

ISSN 2227-1864

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

імені В. Н. КАРАЗІНА

Серія «ФІЛОЛОГІЯ»

ВИПУСК 82

Заснована 1965 р.

Харків-2019

Вісник містить оригінальні статті, присвячені актуальним проблемам сучасного літературознавства та мовознавства. Для науковців, аспірантів, докторантів, студентів філологічного напрямку та всіх, хто цікавиться проблемами філології.

Вісник є фаховим виданням у галузі філологічних наук (літературознавство)
(Наказ МОН України № 747 від 13.07.2015 р.)

Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 10 от 28.10.2019)

Редакційна колегія:

Відповідальний редактор: Безхутрий Ю. М., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Відповідальний секретар: Шеховцова Т. А., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Бондаренко Є. В., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Борзенко О. І., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Гончарова-Грабовська С. Я., д. філол. н., проф., Білоруський державний університет (Мінськ, Білорусь)

Даниленко А. І., PhD, проф., Університет Пейс (Нью-Йорк, США)

Зельдович Г. М., д. філол. н., проф., Варшавський університет (Польща)

Ісіченко Ю. А., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Калашник В. С., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Кузьменко В. І., д. філол. н., проф., Національна академія Служби безпеки України (Україна)

Мережинська Г. Ю., д. філол. н., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Московкіна І. І., д. філол. н., проф., ХНУ В. Н. Каразіна (Україна)

Попов С. Л., д. філол. н., проф., Університет імені Сунь Ятсена (Гуанчжоу, Китай)

Слівицька О. В., д. філол. н., проф., Санкт-Петербурзький державний інститут культури (Росія)

Турган О. Д., д. філол. н., проф., Запорізький державний медичний університет (Україна)

Технічний редактор: Гребенщикова О. Г., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Адреса редакційної колегії: 61022, Харків, майдан Свободи, 4,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
філологічний факультет, кімн. П-36, тел. 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua, rus.lit@karazin.ua, visnyk.philology@karazin.ua

Web-pages: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html,
<http://periodicals.karazin.ua/philology> (Open Journal System)

Статті друкуються в авторській редакції.

Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 21559-11459Р від 20.08.2015

ISSN 2227-1864

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

The Journal

OF

V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY

Series "PHILOLOGY"

ISSUE 82

Вестник

ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

имени В. Н. КАРАЗИНА

Серия "ФИЛОЛОГИЯ"

ВЫПУСК 82

Founded in 1965

Kharkiv-2019

The Journal contains original articles about topical issues of modern linguistics and study of literature. For scientists, postgraduate and doctoral students, students of philology and for everyone who is interested in philology problems.

The Journal is a professional in the field of philological sciences (Study of Literature) (Decree № 747 of MES of Ukraine from 13.07.2015).

Approved for publication by the Academic Council
of V. N. Karazin Kharkiv National University decision
(protocol № 10 from 28.10.2019)

Editorial board:

Executive editor: Bezkhoutry Y. M., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Executive Secretary: Shekhovtsova T. A., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Bondarenko Y. V., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Borzenko O. I., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Goncharova-Grabovskaya S. Y., Doctor of Philology, Professor, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus)

Danilenko A. I., PhD, Professor, Pace University, New York, USA

Zeldovich G. M., Doctor of Philology, Professor, University of Warsaw (Poland)

Isichenko Y. A., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Kalashnik V. S., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Kuzmenko V. I., Doctor of Philology, Professor, National Academy of the Security Service of Ukraine (Ukraine)

Merezhinskaya A. Y., Doctor of Philology, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Moskovkina I. I., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Popov S. L., Doctor of Philology, Professor, Sun Yat-Sen University (Guangzhou, China)

Slivitskaya O. V., Doctor of Philology, Professor, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts (Russia)

Turgan O. D., Doctor of Philology, Professor, Zaporozhye State Medical University (Ukraine)

Technical editor: Hrebenshchykova O. G., V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Editorial address: 61022, Ukraine, Kharkiv, Svobody Square, 4,
V. N. Karazin Kharkiv National University,
School of Philology, office 2-36, tel. (057) 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua, rus.lit@karazin.ua, visnyk.philology@karazin.ua

Web-pages: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html,
<http://periodicals.karazin.ua/philology>

The articles are printed in the author's edition.

Published articles have been internally and externally reviewed.

The certificate of state registration: KB № 21559-11459P from 20.08.2015

Вестник содержит оригинальные статьи, посвященные актуальным проблемам современного литературоведения и языкознания. Для ученых, аспирантов, докторантов, студентов филологического направления и всех, кто интересуется проблемами филологии.

Вестник является специализированным изданием в области филологических наук (литературоведение)
(Приказ МОН Украины № 747 от 13.07.2015 г.)

Утверждено к печати решением Ученого совета
Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина
(протокол № 10 от 28.10.2019)

Редакционная коллегия:

Ответственный редактор: Безхутрый Ю. Н., д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)
Ответственный секретарь: Шеховцова Т. А., д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)
Бондаренко Е. В., д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)
Борзенко А. И., д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)
Гончарова-Грабовская С. Я., д. филол. н., проф., Белорусский государственный университет (Минск, Беларусь)
Даниленко А. И., PhD, проф., Университет Пейс (Нью-Йорк, США)
Зельдович Г. М., д. филол. н., проф., Варшавский университет (Польша)
Исиченко Ю. А., д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)
Калашник В. С., д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)
Кузьменко В. И., д. филол. н., проф., Национальная академия Службы безопасности Украины (Украина)
Мережинская А. Ю., д. филол. н., проф., Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)
Московкина И. И., д. филол. н., проф., ХНУ В. Н. Каразина (Украина)
Попов С. Л., д. филол. н., проф., Университет имени Сунь Ятсена (Гуанчжоу, Китай)
Сливицкая О. В., д. филол. н., проф., Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Россия)
Турган О. Д., д. филол. н., проф., Запорожский государственный медицинский университет (Украина)
Технический редактор: Гребенщикова А. Г., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)

Адрес редакционной коллегии: 61022, Харьков, площадь Свободы, 4, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, филологический факультет, комн. II-36, тел. 707-53-54.

E-mail: rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua

Web-pages: <http://periodicals.karazin.ua/philology> (Open Journal System)
http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html

Статьи печатаются в авторской редакции.
Статьи прошли внутреннее и внешнее рецензирование.

