єру, більш як півтора роки в Петропавлівській фортеці, вісім років на засланні, наступне провінційне злиденне животіння – виходило, що все це було даремним.

Доля як вище випробування – ця, вистраждана життєва філософія, із якою Петров давно зріднився, фактично ставилася під сумнів. Сам Петров у зв'язку з цим зізнався: «...35 лет тяжёлых испытаний, без проблеска счастья, без мгновения радости, сроднили меня с моими страданиями, и они стали для меня дороги, погружаются в самого себя, вызывая к жизни омертвевшие части своего сердца и снова пытаются биение его жизненного пульса есть тоже своего рода жизнь, а когда после этих испытаний ты приходишь к сознанию, что ничем не нарушил нравственного закона, который присущ человеческой природе, что за простую случайную непредусмотрительность 19-летнего юноши ты расплачиваешься целой жизнью, то ты можешь иногда и мириться с тяжёлым существованием, выпавшим на твою долю» [7:314–315]. Усвідомлення зв'язку з товариством пояснювало, чому життя склалося так, а не інакше, підпорядковувало індивідуальну історію мало не романтичному фаталізму.

Ось чому Петров із таким запалом полемізує з Костомаровим: «Почему атрибутами тайного общества неизбежно должны быть выборы, председатели, секретари, взносы, отчёты и пр., уважаемый историк не объясняет. Уж если собиралась известная группа людей, проникнутых одной идеею, с известными определёнными целями, с заранее намеченными средствами и способами для достижения этих целей, хотя бы и не материальными, то такое собрание людей без всякой натяжки, по справедливости может быть названо обществом; можно утверждать, что общество это не имело известной общепринятой организации, но нельзя отрицать его безусловного существования» [7:310-311].

Петров переконаний, що має моральне право

щось протиставити не комусь іншому з кирило-мефодіївців, а саме Костомарову – немовби останній не набагато від нього самого відрізнявся. Чи існували для цього скільки-небудь вагомі підстави? Очевидно так, оскільки Петров під час нетривалої служби в III відділенні міг безперешкодно ознайомитися з матеріалами кирило-мефодіївської справи, а отже, і про поведінку Костомарова на слідстві знав практично все.

У Костомарова й Петрова дійсно було чимало схожого, навіть попри відчутну різницю у віці. Обидва (по матері) українці, більшою чи меншою мірою пов'язані з українським культурним середовищем. Обидва з певним складом характеру – з підвищеною емоційністю, схильністю до мрійливості й фантазування. У спогадах Петров несвідомо намагався цю схожість підкреслити. Недарма в полеміці він ставить себе на один моральний рівень із Костомаровим та іншими кирило-мефодіївцями.

Спочатку Костомаров був для Петрова лише голосом поза стіною, який промовляв щось украй незвичне як на студента, котрий віднедавна прибув із провінційного містечка. Це справило відповідне враження: складні для сприйняття й такі, що здавалися крамольними, бесіди відкривали широкий простір для домислів і фантазування. Згодом цей нафантазований образ загадкової «людини поза стіною» поєднався з образом Костомарова-професора, лекції якого в Київському університеті приваблювали численних слухачів. У спогадах Петров зізнався, що саме тоді вперше побачив Костомарова («интересовал студентов своими чтениями и несколько лекций которого я действительно посетил...» [7:309]). У цих лекціях, як і в суперечках за стіною, Петрову вчувалося щось заборонене – таке, що відповідало попередньо сформованим очікуванням. Пізніше на очній ставці в III відділенні він поділився враженнями від тих університетських викладів: мовляв, «Костомаров в своих университетских лекциях всегда стался резко представлять те места в первобытной русской истории, в которых выражалось самовольство и непослушание народа воле великих князей русских; также весьма ярко были очерчиваемы им те места в первобытной русской истории, где народ, в порыве неистовства, посягал на жизнь великих князей» [2:293].

Образ Костомарова в уяві дев'ятнадцятилітнього Петрова поєднав різні грані: з одного боку, захоплював притягальною силою романтичного змовника, а з другого, страхав прихованою загрозою підбурювача й заколотника, який ховається за благопристойною маскою університетського професора.

Насправді Петров не був звичайним підслухачем, яким його найчастіше представляють.

Він користувався довірою Миколи Гулака, котрий зрештою й залучив Петрова до товариства. З іншими кирило-мефодіївцями, окрім Олександра Навроцького й Опанаса Марковича, він практично не спілкувався. Брак інформації доводилося компенсувати фантазуванням. У цьому Петров схожий на іншого учасника товариства – студента Георгія Андрузького, який теж дав волю фантазії: «...он в прежних показаниях выводил заключения свои из одних слухов, из разговоров студентов и из собственных соображений, считал всякого, занимающегося древними изысканиями, и каждого малороссиянина, любящего свою родину, принадлежавшими к Украйно-славянскому обществу, тогда как сам не знал ни о том, существует ли это общество, ни о преступлениях тех лиц, которых оговаривал» [2:67].

Особливе враження справили на Петрова матеріальні свідчення таємної організації – статут і перстень як знак приналежності до товариства. У полеміці з Костомаровим він спеціально згадує й ці деталі: «Передавая мне устав, г. Гулак в то же время передал и кольцо как эмблему общества; по форме это кольцо было действительно тождественно с кольцами св. великомученицы Варвары, но на наружном его фоне, среди сделанных ободков, там, где на кольцах Варвары великомученицы помещена надпись – св. Варвара велик..., буквами такого же вида была вычеканена надпись: «Бр. свв. Кирилла и Мефодия», т. е. братство свв. Кирилла и Мефодия; таких колец было у Гулака не одно» [7:313–314].

Коментуючи найбільш дражливе питання, Петров пропонує альтернативну версію подій, що спричинили викриття товариства. У цій версії він постає швидше як заручник обставин і жертва власної необачності та надмірної довірливості. Пригадуючи давні події, він зауважує: «Я не буду оправдываться, совесть не упрекает меня в поступке, который мог бы оскорбить строгое чувство нравственности, я слишком горд своими страданиями, и всякое оправдание было бы для меня унизительным, поэтому я изложу только факты, предоставляя судить о них каждому по их личному усмотрению» [7:315]. Перелік фактів стосується чи не всієї біографії – від народження і до 1867 року. Попри задекларовану фактографічність, спогади мають вигляд літературно обробленого тексту. Найбільш важливим у житті Петрова є київський період.

По закінченні гімназії в Курську він прийняв рішення вступати до Київського університету на юридичний факультет. Певний час довелося мешкати в рідного дядька – професора Київської духовної академії Давида Підгурського. Саме ця людина згодом відіграла в долі Петрова фатальну роль.

Уже після року навчання й літніх вакацій

Петров винайняв помешкання у протоієрея Андріївської церкви Якова Завадського, на обіді в якого познайомився з чиновником генерал-губернаторської канцелярії Миколою Гулаком. Саме тоді за порадою одного з університетських професорів він прийняв рішення готуватися до наукової кар'єри. Спільні наукові інтереси зблизили його з сусідом, який і розповів про гурток молодих людей, захоплених «слов'янською ідеєю». Навесні 1847 року, вирушаючи до Петербурга, Гулак поділився інформацією про товариство: «Перед отъездом, однажды вечером беседа со мной много о славянском движении, Гулак сообщил мне, что общество, образовавшееся в Киеве, носит название свв. Кирилла и Мефодия, имеет устав и своею эмблемою избрало кольцо, сделанное наподобие кольца Варвары великомученицы, причём показал и передал мне и то и другое...» [7:319].

Пройшовши через фактичне прийняття до кола «посвячених», Петров на якийсь час немовби опинився в інформаційній порожнечі, тоді як йому вкрай кортіло поділитися з кимось своєю таємницею. Тож він і зважився показати дядькові статут і перстень, одержані від Гулака: «...что руководило мной в подобном поступке, что заставило доводить откровенность до такой степени – трудно сказать в настоящее время; думаю, что в этом поступке играло немаловажную роль и юношеское самолюбие, подсказывающее, что вот мол и ты политический деятель» [7:319].

Залишивши статут і перстень у свого дядька, Петров побачив їх наступного разу вже на столі в попечителя навчального округу Олександра Траскіна, куди був викликаний для попередньої бесіди. Він нічого не приховував і давав відповіді на всі запитання, що стосувалися товариства: «...я решился откровенно и без всякой утайки рассказать всё, что я знал, тем более, что, имея сношения с одним Гулаком, не знал ни одной фамилии других участников, веря существованию общества только по рассказам Гулака, которые могли оказаться и недостоверными, я не рисковал кому-либо повредить, – так я и поступил» [7:322]. Схожої лінії поведінки Петров дотримувався й на допитах у III відділенні в Петербурзі («...на допросе я показал с полною откровенностью всё, что мне было известно об Обществе Кирилла и Мефодия...» [7:323]).

Важко судити, чим саме зумовлені розбіжності цієї історії з фактами, що їх представлено в матеріалах слідчої справи. Можливо, у чомусь це є наслідком офіційній презентації фактичного матеріалу, а в чомусь – суб'єктивізму автора спогадів в осмисленні й оцінці подій. Спогади для Петрова – ще й важлива психологічна спроба прокласти місток із минулого в сучасність, до того світу немолодого провінційного вчителя без

достатньої пенсії із тягарем негативного досвіду. Його пам'ять пропонує багато разів передуману версію давніх подій, що викристалізувалась у складних пошуках пояснення власної особистості в координатах минулого й сучасного.

Характерно, що Петров не заперечує своєї співпраці зі слідством, однак готовий при цьому визнати всього лише помилку, а не свідомий намір. У вибудовуванні власної моральної реабілітації, він використовує романтичну модель, представлену низкою уявлень і стереотипів, найімовірніше засвоєних ще в юності, в університетські часи – із визнанням складності й суперечливості людської особистості та її конфліктності у стосунках зі світом. Такий шлях передбачає прийняття безумовної переваги духовних вартостей. Полемізуючи з Костомаровим, Петров повсякчас наголошує на нехтуванні корисливими мотивами. Йому над усе важить плекання образу несправедливо обвинуваченого – жертви загального нерозуміння й байдужості. Тому він і наводить чи не вирішальний свій аргумент: «Но если вы, господа, пережив ваши испытания, теперь отдыхаете в чинах и с пенсией, если испытания эти, дав вам опыт жизни, окружили вас ореолом известности столько же, если не больше, сколько дала вам ваша талантливость, то во сколько же раз должно быть выше вашего благополучия благополучие того чиновника, который, по мнению вашему, был виновником несчастий... в каких чинах должен быть бы в настоящее время и размер какой пенсии должен бы был обеспечить моё существование, а между тем, судьба сыграла здесь злую шутку» [7:328].

Мовляв, з одного боку – слава, чини й пенсія, а з іншого – нещастя, душевний біль та бідність. Полемічна риторика, спрямована проти Костомарова, доволі промовиста: «...в свидетельствах его недостаёт необходимой искренности» [7:314]; «...для восстановления истины и чтобы положить предел клевете, хотя легкомысленной, я решаюсь говорить» [7:315]; «...уважаемого историка начинает оставлять его историческое беспристрастие» [7:324]; «...ведь он в настоящее время в чинах и, вероятно, пользуется полною пенсией» [7:324]; «...не бросать клевету в человека, по крайней мере, по отношению к г. Костомарову уже ни в чём не повинного» [7:324]; «...как эти люди, а в том числе и он, теперь уже в чинах и выслужили полную пенсию» [7:328]; «...в деле этом по каким-то не известным для меня причинам и соображениям я выставлен доносчиком» [7:336].

Очевидно, що Петров щиро вірить у власну правоту. Він розглядає себе як заручника у грі лихої долі, котра змушувала його приймати небажані пропозиції. Замість повернутися до університету, він мимоволі став чиновником у III

відділенні. Його змусили попрощатися з мріями про університет і наукову кар'єру. Не випадково Петров виділяє важливий для нього момент: «Во всём отделении было всего три лица с высшим образованием... из университета, впрочем, были только Попов и я...» [7:329]. Його гнітило примітивне середовище, що виштовхувало все чужорідне. Звідси постійні вказівки на духовну несумісність із консервативним оточенням: «...я же был человек совершенно новый, ещё с живыми и свежими впечатлениями недавно оставленной скамьи, правила, убеждения и нравственные принципы которой совершенно не укладывались с бюрократическими мировоззрениями; многое мне казалось не только странным, неестественным и положительно смешным, но при мрачном и таинственном характере службы, возмутительным и отталкивающим» [7:329]. Така ситуація визначила й поступово посилила реальний, а не надуманий конфлікт: «...во мне увидели человека из той строптивой среды, которая по принципу должна быть преследуема III отделением... всё это сначала привело к охлаждению, затем к разным начальным столкновениям, и наконец и к окончательному разрыву» [7:329]. Не дивно, що врешті Петров став жертвою інтриг, що панували в III відділенні.

Наступний арешт трактується автором спогадів чи не як чергове зловісне втручання фатуму: від нього вимагали зізнання, а він навіть не уявляв, у чому має зізнаватися. Розповідаючи про свої нещастя, Петров немов стверджує важливу річ: його навряд чи ладен по-справжньому зрозуміти той, хто не пережив чогось подібного. Висловлене найперше стосується Костомарова, із яким і ведеться полеміка: «Почтенный учёный просидел в крепости год, и год этот был ему хорошо известен; в последний его день он мог сказать: завтра я буду свободен; но как мог сообразить срок своего заключения я, когда он был определен требованием сознания в том, чего я не знал, не мог знать и лишён был возможности знать?» [7:336].

Сповідь Петрова сприймається як доволі переконлива. Так само, як носії романтичного світобачення у текстах на кшталт Краледворського літопису чи «Запорожской старины» вносили корективи до національної минувшини, Петров у роботі над своїми спогадами уточнював власну «індивідуальну історію».

Мотиви авторів романтичних «підробок» аж ніяк не низькі. Вони погоджені з творчими практиками фантазування й одухотворення реальності з метою пошуку в ній її справжнього сенсу. Те, що не відповідало ідеальному баченню, діставало нового трактування або просто виправлялося. Такий підхід міг залучатись до пояснення як колективної, так і індивідуальної долі, коли відкидалося все дріб'язкове й низьке,

допущене у хвилини духовної й душевної кризи. Не виключалися корективи, альтернативні версії в тлумаченні фактів і мотивів поведінки. Поява альтернативної (у певному сенсі, справжньої) біографії цілком відповідає духові романтизму. Мовляв, у людському житті факти всього лише презентують зовнішній, буденний плин існування, натомість ідеальне їх тлумачення є по-справжньому правдивим, бо воно більше відповідає суті особистості, її духовному образу. Саме під цим оглядом спогади Петрова постають як доволі показовий випадок романтичного «перепроживання» індивідуального минулого у пошуках його ідеальної версії.

Не зайвим буде згадати ще один романтичний контекст, що стосується зради та злочину. Він є похідним від романтичних уявлень про складність непересічної особистості та її напружені стосунки з оточенням. Нерідко той, кого мають за зрадника, трактується як романтичний індивідуаліст, котрий обстоює власну «правду», інакше кажучи, виступає не зловмисником, а жертвою фатальної змови «світу» супроти людини.