Свидетельство о государственной регистрации КВ № 21559-11459Р от 20.08.2015

ЗМІСТ

Поетика художнього тексту

| | |
|--|----|
| <i>Скубачевська Л. О.</i> Омана та істина в малій прозі Лєскова 1870–1880-х років..... | 12 |
| <i>Комаров С. А.</i> Поетикальні особливості книги О. В. Амфітеатрова «Горестные заметы»: жанрові кореляції та інтертекстуальність..... | 18 |
| <i>Сухоруков В. А.</i> Жанрова специфіка п'єси Л. Андрєєва «Жизнь Человека» | 24 |
| <i>Гомон А. М.</i> Інфернальний дискурс прози Леоніда Андрєєва..... | 28 |
| <i>Полякова Є. О.</i> Між «високою» літературою та белетристикою: поетика новели М. Кузміна «Балетное либретто»..... | 36 |
| <i>Рубан А. А.</i> Роман О. Савича «Уявний співрозмовник»: особливості заголовного комплексу..... | 40 |

Некласичні парадигми в літературі ХХ – ХХІ століть

| | |
|--|----|
| <i>Каленіченко О. М.</i> Ідея вічного повернення в малій прозі символістів та типи контекстів її функціонування | 45 |
| <i>Онопрієнко А. Д.</i> Мотив любовної туги та варіативність жіночих образів у структурі комплексу «туги життя» («Генни де вівге»)..... | 51 |
| <i>Педченко О. В.</i> «Жив на світі лицар бідний...» О. Пушкіна в життєтворчості та філософії кохання Д. Мережковського..... | 58 |
| <i>Маханьков Є. А.</i> М. Чернишевський як персонаж роману В. Набокова «Дар»: поетика й семантика образу..... | 63 |
| <i>Односум Н. В.</i> Риси жанру духовної автобіографії в романі Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»..... | 70 |
| <i>Казаков І. М.</i> Постмодерна дискредитація фігур Автора та Читача в романі Т. Толстої «Кись»..... | 78 |

Інтермедіальність та інтердискурсивність сучасної культурної епістеми

| | |
|--|-----|
| <i>Свербілова Т. Г.</i> Міждисциплінарний аспект студій транскультурації та гібридизації в дискурсі Comparative Culture | 83 |
| <i>Юферева О. В.</i> Візуалізація еґо-нарративу в сучасному подорожньому тексті..... | 93 |
| <i>Бабай П. М.</i> Метафікціональна поетика роману Віктора Пелєвіна «iPhuck 10»..... | 100 |

Теоретичні аспекти філологічних досліджень

| | |
|--|-----|
| <i>Попов С. Л.</i> Про наявність родових понять при відсутності їх назв (на прикладі мови пірахан)..... | 105 |
| <i>Московкіна І. І.</i> Метапроза Леоніда Андрєєва: поетика та концептуальна основа..... | 112 |
| <i>Борбунюк В. О.</i> Перша третина ХХ століття як літературна доба: загальнокультурні та національні ознаки у російській та українській літературах..... | 118 |

Письменники – вихованці Харківського університету

Глибицька С. Б.

Письменник-колимчанін Георгій Демидов і Харків128

Пам'ятні дати

До 100-річчя з дня народження М. Г. Зельдовича..... 134

Порядок рецензування статей.....137

Вимоги до оформлення публікацій.....138

TABLE OF CONTENTS

Poetics of literary text

| | |
|---|----|
| <i>Skubachevskaya Liubov</i> Lie and truth in flash fiction by N. S. Leskov of 1870–1880s..... | 12 |
| <i>Komarov Sergii</i> Peculiarities of the poetics of A. V. Amfiteatrov's «Woeful Notes»: genre correlations and intertextuality..... | 18 |
| <i>Sukhorukov Victor</i> Genre specifics of L. Andreev's play «The Life of Man»..... | 24 |
| <i>Gomon Andrii</i> Infernal discourse of prose by Leonid Andreev..... | 28 |
| <i>Poliakova Yevheniia</i> Between "High" Literature and Middle-literature: Poetics of the short story "Ballet Libretto" by M. Kuzmin..... | 36 |
| <i>Ruban Alla</i> Special features of the heading complex in the novel "Imaginary Interlocutor" by O. Savych..... | 40 |

Non-classical paradigms in the literature of XX – XXI century

| | |
|--|----|
| <i>Kalenichenko Olga</i> The idea of the eternal return in flash fiction of symbolists and the types of its functioning contexts | 45 |
| <i>Onopriienko Anastasiia</i> The motive of love melancholy and the variability of feminine images in the structure of the "melancholy of life" ("l'ennui de vivre") complex | 51 |
| <i>Pedchenko Elena</i> "The poor knight lived in the world ..." A. Pushkin in the life-creation and philosophy of love of D. Merezhkovsky..... | 58 |
| <i>Makhankov Yevhenii</i> N. Chernyshevsky as a character of the novel "Gift" by V. Nabokov: poetics and semantics of the image..... | 63 |
| <i>Odnosum Nataliia</i> The genre of spiritual autobiography features in the novel by B. L. Pasternak "Doctor Zhivago"..... | 70 |
| <i>Kazakov Ihor</i> Postmodern discrediting the figures of the Author and the Reader in the novel "Kys" by T. Tolstaya | 78 |

Intermediality and interdiscursivity of modern cultural episteme

| | |
|---|-----|
| <i>Sverbilova Tetiana</i> The interdisciplinary aspect of the studies of transculturation and hybridization in comparative culture discourse | 83 |
| <i>Yufereva Olena</i> Self-Narrative Vizualization in Contemporary Travel Text..... | 93 |
| <i>Babay Pavel</i> Metafictional poetics of Victor Pelevin's novel "iPhuck 10"..... | 100 |

Theoretical aspects of philological research

| | |
|---|-----|
| <i>Popov Sergei</i> On the availability of generic concepts in the context of their non-available naming units (in terms of the Pirahã language)..... | 105 |
| <i>Moskovkina Iryna</i> Leonid Andreev's Metaprose: Poetics and Conceptual Basis..... | 112 |

Borbuniuk Valentyna

The First Third of the 20th Century as a Literary Era: Common Cultural and National Features in Russian and Ukrainian Literatures.....118

Writes – students of Kharkiv University

Glibitskaya Svitlana

Writer-kolymchanin Georgiy Demidov and Kharkiv.....128

Observances

To the 100th anniversary of M. G. Zeldovich's birth.....134

The peer review process.....139

Publication requirement.....140

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика художественного текста

| | |
|---|----|
| <i>Скубачевская Л. А.</i> Заблуждение и истина в малой прозе Н. С. Лескова 1870–1880-х годов..... | 12 |
| <i>Комаров С. А.</i> Поэтикальные особенности книги А. В. Амфитеатрова «Горестные заметы»: жанровые корреляции и интертекстуальность..... | 18 |
| <i>Сухоруков В. А.</i> Жанровая специфика пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека» | 24 |
| <i>Гомон А. М.</i> Инфернальный дискурс прозы Леонида Андреева..... | 28 |
| <i>Полякова Е. О.</i> Между «высокой» литературой и беллетристикой: поэтика новеллы М. Кузмина «Балетное либретто»..... | 36 |
| <i>Рубан А. А.</i> Роман О. Савича «Воображаемый собеседник: особенности заголовочного комплекса»..... | 40 |

Неклассические парадигмы в литературе XX – XXI веков

| | |
|--|----|
| <i>Калениченко О. Н.</i> Идея вечного возвращения в малой прозе символистов и типы контекстов ее функционирования | 45 |
| <i>Оноприенко А. Д.</i> Мотив любовной тоски и вариативность женских образов в структуре комплекса «тоски жизни» («l'ennui de vivre»)..... | 51 |
| <i>Педченко Е. В.</i> «Жил на свете рыцарь бедный...» А. Пушкина в житнетворчестве и философии любви Д. Мережковского | 58 |
| <i>Маханьков Є. А.</i> М. Чернишевський як персонаж роману В. Набокова «Дар»: поетика й семантика образу..... | 63 |
| <i>Односум Н. В.</i> Черты жанра духовной автобиографии в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»..... | 70 |
| <i>Казаков И. Н.</i> Постмодернистская дискредитация фигур Автора и Читателя в романе Т. Толстой «Кысь»..... | 78 |