Романтикам узагалі імпонує роздвоєна, сповнена суперечностей особистість. Цей романтичний стереотип Петров прикладає й до самого себе: він, немов романтичний індивідуаліст, стоїчно приймає свій хрест несправедливо знеславленого і в гордій самотині несе його, здійснюючи лише для нього самого зрозумілий подвиг мученика. Ось, для прикладу, цікаві штрихи до характеристики героя спогадів, що підкреслюють парадоксальність його поведінки: відбувши більш як півтора роки в ув'язненні, він не лише відмовляється від звільнення, але й благає продовжити його неволю: «...я вирішив не покидати каземата» [7:337]; «...я указував на неможливість мого існування середі общества и просил, как милости, оставить меня в заключении» [7:337].

Нещастя й перенесені митарства стають чи не найвищим міром правди, тому вони навмисне виносяться наперед: Петров доводить, що він – той, кого звинувачують у зраді, – насправді потерпів чи

не найбільше. Не випадково його самоусвідомлення погоджується з образом романтичного героя, котрий знемігся в нерівному змаганні з долею: «Довольно! Я дошёл до глухой стены; энергия покидает меня в непосильной борьбе с выпавшими испытаниями, и нужно постараться только как-нибудь благоднее окончить это жалкое существование» [7:341–342].

Душевна драма Петрова викликала до життя романтичну сповідь, у якій понад усе підносилося культ страждання («...я слишком горд своими страданиями» [7:315]). Мовляв, страждання виправдовують колишні ненавмисні помилки та надають вищого сенсу безрадісному існуванню. Петров намагається донести до читачів, що він усього-лише заручник долі: з волі невблаганного зловісного фатуму йому повсякчас нав'язувалось чуже призначення. Ті самі кирило-мефодіївці затаврували його як донощика, слідчі змусили стати співробітником таємної поліції, а згодом на нього чекала жаклива роль ув'язненого без провини, заслання й вигнання, приреченого на сіре й безнадійне існування. Усі його душевні переживання зосередилися навколо Кирило-Мефодіївського товариства, спогади про яке він оберігав як щось заповітне. Певно, тому його так обурило випад Костомарова, котрий із якоюсь майже брутальною легкістю наважився заперечити сам факт існування таємної організації.

Полемічні мемуари Петрова якнайкраще прочитуються саме в контексті кирило-мефодіївського романтизму. Ключова у програмі товариства семантика страждання, використана в «Книзі буття українського народу» для інтерпретації колективної історії, так само добре погоджується з комплексом світоглядних романтичних уявлень, як і концепція мученицького подвигу, що її приміряє до свого індивідуального «буття» Олексій Петров.

Подальше студіювання біографічних та культурно-естетичних аспектів кирило-мефодіївського руху допоможе збагатити уявлення про загальну картину київського романтизму.

Література

1. Зеров М. Українське письменство XIX ст. // Зеров М. Твори : У 2 т. / Микола Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 4–245.
2. Кирило-Мефодіївське товариство : У 3 т. – К. : Наук. Думка, 1990. – Т. 1. – 544 с.
3. Костомаров Н. П. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность / Н. Костомаров // Киевская старина. – 1883. - № 2. – С. 221–234.
4. Костомаров Н. Письмо к издателю-редактору «Русской старины» М. И. Семеvскому / Н. Костомаров // Русская старина. – 1880. – Вып. 3. – С. 597–610.
5. Куліш П. Історичне оповідання / П. О. Куліш // Спогади про Тараса Шевченка. – К. : Дніпро, 1982. – С. 122–130.
6. Міяковський В. Недруковане й забуте. Громадські рухи дев'ятнадцятого сторіччя. Новітня українська література / Володимир Міяковський. – Нью-Йорк, 1984. – 509 с.

7. Петров А. М. Из далёкого прошлого / А. М. Петров // Звенья. – М.-Л. : ACADEMIA, 1935. – С. 307–342.
8. Сергієнко Г. Я., Шубравський В. Є. Кирило-Мефодіївське братство / Г. Я. Сергієнко, В. Є. Шубравський // Українська літературна енциклопедія : У 5 т. – К. : УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2. – С. 465.
9. Успенский М. Заметка к воспоминаниям А. М. Петрова «Из далёкого прошлого» / М. Успенский // Звенья. – М.-Л. : ACADEMIA, 1935. – С. 306–307.

УДК [821.134.2(72):821.161.1] –311.6.091

Ю. В. Садовська

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Інтелігенція в революції (М. Асуела «Ті, хто знизу», О. Фадєєв «Розгром»)

Садовська Ю. В. Інтелігенція в революції (М. Асуела «Ті, хто знизу», О. Фадєєв «Розгром»).

У статті здійснено співставлення зовні віддалених літературних об'єктів – романів мексиканського письменника М. Асуели («Ті, хто знизу») та російського письменника О. Фадєєва («Розгром»). Право на паралельний аналіз дає спільна тема участі інтелігентів у революційних подіях. Досліджуються внутрішні протиріччя у сприйнятті революційної ідеології, а також нівелювання особистості «замаскованого ворога». Доводиться, що самотність і відчай інтелігента в революції – часта літературна колізія 20-х років ХХ ст.

Ключові слова: роман про революцію, інтелігенція, нівелювання особистості.

Садовская Ю. В. Интеллигенция в революции (М. Азуэла «Те, кто внизу», А. Фадеев «Разгром»).

В статье осуществлено сопоставление внешне отдаленных литературных объектов – романов мексиканского писателя М. Азуэли («Те, кто внизу») и российского писателя А. Фадеева («Разгром»). Право на параллельный анализ дает общая тема участия интеллигентов в революционных событиях. Исследуются внутренние противоречия в восприятии революционной идеологии, а также нивелирование личности «замаскированного врага». Доказывается, что одиночество и отчаяние интеллигента в революции – частая литературная коллизия 20-х годов ХХ в.

Ключевые слова: роман о революции, интеллигенция, нивелирование личности.

Sadovska J. V. Intellectuals in revolution (M. Azuela «The Underdogs», A. Fadeyev «The Rout»).

The present article is devoted to the comparison of the externally distant literature objects – Mexican writer M. Azuela's novel «The Underdogs» and Russian writer A. Fadeyev's novel «The Rout». The right for the parallel analysis is provided by the common theme of the intellectuals' participating in the revolutionary events. The internal contradictions in the perception of the revolutionary ideology and the leveling of the «disguised enemy» personality are investigated. It is proven that loneliness and despair of the intellectuals in revolution is a common literary conflict of the 20s of the XXth century.

Key words: «revolution novel», intellectuals, leveling of personality.

Феномен інтелігенції, що існує у розколі з навколишньою дійсністю, досі є предметом дискусії науковців. Відображення такої теми зустрічається в усіх видах мистецтва, але в літературі вона найбільш вражаюча, бо пускає читача в глибини зрадницької психології. Жорсткий конфлікт між внутрішнім світосприйняттям і прагненням не «розчинитися» у ворожому середовищі «натовпу» призводить до самотності і відчаю інтелігента в революції – частої літературної колізії 20-х років ХХ ст.

Актуальність роботи визначається характером сучасності – періодом підйому бунтарської

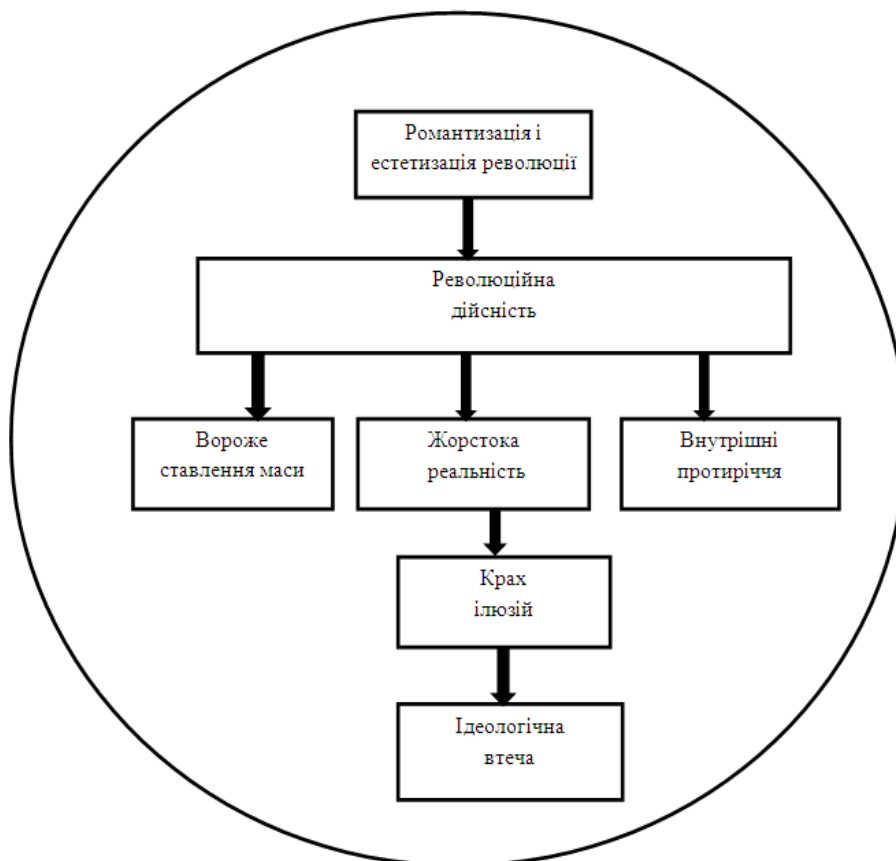
свідомості і загального тяжіння до суспільних змін. Не дивно, що означена тема знайшла відображення у «романах про революцію». Це стосується як пафосно оздобленої російської постреволуційної літератури, так і численних «романів про революцію» латиноамериканських письменників.

Досліджуючи романи *М. Асуели «Ті, хто знизу»* і *О. Фадєєва «Розгром»* і враховуючи національну специфіку сприйняття подій та їх відображення, відмічаємо концептуальну близькість письменників у відтворення образу інтелігента – обізнаної людини, яка прагне не загубитися у буремних подіях свого часу.

Саме тому **завданням** дослідження маємо вважати паралельний аналіз названих творів в

аспекті проблеми «інтелігенція в революції». Насамперед, розглянемо проблему нівелювання особистості за наступною схемою. Що змушує

інтелектуала-інтелігента взяти участь у революційних подіях, якою виглядає революційна дійсність в його уяві?



Усе зазначене дає підстави визначити мотивацію поведінки інтелігента у буремні бунтарські часи.

Щодо визначення особи інтелігента. Дослідження художніх текстів мовою оригіналу (іспанська, російська) і огляд літературної критики (англійською) надають можливість визначити, що однокореневі «интеллигенция», «интеллигент» (рос.), «intellectual» (англ.), «intelectualidad» (ісп.) мають різне смислове навантаження, а що стосується термінології у нашому випадку – різні інтерпретації.

Аналіз вітчизняної і закордонної теоретичної літератури дозволяє стверджувати, що на сьогодні сутність поняття «інтелігенція» має великий розбіг тлумачень. У першу чергу, через ідеолого-методологічні зміни у суспільстві. Інноваційні погляди наукової спільноти на інтелігенцію позначені переінтерпретацією відомих теорій і концепцій. Здебільшого дослідники схиляються до трьох позначень поняття.

Перша концепція заснована на «розумовій

порядності», тобто інтелігентами називають людей, вільних у своїх ідеологічних переконаннях. Згідно другої інтерпретації, критерієм поведінки інтелігента слугує його ставлення до усього, пов'язаного з Батьківщиною і свободою та «висловлене» у формі вчинків, доречних добі. Третя концепція визначає інтелігенцію як прошарок суспільства, здатний вийти за рамки власних інтересів і подумати про долю своєї країни.

Отже, в існуючому різноманітті підходів до визначення поняття «інтелігенція» можна з упевненістю зазначити, що це – категорія ідейна.

Звернемося до романів М. Асуели і О. Фадеєва. В. Попков, дослідник «філософії революції», зазначає, що за М. Бердяєвим, інтелігенції притаманна «соціальна мрійливість», тобто «здатність жити виключно ідеями і віддаватися їм безмежно» [6:5]. Безумовно, персонажі романів, Сервантес («Ті, хто знизу») і Мечик («Розгром»), володіють свободою власних переконань; ці

персонажі визначаються як ідеологи власного ідеалами заради загальної мети?

В обох творах представники інтелігенції (Сервантес, Мечик) є носіями індивідуальної свідомості, яка протистоїть свідомості масовій. Примітка: в даному випадку мова не йде про інтелігентів-ватажків народної маси (наприклад, про Левінсона у «Розгромі»), яким також притаманна індивідуальна свідомість.

За словами відомого латиноамериканського філософа Е. Агості, індивідуальне існування – це «візерунок, дивовижний візерунок, що виконується на величезному полотні соціальної боротьби» [1:30]. В оптимістичному, на перший погляд, визначенні філософа-революціонера звучать ноти трагізму. За його думкою, інтелігенти революції – це завжди «натопт одинаків» (термін, запропонований соціологом Д. Рісменом), тобто люди, що скупчилися в масі, але при цьому відчувають себе абсолютно самотніми.

Чому піднесена ідеологія революційної боротьби обертається відчаєм, крахом, самотністю? На це запитання відповідаємо нижче.

Синдром «революційного мислення» інтелігента. Парадокс революції полягає у тому, що вона поєднує в собі релятивізацію всіх усталених смислів і абсолютну смислову визначеність. Під час революційних потрясінь суспільство переходить у стан хаосу, хоча при цьому революціонери не бачать «відтінків сірого», прослідковується чітке розмежування між «чорним» і «білим».

Саме таке розмежування є основою сприйняття революційної дійсності інтелігенцією. Інтелігенти буржуазного походження – Сервантес («Ті, хто знизу») і Мечик («Розгром») – сприймають революцію як майдан для звершення великих подвигів, овіяний порохом димом і славою хоробрих воїнів. Темні сторони революції відступають на другий план, чітко прослідковується героїзація особистої участі:

«Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución» [9:45].

«До сих пір Ви не зрозуміли свого справжнього високого і благородного покликання. Ви – людина скромна, далека від честолюбства, і не бажаєте помічати тієї найважливішої ролі, що випадає на вашу долю в цій революції» (переклад наш – Ю.С.).

Таким зверненням до ватажка повстанців герой роману «Ті, хто знизу» Сервантес намагається обґрунтувати свою участь у воєнних діях. Луїс Сервантес, після невдалої спроби реалізувати своє мрійливе самолюбство в рядах урядового війська, перейшов на сторону партизан не лише задля реалізації «своєї високої місії»; їм керує егоїстичний розрахунок на збагачення, злість і

життя. Але чи здатні вони поступитися своїми образами приниженої людини. Цей персонаж внутрішньо розколотий у своєму ставленні до революції: його протиріччя виражені у хворобливому розладі між честолюбною мрією про героїчні подвиги і прихованим боягузством.

Романтизація і естетизація війни притаманна й герою роману «Розгром» Мечіку. За власним бажанням він вступає в партизанський загін, не дуже уявляючи, що його очікує:

«в каждой жилке играла шумная кровь, хотелось борьбы и движения ... голова пухла от любопытства, от дерзкого воображения» [8:36].

«В кожній жилці грала бурхлива кров, хотілося боротьби і руху... голова пухла від цікавості, від зухвалої уяви» (переклад наш – Ю.С.).

Егоїзм Мечіка, таким же чином, як і егоїзм Сервантеса, проявляється у поведінці в партизанському загоні. Замість красеня-коня, на якому герой планував здійснювати величні подвиги, Мечик отримав хворобливу, стару шкапу. Він вважає себе «вищим» за інших:

«Окружающие люди несколько не походили на созданных его пылким воображением. Эти люди были грязнее, вшивей, жестче и непосредственней» [8:37].

«Навколишні люди анітрохи не нагадували створених його палкою уявою. Ці (люди) були бруднішими, вошивими, жорсткішими і безпосереднішими» (переклад наш – Ю.С.).

Герой намагається уникнути виконання обов'язків і не може знайти спільної мови з оточуючими. Для пояснення такої поведінки можна застосувати психосоціальну теорію відносної деривації, яка реалізується в психологічній незадоволеності тим, що є, і тим, що хочеться і має бути у відповідності з уявленнями соціуму [2]. Мова йде про завищені очікування представника інтелігенції, породжені суто буржуазною філософією життя і примарними ілюзіями.

Між тим, і теорія конфлікту Л. Козера вказує на відносну депривацію як на важливішу причину соціального конфлікту [3] – замість прийняття «одномудця» в свої ряди з відкритими обіймами, загін зустрів Сервантеса з недовірою. Лихі наїзники на породистих скакунах, змальовані уявою Сервантеса, насправді виявляються двома десятками обірваних партизан і кількома худими шкапами.

Цікавою є буржуазно-інтелігентна здатність прикривати свій егоїзм пафосним фразерством. Проте, якщо Мечик може обернути «біле» у «чорне» і навпаки, тобто морально виправдати і возвеличити свої дії, то Сервантес хоч і добігає лицемірства, але не тішить себе ілюзією морального виправдання скоєного ним. Упередження носія масової свідомості («без насильства неможливо відстояти людську

гідність і домогтися справедливості» [5:131]) в даному випадку суперечать природі інтелігенції – вона не виступає силою стихійною і руйнівною. Спостерігаючи мародерство, насилля, жорстокість, притаманні членам загону мексиканських повстанців, Сервантес звертається до ватажка:

«*Mire usted, eso nos desprestigia, y lo que es peor, desprestigia nuestra causa*» [9:75].

«Розумієте, це принижує нас, гірше того, принижує нашу спільну справу» (переклад наш – Ю.С.).

На жаль, його слова не сприймають вже тому, що повсталі селяни сприймають дійсність утопічно. А щоб здійснилася мрія, можна поступитися людинолюбством.

Стійкий мотив «**утопічних мрій**», що існує у світогляді інтелігента, звертає нас до революційних пророкувань Л. Троцького. Він сприймав революцію як «локомотив історії», як потяг у якому «істинні господарі беруть до вагону супутників» [5:131]. Чи виступає інтелігенція «супутником» маси? У революційний період – безумовно. Але при цьому вона не живе утопією «чистої революції». Відчуття соціального хаосу, історичної безхребетності, тривоги, викликані непевністю в майбутньому, які Е. Агості називає «тисячеліпим монстром, що схопив за горло» [1:26], породжує внутрішні протиріччя між романтизованою мрією героїчного життя і реальністю революційної дійсності. Трагізм інтелігента полягає у неможливості вирішення цього конфлікту, адже за своєю сутністю інтелігенція не може відгородитися від конфліктів і просто їх споглядати.

Суворі військові будні **нівельюють романтичні ілюзії** героїв-інтелігентів. Революція постає грізною наростаючою стихією, яка змітає на своєму шляху і тих, хто самовпевнено вважає себе здатним вплинути на хід подій, і тих, хто виявився нездатним адаптуватися до цих подій і часів. Гаслами революційного режиму завжди були «порядок» і «прогрес». При цьому в світосприйнятті інтелігенції «порядком» виправдовувався кривавий терор, а «прогресом» – розумове поневолення. Трагічна іронія пронизує романи М. Асуєли і О. Фадєєва. Вороже ставлення маси, жорстока революційна дійсність і внутрішні протиріччя стають причиною краху ілюзій, якими так довго жили їхні герої-інтелігенти.

Сервантес «*sintió que de sus ojos caía hasta la última telaraña y vio claro el resultado final de la lucha*» [9:29].

«...відчув, як з очей у нього спала завіса, і він ясно побачив кінцеву мету боротьби» (переклад наш – Ю.С.).

Революційна дійсність позбавляє надійного буття. Мечик втрачає втішну ідею і постає охопленим безмірним відчаєм: ідеал, якого він прагнув, безповоротно втрачений:

«*В таком отчуждении потонули все его мечты о новой, смелой жизни*» [8:86].

«У такому відчуженні потонули всі його мрії про нове, сміливе життя» (переклад наш – Ю.С.).

Реальність відкрила обом персонажам (Сервантесу і Мечіку) очі на безпідставність свого ідеалу і примарність своєї місії:

«*Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano. Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel. Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías*» [9:60].

«В кінці дороги я мріяв побачити сад, а на шляху зустрів болото. Друже мій, бувають події і люди, які здатні викликати тільки гіркоту. І ця гіркота крапля за краплею просочується в серце, затьмарюючи і отруюючи все: віру, надії, ідеали, радості» (переклад наш – Ю.С.).

Зазвичай, ідеал – це недосяжна мета, але реальні дії максимально наближають людину до нього. Для інтелігенції в революції все набагато складніше: ідеал розмитий, він провокує ускладнене осягнення істини. В таких умовах змінюється поведінка інтелігента, але якщо на Мечіка ще тиснуть так звані «мораль, обов'язок, ідея», то Сервантес, пишномовно говорячи про «священні цілі» революції, про «служіння народу», з легкістю, награвувавши, залишає партизанський загін. Як зазначає Ю. Кім, причиною розчарування Сервантеса в революції були «антицінності» – озлоблення і егоїстичний розрахунок [10:182].

Не можна не погодитися і з тим, що мотивацією дій інтелігенції виступає не лише політичне інакомислення, але й орієнтація на «профітизм» – гонитву за прибутком, вигодою, особистим збагаченням, з повним свідомим прийняттям правил життя «цього світу», що призводить до нівелювання інтелігенції за допомогою її «обуржуазнення» [7:51].

Узагальнюючи, можна стверджувати, що в образах Сервантеса і Мечіка без прикрас показані моральні цінності і установи представників інтелігенції в революції. Письменники закарбували: середньостатистичний інтелігент в революції шукає для себе «місце під сонцем», де йому було б зручно як матеріально, так і внутрішньо.

Сервантес, відчувши скору поразку, біжить за кордон, відмовляючись від своєї революційної ідеології. Мечик зраджує не лише свою «мрію», але й свій загін, що призводить до гибелі багатьох товаришів. Але при цьому герої відчувають свободу, якої не мали досі:

«*Мечик все еще осуждал себя и каялся, но уже не мог подавить в себе личных надежд и радостей, которые сразу зашевелились в нем, когда он подумал о том, что теперь он совершенно свободен и может идти туда, где нет этой*

ужасной жизни и где никто не знает о его поступке» [8:164].

«Мечик все ще засуджував себе і каявся, але вже не міг подолати в собі особистих надій і радощів, які відразу заворушилися в ньому, коли він подумав про те, що тепер він абсолютно вільний і може йти туди, де немає цього жахливого життя і де ніхто не знає про його вчинок» (переклад наш – Ю.С.).

Після «ідеологічної втечі» Мечик і Сервантес починають нове життя, яке стає їх оновленою реальністю, а події революції залишаються лише найвнішими юнацькими ілюзіями. Тобто, пафос прориву до реальності, властивий їм по суті, насправді виявляється постійним виробництвом все нових ілюзій.

Не дивно, що тема зради ідеалів революції демагогами і представниками інтелігенції стала однією з провідних тем мексиканської художньої прози. Можна стверджувати, що М. Асуела в образі Сервантеса уособлює презирство до інтелігенції, яку автор звинувачував у поразці революційного руху своєї країни. Мечик також виступає

антагоністом у творі О. Фадєєва – він зрадив суспільний ідеал заради власного благополуччя. Як наслідок – **нівелювання особистості** «замаскованого ворога революції». Обоє авторів – М. Асуелу і О. Фадєєва – поєднує відчуття провідної біди бунтарського руху; вони обоє говорять про замасковані псевдоревольюційні зусилля, які неодмінно знайдуться у так званих «революціонерах». Ці ж письменники додають: нівельована особистість у цьому випадку стає «носієм маски» революції.

До вже позначеного додамо наступні узагальнення.

«Соціальна замріяність» представників інтелігенції у революційному русі обертається відчаєм і розчаруванням.

Синдром «революційного мислення» персонажів-інтелігентів М. Асуели і О. Фадєєва відображає завищені очікування героїв.

Внутрішні протиріччя у сприйнятті революційної ідеології інтелігенцією призводять до нівелювання особистості і перетворює героїв у «замаскованих ворогів революції».

Література

1. Агости Э. Революция. Интеллигенция. Культура / Эктор Агости. – М. : Политиздат, 1984. – 399 с.
2. Гарр Т. Р. Почему люди бунтуют / Т. Р. Гарр. – СПб. : «Питер», 2005. – 461 с.
3. Козер Л. Функции социального конфликта / Льюис Козер; пер. с англ. О. А. Назаровой. – М. : Идея-Пресс: Дом интеллектуальной книги, 2000. – 205 с.
4. Кушова И. В. Совестно быть на войне человеку постороннему, не имеющему в пребывании там необходимости: Художественная интеллигенция на театре военных действий / И. В. Кушова // Военно-исторический журнал. – 09/2004. – N 9. – С. 29–34.
5. Нахушев В. Ш. Интеллигенция как сообщество пассионариев / В. Ш. Нахушев // Социс: Социологические исследования: Ежемесячный научный и общественно-политический журнал РАН. – 2006. – № 6. – С. 129–138.
6. Попков В. В. Истоки русской интеллигенции: Н. Бердяев о духовных аспектах формирования и деятельности русской интеллигенции / В. В. Попков. – Одесса : Астропринт, 2006. – 15 с.
7. Степанова О. К. Понятие «интеллигенция»: Судьба в символическом пространстве и во времени / О. К. Степанова // Социс: Социологические исследования: Ежемесячный научный и общественно-политический журнал РАН. – 01/2003. – N1. – С. 46–53.
8. Фадеев А. А. Разгром; Молодая гвардия / А. А. Фадеев; вступ. ст.: Л. Г. Якименко. – М. : Худож. лит., 1971. – 783 с.
9. Azuela M. Los de abajo / Mariano Azuela. – New York : Penguin Books, 1997. – 144 p.
10. Kim Y. «Los árboles no dejan ver el bosque»: connotación ética de las palabras arriba-abajo en «Los de abajo» / Yunsook Kim // Equestrian Rebels: Critical Perspectives on Mariano Azuela and the Novel of the Mexican Revolution. – Cambridge Scholars Publishing, 2016. – 173–185 pp.

УДК 821.133.1 – 92 Янг.09

І. Л. Михайлин

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Масове суспільство та елітарна людина в концепції Майкла Янга

Михайлин І. Л. Масове суспільство та елітарна людина в концепції Майкла Янга. Розглянута книжка англійського соціолога й політика Майкла Янга «Піднесення меритократії» (1958). Розкрито концепцію меритократії, влади найбільш достойних як перспективного шляху розвитку людства, але водночас наголошено на загрозі: елітарна людина, відчувши смак влади, прагне залишити її в себе назавжди й передати в спадок своїм дітям. Міжнародна конкуренція примушує англійське суспільство повернутися до соціальної мобільності — висунення в еліту осіб з різних (і найнижчих) верств.

Ключові слова: меритократія, масова людина, масове суспільство, елітарна людина, Майкл Янг.

Михайлин И. Л. Массовое общество и элитарный человек в концепции Майкла Янга. Рассмотрена книга английского социолога и политика Майкла Янга «Возвышение меритократии» (1958). Раскрыта концепция меритократии, власти наиболее достойных как перспективного пути развития человечества, но в то же время представлена угроза: элитарный человек, ощутив вкус власти, стремится оставить ее у себе навсегда и передать в наследство своим детям. Международная конкуренция заставляет английское общество возвратиться к социальной мобильности — выдвижения в элиту лиц из различных (и самых низких) слоев.

Ключевые слова: меритократия, массовый человек, массовое общество, элитарный человек, Майкл Янг.

Mykhailyn I. L. The mass society and the elite people in Michael Young's concept. The article considers the book «The Rise of Meritocracy» (1958) written by English sociologist and politician Michael Young. The concept of meritocracy, the power of the most worthy, as a promising way of mankind development is revealed. At the same time a threat is possible: the elite people having tasted power tends to leave it for themselves forever and pass an inheritance to their children. International competition forces the English society to return to social mobility — the nomination of the elite individuals from different (and lower) groups.

Key words: meritocracy, a mass man, mass society, the elite people, Michael Young.

Термін «меритократія» сьогодні широковідомий. Його використовують науковці, публіцисти. Популярності концепції меритократії додала книга Даниїла Белла «Прийдешнє постіндустріальне суспільство» (1976), де в розгорнутому епілозі був уміщений цілий параграф «Меритократія і рівність» [1: 546–616]. Тут, зокрема, відзначалося: «Життя не повинно будуватися за принципами „математичних моделей“, а кожна людина повинна розвивати свої власні здібності, щоб жити своїм власним життям» [1: 547]. Д. Белл тонко відчув головний урок з історії, розказаної англійським автором М. Янгом у книзі «Піднесення меритократії». З українських дослідників проблемою меритократії займалася О. А. Щербакова, яка в 1999 році захистила кандидатську дисертацію з журналістики «Проблема формування національної еліти України крізь призму преси 90-х років» [4], де базовим було поняття меритократії.

Воно походить від двох слів: латинського

meritus — достойний, гідний і давньогрецького

κράτος — влада; це складне слово означає: влада достойних, гідних. Механізм здійснення меритократії полягає в тому, що влада в державі (а в перспективі й у світі) переходить до найбільш талановитих, здібних громадян, які в силу своєї розумової вищості над масою організують життя суспільства за правилами найбільшої ефективності. Більшість користувачів у загальних рисах так і розуміє цей термін; мало хто розбирається в деталях. Популярність цього поняття й зумовлює **актуальність теми** нашої розвідки й потребу більш докладної розмови про першоджерело його появи.