Интермедальность и интердискурсивность современной культурной эпистемы

| | |
|---|-----|
| <i>Свербилова Т. Г.</i> Междисциплинарный аспект теорий транскультурации и гибридизации в дискурсе Comparative Culture | 83 |
| <i>Юферева Е. В.</i> Визуализация эго-нарратива в современном путевом тексте..... | 93 |
| <i>Бабай П. Н.</i> Метафигциональная поэтика романа Виктора Пелевина «iPhuck 10»..... | 100 |

Теоретические аспекты филологических исследований

| | |
|--|-----|
| <i>Попов С. Л.</i> О наличии родовых понятий при отсутствии их названий (на примере языка пирахан)..... | 105 |
| <i>Московкина И. И.</i> Метапроза Леонида Андреева: поэтика и концептуальная основа..... | 112 |
| <i>Борбунюк В. А.</i> Первая треть XX века как литературная эпоха: общекультурные и национальные черты в русской и украинской литературах..... | 118 |

Писатели – воспитанники Харьковского университета

Глибицкая С. Б.

Писатель-колымчанин Георгий Демидов и Харьков.....128

Памятные даты

К 100-летию со дня рождения М. Г. Зельдовича.....134

Порядок рецензирования статей.....141

Требования к оформлению публикации.....142

Поетика художнього тексту

УДК 821.161.1'052-3Лесков.09
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-01

Заблуждение и истина в малой прозе Н. С. Лескова 1870–1880-х годов

Л. А. Скубачевская

*кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы,
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;
e-mail: skubachevskaya@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-1947-7015*

Актуальность исследования связана с возрастающим интересом современного литературоведения к игровому началу, роли эксперимента в прозе Лескова, ее новаторству. В статье охарактеризованы особенности осмысления писателем проблемы силы застывших представлений, заставляющей человека мыслить и действовать по стандарту, на материале повестей «Железная воля» (1876), «Колыванский муж» (1888), новеллы «Маленькая ошибка» (1883), легенды «Рассказ про чертову бабу» (после 1886). Эти произведения, разные по жанру, объединены присутствием в них мотивов обмана, подмены, власти стереотипа над «чертовой куклой». В лесковских произведениях много раз повторенная подмена имен начинает обозначать замену самой сути – именем, названием, вывеской, пустой догмой, а случай и судьба обозначают саму живую жизнь, свободную, непредсказуемую, в нее не верят упрямые герои, а она ведет их к трагикомическому финалу. Кроме того, Лесков вплотную подходит к постоянной для чеховских произведений теме: ложность взглядов, которые кажутся их носителям абсолютной правдой, власти над человеком догмы и стереотипов, столкновение между носителями разных «правд». В легенде эта важная для Лескова проблема сформулирована прямо, в повестях же и новеллах – с присущими автору иронией, «нарративными провокациями», несоответствием того, что говорится, тому, что это значит, тому, о чем думает автор.

Показано, как замысловатые художественные ходы, многочисленные повторы с подменами, накладывающиеся друг на друга обманы, переворачивающие смысл, пародия, черный юмор, сочетание серьезного с игровым, обман читательских ожиданий позволяют ироничному автору не учить, скрыто высмеивая пороки, а проблематизировать ситуацию. В целом исследованные мотивы, приемы, жанровые эксперименты демонстрируют продуктивность художественного новаторства Лескова, «переходные» явления в литературе конца 19 века, иногда некоторые сближения с «новой» прозой рубежа 19–20 веков.

Ключевые слова: Лесков, ирония, мотив, повтор, подмена, стереотип, национальный характер

Скубачевська Л. О. Омани та істина в малій прозі Лескова 1870–1880-х років

Актуальність дослідження визначається зростаючим інтересом сучасного літературознавства до ігрового початку, ролі експерименту та новаторства прози Лескова. У статті охарактеризовані особливості осмислення письменником проблеми сили застиглих уявлень, яка змушує людину мислити і діяти за стандартом, на матеріалі повістей «Залізна воля» (1876), «Колыванський муж» (1888), новели «Маленька помилка» (1883) та легенди «Розповідь про чортову бабу» (після 1886). Ці твори, різні за жанром, єднає наявність в них мотивів обману, підміни, влади стереотипу над «чортовою лялькою». В них багато разів повторена підміна імен починає позначати підміну самої суті – ім'ям, назвою, вивіскою, порожньою догмою, а випадок та доля позначають саме живе життя, вільне, непередбачуване; у нього не вірять уперті герої, а воно веде їх до трагікомічного фіналу. Крім того, Лесков підходить до сталої для чеховських творів теми: хибність поглядів, які здаються їх носіям абсолютною правдою, влади над людиною догми та стереотипів, зіткнення між носіями різних «правд». І якщо в легенді ця, мабуть, важлива для Лескова думка висловлена прямо, то в повістях і новелі – з властивою автору іронією, «нарративними провокаціями», невідповідністю того, що говориться, тому, що це означає, тому, про що думає автор.

У статті показано, як замислювати художні ходи, численні повтори з підмінами, обмани, що накладаються один на одний та змінюють сенс, чорний гумор, поєднання серйозного з ігровим, обман читацьких очікувань дозволяють іронічному авторові не висміювати вади і прямо вчити, а проблематизувати ситуацію. В цілому досліджені мотиви, прийоми, ігрова поетика і жанрові експерименти демонструють продуктивність художнього новаторства Лескова, «перехідні» явища в літературі кінця 19 століття, іноді деякі зближення з «ною» прозою межі 19–20 століть.

Ключові слова: Лесков, іронія, мотив, повтор, підміна, стереотип, національний характер

Skubachevskaya L. A. Lie and truth in flash fiction by N.S. Leskov of 1870–1880s

The relevance of the subject is determined by the growing interest of contemporary literary criticism to the problem of the playful features, the role of experiment and the innovation the Leskov's art. The article describes the peculiarities of the writer's understanding of the problem of the power of frozen ideas that cause a person to think and act according to the standard, clashes between the carriers of various "truths" on the material of the stories "The iron will" (1876), "The Kolivanian man" (1888), "The little mistake" (1883) and "The Story about Devil's Grandma" (after 1886). These works are distinguished by genres and time of writing. On the other hand, the motives of deception, switch, power of stereotype over "devil doll" unites these novels. The replacement of names is repeated many times in Leskov's novels and begins to mean the replacement of the essence itself. A chance and fate denote living life itself, free, unpredictable; stubborn characters do not believe in it, and it leads them to a tragicomic ending. In addition, Leskov comes close to the constant theme for Chekhov's works of falsity of views, which seem to their bearers to be the absolute truth, power over a person of dogma and stereotypes, a clash between bearers of different "truths". In the legend, this important for Leskov problem is formulated directly, in novels and short stories – with the irony inherent in the author, "narrative provocations", with the discrepancy between what is said and what it means, what the author thinks about.