Цей термін увійшов у широкий вжиток після виходу в світ книжки англійського соціолога й політика, лорда (члена Палати лордів, 1978–2002) Майкла Янга (1915–2002), яка називалася — «Піднесення меритократії» [5]. Перед розмовою про неї слід спростувати *три* хибні думки. Книжка з'явилася в 1958 році одночасно в Лондоні і в Нью-Йорку, через що в деяких джерелах можна зустріти дані про М. Янга як американського автора. Це не

так. Усе його життя пов'язане з Великою Британією, і події його книжки розгортаються в цій країні. Інші книжки М. Янга невідомі. «Піднесення меритократії» було своєрідним прозрінням, яке більше не повторилося. Друга хибна думка полягає в тому, що «Піднесення меритократії» іноді називають романом. Але ця книга, взагалі, не художній твір. Задум автора складніший: роман передбачав би множинність інтерпретацій, а М. Янг прагнув однозначного прочитання своєї концепції. Тому він створив публіцистичний твір, винайшовши для нього унікальну, оригінальну форму — нібито написану в майбутньому наукової праці. І третя хибна думка: іноді можна зустріти визначення цієї книжки як сатири на нашу сучасність. Це не так. Книжка стилізована під поважне наукове дослідження, наповнена пророчими візіями, усе в ній вагоме, серйозне, глибокодумне, хоча... іноді можна все ж відчути традицію тонкої іронії Дж. Свіфта.

Повна назва книжки така: «Піднесення меритократії 1870–2033. Нова еліта в нашій соціальній революції». Отже, хронологічна точка розміщення автора — 2033 рік. Справді, в книзі описана й проаналізована велика історична епоха, позначена в заголовку, але останні події, які розглядаються, належать до 2032 року. Уявний оповідач у науковій праці прагне осмислити останні події в своїй країні. Судячи за географічними назвами, це стара добра Велика Британія.

Поштовхом для написання книжки стало повстання наймитів. У книзі вони названі, звичайно, інакше: домашніми слугами. До них приєдналися транспортні робітники. А потім їх підтримала Асоціація споживачів науки. «Уперше в наш час, — відзначив анонімний автор, — меншість еліти, що відкололася, вступила в спілку з нижчими верствами, досі ізольованими й покірними» [5: 319]. За усім цим стоїть щось більше, ніж тимчасове невдоволення. Питання постало так: чи стане 2032 рік повторенням 1789 чи 1848 років. У ці роки розпочалися великі революції, які змінили обличчя Європи. Тож занепокоєний автор вирішив проаналізувати причини останніх подій. «Мета цього дослідження, — зауважив він на початку, — з'ясувати певні історичні причини невдоволення, яке виразилося в кінцевому рахунку в травневих безпорядках» [5: 319; курсив мій. — І. М.]. Трохи поміркувавши, автор заявив, що ці безпорядки були «організовані» історією, яку й необхідно розглянути. Така побудова книжки дозволила М. Янгу говорити про свою сучасність з погляду історичної перспективи, прогнозувати зовсім недалеко, цілком осяжне майбутнє, ставити уявні соціальні експерименти в площині стосунків маси та еліти.

Прагнучи бути об'єктивним, автор все ж подає

деякі відомості про себе та наводить засади власного світогляду. Наприклад, він пояснює: «В основу моєї концепції покладено щонайменше одне переконання: революцій не існує, а є тільки повільне нагромадження безперервних змін, які відтворюють минуле, одночасно перетворюючи його» [5: 319]. Потім він говорить, що буде ілюструвати свої думки прикладами з власних досліджень, якими займався в Манчестерському ліцеї, ще й висловлює подяку викладачеві шостого класу містеру Вудкоку, який був перший, хто познайомив його, автора, з історичною соціологією. Таким чином, М. Янг прагне надати цілковитої конкретності оповідачеві «Піднесення меритократії», використовуючи для цього художні прийоми. Ми можемо уявити вченого, викладача вищого навчального закладу, який має великий педагогічний досвід та включений у тривалі процеси наукової комунікації. Залишається відкритим питання, чи він з власної ініціативи, чи за дорученням уряду провадить своє дослідження. Але це вже така деталь, яка не впливає на кінцевий результат, тобто саме дослідження.

В основі концепції М. Янга лежить постулат Х. Ортеги-і-Гассета про те, що елітарна меншина виокремлюється з нації на природних засадах і завжди народжується в певній сталій пропорції до загального числа громадян [3: с. 180, 182]. Оповідач М. Янга йде далі й розвиває цю думку. Він говорить: кожний клас так само приблизно в однаковій пропорції наділений «своїми геніями і своїми дебілами» [5: 319]. Він розрізняє класи на вищі — ті, які володіють владою і майном, і нижчі — ті, які зайняті фізичною працею. Інтелект нації розподілявся на засадах випадковості, тобто, був однаково присутній у вищих і нижчих верствах. Кожний клас являв собою частину, подібну до цілого. Але до 1963 року (нагадаємо, що цей час — вже майбутнє для оповідача) відбувся перерозподіл інтелекту; і характер класів змінився. Талановиті люди дістали можливість залишити нижчі класи й піднятися на новий рівень, адекватний до їхніх здібностей. Нижчі класи перетворилися на відстійник для менш обдарованих. Частина перестала бути схожою на ціле.

На думку оповідача, ступінь суспільного прогресу залежить від того, наскільки влада в суспільстві наділена інтелектуальною потужністю. «Витримати міжнародну конкуренцію, — відзначив оповідач, — можна було тільки на засадах кращого використання людського фактора, передусім талантів, яких навіть в Англії, слід визнати, було занадто мало» [5: 320]. Прогрес у суспільстві забезпечує не безособистісна інертна маса, а творча меншина, новатори, які здатні одним ударом зберегти працю десяти тисяч робітників. Але маси, незважаючи на всю свою обмеженість, відчули спершу глухе невдоволення, а потім і оскаржили

своє становище й стали загрозувати всьому суспільству.

Дослідження причин заворушень автор розпочав з 1870 року. Але не у зв'язку з появою невдовзі Паризької комуни, а у зв'язку з реформами міністра Форстера. Тоді була запроваджена обов'язкова освіта й конкурсна система при заміщенні посад державної служби. Як стало зрозуміло з наступного викладу, у цьому місці йшлося про обов'язкову початкову освіту.

Раніше в суспільному житті панувала консервативна традиція. Упродовж століть суспільство було полем битви між двома великими принципами: принципом відбору через родину і принципом відбору на підставі реальних чеснот. На підставі першого принципу син лікаря ставав лікарем, син адвоката — адвокатом і т. д., незалежно від своїх здібностей. Син успадковував рід занять батька. Іноді це приносило користь. Але найчастіше син не йшов ні в яке порівняння з батьком, навіть не з причини розумової нижчості, а через інше покликання та нахили. Аристократія і родина — це два подібні, як близнюки, носії інерції. Проте й вони не змогли зупинити суспільний поступ. Реформи зумовлювала міжнародна конкуренція. Якби не вони, Британія не змогла б виграти на арені міжнародного суперництва.

Минуло немало часу, перш ніж з'явилися результати. Але до 1944 року найбільш талановиті випускники Кембриджа й Оксфорда вже входили в управлінський клас, щоб вирішувати там долю нації, видатні молоді люди з провінційних університетів зайняли значимі місця в науці і техніці, а достойна молодь — адміністративні посади. Ця модель була розтиражована в численних галузях торгівлі й економіки та на численних підприємствах.

Але головна вада системи освіти полягала в тому, що через неможливість оплачувати навчання «деякі здібні діти, які цілком відповідали кваліфікації помічників міністрів, були змушені залишати школу в п'ятнадцять років і ставати листоношами» [5: 321]. Таким чином, розвиток державної служби був заблокований вадами освіти. І тільки тоді, коли ця вада була усунута, оновлена суспільна (державна) служба стала найкращою в світі.

«Сьогодні ми відкрито визнали, — відзначив автор, — що демократія — не більше ніж очікування. Нинішнє правління здійснюється не стільки через народ, скільки через найбільш розумну частину народу — не аристократію за народженням і не плутократію, а істинну меритократію таланту» [5: 322].

У 1944 році була запроваджена обов'язкова середня освіта, а в 1972 — дотації учням, які на 60 % перевищували заробітки робітників на

виробництві. Після цього припинився відтік учнів з шкіл з матеріальних міркувань. Змінилося й становище вчителя, яке довго не мінялося, аж поки в суспільстві не утвердилася думка: «Де другосортні вчителі — там другосортна еліта: меритократія ніколи не може бути кращою за своїх учителів» [5: 331].

Становище вчителів було підняте на новий суспільний ранг; їх оплату зрівняли із ставками учених у промисловості; школи змогли залучити до викладання значних учених. Механізм формування меритократії був завершений. Будь-яка людина мала можливість піднятися на таку висоту в суспільній ієрархії, яку дозволяли її здібності. Назад у свій клас вона не поверталася. Це призвело, на жаль, до утворення прірви між новою елітою й низами, адже цілком зрозуміло, що рівень інтелекту й освіченості меритократії супроводжувався й найвищими соціальними стандартами її життя. Представники меритократії настільки переповнилися усвідомленням власної важливості, що втратили симпатії до керованого ними ж народу.

Становище нижчих класів визначалося поняттями залишеності, покинутості. Так, кожний представник цих класів знав, що він сам або його діти будуть поціновані в належний спосіб. Але лишалася маса із своєї масовою свідомістю, яка не знаходила ніяких підстав для самоповаги чи самоствердження. Психологія прийшла до своєї найважчої проблеми. Згодом були знайдені шляхи до психічної реабілітації масової людини.

Анонімний оповідач М. Янга навів такі шляхи. *По-перше*, виручило традиційне для Англії захоплення спортом. Рукоділля, гімнастика, ігри стали основою шкільної програми. При цьому досягалася подвійна мета: культивувалася ручна праця та більш ефективним ставав відпочинок. За допомогою телебачення зміцнювалася прихильність народонаселення до спорту. Масова людина цінувала досягнення в ньому так само високо, як еліта досягнення інтелекту. *По-друге*, набула широкого розвитку заочна та дистанційна освіта, унаслідок чого кожний громадянин міг розпочати або продовжити навчання в будь-який період свого життя і раз на п'ять років проходити перевірку свого інтелекту. Якщо його коефіцієнт інтелекту (IQ) підвищувався, то така людина просувалася по соціальних щаблях. Відчуття, що це можливе гріло душу кожного представника маси. *По-третє*, свідомість кожної пересічної людини зігрівала думка про те, що, як не вона сама, то її діти або онуки в майбутньому матимуть можливість поповнити ряди меритократії. *По-четверте*, рятівним засобом стала сама розумова обмеженість, через яку нижчі класи й здобували свій статус. Вона ж була причиною того, що маси не могли скласти уявлення про загальну картину

сучасного суспільства та своє місце в ній з такою ясністю, щоб піднятися на ефективний протест.

П'ятий шлях описаний більш докладно. Його теоретичні засади були сформульовані під час антигітлерівської війни, коли було вироблене правило: при використанні персоналу жодній людині не може бути доручена справа нижча або вища від її можливостей. У повоєнні часи на підставі цього постулату було створене щось на зразок цивільного «саперного корпусу» для людей з сильними м'язами й слабким розумовим рівнем. «Саперний корпус» — це метафора на позначення цілого класу людей фізичної праці. З'явилися й анти-сапери, найбільше з числа соціалістів, які вказували на «недостойність» нового почину. «Анти-сапери так і не зрозуміли, що поступовий перехід від принципів спадковості до принципу чеснот як головної засади соціального відбору робив (і в кінцевому підсумку зробив) безглуздими усі ці теревені про рівність людей» [5: 336].

Після того, як громадяни стали отримувати рівноцінну до їх розумових здібностей роботу, спорожніли психіатричні лікарні; ніхто не поспішав обстежуватися в психолога, до чого раніше приводили неймовірні навантаження на людей, які виконували на виробництві непосильну для них працю.

Як тут не навести приклад з повісті «Шинель» нашого безсмертного М. В. Гоголя! Її головний герой Акакій Акакійович тільки й умів переписувати папери. «Один директор, — розповідає автор, — будучи доброю людиною й прагнучи нагородити його за тривалу службу, наказав дати йому щось важливіше, ніж звичайне переписування; а саме: з готової вже справи звелено було йому зробити якесь відношення в інше присутствене місце; справа полягала тільки в тому, щоб переіменити заголовний титул та поміняти дієслова з першої особи на третю. Це завдало йому таку працю, що він спітнів цілковито, тер лоба і нарешті сказав: „Ні, краще дайте я перепису що-небудь“. Відтоді залишили його назавжди переписувати. Поза цим переписуванням, здавалось, для нього нічого не існувало» [2: 124].

От який жах переживає людина, коли їй загадують непосильну працю. Запровадження принципу меритократії: «Від кожного за здібностями» — унеможливило такі випадки. Встановилася суспільна гармонія.

Проте такий стан рівноваги тривав недовго.

Далекоглядність М. Янга полягала в тому, що він передбачив швидке скорочення малокваліфікованої праці внаслідок розвитку автоматизації й електронної техніки. Відбулася зміна структури праці. Профспілки прореагували на неї рішучими вимогами — залишати на підприємствах і тримати на зарплаті працівників, робочі місця яких ліквідувалися через

застосування автоматки. Підприємці спочатку пішли на це. Знадобився немалий час, щоб вони чітко усвідомили необхідність максимального зниження витрат на працю. У ролі безробітних опинилася значна частина працездатного населення.

Комісія лорда Клаусона, яка була скликана в 1988 році, визнала, що третина дорослого населення країни — це безробітні. Всебічний розгляд цього питання завершився висновком: повної зайнятості населення можна досягти тільки тоді, коли використовувати значну її частину не тільки на суспільній службі, але й у домашньому прислужуванні.

Заворушення, які розглядає автор у дослідженні «Піднесення меритократії» очолила партія популістів, яка дістала назву за аналогією до російських народників. Хто ж ходив у народ на цей раз? За версією анонімного автора М. Янга, це були молоді жінки, представниці меритократії, які вийшли на авансцену лівої політики. Їм бракувало рівності з чоловіками, вони звернули увагу на те, що будучи рівними з чоловіками за інтелектом, вони не займають у суспільстві адекватного місця або займають його до тих пір, поки не вийдуть заміж. Таким чином, боротьба за соціальну рівність була поєднана з рухом за жіночу емансипацію.

Жінки були скривджені ще й тим, що в подружні пари їх обирали не на засадах кохання, а на засадах інтелекту. Серед еліти утвердилася думка, що одружуватися з дівчиною, у якої нижчий коефіцієнт інтелекту, — це розбазарювати генофонд. Перед одруженням чоловіки старанно вивчали IQ батьків, дідів і бабусь. У ту пору був написаний не один роман, сюжет якого розповідав про підробку документів про IQ задля щасливого одруження. Але загальну тенденцію було не перемогти. Від таких батьків народжувалися й діти з високим коефіцієнтом інтелекту, а відтак розпочався процес перетворення меритократичної еліти в спадкову. Принципи добору на засадах наслідування й чеснот поєдналися.

Після цього в батьків, які належали до меритократії, з'явилася ідея: не потрібно більше віддавати дітей у загальні школи, необхідно створити спеціальні елітні школи, де їхні діти навчатимуться з дітьми такого ж класу спеціалістів, як вони самі. У таких школах не потрібно буде труситися над оцінками й ламати голову, до якого роду занять слід готувати учня. «Їхні діти — не просто діти, — думали вони, — а природжені правителі в силу вищого призначення» [5: 342]. А найбільш рішуче налаштовані батьки поставили питання: чи не є принцип рівності можливостей цілком віджилою ідеєю?

Порочність цих ідей полягала в тому, що за дослідженнями доктора Чарлза, Нобелівського лауреата, насправді в інтелектуальних батьків

спостережена тенденція народжувати менш інтелектуальних дітей, з'ясовано, що тупі батьки відтворюють дещо розумніших дітей з такою ж мірою ймовірності, як розумні — менш розумних. Якби це не було так, то правляча еліта й справді назавжди стала б спадковою. Але оскільки це не так, то потрібна певна міра соціальної мобільності.

Пониження інтелектуального рівня в нащадках викликало жах у представників меритократії. Консерватори виступили з думкою, що нехай діти представників меритократії залишаються на своїх соціальних позиціях, оскільки недостатність розуму буде компенсуватися гарним вихованням. Стали відомі дослідження з радіоактивним випромінюванням, яке нібито забезпечує нарощування інтелекту. Хоча експерименти проведені поки що тільки на нижчих тваринах, уже з'явилися чутки про претенденток добровільно взяти участь у наступних експериментах.

Набуло поширення усиновлення дітей. А оскільки попит перевищив пропозицію, з'явився чорний ринок, на якому «тупі діти з елітних домів обмінювалися, нерідко з щедрим приданим, на розумних дітей з нижчих класів. Зрозпачені батьки опускалися навіть до крадіжки дітей, після того, як вислідять вагітних жінок з нижчих класів з гарною генеалогією» [5: 344]. Тут автор книжки «Піднесення меритократії» завершив побудову своєї концепції.

Травневі заворушення, встановив він, були викликані загрозою відновлення принципу спадковості після двохсотлітньої боротьби за його ліквідацію. Це було сприйнято, як замах на саму сутність нашої ціннісної системи. Доктрина рівних можливостей міцно вкоренилася в галузі практичної етики. Консерватори зажадали двох благ — блага спадковості й блага ефективності, але отримати обидва не змогли. Необхідний був вибір; і вони зробили його невірно. Ми не можемо миритися з директорами й прем'єр-міністрами, які отримали владу тільки тому, що в них були розумні батьки. Так само не можемо миритися й з тим, що діти нерозумних батьків повинні гібти в конторі якої-небудь занедбаної профспілки в Манчестері. Покарання за таку необачність не забариться й буде суворим. Китай та Африка вирвуться вперед у відношенні продуктивності. Таким чином, безпорядки були спровоковані протестом проти консерваторів, а популісти виявилися захисниками усього найкращого, що є в нашому суспільстві.

Завершив уявний оповідач М. Янга свою книгу повідомленням про виступ прем'єр-міністра, який оголосив про вжиття енергійних заходів для захисту принципу рівності, а також про своє розпорядження для центру за контролем погоди запровадити осінь в Англії на цілий місяць раніше. Це останнє повідомлення нагадає читачам про те, що події книжки розташовані хоча й у недалекому,

але майбутньому, коли технологічні можливості людини будуть значно потужнішими, ніж зараз. Можна, наприклад, пришвидшити на цілий місяць настання осені. А от у царині суспільних відносин людство стоїть перед все тими ж загрозами, що й раніше: втратою рівності, прагненням людей при владі залишити її в себе назавжди. Адже це спричинило головну колізію, яку досліджує вчений майбутнього.

Подамо підсумки.

Підсумок перший. Суспільство в своєму розвитку мусить прийти до ідеї меритократії, коли політичну владу в ньому будуть здійснювати найбільш гідні, достойні, розумні особи з високим рівнем інтелекту. Навіть консервативне суспільство, яким воно є у Великій Британії, відмовляється від принципу спадковості та плутократії в побудові влади, з мотивів міжнародної конкурентної боротьби.

Підсумок другий. Розподіл суспільства на масову більшість та елітарну меншість збережеться, але буде здійснюватися на інших засадах — гідності, розуму та інших чеснот. Меритократія — це доцільний, виправданий, ефективний, універсальний принцип побудови суспільства в усіх галузях його діяльності (в промисловості, освіті, в організації політичної влади та ін.).

Підсумок третій. За М. Янгом, високий рівень інтелекту як перепустка в меритократію, не є одночасним свідченням про моральну досконалість цієї нової групи людей. Її спроба перетворити меритократію на спадкову засаду й назавжди лишитися при владі, експерименти в галузі евгеніки з наміром народжувати тільки достойних нащадків, — свідчать про моральну ущербність еліти. Повстання проти неї, навпаки, свідчить про моральне здоров'я народу.

Підсумок четвертий. Між верхніми й нижніми верствами населення не повинні існувати ні станова, ні законодавчі (юридичні) перегородки. Запорука формування меритократії — вільне переміщення людини між соціальними верствами у відповідності до своїх обдарувань. Рівність людей мусить бути визнана в тому розумінні, що кожна особа заслуговує на повагу за те гарне, що є в ній; кожна людина обдарована в чомусь; завдання суспільства розкрити й заохотити індивідуальні здібності.

Висновок п'ятий. Повторимо або наголосимо на висновкові Д. Белла. Суспільство живе гармонійним життям тоді, коли воно не керується ідеологією, тобто певними силами, які прагнуть захопити владу за допомогою ідеологічних виправдань. Якщо така ідеологія з'являється, вона за допомогою влади проголошує сама себе єдино правильною, усуває альтернативні судження. Суспільство, кероване ідеологією, котиться до

занепаду. М. Янг показав зразок «позитивної» ідеології, яка узагальнює природні якості людини, але вона так само спрямована на поділ суспільства

на вищих і нижчих, а це неминуче приводить до внутрішнього національного конфлікту.

Література

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Даниел Белл; перевод с англ. Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Academia, 2004. — 788 с
2. Гоголь Н. В. Шинель // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т / Н. В. Гоголь. — М. : Правда, 1984. — Т. 3. — С. 121–151.
3. Ортега-і-Гасет Х. Безхребетна Іспанія // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет Х. — К. : Основи, 1994. — С. 140–195.
4. Щербакова О. А. Проблема формування національної еліти України крізь призму преси 90-х років : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.08 / Щербакова Олена Анатоліївна. — К., 1999. — 20 с.
5. Янг М. Возвышение меритократии / М. Янг // Утопия и утопическое мышление : антология зарубежн. лит. / пер. с разн. яз.; сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. — М. : Прогресс, 1991. — С. 317–346.

УДК 398=512.162

Рзаев Назим Агаверди оглы

Классическая гимназия № 160, г. Баку

Мейхана как один из жанров устного народного творчества

Рзаев Назим Агаверди оглы. Мейхана як один із жанрів усної народної творчості. Мейхана як самобутній зразок фольклору з'явився і формувався на території Баку і Абшерона. Мейхана відрізняється від інших жанрів народної творчості засобами створення і манерою виконання. Це імпровізаційний жанр, що передає безпосередню реакцію автора. Згідно зі своєю природою кожен фольклорний текст відображає колорит, індивідуальні властивості місця (території), де виник і до якого належить.

У період розширення і інтенсифікації процесу інтеграції у всесвітню культуру одним із факторів, що забезпечують незалежність національно-духовної і художньо-естетичної свідомості, є фольклор. Оскільки семантика і структура кожного фольклорного жанру обумовлюються національною інтенцією, він сприймається у якості поетичної моделі етнічної культури і духовних цінностей.

Ключові слова: мейхана, Баку, Абшерон, фольклор, жанр.

Рзаев Назим Агаверди оглы. Мейхана как один из жанров устного народного творчества. В статье рассматривается специфика жанра мейханы – возникшего и сформировавшегося на территории Баку и Абшерона самобытного образца фольклора. Мейхана отличается от других жанров народного творчества способами создания и манерой исполнения. Это импровизационный жанр, отражающий непосредственную реакцию автора на изображаемое. Мейхана имеет несколько структурных типов: рифмующаяся, припевная, куплетная, нерифмующаяся.

Специфика фольклорных жанров определяется региональной самобытностью и особенностями среды бытования. Каждый фольклорный текст несет отпечаток колорита той местности, где он возник. В эпоху расширения и интенсификации процесса интеграции в мировую культуру одним из факторов, обеспечивающих независимость национально-духовного и художественно-эстетического сознания, является фольклор. Поскольку структура и семантика фольклорного жанра обуславливается национальной интенцией, он воспринимается в качестве поэтической модели этнической культуры и духовных ценностей.

Ключевые слова: мейхана, Баку, Абшерон, фольклор, жанр.

Rzayev Nazim Agaverdi. Meykhana as one of the genres of folklore. It is known that meykhana represents which has arisen and created in the territory Baku and Absheron, an original sample of folklore. Meykhana as a whole differs from other samples of national literature radically and the ways of creation, manner of performance. Along with a variety of genres the folklore the regional originality and specificity of the environment possesses the excellent characteristic. On this property each folklore fact it is accented expresses in itself color, individual properties of a place (territory) where arose to which belongs. One main distinguishing meykhana from other folklore samples of signs existence at it regional features is their. In this time span of expansion and an intensification of process of integration into the world culture, one of the rich sources providing independence of national and spiritual and art and esthetic consciousness is the folklore. As each genre of folklore in a context of semantics, poetic structure is caused by national intension, it is perceived as poetic model of ethnic culture and cultural wealth. It became the reason for more serious approach to collecting, studying and promotion of folklore texts in recent years.

Key words: meykhana, Baku, Absheron, folklore, genre.

Азербайджанское устное народное творчество очень богато. Оно включает множество жанров: сказки, баяты, пословицы, поговоры, дастаны и т. д. В период расширения и интенсификации процесса интеграции в мировую культуру одним из источников, обеспечивающих самобытность национально-духовного и художественно-эстетического сознания народа, является фольклор. Поскольку каждый жанр фольклора в аспектах семантики и структуры обуславливается национальной традицией, он воспринимается в качестве поэтической модели этнической культуры и духовных ценностей. Это обстоятельство стало причиной более серьёзного отношения к сбору, изучению и пропаганде фольклорных текстов.

Одним из интересных и своеобразных жанров устного народного творчества является мейхана. История этого жанра имеет глубокие корни. Этот жанр распространен в Баку и ближайших селах Абшерона. Поэтому одним из главных отличающих мейхану от прочих фольклорных жанров признаков является наличие у нее региональных особенностей.

Начиная с древних времен, певцы и актеры играли большую роль в культурной жизни азербайджанского народа. Они всегда пользовались со стороны народа уважением и любовью. Имена мастеров мейханы всегда, в знак уважения, произносились рядом с именами народных героев, больших поэтов и известных ученых. На праздниках, свадьбах и других мероприятиях мейхане всегда оказывали большое уважение. Высоко ценились хороший голос, талант, умение настоящего мастера. Эта любовь естественна и закономерна, потому что судьба мастеров мейханы всегда была тесно связана с судьбой народа. В своих произведениях они выдвигали на передний план жизнь народа и его борьбу за свободу и независимость. Ведущие темы и идеи этого жанра были связаны с судьбой народа. Мастера мейханы своими произведениями дарили радость, веру в будущее, и в то же самое время мейхана помогала бороться с внешними и внутренними врагами.

О мейхане не раз упоминали азербайджанские писатели, фольклористы, этнографы, музыковеды,

историки – Гылман Илкин, Эльчин, Баласадыг, Рагимага Имамалыев, Таваккул Салимов, Вели Габибоглы, Низами Тагисой, Горхмаз Алилижанзаде, Аббаскулу Наджафзаде, Айтадж Рагимова и др. Однако специальных исследований этого жанра до сих пор нет.

В советское время мало уделялось внимания культурному наследию, изучению и пропаганде неповторимых элементов устного народного творчества различных народов, особенно тюркских.

Известные исследователи Низами Тагисой и Зюлалим Закария в книге «Поэтика мейханы» писали: «Мейхана, являясь жанром народного творчества, исполнялась профессиональными мастерами, которые создавали её экспромтом, постоянно жила в качестве фольклорного образца... Творчество искусных мастеров этого жанра Агасалима, Низами Рамзи, Агамирзы, Карима, Вюгара, Мехмана Ахмедлинского, Айдына Хырдаланского и других поэтов создает впечатление поэтических жемчужин, созданных в жанре мейханы» [3:150].

Мейхана – оригинальная и очень древняя форма азербайджанского фольклора. «Мейхана» – персидское слово, оно означает «место скопления людей для выпивки, бесед или же чтения стихов». «Мей» в переводе с персидского обозначает «вино, выпивка», а «хана» – комната. В Азербайджане его корни ведут к временам, по меньшей мере, тысячелетней давности, к суфитским традициям. Родиной мейханы является Абшерон. Несомненно, в формировании жанра мейханы особую роль сыграли свадьбы. На этих торжествах или после них часто отводилось место мейхане, в которой могли чередоваться разные исполнители. Известный писатель Азербайджана Гылман Илкин пишет «Свадьба длилась несколько дней, а иногда и неделю. После окончания свадьбы близкие люди жениха собирались читать мейхану. Войдя в раж, устраивали прения. В их прениях сатира и юмор смешивались друг с другом. Мейхана представляет собой жанр, не встречающийся в других регионах» [1:25].

В настоящее время на Абшеронском полуострове мейхана является одним из самых

широко распространенных фольклорных жанров. Обычно она, будучи устной формой стихосложения, исполняется экспромтом, без всякой подготовки. Ее исполняют, по меньшей мере, два автора. Один из них произносит строфу, состоящую из четырех или же пяти полустихий, а другой, не теряя такта, соответственно отвечает ему. Исполнитель вправе выбрать любую тему.

Талантливые авторы способны посвящать мейхану любой теме – машинам, деньгам, женщинам, работе, разным событиям и т. д. Очень ценится не столько выбор темы, сколько способность сохранить ритм и рифму во все время исполнения, которое иногда может длиться часами. Язык мейханы – это язык бытового общения. Нередко, наряду с азербайджанскими словами, в ней используются и русские. Так, например, братья Рустамовы, Эхтибар и Тофик, уже ставшие знаменитыми (их знают не только в Азербайджане, но и в России, Украине, Белоруссии, Грузии, даже в дальнем зарубежье), с мейханой «Ты кто такой? Давай до свидания» побывали в разных странах мира.

Некоторые считают, что умение исполнить мейхану – это особый дар, ведь, нужно быстро, в короткий временной промежуток построить свой ответ, да еще в стихотворной форме.

В XX веке определены три периода развития мейханы: досоветский (до 1920 года), советский (1920–1991) и послесоветский (с 1991 года по сегодняшний день). Вначале мейхана исполнялась в абсолютно свободной форме. В определенные периоды, особенно в 1920-30-е гг. и во время Второй Мировой войны, этот жанр достиг определенного развития. По сегодняшний день сохранились в памяти людей отдельные мейханы Алиага Вахида, Алислама, Мирпашы, Ахмеда Анатоллу, Багир Джаббаржаде и др., где они проклинают Гитлеровскую Германию.

Bu yerdə işləməz faşistin atı,
Ölür acından, azalıb sursatı.
Gündə əsir düşür nemes soldatı,
Həmsi lüt-üryəndi, qutardı getdi [2:52].

Нанеся фашистам шквал поражений,
Разбили десятки их взводов и армий,
Отобрали их сотни орудий,
В состоянии хаоса оставив, ушли – вот она,
Правда, правда на века.

(Перевод мой. – Н. Р.)