As a whole, researched motives, methods, the poetics of game and the experiments with the genre show us Leskov's artistic innovation, "transitional" phenomenon in the literature of the end of 19 century. Either it shows us certain convergences with New Prose of the turn of 19 and 20 centuries.

Key words: Leskov, irony, motive, repetition, substitution, stereotype, national character

Среди актуальных проблем современного лесковедения – социально-философские и религиозные воззрения писателя, концепция человека, бытовая культура, национальный характер, природа вымысла и проблема достоверности, поэтика жанра и др. Известно, что Н.С. Лескову не везло с критикой при жизни, а также долгое время после смерти отсутствовала справедливая оценка его творчества. По выражению И.П. Видуэцкой, «до сих пор еще приходится вести борьбу за безусловное признание его писателем-классиком» [4, с. 3].

Интересно, что Д.С. Лихачев, считая Лескова «безусловно писателем первого ряда», отмечал, что «назвать его «классиком» русской литературы трудно» [7, с. 138]. Так ученый обращал внимание на новаторский характер творчества писателя второй половины 19 века: «Он [Лесков] изумительный экспериментатор, породивший целую волну таких же экспериментаторов в русской литературе, – экспериментатор озорной, иногда раздраженный, иногда веселый, а вместе с тем и чрезвычайно серьезный» [7, с. 138].

В статье предлагается рассмотреть творчество Лескова, одного из выдающихся реалистов 19 века, в связи с художественным экспериментом, игровым началом, что позволит по-новому взглянуть на место и значение этого писателя в литературном процессе «переходного» периода 1880-х годов, готовившего многие новации искусства «серебряного века».

Повести Лескова «Железная воля» (1876) и «Колыванский муж» (1888) традиционно рассматриваются в аспекте особенностей изображения немецкого и русского национального характера или проблемы взаимодействия культур [1; 2; 4; 8 и др.]. Комментаторы говорят об автобиографизме произведений, поскольку Лесков служил в 1857–1860 годах у Шкотта, компаньона фирмы «Скотт и Вильямс», и часто ездил в Прибалтику [6, т. 6].

Как известно, после первой публикации в 1876 году «Железная воля» при жизни Лескова больше не перепечатывалась, а в следующий раз была опубликована А.Н. Лесковым в журнале «Звезда» в 1942 году, с такими изменениями первоначального текста, которые формировали антинемецкую и прорусскую настроенность произведения, что, как показывает А. Цинк, было «исторически мотивировано, но не отвечало авторской идеологии» [8, с. 192].

Действительно, и в «Железной воле», и в «Колыванском муже» бросается в глаза *мотив соперничества* русских и немцев. А. Цинк исследует этот мотив в «Железной воле», в частности, его экономический ракурс, а также образ «ненадежного автора» (выражение А.К. Жолковского [3]), и приходит к убедительному выводу: «Удвоение мотива соперничества обуславливает появление трагифарсового характера эскалации конфликта «свой – чужой», отсутствие победителей в этом «состязании» становится основанием для авторской демонстрации несостоятельности национальных стереотипов» [8, с. 195].

Об «удвоении мотива» А. Цинк говорит в связи с двумя эпизодами «Железной воли». Во-первых, продолжительная история о противостоянии Гуго Пекторалиса и Сафроныча, закончившаяся разорением немца и смертью Сафроныча. Во-вторых, состязание Пекторалиса с русским священником на поминках Сафроныча в поедании блинов, закончившееся гибелью немца. Однако этим кульминационным для повести заключительным эпизодом, посвященных соперничеству, предшествовали многие главы, в центре которых была собственно «железная воля» Гуго Пекторалиса.

Впервые мы видим проявление «железной воли», когда Пекторалис, «не зная ни наших дорог, ни наших порядков», ни языка, без русского попутчика, терпя лишения, голод, холод, отсутствие бани, но с «твердым и веселым» выражением лица едет по России с деловым поручением от своих работодателей. Удивленному рассказчику он объясняет, что преодолеть и добиться успеха ему помогает «железная воля», суть которой он формулирует так: «все, что он раз себе сказал, должно быть сделано» [6, т. 6, с. 17]. Рассказчик называет это *упрямством*.

В таком же духе и дальше следуют противопоставления оценок «железной воли» Пекторалисом и рассказчиком. Так, когда Пекторалис показал себя в России умелым и успешным инженером, предпринимателем, благодаря своей «твердости и настойчивости» [6, т. 6, с. 18], рассказчик делает замечание, что «все как-то смахивало на *шутку и потешение*» [6, т. 6, с. 21].

Следуют более-менее смешные эпизоды, в которых при проявлении Пекторалисом «железной воли», несмотря на его служебные, деловые достижения, материальные успехи, он попадает «то в весьма печальные, то в невозможно комические положения» [6, т. 6, с. 21]. Например, он не хотел быть смешным, как все его земляки, из-за неправильного русского языка, и он, выучив язык самостоятельно и тайно, в один день сразу заговорил «чисто». При этом если допускал ошибку,

то ни за что не соглашался признаться в ней, что было замечено, и над ним стали продельваться *шутки*, в результате которых он пил слишком крепкий чай, хотя хотел послабее. Потом то же самое было повторено с горчицей, и все закончилось тяжелой болезнью желудка, а Пекторалис был доволен и рад, так как «себе не изменил» [6, т. 6, с. 24]. Рассказчик же по этому поводу говорит: «Как все люди, желающие во что бы то ни стало поступать во всем по-своему, сами того не замечают, как становятся *рабами чужого мнения*» [6, т. 6, с. 23]. Уже после эпизодов с чаем и горчицей рассказчик предупреждает читателя о «трагикомической смерти» Пекторалиса [6, т. 6, с. 25].

После «смешных и жалких вещей в этом же роде» [6, т. 6, с. 25] постепенно приключения обладателя «железной воли» становятся все более зловещими: *из упорства* Гуго Пекторалис ездил на «неудобнейшем кресле», с которого падал, и однажды застрял в болоте [6, т. 6, с. 25]. Потом он был до полусмерти изжален осами [6, т. 6, с. 27]. Еще меньше смеха слышится в истории о покупке Пекторалисом лошади. Здесь немец столкнулся с другим обладателем «своего рода железной волей» [6, т. 6, с. 29], плутом-артистом Дмитрием Ерофеичем, которого характер Пекторалиса подтолкнул к жестокому обману, – продаже упряму слепой лошади: «Мертво, как в заколдованном замке, только луна светит, озаряя далекое поле, открывающееся за растворенными воротами, да мороз хрустит и потрескивает. Оглянувся Гуго туда и сюда, видит: дело плохо; повернул лошадь головой к луне – и даже испугался: так мертво и тупо, как два тусклые зеркальца, неподвижно глядели на луну большие бельма бедной Окрыси, и лунный свет отражался от них, как от металла. «Лошадь слепая», – догадался Гуго и еще раз оглянувся по двору» [6, т. 6, с. 31]. Но и эту обиду снес Пекторалис без ущерба для своей «железной воли».