Hitlerçilər dönüb ac canavara,
Kəndlilərdə qoymayırlar mal-qara.
Faşistlərdə qeyrət hara, ar hara?
Yırtıcı heyvandı, qutardı getdi [2:52].

Немцы, обратившись в голодных волков,
У крестьян не оставили имений, скотов.
Фашисты – бесчестные, бессовестные,
Звери свирепые – вот она, правда, правда
на века.

(Перевод мой. – Н. Р.)

Второй этап развития мейханы иногда сравнивают с темницей, что связано с идеологическими запретами. Сегодня мейхана вновь свободна, несмотря на то, что не все ее принимают.

Качество мейханы традиционно поддерживалось на высоком уровне. Имея крайне виртуозных исполнителей, мейхана досоветского периода, ещё не оторванная от своих корней и традиций, находилась на высочайшем уровне. Ныне она в основном исполняется в форме строфы, состоящей из четырех или пяти полустихий, при этом одно из полустихий не рифмуется. На нынешнем этапе уровень её пока не очень высок. Сохранилось очень немного записей традиционной мейханы. В те времена никто бы не решился в открытой форме читать оскорбительные стихи, поэтому большинство текстов мейханы вместе с их авторами были забыты, лишь некоторые полустихья дошли до наших дней.

Сегодня мейхана находится на новом этапе своего развития: её можно предварительно записать и произносить по памяти. Это способствует большему обогащению и заострению содержания. Можно говорить о том, что с течением времени мейхана приобретает форму западного рэпа, ритмичного речитатива, но со злободневной и сатирической направленностью. В Азербайджане одним из видных исполнителей мейханы был Алиага Вахид. В настоящее время самыми известными исполнителями являются Агамирза, Керим, Намик Мэна, Вугар и др.

Мейхана в Азербайджане – социальное явление, она отражает взгляд народа на мир, на жизнь. Тематика мейханы, в основном, носит юмористический и сатирический характер. Сопровождается мейхана нагарой или другими ударными инструментами. Припев повторяется хором. Мейхана требует от поэта или участника большого багажа слов и находчивости. Этот жанр по своим параметрам очень близок классическому стилю «Аруз». В основном мейхана читается двумя участниками. Нередко она исполняется и в групповом виде – тремя, четырьмя и более участниками. Трудность заключается в том, что «гафия» (припев) предлагается не участниками, а посторонними слушателями.

Мейхана – малый жанр народной лирики. Обычно это четырехстрочные или шестистрочные песенки, которые являются живым откликом на явления жизни с положительной или

отрицательной оценкой. Важную роль играют шутка и ирония. Мейхана выражает непосредственную реакцию их авторов и исполнителей на изображаемое. Особенностью мейханы является то, что её напевы столь же разнообразны, как и словесные тексты. Способность гибко и быстро откликаться на новые события действительности, на типичные случаи быта и личные отношения способствует тому, что мейхана быстро распространяется и становится популярной. Причинами, вызвавшими к жизни эту миниатюрную форму народной лирики, были значительная ломка жизни и быта, новые социально-исторические условия.

Мейхана возникла на общефольклорной основе и восходит ко многим жанрам, как бы объединяя их особенности. С некоторыми жанрами она сохраняет тесную связь. К жанровым особенностям мейханы относятся предельная краткость и лаконичность выражения. Выразительные средства мейханы используются со строгим расчётом. Это определяется и структурными принципами, и тем, что мейхана – импровизационный жанр, она сочиняется в момент исполнения. Основным жанровым признаком является экспромтность. Несмотря на свою краткую форму и небольшой размер, мейхана имеет несколько структурных типов: а) рифмующаяся мейхана б) припевная мейхана в) куплетная мейхана г) нерифмующаяся мейхана. Таким образом, жанр мейханы по форме и структуре весьма разнообразен.

Чаще всего используется форма четверостишия или шестиостишия. Кроме того, можно выделить

ещё две разновидности: мейхана без припева и мейхана с припевом. Четверостишия – самая распространённая форма мейханы. Обычно в этой форме выражаются все основные темы. Мейхана передает, как правило, одну сюжетную ситуацию, один психологический момент. Часто она строится на сравнении, параллелизме, имеет диалогическую форму. Кроме диалогической, существует и монологическая мейхана. Мейхану создают талантливые импровизаторы. Имена таких мастеров мейханы, как Алиага Вахид, Агабаба Хиджи, Казым, Ализаман, Алекпер Шахид по сей день вспоминаются с большой любовью и уважением. Мейхана и сегодня живет и развивается.

После того, как наша республика во второй раз завоевала независимость, мейхана проживает свою вторую жизнь. В мейхане Агасалима, Агамирзы, Керима, Низами Рэмзи и др. звучит не потерявшая своей актуальности критика политики Горбачева и критика армянских сепаратистов. Эльчин, Керим, Агамирза, Намик, Рашад Даглы, Тахир Раван и др. – новое поколение создателей этого жанра.

Сегодня турки средней Азии (казахи, киргизы, каракалпаки, туркмены, узбеки) через своих творцов – манасчу, жирау, бахшы – с помощью великих ученых, таких как В. М. Жирмунский, К. Райхл, Э. Л. Сиржоутес, И. Р. Пиккен и др., с уверенностью утверждают свою известность в мировом масштабе. По своей эмоциональности, поэтическому значению, по силе воздействия на слушателя или зрителя мейхана не только стоит наравне с другими видами искусства, но и по некоторым характеристикам оставляет их в тени.

Литература

1. İkin Q. Bakı v ə bakılılar. – Bakı : «Zaman» nəşriyyatı , 1998. – 386 səh. [Илькин Г. Баку и бакинцы. – Баку : Заман, 1998. – 386 с.]
2. Rza Nazim. Vahid meyxanalar. Piramida nəşriyyatı. – Bakı, 2008. – 128 səh. [Рза Назим. Вахид мейхана. Пирамида. – Баку, 2008. – 128 с.]
3. Tagisoy Nizami, Zakariyya Z. Meyxananın poetikası. – Bakı : Çaşoğlu, 2011. – 428 səh. [Тагисой Н., Закария З. Поэтика мейханы. – Баку : Чашьюглу, 2011. – 428 с.]

РЕЦЕНЗІЇ

Е. А. Андрущенко

Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды

Рец. на издание: Поддубная Р. Н. Современность классики: избранные труды / Р. Н. Поддубная; сост. И. И. Московкина, Т. А. Шеховцова. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. – 540 с.

Среди филологических изданий последних лет есть немало достойных исследований, в которых решаются важные научные проблемы, представленные во всем разнообразии тем, литературных эпох и событий. Рецензируемая монография – посмертное издание избранных работ доктора филологических наук, профессора кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина Риты Никитичны Поддубной (1940–2006), подготовленное к публикации ее коллегами, – занимает в этом ряду особое место. Составители книги стремились представить не только творческий портрет ученого, достойно продолжавшего лучшие традиции Харьковской филологической школы, но и значительную часть его публикаций, не утративших своей научной ценности и по сей день.

Отражая творческий путь Р. Н. Поддубной длиной в сорок лет, сборник ее научных трудов раскрывает во всей широте и полноте сферу исследовательских интересов литературоведа, охватывающую проблемы типологии, эволюции, жанра, поэтики, метода преимущественно классического периода русской литературы. Для републикации выбраны монографические работы и статьи, посвященные знаковым фигурам русской литературы (А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю, Ф. М. Достоевскому, И. С. Тургеневу, Н. С. Лескову), классикам украинской литературы (Т. Г. Шевченко, М. М. Коцюбинскому), писателям Запада (Амброзу Бирсу, Вилье де Лиль-Адану, Карпентеру и др.). Научные предпочтения Р. Н. Поддубной отразились и в структуре тома: составители посвятили каждому имени или большой теме отдельную главу. Однако следует признать, что заголовки обозначают лишь доминантную проблему, которая решается, как правило, на широком историко-литературном фоне. Потому внутри разделов и глав возникает целый ряд тем, которые рассматриваются, в сущности, в

большинстве работ, написанных литературоведом, возникает многоголосие, значимые переключки, осязательно развитие идей. Интерпретация Р. Н. Поддубной произведений, в большей или меньшей степени повлиявших на развитие литературного процесса XIX и XX столетий и отразивших его художественно-эстетические закономерности, и сегодня воспринимается как новое слово филологической науки. Применявшиеся Р. Н. Поддубной методология и методика анализа литературных текстов открывают очевидные перспективы их современного прочтения в широком контексте отечественной и мировой культуры.

Отдельного внимания заслуживает отразившаяся в статьях Р. Н. Поддубной ее исключительная историко-литературная, теоретико-литературная, философско-культурологическая эрудиция. Свободно ориентируясь в новых тенденциях литературы и искусства XX века, Р. Н. Поддубная заняла достойное место среди исследователей, обратившихся к изучению неомифологической, мотивной, интертекстуальной поэтики на материале прозы А. П. Чехова, М. А. Булгакова и других русских, украинских и зарубежных писателей. В исследованиях реализма XIX века Р. Н. Поддубная обращала внимание на значение и роль духовно-таинственного начала в природе и поведении человека, вовлекая читателя в сферу онтологии и гносеологии. В ее работах показано, что писатели XIX в. «стоят в преддверии тех направлений в литературе рубежа веков, которые пытались привить психологическую символику романтической фантастики <...> на почву новейших концепций человека» (с. 432). Судя по частоте цитирования трудов Р. Н. Поддубной, они остаются весьма востребованными современными исследователями разных стран. В то же время многие из ее текстов становятся все более труднодоступными. Включенные в настоящее

издание работы позволяют решить эту проблему, в том числе и благодаря открывшейся возможности размещения книги на электронных носителях.

Представляется, что рецензируемое издание будет полезно научным работникам, преподавателям-филологам, студентам гуманитарных факультетов, привлечет внимание учителей и учащихся, а также всех, кто интересуется классической и современной литературой. Несомненно и то, что это собрание работ увлечет читателей как источник нового

знания и как образец высокой культуры мыслительной и творческой деятельности большого ученого.

Том «Современность классики» важен для современной украинской филологической науки еще и как свидетельство подлинного научного содружества, ведь его подготовили к печати ближайшие коллеги Р. Н. Поддубной, не позволившие затеряться ее исследованиям и сохраняющие живую память о ней в самой деятельной форме – книге.

О. Л. Калашникова

Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара

Счастье «Несчастливого Никанора»

Рец. на издание: *Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****/ подг. текста, коммент., статья Т. Е. Автухович. – СПб.: Наука, 2016.*

Русский роман XVIII в. – явление пока все еще малоизвестное даже в России. Причин этого несколько. Во-первых, блестящие успехи жанра в русской литературе XIX в., благодаря которым о российской словесности узнали во всем мире, признав ее неоспоримую роль, затмили первые скромные опыты русских писателей в романной форме. Этот удивительный качественный скачок, совершенный русским романом в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, во многом объясняет известное невнимание к творениям Ф.А. Эмина, М.Д. Чулкова, М. Комарова, А.А. Измайлова, романы которых, начавшие родословную жанра в русской словесности, практически не издавались в XIX в. и были почти забыты в веке XX. Исключением был, пожалуй, только знаменитый «Милорд глупый», как его окрестил Н. А. Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо?» Этот бестселлер XVIII века «Повесть о английском милорде Георге» был без преувеличения самым популярным романом у широкого читателя не только XVIII, но и XIX в. Произведение побilo все издательские рекорды и процарствовало на русском книжном рынке 136 лет. Кто знает, не прервись очередная публикация «Милорда» в 1918 г., когда последнее издание романа было конфисковано, не осталось ли бы оно столь же любимым у массового читателя по сей день? Но для современного читателя и «Повесть о приключении английского милорда Георга и о брандбургской маркграфине Фридерике Луизе», и «Непостоянная fortuna, или Похождение Мирамонда», и «Приключения

Фемистокла», и «Письма Эрнеста и Доравры», и «Несчастный Никанор», и «Неонила, или Распутная дочь» популярны в 1770 – 1790-е гг., звучат как экзотические и мало кем будут опознаны как русские романы.

Пожалуй, только благодаря интересу и усилиям историков литературы А.Н.Пыпина¹ и В.В.Сиповского² эта страничка не исчезла и сохранилась для потомков, сделав возможным «возвращение» забытых произведений XVIII в. сначала через диссертационные исследования влюбленных в прозу XVIII столетия ученых (работы В.П.Степанова, Е.И.Степанюк, Л.В.Камединой, Л.Н.Нарышкиной, Л.И.Резниченко, Т.Е.Автухович, О.Л.Калашниковой, В.П.Царевой, написанные в последней трети XX в.), а потом через несколько попыток переиздания (часто в сокращенном и препарированном виде) хотя бы некоторых романов эпохи Екатерины II. Среди «счастливчиков», которым удалось попасть в сборники или, как в случае с «Ванькой Каином», породить несколько вариативных текстов о действительно существовавшем в Москве в 1740-70-е гг. воре и доносителе сыского приказа Иване Осипове Каине, оказалась «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» М.

¹ Пыпин А.Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. – СПб.: Тип. Импер. Акад. наук, 1857. – 360 с.; Его же. Для любителей книжной старины. – М.: Тип. А. Кушнерева, 1888. – 74 с.

² Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа. – СПб.: Тип. Импер. Акад. наук, 1909-1910. Т.1. Вып. I-II. – 715 с., 951 с.

Чулкова и анонимный *"Несчастный Никанор"*³. В начале 1990-х, когда советское литературоведение открывало для себя целые пласты "забытой" литературы, русский роман XVIII в. тоже оказался в зоне внимания и даже мог явить себя в III томе серии хорошо комментированных антологий *"Русская литература. Век XVIII"*, два первых тома которой (*"Лирика"* и *"Трагедия"*) вышли в 1990-1991 г. под общей редакцией А.М.Панченко. Однако третьему тому *"Роман"*, включавшему тексты шести произведений (*"Милорд"* и *"Ванька Каин"* М.Комарова, *"Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины"* М.Чулкова, анонимные *"Несчастный Никанор"* и *"Неонила, или Распутная дочь, справедливая повесть. Сочиненная А*** Л***"*, а также *"Роза, полусправедливая оригинальная повесть"* Н.Ф.Эмина), так и не суждено было появиться. Распад бывшей великой страны рикошетом угодил в прошлое великой культуры, и роману XVIII в. пришлось, уже в который раз, "ответить" за социально-политические катаклизмы.

В 1990 г. текст знаменитого *"Милорда"* был опубликован в подготовленном А. И. Рейнблатом сборнике лубочных произведений⁴. Преследуя цель "дать представление о книгах, предпочитаемых низовым читателем этого времени", публикатор сборника воспроизвел вариант текста *"Милорда Георга"* по изданию романа, выпущенному Товариществом И. Д. Сытина в 1913 году. Выбор именно этого издания в качестве первоисточника текста подвергся критике со стороны ведущего научного сотрудника Пушкинского Дома В. Д. Рака⁵, благодаря усилиям и трудам которого в 2000 году из небытия вернулись к читателю столь некогда любимые романы М.Комарова: *"Милорд"* и *"Ванька Каин"*⁶. Серьезные текстологические исследования и научный комментарий, осуществленные В. Д. Раком, сделали возможным дальнейшее исследование этих памятников российской словесности века Просвещения.

Прецедент получил продолжение. И вот, наконец, в этом году в серии *"Литературные памятники"* появилось издание еще одного

русского романа XVIII века анонимного *"Несчастного Никанора"*, подготовленное Т.Е. Автухович⁷.

*"Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****"* занимает особое место в истории становления русского романа XVIII в. Состоящее из трех частей анонимное произведение, создавалось на протяжении четырнадцати лет: первая часть вышла в 1775 г., вторая – в 1787 г., третья – в 1789 г. Многие исследователи, начиная с В. В. Сиповского, писали о неравнозначности частей произведения, особо выделяя третью часть, где теряется связь с биографическим материалом, растет условность повествования, основанного на романых штампах, появляются герои с условно-литературными именами: Правосуд и Огорчена – дети Никанора. Это позволяет литературоведам даже выдвигать гипотезу о том, что третья часть романа была написана кем-то другим⁸. Следует отметить, что и первая часть, которую отделяет от второй двенадцать лет, может представлять самостоятельный интерес, поскольку уже в ней четко обозначились те новации в жанровой структуре произведения, которые позволяют говорить о *"Несчастном Никаноре"* как особой разновидности "низового" романа. Двенадцать лет, разделившие две книги произведения – это целая эпоха в истории русского романа и литературы в целом, эпоха ознаменованная сменой доминанты в эстетическом климате России, ломкой жанровой системы классицизма и утверждением новых принципов художественного видения. Первая часть была своеобразным итогом развития русского романа 1760-70-х гг. и намечала в то же время ведущие тенденции будущего движения жанра. *"Несчастный Никанор"* явился попыткой того синтеза бытового и духовного, эмпирического нравоописания и психологизма, к которому объективно стремился жанр, развивавшийся в период формирования по двум антиномичным линиям: «высокой», фокусирующей картину мира на духовной составляющей, и «низовой», показавшей материально-бытовую стихию жизни русского человека XVIII в.⁹ Появление в 1775 г. первой части *"Несчастного Никанора"* знаменовало собой завершение определенной

³ Повести разумные и замысловатые. – М.: Современник, 1989. –687 с.; Чулков М.Д. Пересмешник. – М.: Сов. Россия, 1987. –368 с.; "Пригожая Повариха, или Похождение развратной женщины" (Л., 1992) Русская проза XVIII века: В 2 Т. – Т.1. – М.-Л.: ГИХЛ, 1950. – С. 89-156.

⁴ Лубочная книга / Подгот. текста, сост., вступ. ст., коммент. А. Рейнблата. М., 1990. – 398 с.

⁵ В. Рак. Ответ А. И. Рейнблату (Электронный ресурс). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nrk/2001/3/ps6.html#2a>

⁶ Комаров М. История мошенника Ваньки Каина. Милорд Георг/Подг. текста и коммент. В. Д. Рака. – СПб.: Журнал "Нева", "Летний Сад", 2000. – 384 с.

⁷ Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****/Подг. текста, коммент., статья Т.Е.Автухович. – СПб.: "Наука", 2016. – 335 с.

⁸ Автухович Т. Е. Анонимный роман "Несчастный Никанор" (эпизод из истории жанра) //XVIII век. Сб.17/ Под ред. А. М. Панченко. – СПб.: Наука, 1991. – 303 с. – С.73-87. – С. 82-83

⁹ Калашникова О.Л. «Сей род сочинений пленителен»: о русской прозе XVIII века. – Днепропетровск: «Новая идеология», 2013. – 344 с. – С.291.

стадии в истории русского романа, дальнейшее развитие которого пойдет уже по магистральному направлению, определенному первым русским социально-психологическим романом *"Несчастный Никанор"*. Социально-психологическое исследование природы человека будет определять жанровое содержание русского романа и в XVIII и в XIX столетиях. Открытые автором *"Несчастливого Никанора"* новые художественные представления о мире и человеке и новые жанровые формы их воплощения получат развитие и обретут характер традиции в *"Российской Памеле, или Истории Марии добродетельной поселянки"* (1789 г.) П. Ю. Львова, *"Розе"* и *"Игре судьбы"* (1789 г.) Н. Ф. Эмина, анонимной *"Неониле, или Распутной дочери"* (1794 г.), *"Евгении, или Пагубных следствиях дурного воспитания и сообщества"* (1799-1801 гг.) А. А. Измайлова, в насыщенных масонскими идеями *"Золотом пруте"* (1782 г.), *"Полидоре"* (1794 г.), *"Кадме и Гармонии"* (1796 г.), М. Хераскова. По пути, начертанном *"Несчастливым Никанором"*, пойдут Пушкин и Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой.

Сегодня загадочный роман, который писался так долго, и автор которого почему-то не захотел назвать себя, приходит к читателю в своем полном виде, снабженный научным комментарием, примечаниями и статьей публикатора. Как и все тома основанной в 1948 г. серии *"Литературные памятники"*, настоящий том представляет несомненный интерес как для профессиональных филологов, так и для широкого читателя, получившего возможность открыть совершенно неизвестный ему мир русского романа XVIII в. Такой двойной адресат определил композицию тома, принципы подготовки текста произведения и комментарий.

Книга содержит текст всех трех частей анонимного романа, воспроизведенный по изданию 1787-1789 гг. и адаптированный в соответствии с современными нормами русского литературного языка. Подробно рассмотрев историю публикации трех частей романа, Т.Е.Автухович подвергает сомнению (вполне обоснованному) укоренившееся в литературоведении мнение о том, что в 1789 г. в типографии С.Пономарева, якобы, были изданы все три части романа. Уточняя хронологию и географию первых изданий книги, составитель утверждает, что Часть I вышла в 1775 г. в Санкт-Петербурге в типографии Артиллерийского и инженерного кадетского корпуса, в 1787 г. изданием некоего С. Петрова в Москве в типографии С.Пономарева была переиздана Часть I с указанием "Второе издание", а потом в этом же году издана и вторая часть романа, публикацию которой оплатил С.Петров. А Часть III вышла в

1789 г. в Москве в типографии А. Анненского, что обозначено на титульном листе: "в типографии А. А."¹⁰. Таким образом, сегодняшнему читателю предлагается собранный воедино полный текст романа с коррективами, соответствующими современной орфографии и пунктуации. В то же время отдельный раздел тома – *"Дополнение"*, куда включен аутентичный текст Части I, снабженный постраничными сносками с указанием разночтений, выявленных при сопоставлении изданий 1775 г. и 1787 гг. и подробно прокомментированных составителем тома в разделе *"Текстологические принципы издания"*, а также фрагмент Части III, позволяют, как отмечает Т. Автухович, "проследить работу автора над стилем произведения" и увидеть "изменения стилистических и орфографических норм, произошедшие в течение 12 лет (с 1775 по 1789 г.)"¹¹. *"Дополнение"* содержит также тексты шести од А. П. Назарьева, известного в свое время как поэт-одописец и являвшегося, по мнению составителя тома, автором анонимного романа, что косвенно подтверждается и включением некоторых из этих шести од в текст романа. Правилам публикации текстов анонимного романа XVIII в. и од А. П. Назарьева составитель данного тома уделяет особое внимание. Опираясь на принятые в серии *"Литературные памятники"* принципы, обозначенные в свое время еще Р. П. Дмитриевым¹² и учитывая позицию стоящих на различных точках зрения текстологов, Т. Автухович выбирает компромиссную позицию: "Склоняясь к позиции тех текстологов, которые настаивают на минимальном вмешательстве в текст и сохранении его аутентичного вида, составитель счел возможным учесть и аргументы противоположной точки зрения, согласно которой текст следует рассматривать как произведение, предусматривающее диалог между автором и читателем, соответственно критическое издание текста выступает при таком подходе как условие реализации такого диалога"¹³. Именно поэтому текст романа издан в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации с некоторыми исключениями, когда важным представлялось передать специфику мышления автора романа, его

¹⁰ Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****/Подг. текста, коммент., статья Т.Е.Автухович. – СПб.: "Наука", 2016. – С. 311-312.

¹¹ Там же. – С. 312.

¹² Дмитриев Р. П. Проект серии монографических исследований – изданий памятников древнерусской литературы// ТОДРЛ. Т. XI., – М.-Л., 1955. – С. 494-498.

¹³ Текстологические принципы издания/ Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****/Подг. текста, коммент., статья Т.Е.Автухович. – СПб.: "Наука", 2016. – С.303

ориентацию на устную речевую норму", а также исторический колорит текста¹⁴.

"Приложения" содержат статью Т.Е.Автухович *"Приключения автора и его книги, или Жизнь и судьба Александра Назарьева"*, обращенную к исследованию истории публикаций, поэтики произведения и содержащую интересную гипотезу об авторстве А. П. Назарьева. Отдельные разделы посвящены характеристике текстологических принципов издания, принятым сокращениям, примечаниям. *"Словарь устаревших и малоупотребительных слов и выражений"*, *"Список иллюстраций"* и *"Указатель имен"* составляют немаловажный справочный аппарат тома.

Большая и очень важная текстологическая работа, осуществленная составителем в процессе подготовки настоящего издания, структура тома, содержание научного комментария свидетельствуют о научной добросовестности составителя и редакционной коллегии серии и обеспечивают интерес к книге как со стороны профессиональных филологов, получающих аранжированный материал для дальнейших исследований, так и со стороны обычного читателя, которому выпадает счастье познакомиться с одним из самых популярных русских романов XVIII в.

Конечно, выход подобного литературного раритета в серии *"Литературные памятники"* является событием для современного литературоведения, событием, обозначившим те проблемы, которые уже возникали перед учеными, но которые по-прежнему вызывают дискуссии и побуждают к размышлениям. Намек на зашифрованное имя героя произведения в названии романа *"Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****"*, обозначивший определенную связь с "романом с ключом", подтолкнул исследователей к попыткам установить имя подлинного автора произведения. Вопрос о биографическом элементе в романе был поставлен еще В. В. Сиповским, считавшим автором *"Несчастного Никанора"* М. Комарова и поместившим произведение в один ряд с романизациями мемуаров¹⁵. В. Б. Шкловский, хотя и включает главу о *"Несчастном Никаноре"* в свою знаменитую монографию о Матвее Комарове, опираясь на концепцию В. В. Сиповского, поддержанную Г. Н. Геннади, все же отмечает некоторые противоречия в документальной части романа¹⁶. Большую ясность в решение проблемы авторства анонимного произведения, а также в понимание двойственной природы

"Несчастного Никанора", где биографическое, документальное начало соединяется с романным, условным, вносит названная выше статья Т. Е. Автухович¹⁷, главная идея которой закономерно получает развитие в комментариях, примечаниях и статье нынешнего тома *"Литературных памятников"*. Аргументация в пользу определения Александра Петровича Назарьева, кондуктора 3 класса инженерного корпуса, на роль автора анонимного романа *"Несчастный Никанор"*, изложенная Т.Е.Автухович, кажется весьма убедительной. Архивные разыскания, осуществленные составителем тома, визуализированные на фотоиллюстрациях выписки из *"Сказки"* Александра Назарьева при вступлении в военную службу (ЗГАДА. Ф.286. Д. 269. Л. 536), рапорта *"О состоянии при Санкт Петербурге инженерного корпуса минерной роты и Санктпетербургской крепости служителей"* (Архив ВИМАИВВС. Ф. 2. Оп. ШГФ. Д. 582), *"Именного списка инженерного корпуса и минерной роты 1746 г."* (Архив ВИМАИВВС. Ф. 2. Оп. ШГФ. Д. 905. Л. 77 об. – 78), как и вдумчивый анализ сюжета романа в сопоставлении с перипетиями судьбы реального человека А. Назарьева, позволяют Т.Е.Автухович сделать однозначный вывод о том, что "автором романа является Александр Петрович Назарьев (род. в 1724/25 - ум. не ранее 1789), прежде известный как поэт-одописец"¹⁸.

Очень увлекательная и аргументированная версия разгадки имени автора, предложенная составителем тома, побуждает к размышлениям и попыткам найти ответы на некоторые вопросы. Важным представляется анализ последовательности документированных Т.Е.Автухович событий, сопровождавших издание разных частей анонимного романа. Итак, первая часть, включавшая описание первого и второго вечеров Никанора, вышла в 1775 г., а в октябре 1776 г. сочинитель произведения, который, видимо, нуждался в деньгах, сообщил в *"Санкт-Петербургских ведомостях"* (где, начиная с июля 1776 г. появлялись объявления о возможности приобрести *"Несчастного Никанора"* у книгопродавца К. В. Миллера), что готов уступить право авторства за публикацию третьего и четвертого вечеров Никаноровой истории, составивших впоследствии II Часть романа:

¹⁷ Автухович Т. Е. Анонимный роман "Несчастный Никанор" (эпизод из истории жанра) // XVIII век. Сб.17/ Под ред. А. М. Панченко. – СПб.: Наука, 1991. – 303 с. – С.73-87.

¹⁸ Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****/Подг. текста, коммент., статья Т.Е.Автухович. – СПб.: "Наука", 2016. – С. 313.

¹⁴ Там же. – С.305.

¹⁵ Сиповский В. В. Очерки... Т. 1. Вып. 2. – С. 672, 914.

¹⁶ Шкловский В. Б. Матвей Комаров житель города Москвы. – Л.: "Прибой", 1929. – 296 с. – С. 277-278.

"Желающие напечатать на свой кошт третьей и четвертой вечер Никаноровой истории могут получить подлинные оригиналы от типографщика Шнора, понеже сочинитель оные уступает без всякой себе за труд платы; так же и корректуру править безденежно будет он же сочинитель, которой жительство имеет в Семеновском полку в 12 роте в 4 номере".¹⁹ Затем, согласно найденному Т.Автухович объявлению в "Санкт-Петербургских ведомостях" за ноябрь 1776 г., в том самом Семеновском полку из обворованной квартиры Александра Назарьева (возможного автора романа) исчезла рукопись его сочинений, за которые он предлагал отыскателю 20 рублей. В 1787 г. владетель типографии Степан Пономарев (а не автор романа!) заявил о своем намерении издать первые две части "Несчастного Никанора", что и сделал издивением некоего С. Петрова.

Возникает вопрос: если автором романа действительно является А.П.Назарьев, у которого в 1776 г. украли рукопись третьего и четвертого вечеров, то кто предоставил С. Пономареву рукопись второй части (вечера третий и четвертый), которую почему-то не издавали в течение 12 лет, и где она находилась, если еще в октябре 1776 г. уже существовала (о чем свидетельствует предложение автора романа продать свои права в обмен на публикацию второй части произведения)? Если рукопись предоставил сам Назарьев, который именно в это же время в 1787 г. напечатал свою оду с указанием имени автора в типографии того самого С. Пономарева, то почему он так долго восстанавливал текст второй части, украденный у него, как предполагает Т. Автухович, более десяти лет назад? Если же А.Назарьев не имел отношения к появившейся чудесным образом у С.Пономарева рукописи романа, то кто был ее автором и почему Т. Автухович, в таком случае, рассматривает возможность появления нового автора произведения лишь в связи с III Частью романа, опубликованной в 1789 г. в типографии А. Анненкова? Ведь сравнительный анализ I и II частей произведения показывает существенные изменения, которые претерпел и стиль, и концепция мира и героя во второй части романа (что отмечено в комментариях составителя тома).