Настоящим же ударом по ней стало открытие, что у его жены-немки, которую Пекторалис считал обладательницей такой же «железной воли», как у него самого, и рассчитывал на «чудо в потомстве» [6, т. 6, с. 34], «совсем нет такой железной воли» [6, т. 6, с. 42]. По наблюдению рассказчика, измена Клары Павловны хотя и не сломала волю Пекторалиса, но стала жестоким ударом по ней, «неожиданным уроком для его самомнения» [6, т. 6, с. 43]. И вот дальше, предупреждает рассказчик, последовали «роковые» события.

Так Лесков, благодаря многократному повторению, нагнетает мотив упрямого, приводя «бездну экспериментов на железной воле» [6, т. 6, с. 34], результат которых с каждым разом становится все более и жестоким, и смешным, и готовит читателя к трагикомическому финалу.

Центральное событие повести – Спор Пекторалиса и Сафроныча. Он имел деловой характер. Пекторалис открыл небольшую фабрику, а часть необходимой ему для этого территории занимала чугуноплавильня Сафроныча. Немец предлагал Сафронычу переехать, но тот «стал кичиться и ломаться» [6, т. 6, с. 44], другими словами, тоже стал упорствовать. Ему помогал приказный Жига: «не трогайся; мы, говорит, этого немца сиденьем передавим» [6, т. 6, с. 45].

Дело в том, что хитрец Жига по репутации Пекторалиса понимал, что он не свободный человек, а раб своей «железной воли», что поведение его предсказуемо и с ним можно обращаться, как с марионеткой: «уловлен он – и уловлен на гордости, а это и есть *петля смертная*» [6, т. 6, с. 54]. Жига умело воспользовался властью стереотипов над Пекторалисом и Сафронычем, довел дело до суда, и формально его парадоксальное решение удовлетворило непримиримых героев: за Пекторалисом было признано право оставить забор, лишавший Сафроныча и его семью возможности выйти из своего дома на улицу, но в то же время Пекторалис должен был платить Сафронычу ежемесячную компенсацию за несостоявшиеся сделки, что неминуемо вело к разорению немца.

Рассказчик говорит, что «Пекторалис сам знал, что *судьба* над ним начала что-то *жестко потешаться* (как это всегда бывает в полосе неудач)» [6, т. 6, с. 57], но Пекторалис «*в полосы не верил*» [6, т. 6, с. 59], и продолжал упорствовать, хотя и с тревожными оговорками: «Правда, что Пекторалис крепился и никому на свою *судьбу* не жаловался – и даже казался *веселым*, как человек, публично отстаивший свое право на всеобщее уважение, но в веселости этой уже начинало обозначаться нечто как будто *притворное*. <...> Дело было просто и ясно: сколько бы Пекторалис ни работал и как бы много ни заработал, все это у него должно было идти на удовлетворение Сафроныча. <...> Воля Пекторалиса была велика, но капитал слишком мал для того, чтобы выдерживать такие капризы <...> Пекторалис выдерживал сильное испытание и, очевидно, решил *погибнуть, но живой не сдаться*, – и история эта бог весть чем бы кончилась, если бы *случай* не распорядился подготовить ей *исход самый непредвиденный*» [6, т. 6, с. 63]. Так Лесков вводит в повесть о «железной воле» *мотивы судьбы и случая*.

Случаем становится спор и суд о «карачках», в результате которого, и еще при участии «чорта», Сафроныч погибает от даровых денег и пьянства. Освобожденный же было смертью Сафроныча прежде экономически успешный, а теперь вконец разоренный Пекторалис тоже гибнет, в результате очередного безумного спора – от переядания блинов.

Итак, как говорится в повести, «*неожиданно для всех луна оборотилась к нам тем боком, которого никто не видал*» [6, т. 6, с. 60]. Благодаря

многократно повторенной в повести ситуации упрямого спора, разные герои, а не только немец Пекторалис, превращаются в марионетки, в известные лесковские «чертовы куклы», живущие во власти стереотипов. Они с легкостью «улавливаются на гордости», становятся рабами чужой воли, поскольку ход мыслей их и поведение предсказуемы, на них можно строить точные расчеты и управлять ими. Таким образом, повесть о соперничестве русского и немецкого превращается в разоблачение не русских и немецких национальных стереотипов, а вообще любых стереотипов. Случай же и судьба у Лескова обозначают саму живую жизнь, свободную, непредсказуемую, в которую, воображая себя самостоятельными, не верят упрямые «железновольцы», но которая приводит их к «невероятнейшему» [6, т. 6, с. 66] финалу.

В более поздней повести «Колыванский муж» мотив состязания русского и немецкого обыгрывается автором еще более оригинально. Это комическая история превращения детей Ивана Сипачева, женатого на немке, в лютеран и немцев (вопреки закону, по которому дети от смешанных браков православных с лицами других вероисповеданий крестились в православие). Однако если в «Железной воле» речь хоть как будто шла о национальных характерах (точнее, национальных стереотипах) – об умении Пекторалиса работать, о лени и пьянстве Сафроньча и об упрямстве их обоих, и тем самым сохранялась видимость традиционного «национального соперничества», то в «Колыванском муже» все сводится только к интриге с русскими и немецкими именами детей.

Немецкое семейство Ивана Никитича Сипачева – юные сестры Лина и Аврора, а также мать Лины, теща Сипачева, баронесса Генриетта Васильевна, – изображаются (хотя и иронично) хорошими, отзывчивыми людьми, которые поддержали героя в трудный для него момент жизни: «О баронессе нечего и говорить <...> она всем внушает почтение. <...> Лина... <...> Ангел. Кузина Аврора – эта вся блеск и аромат; даже старая бабушка, которой тогда было восемьдесят лет, и та была очарование: беленькая, чистенькая и воплощенная доброта. Приняли они меня – я хотел бы сказать: как родные, но я никогда не видал, чтобы у нас самые лучшие родные умели так принять человека, так тихо и просто, а в то же время ласково и деликатно» [6, т. 8, с. 412–413].

Родные Сипачева рады его женитьбе на Лине, но следует предупреждение: «Когда мы «шествовали» от Аксакова домой, дядя меня поучал: «будь им благодарен, но не увлекайся до безрассудства, дабы не ощутить в себе измены русским обычаям. Лучше старайся сам получить влияние на них» [6, т. 8, с. 411]; отец писал: «Дай только бог счастья, и не изменяй

вере отцов твоих, а нам желательно, наконец, иметь внука *Никитку*. Помни, что имя Никиты в нашем сипачевском роду никогда прекращаться не должно, а если первая случится дочь, то она должна быть, в честь бабушки, Марфа» [6, т. 8, с. 424].

Сипачев в таких речах родных слышал «как будто все это что-то *фальшивое*» и себя ощущал «чертовой куклой» [6, т. 8, с. 411]. В то же время и по отношению к своей новой семье он испытывал «какое-то беспокойство, что я *обманут*, что со мной сыграли какую-то штуку, что я выгнан из дома нарочно, как какой-то дурачок, и вообще со мною играют какую-то комедию» [6, т. 8, с. 427].

«Комедия» была сыграна с ним *трижды*: «немецкое» семейство Ивана Сипачева каждый раз, когда Лина рожала детей, обманом выпроваживали его из дома, и в его отсутствие крестили сыновей в лютеранство и давали немецкие имена. После первых двух случаев Сипачев чувствовал себя «тряпкой, что у меня всё рождаются немцы, и я не могу этого прекратить» [6, т. 8, с. 439], представлял, что его «засмеют» «на Арбате и в Калужской губернии» «с такими детьми» [6, т. 8, с. 430]. Он рассуждает так: «этому и нельзя поверить, чтоб я, калужанин, истинно русский человек, борец за право русской народности в здешнем крае, сам себе первенца немца родил! Ад и смерть» [6, т. 8, с. 430], но продолжает любить жену. Какое-то время в Сипачеве, как и в Пекторалисе, борются *живые и навязанные чувства*.

После третьего случая Сипачев устраивает дома скандал, крушит мебель, выгоняет семейство из дома, но затем раскаивается и объясняется с женой: «Лина укоризненно покачала головою. «Какой ты, – говорит, – злой!» – «Да, я злой, а вы с своей мамой очень добрые: вы так устроили, что мне своим родным сына показывать стыдно». – «Почему же стыдно?» – «Немец!.. лютеранин!» – «Ну так что же такое?» – «Ничего больше». – «*Будто не все равно? Все христиане*». – «То-то и есть, верно не все равно. И я так думаю: не все ли равно, а вот по-вашему, видно, не все равно: вы взяли да и переправили его из Никитки на Готфрида» [6, т. 8, с. 432]. В объяснении с Авророй, которая только повторяет твердое, упорное, энергичное «*пайн*», Сипачев прямо указывает ей, что они действовали «*зло, упрямо, узко*» [6, т. 8, с. 445]. Однако в конце концов он сдается. После смети Лины он женится на Авроре, у них рождаются три дочки, и «кончил свой курс немцем» [6, т. 8, с. 449].

В финале повести говорится, что «очень определенная» Аврора не любит Россию, потому что «боится всего неопределенного» [6, т. 8, с. 449]. Но это высказывание адмирала – очередной обман автора. Потому что в его повести русские – тоже «очень определенные»: с постоянно упоминаемыми «столпами славянофильства» [6, т. 8, с. 424], «верой отцов» [6, т. 8, с. 425], упорным стремлением поставить на своем перед немцами. При этом в «Колыванском муже» речь совсем не идет о каких-нибудь существенных различиях между

русскими и немцами, но о важности следования обрядам: например, когда Никитка «родится и станем его крестить, то чтобы поп крестил его непременно настоящим троекратным погружением в купели, а не облил с блюдечка, как будто канарейку» [6, т. 8, с. 425] и все в таком духе.

Таким образом, повесть «Колыванский муж» – также оказывается повестью об упорстве и власти над человеком догмы и стереотипов. При этом на первый план выходит мотив *подмены имен*: Генриетту переименовывают на Винегрету, баронесса и ее дочери становятся во сне Сипачева «ткачихой с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой» [6, т. 8, с. 428], Никитка и Марфа превращаются в Готфрида и Освальда, а затем в речи Сипачева в Рберта и Бертрама [6, т. 8, с. 439], родители Сипачева переименовывают Лину в Екатерину: «Лина у них за здравие записана Катериной, потому что Каролину священник находил неудобным поминать» [6, т. 8, с. 425] и т.д. В итоге многократно повторенная в повести подмена имен начинает обозначать подмену самой сути – именем, названием, вывеской, пустой догмой.

Этот прием часто используется Лесковым и в других произведениях. Например, в рассказе «Маленькая ошибка. История одной фамилии» (1883) из цикла «Святочные рассказы» интрига также связана с подменой имен. По сюжету, в богатой купеческой семье было три дочери – Капитолина, Катерина и Ольга. Старшая была замужем за художником, но у них не было детей, и это огорчало родителей Капитолины. Поскольку они «одинаково прилежали покойному чудотворцу Ивану Яковлевичу» [6, т. 8, с. 252] (речь идет о знаменитом, пребывающем в сумасшедшем доме, Иване Яковлевиче Корейше (1780–1861), имевшем у обывателей репутацию «пророка»), то к нему и обратились с просьбой помолиться «о еже рабе Капитолине отверзти ложесна» [6, т. 8, с. 253]. Но забеременела ее незамужняя сестра Катерина. Выяснилось, что в просьбе к Ивану Яковлевичу была сделана ошибка: «Действительно ведь все вышло по ошибочному молению, потому что на место рабы божьей Капитолины, которая замужем, там писана раба Катерина, которая не замужняя, девица» [6, т. 8, с. 255]. Ситуация казалась безвыходной: мать боялась, что отец прибудет Катерину, а самая младшая сестра Ольга тоже никогда не выйдет замуж из-за репутации старших сестер.

Однако выход нашел художник, которого родители жены все время обвиняли в безверии. Играя на суевериях тестя, зять убедил его в том, что Катя не виновата, а ее беременность – от ошибки Ивана Яковлевича. «Дядя поглядел и отвечает: «Полно вздор городить! Разве он это может?» А живописец отвечает: «Ну, ежели ты, как я вижу, неверующий, то делай, как знаешь,

только потом не тужи и бедных девушек не виновать». Дядя и остановился» [6, т. 8, с. 258].

Таким образом, этот короткий смешной анекдот, хотя в нем нет «железных» немцев и соперничества с ними, тоже об упрямстве, гордости и власти стереотипа над человеком. Из страха прослыть неверующим, купец соглашается принять «вздор». Художник, знающий, как легко можно управлять суеверными, упрямыми людьми, добивается успеха, «накладывая» обман на обман, и Катю выдают замуж за молодого художника.

Представляется, что Лесков вплотную подходит к постоянной для чеховских произведений теме: ложность взглядов, которые кажутся их носителям абсолютной правдой, сила застывших представлений, вынуждающая человека мыслить и поступать по стандарту, столкновения между носителями разных «правд». Хотя в отличие от новаторской лаконичности Чехова, Лесков выступает, по выражению Б. Эйхенбаума, «чрезмерным» писателем.

Совсем в другом жанре та же тема осмысливается Лесковым в «Рассказе про чертову бабку» (написан после 1886, при жизни Лескова не публиковался). В кратком авторском предисловии указано, что легенда имеет датское происхождение и повествует о том, как Сатана портил «Божественный образ» в человеке и приходил разговаривать об этом со своей бабкой» [5, с. 372].

Следует перечень идей Сатаны. Во-первых он придумал «подпортить человека так, что ему всего того будет хотеться, чего ему нельзя» [5, с. 373], но бабка сказала, что это нехорошо, потому что Бог эту порчу в людях исправит. Вторая идея была «подпустить в человека, что он будет ко всякому другому без жалости» [5, с. 373]; ее бабка назвала «недурной», но тоже Бог сможет исправить. Третья идея – «перевернуть в человеке все понятие на вынтараты, – будет ему казаться умное глупым, а глупое умным, и ни в чем он не разберет истины» [5, с. 374]; это бабушка называет «хорошей выдумкой», но объясняет, каким манером Бог исправит ее: «Он пошлет на землю посла, который покажет людям настоящую Истину, и разрастется это малое семя, и выйдет великое дерево» [5, с. 374]. Сатана увидел, что так это все и произошло, и тогда пришел к бабке с новой идеей: «Я выдумал касающее к этой самой Истине. Пришли Истина, ну и пришла. Так ей и быть. Теперь назад не воротишь, а я теперь буду вперять человеку, что *он один познал эту самую истину самым лучшим родом*, и он тогда во всех смыслах зайдет, не станет ничем поверять и о чем-либо с кем-то спокойно и умно не посоветует, а всех почтет в заблуждении, и что ему в лоб вступит, то и велит всем почитать за Истину. Тогда бы ему во весь век не услышать слово Истины» – «<...> Хорошо ты выдумал!» И начали черт с бабкою на весь ад громко смеяться» [5, с. 375].