Если же мы имеем дело с произведениями разных авторов, то уязвимой оказывается предложенная составителем тома расшифровка звездочек, традиционно заменявших в "романе с ключом" имя героя произведения, имеющего реальный прототип, намек на который и

содержался в зашифрованном названии, интригующем читателя. Как утверждает Т. Автухович, и с этим нельзя не согласиться, число звездочек в названии первой части романа (1775 г.) вполне могло скрывать фамилию автора, поручика Назарьева, в родительном падеже: "Несчастной Никанор, или Приключение жизни Российского дворянина Н*****". Столь же вероятно, что появление буквы Н в названии издания первой и второй частей романа в 1787 г., повлекшее за собой сокращение числа звездочек ровно на одну, может служить намеком на некую расшифровку имени автора (Назарьева): "Несчастной Никанор, или Приключение жизни Российского дворянина Н*****". Однако рассуждения Т. Е. Автухович о том, что сокращение количества звездочек еще на одну в издании 1789 г. "либо соответствует фамилии в именительном падеже, либо указывает на его условный, отвлеченный от конкретного лица характер"... либо "имеется в виду уже иной автор"²⁰, кажутся весьма спорными. Кроме того, составитель тома вступает в противоречие с собственными выводами, сначала предположив, что изменение количества звездочек в издании III Части может быть знаком смены автора, затем связывая географию публикаций 1775, 1787, 1789 гг. с географией скитаний самого Никанора, отражающей перемещения самого автора (Назарьева)²¹, и, наконец, однозначно утверждая, что именно Назарьев "трижды (в 1775, 1787 и 1789 гг.) по-разному зашифровывает свою фамилию на титульном листе; параллельно продолжает печатать стихотворные произведения под полным авторским именем, более того, помещает одно из них в издаваемый анонимно роман"²². Попутно отметим, что вряд ли включение оды А. Назарьева в текст романа является неоспоримым доказательством того, что А. П. Назарьев был и автором романа, ибо для прозы XVIII в., начиная с анонимных "петровских повестей", включение стихотворных текстов в прозаическое произведение было достаточно типично и отражало путь освоения русской литературой искусства передачи психологии, эмоциональной стихии жизни человека, что оказалось особенно важным для романа. При этом стихотворные тексты переносились из одного произведения в другое как некие устоявшиеся, знакомые читателю "готовые жанры".

Нужно отметить, что и сам составитель тома чужд однозначной уверенности в абсолютной

¹⁹ Санкт-Петербургские ведомости. Прибавления. 1776. № 82, 11 октября. Цит. по: Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****/Подг. текста, коммент., статья Т.Е.Автухович. – СПб.: "Наука", 2016. –С.254.

²⁰ Т. Автухович. Приключения автора и его книги.../Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н*****/Подг. текста, коммент., статья Т.Е.Автухович. – СПб.: "Наука", 2016. – С. 255.

²¹ Там же. С. 261.

²² Там же. С. 275.

достоверности выдвинутой гипотезы. Обозначив свои находки как "догадки" и "предположения", Т. Автухович оставляет свое изыскание открытым, побуждая и читателя, и литературоведов к активному диалогу и сотворчеству, что в данном случае, является наиболее продуктивным и интересным.

Спорным и не весьма корректным представляется определение анонимного романа "*Несчастный Никанор*" как явления "массовой", а не "низовой" литературы. Попытка объяснения подобной синонимизации двух разнородных понятий составителем тома (см.: сноску 9 на с. 253 книги), оставляет вопрос открытым. Привлечением в союзники П.Н.Сакулина, который, как отмечает Т. Автухович, пишет о заслугах "массового романа второй половины XVIII в. перед русской литературой XIX в."²³, также не совсем мотивировано, ибо представитель сицилогического направления в советском литературоведении начала XX в. П. Сакулин пишет о "мещанской", а не о "массовой" литературе, определяя таким образом социальный, а не эстетический характер подобной дефиниции²⁴. Как справедливо заметил еще А.Н.Севастьянов, наличие двух противоположных процессов в развитии русской литературы в последней трети XVIII в.: с одной стороны, численное преобладание недворянской читательской аудитории, а с другой, возрастание роли и веса крупного и среднего дворянства в среде литераторов, привело к сословному расслоению русской литературы последней трети XVIII в., определившему во многом ее своеобразие на долгие годы²⁵. Именно эта, прежде всего, сословная (а не эстетическая) природа процесса и обусловила объективное разделение литературы на "высокую" и "низовую". Сословное расслоение литературы, как показал А.Н. Севастьянов, к тому же сопровождалось обострением сословных

отношений в среде литераторов. Подмена термина "низовая" литература", отразившего реальную сословную природу процесса развития русской словесности в последней трети XVIII в., понятием "массовая литература", обозначенным Т. Е. Автухович как "родовое" и "более универсальное"²⁶, вряд ли бесспорно, ибо отождествляет два принципиально различных классифицирующих эти явления критерия: сословный – по отношению к сословно-разнородной русской литературе XVIII ст. и эстетический, который является главным маркером в характеристике массовой литературы как феномена литературы новейшего времени, противостоящей в своей трафаретности и эстетической банальности литературе элитарной, феномена, порожденного "массовым обществом", где отсутствуют жесткие социальные перегородки. Да и коммерческий показатель, важный для классификации произведения как "массового", также не убеждает в возможности определения "*Несчастного Никанора*" как явления "массовой литературы", ибо единичное в XVIII в. издание романа частями (1 ч. – 1775 г., 1 и 2 ч. – 1787 г., 3 ч. – 1789 г.) красноречиво свидетельствует о том, что анонимный роман уступает в читательской популярности написанным в те же годы, что и "*Никанор*", "*Ваньке Каину*", и "*Милорду*", спрос на которые обусловил появление нескольких изданий этих произведений на протяжении только последней трети XVIII в., не говоря о дальнейшем их существовании на книжном рынке России²⁷.

И все же, несмотря на все загадки и вопросы, которые остаются после знакомства с новым томом "*Литературных памятников*", главное ощущение, не оставляющее вас после прочтения книги, это счастье: счастье знакомства с неизвестным миром, счастье "открытия", счастье узнавания, а иногда – догадки, счастье причастности к интересному процессу поиска и изучения истоков русского романа XVIII в. Итак, несчастлив ли "*Несчастный Никанор*"? Думается, нет, ибо роман не закончился наскоро написанной кем-то другим и помещенной в конце III Части "*Смертью Несчастного Никанора*". Однако теперь доподлинно известно, что один из романов XVIII в. "*Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина Н******" получил право остаться в анналах истории русского романа и русской литературы. И этим счастьем он обязан как не назвавшему себя автору, так и всем тем, кто попытался его опознать.

²³ Т. Автухович. Приключения автора и его книги... – С. 301.

²⁴ Сакулин П. Н. Мещанская литература (народная книга)/ П.Н.Сакулин. История новой русской литературы. Эпоха классицизма. – М.: Изд. Издательского Об-ва при Ист.-филол. факультете второго Государственного Университета 1919. – С. 163–185.

²⁵ Севастьянов А.Н. Сословное расслоение русской художественно-публицистической литературы и ее аудитории в последней трети XVIII века: Дисс. канд. филол. наук. – М.:1983. – 334 с. (Электронный ресурс). – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/sosloivnoe-rassloenie-russkoi-khudozhestvenno-publitsisticheskoi-literatury-i-ee-auditorii-v-ixzz4JkKjagCI>

²⁶ Т. Автухович. Приключения автора и его книги... – С. 253.

²⁷ См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века .1775-1800). –Т. V. – М.: "Книга", 1987. – С. 65, 90, 118 и др..

Юбилей Михаила Лукича Гомона



Михаил Лукич Гомон –
литературовед, писатель, краевед,
кандидат филологических наук, доцент,
в 1970–90-е годы – заведующий кафедрой
истории русской литературы Харьковского
государственного университета.

Михаил Лукич родился 15 ноября 1936 года в селе Шейковка Боровского района Харьковской области в учительской семье. После окончания Боровской средней школы с 1956 по 1959 год проходил армейскую службу связистом в г. Ташкенте (Узбекистан). В 1959 году поступил на русское отделение филологического факультета Харьковского государственного университета, которое закончил с красным дипломом в 1964 году.

В 1965–1966 годах работал учителем русского языка и литературы в пгт. Гороховатка Боровского р-на. В 1966 году поступил в очную аспирантуру Харьковского государственного университета. С 1970 года (после окончания аспирантуры) работал на кафедре истории русской литературы ХГУ в должности преподавателя, а затем – доцента. В 1972–1974 годах преподавал русский язык и литературу в Лионском университете (Франция). В 1975 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Народовольцы в творческом сознании Ф. М. Достоевского и В. М. Гаршина». В 1976–1981 и 1989–1993 годах заведовал кафедрой истории русской литературы. В течение многих лет исполнял обязанности заместителя декана филологического факультета по учебной работе, был членом редколлегии республиканского научного сборника

«Вопросы русской литературы» и «Вестника Харьковского университета», серия «Филология». В 1982–1984 годах преподавал русскую литературу в Париже в университете Сорбонна. В 1987–1989 годах работал в Восточно-Китайском педагогическом университете в Шанхае (Китай).

В центре научных интересов Михаила Лукича – история русской и украинской литератур XIX века, литературное краеведение. Его перу принадлежат многочисленные статьи («Шевченковские материалы в архивах Харькова», «"Кобзарь" и церковники», «"Attalea princeps" В. М. Гаршина как художественный документ эпохи», «Народовольцы в художественном сознании Ф. М. Достоевского», «Памятник А. С. Пушкину в Шанхае» и др.), монография «Л. Н. Толстой и харьковчане» (1993, второе издание – 2008), на которую до сих пор ссылаются многие современные литературоведы. Привлекая неизвестные ранее архивные материалы и документы, забытые и малоизвестные публикации и харьковской дореволюционной периодики, автор монографии воссоздал полную и объективную картину взаимоотношений Л. Н. Толстого с его харьковскими современниками – Х. Д. Алчевской, А. М. Калмыковой, Г. А. Русановым,

П. Л. Успенским и др., рассказал о контактах великого писателя с профессорами и студентами Харьковского университета.

По единодушному мнению преподавателей кафедры истории русской литературы, Михаил Лукич был одним из лучших заведующих. Способность организовать четкую работу коллектива сочеталась у него с бережным отношением к коллегам и созданием доброжелательной творческой атмосферы на кафедре. Коллегам же по филологическому факультету Михаил Лукич запомнился не только как замечательный педагог и руководитель, филолог-профессионал, неутомимый краевед, но и как увлеченный шахматист, призер и победитель многих городских и районных турниров по классическим шахматам. Выпускники филфака с благодарностью вспоминают Михаила Лукича и как одного из кураторов культурной жизни факультета. Его увлекательные комментарии шедевров европейского искусства XX века открывали студентам возможность приобщения и к современной живописи, и к музыкальной рок-культуре, и к литературной жизни зарубежных стран.

После выхода на пенсию в 2001 году Михаил Лукич вернулся на свою малую родину, в Боровую, где продолжает заниматься литературным трудом и просветительской деятельностью: издал сборник песен и стихов «Борівщина моя» (2002), составил и выпустил в свет литературно-краеведческий альманах «У зелених борах» (2004). Свою жизненную «одиссею» Михаил Лукич описал в книгах воспоминаний и размышлений «На зорі життя» (2005), «Дороги життя (Спогади і роздуми)» (2008), «Борівщина – рідний край» (2010), «Бувальщини рідного краю» (2014). Читателей этих книг не перестают удивлять феноменальная память, наблюдательность, мудрость, человечность, мастерство рассказчика и его чувство юмора. Внося свою существенную лепту в воссоздание истории родного края, Михаил Лукич открывает читателям те «прояви буття», которые наполняют конкретным содержанием историческую мозаику Слобожанщины.

С Юбилеем Вас, дорогой Михаил Лукич!

Долгих и славных Вам лет, здоровья, творческих сил и неувядающей памяти!

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Алексєєва Ніна Симонівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Андрущенко Олена Анатоліївна, доктор філологічних наук, професор, перший проректор – проректор з наукової роботи, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Бабай Павло Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Беспаленко Дар'я Ігорівна, аспірант кафедри світової літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Білогорська Людмила В'ячеславівна, вчитель, спеціальна загальноосвітня школа «Надія», м. Київ

Бондаренко Анжеліка Андріївна, пошукач кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Борбунюк Валентина Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Борзенко Олександр Іванович, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Вальченко Інна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і російської мов як іноземних, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова

Васянович Євгенія Андріївна, студентка 6 курсу філологічного факультету (спеціальність – прикладна лінгвістика), Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Виниченко Володимир Васильович, аспірант кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Волік Наталія Анатоліївна, старший викладач кафедри російської філології та перекладу, Маріупольський державний університет

Гаврилова Катерина Олександрівна, студентка 6 курсу філологічного факультету (спеціальність – прикладна лінгвістика), Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Галунова Наталія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та прикладного мовознавства, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Гармаш Людмила Вікторівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Гребенщикова Олександра Геннадіївна, кандидат філологічних наук, вчитель, Харківська гімназія №116

Євстаф'єва Наталія Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Єрємін-Чашина Маргарита Віталіївна, пошукач кафедри російської та зарубіжної літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

Жиленко Ірина Рудольфівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та філології, Сумський державний університет

Засць Ганна Вікторівна, аспірант кафедри світової літератури та російського мовознавства, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Старобільськ

Калашникова Ольга Леонідівна, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

Калениченко Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Крапива Юлія Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та прикладного мовознавства, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Краснова Анастасія Олександрівна, студентка 5 курсу філологічного факультету (спеціальність – російська мова і література), Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Лосієвський Ігор Якович, доктор філологічних наук, доцент, Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка

Маханьков Євген Анатолійович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Мацюк Анна Анатоліївна, вчитель, Харківська спеціалізована школа № 99

Михайлин Ігор Леонідович, доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Морева Тамара Юріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Московкіна Ірина Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Моспан Олена Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії та мовознавства, Український державний університет залізничного транспорту

Мусій Валентина Борисівна, доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Надозірна Тетяна Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Нікіпелова Ніна Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент, м. Харків

Педченко Олена Василівна, старший викладач кафедри російської філології та перекладу, Маріупольський державний університет

Полякова Євгенія Олегівна, аспірант кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Рзаєв Назім Агаверді огли, доктор філософії з філологічних наук, педагог класичної гімназії №160, м. Баку

Садовська Юлія Володимирівна, аспірант кафедри зарубіжної літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Сердега Руслан Леонідович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Силантьєва Валентина Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Синявіна Лариса Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних наук, Національний фармацевтичний університет

Скубачевська Любов Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Соценко Наталія Федорівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

Сухоруков Віктор Анатолійович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української, російської мов і прикладної лінгвістики, Національний технічний університет «ХП»

Титаренко Олена Олексіївна, аспірант кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Турчак Олена Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук, Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля

Фунікова Тетяна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та української мови, Національний аерокосмічний університет імені М. С. Жуковського «ХАІ»

Чернцова Олена Вадимівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Чорний Ігор Віталійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства, Харківський національний університет внутрішніх справ