В легенде эта, видимо, дорогая для Лескова мысль высказана прямо, в повестях же и новеллах – с присущими автору иронией, «нарративными

провокациями» (выражение О. Майоровой), несоответствием того, что говорится, тому, что это значит, тому, о чем думает автор. Многочисленные повторы с подменами, накладывающиеся друг на друга обманы, переворачивающие смысл, пародия, черный юмор, сочетание серьезного с игровым позволяют ироничному автору не учить, скрыто

высмеивая пороки, а проблематизировать ситуацию.

В целом исследованные мотивы, приемы, жанровые эксперименты демонстрируют продуктивность *художественного новаторства* Лескова и позволяют по-новому взглянуть на место и значение писателя в литературном процессе «переходного» периода 1880-х годов.

Литература

1. Гачев Г.Д. Германский мир и ум глазами русского (по рассказу Н. Лескова «Железная воля») // Вопр. лит. Москва, 1997. Вып. 6. С. 66–85.
2. Доценко С. «Кольванский муж» Лескова: конфликт двух цивилизаций // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Таллин, 2006. Т. 11. С. 67–77.
3. Жолковский А.К. Маленький метатекстуальный шедевр Лескова // НЛО. 2008. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/5/malenkiy-metatekstualnyj-shedevr-leskova.html> (дата обращения: 22.09.2019)
4. Лесков Н.С. в пространстве современной филологической мысли (К 175-летию со дня рождения). Санкт-Петербург: ИМЛИ РАН, 2010. 376 с.
5. Лесков Н.С. Рассказ про чертову бабку // Лесков Н.С. Проложные истории как пролог к русскому христианскому мировоззрению. Санкт-Петербург: Умозрение, 2017. С. 372–375.
6. Лесков Н.С. Собр. соч.: в 11 т. Москва: ГИХЛ, 1956–1968.
7. Лихачев Д.С. Особенности поэтики произведений Н.С. Лескова // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Ленинград: Сов. писатель, 1984. С. 138–148.
8. Цинк А. Деконструкция национального дискурса в творчестве Н.С. Лескова // Филология и культура. № 4 (50). 2017. С. 191–195.

References

1. Gachev G.D. Germanskiy mir i um glazami russkogo // Voprosi literatury. 1997. № 6. P. 66–85.
2. Dotsenko S. “Kolivanskiy muzh” Leskova: konflikt dvuh tsivilizatsij // Baltijskiy archive: Russkaya kul'tura v Pribaltike. Tallin, 2006. T. 11. P. 67–77.
3. Zholkovsky A.K. Malenkiy matatekstualniy shedevr Leskova // NLO. 2008. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/5/malenkiy-metatekstualnyj-shedevr-leskova.html> (accessed: 22.09.2019)
4. Leskov N.S. v prostranstve sovremennoy filologicheskoy misly (K 175-letiyu so dnya rojdeniya). Sankt-Peterburg: IMLI RAN, 2010. 376 p.
5. Leskov N.S. Rasskaz pro chertovu babku // Leskov N.S. Prolojnie istorii kak prolog k russkomu christianskomu mirovozzreniu. Sankt-Peterburg: Umozrenie, 2017. P. 372–375.
6. Leskov N.S. Sobr. soch.: v 11 t. Moskva: GIHL, 1956–1968.
7. Lihachev D.S. Osobennosti poetiki proizvedeniy N.S. Leskova // Lihachev D.S. Literatura – real'nost' – literatura. Leningrad: Sov. pisatel', 1984. P. 138–148.
8. Tsink A. Dekonstruksiya natsional'nogo diskursa v tvorchestve N.S. Leskova // Filologiya i kul'tura. № 4 (50). 2017. P. 191–195.

Скубачевська Любов Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: skubachevskaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1947-7015>

Скубачевская Любовь Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: skubachevskaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1947-7015>

Skubachevska Liubov, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: skubachevskaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1947-7015>

Поэтикальные особенности книги А. В. Амфитеатрова «Горестные заметы»: жанровые корреляции и интертекстуальность

С. А. Комаров

доктор филологических наук, доцент,
заведующий, профессор кафедры мировой литературы,
Горловский институт иностранных языков,
ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
e-mail: kamis2007SA@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-4577-3106>

В статье раскрываются характерные поэтикальные особенности книги А. В. Амфитеатрова «Горестные заметы». На материале текстов публицистических очерков, составивших книгу, показано, как писатель обогащает их форму за счет внедрения жанровых признаков эпистолярной литературы (письмо), ораторской прозы (агитационная речь), журналистики (некролог), мемуаристики (литературный портрет), фольклора (анекдот). Типичной чертой очеркового метода публициста является использование разнообразных аллюзий, которые выполняют функцию образного раскрытия антибольшевистского пафоса. Вопросу об исторической и библейской интертекстуальности уделено отдельное внимание.

Ключевые слова: жанр, очерк, письмо, речь, анекдот, интертекстуальность, антибольшевистский пафос

Комаров С. А. Поетикальні особливості книги О. В. Амфітеатрова «Горестные заметы»: жанрові кореляції та інтертекстуальність

У статті розкриваються характерні особливості поетики книги О. В. Амфітеатрова «Горестные заметы»: кореляції нарисів із жанрами різних пластів словесності, системне використання посилань на образи й мотиви з інших текстів, широке цитування, оперування відомими історичними фактами. На матеріалі текстів публіцистичних нарисів, які склали книгу, показано, як письменник збагачує їх форму за рахунок включення жанрових ознак епістолярної літератури (лист), ораторської прози (агітаційна промова), журналістики (некролог), мемуаристики (літературний портрет), фольклору (анекдот).

Прикладом використання у текстах «Горестных замет» епістолярного жанру слугують нариси «Відповідь читачу-емігранту» і «Г. Веллс у Петрограді». В них автор втілює власні спостереження і роздуми про більшовицький устрій у формі листа, наводить фрагменти листів інших людей, які особисто пережили катаклізми революційних років. Нарис «Горе, яке сміється» являє собою промову, написану для виступу на зібранні емігрантів на допомогу голодуючим у Росії. О. В. Амфітеатров вільно структурує текст доповіді, зберігаючи у нарисі лише один нормативний структурний елемент агітаційної промови – заклик до необхідної дії.

Нариси «М. С. Гумільов», «Пам'яті Абрама Євгеновича Кауфмана» поєднують у собі риси некрологу (присвячені людям, які недавно померли; містять біографічні відомості про них та оцінку їх діяльності) та літературного портрету (на основі особистих спогадів автора пропонуються характеристики «живої натури» людей мистецтва). У окремі тексти «Горестных замет» письменник вводить історико-біографічні та побутові (фольклорні) анекдоти. Вони слугують ілюстраціями прорахунків більшовизму та ставлення народу до радянської влади.

Багата інтертекстуальність книги виконує функцію образного розкриття антибільшовицького пафосу, виводить зображувані ситуації й характери на більш глобальний історико-культурний рівень. Питанню про історичні (події Смутного часу, Великої французької революції, образи диктаторів, завойовників, прихильників політичного насильства) і біблійних (мотиви Об'явлення Івана Богослова, притча про «лепту вдовиці» з Євангелія від Марка) аллюзії у статті приділяється окрема увага.

Ключові слова: жанр, нарис, лист, доповідь, анекдот, інтертекстуальність, антибільшовицький пафос

Komarov S. A. Peculiarities of the poetics of A. V. Amfiteatrov's «Woeful Notes»: genre correlations and intertextuality

The article is dedicated to the investigation of the typical peculiarities of A. V. Amfiteatrov's «Woeful Notes»: correlations the essays with genres of different layers of literature, systematic use of the references to the characters and motives from other texts, wide quotation, handling of well-known historical facts. On the material of the publicistic essays that compiled the book the author of the article shows how the writer enriches the form of the essays by including genre characteristics of epistolary literature (letter), oratorical prose (agitation speech), journalism (obituary), memoirs (literary portrait), folklore (anecdote).

An example of the using of the epistolary genre in the texts of «Woeful Notes» is the essays «The Response to the Reader-Emigrant» and «H. Wells in Petrograd». In them the writer embodies his own observations and reflections on the Bolshevik system in the form of a letter, quotes fragments of letters from other people who personally experienced the cataclysms of the revolutionary years. The essay «Laughing Woe» is a speech written to speak at the gathering of emigrants to help the starving in Russia. A. V. Amfiteatrov freely structures the text of the report, keeping the only normative structural element of the agitation speech – a call to necessary action.

The essays «N. S. Gumilyov», «In Memory of Abram Kaufman» combine the features of an obituary (they are dedicated to the people who have recently died; they contain biographical information about them and evaluation of their activity) and a literary portrait (leaning on personal memories the author of the essays offers characteristics of «living temper» of people of art). Also, the writer includes «historical-biographical» and «everyday-life» (folk) anecdotes into some of the texts of «Woeful Notes». They serve as illustrations of miscalculations of Bolsheviks and the people's attitude towards Soviet authorities.

The rich intertextuality of the book serves as a figurative reflecting of anti-Bolshevik pathos, bringing the portrayed situations and characters to a more global historical and cultural levels. Separate attention is paid to the issue of historical (events of the Time of Troubles, the French Revolution, the characters of the dictators, conquerors, supporters of political violence) and biblical (motives of the Book of Revelation, the parable about «the mite of the widow» from the Gospel of Mark) allusions in A. V. Amfiteatrov's «Woeful Notes».

Key words: genre, essay, letter, speech, anecdote, intertextuality, anti-Bolshevik pathos

А. В. Амфитеатров (1862 – 1938) – в свое время необычайно популярный писатель и журналист, автор романов, рассказов и повестей, пьес, очерков и памфлетов. «Он широко образован, разносторонен, жаден до бытия: все ему нужно – от истоков, от темных порождений... до страшной минуты современности... Он и романист, и публицист, и историк, и драматург, и лингвист, и этнограф, и историк искусства и литературы, нашей и мировой, – он энциклопедист-писатель, он русский писатель широкого размаха, большой писатель, неумный русский талант-характер» [15, с. 480-481], – так описывает его деятельность И. С. Шмелев в портретном очерке «Русский писатель. Полвека писательского труда А. В. Амфитеатрова» (1932). Важной частью наследия прозаика является публицистика. Сам автор неоднократно подчеркивал приоритетность журналистской составляющей своей работы. В его художественных текстах также ощущается установка на злободневность и оперативность. Наверное, это одна из причин его малоизвестности современному читателю и исследователю. На протяжении долгого творческого пути А. В. Амфитеатров сотрудничал в изданиях различной политической направленности, публиковал статьи, рецензии, фельетоны, очерки на самые разные темы. Он не принял большевистскую власть и с 1921 года находился в эмиграции. Книга «Горестные заметы» (1921), пронизанная антисоветским пафосом, довольно иллюстративна в ракурсе политических убеждений автора. Вызывают интерес и формальные особенности книги, в частности ее сложная жанровая природа и насыщенная интертекстуальность. Именно эти аспекты ее поэтики стали предметом исследования в предлагаемой статье.

В литературоведческой науке до сих пор не предпринималось попыток системного анализа документально-публицистического творчества А. В. Амфитеатрова. Ученые рассматривали романистику автора (Ю. А. Сотникова [12]), затрагивали его театральную критику (Е. М. Боташева [3]). В статьях В. Е. Красовского [6], Е. Т. Прокопова [9], А. И. Рейтблата [11] представлена общая характеристика творческого пути писателя, с акцентом на отдельных гранях его личности и деятельности. Целью данной статьи является изучение проблемы жанра и интертекстуальности книги А. В. Амфитеатрова «Горестные заметы». В ходе анализа предполагается выявление признаков различных жанров, функционирующих в произведении. Вопрос об интертекстуальности «Горестных замет» более широк и нуждается в детальном исследовании – настолько разнообразны ее формы и функции в очерковом цикле. В рамках предлагаемой статьи

мы лишь очертим основные векторы авторского использования «чужих» текстов.

Жанровое обозначение произведений, вошедших в книгу «Горестные заметы», предложил сам А. В. Амфитеатров в подзаголовке: «Очерки красного Петрограда». Тем не менее, во вступлении к циклу он называет свои работы «статьями». Таким определением писатель, на наш взгляд, стремится подчеркнуть публицистическую составляющую текстов, которая является доминантой как в их идейно-проблемном содержании, так и в пафосе. Здесь сыграл роль и фактор публикации некоторых из них в периодическом издании. Жанр очерка, как известно, синтезирует черты художественной литературы и публицистики, соединяет в себе описания и размышления, вымысел и документализм, установку на достоверность. Автор очерка свободно группирует и интерпретирует фактический материал (Е. А. Гусева [4]), часто подвергая реальные события образной трактовке. В очерке большое значение приобретают публицистические рассуждения, научные обобщения, статистический материал. Все названные особенности, с акцентом на фактографичности, нашли отражение в книге «Горестные заметы». Это позволяет определить жанр произведений, составивших цикл, как «публицистический очерк», и отличить его от «беллетристического очерка», где преобладают художественные элементы: тяготение к фабульности и повествовательности, событийность и драматизация.

Также, одна из жанровых характеристик очерка – субъективность, прямо выраженная авторская позиция по тому или иному вопросу, «органическая, тесная связь изложения с авторским чувственным восприятием действительности» [5, с. 10]. Именно этот аспект своих текстов А. В. Амфитеатров отдельно комментирует в предисловии: «очень старался выдерживать объективный тон и “сердца горестные заметы” умерять “ума холодными наблюдениями”. Если это не всюду мне удалось, вина в том не моя, но чудовищных явлений и событий, на которые я откликаюсь» [1, с. 487]. Обыгрывая пушкинскую фразу из посвящения, предваряющего «Евгения Онегина» («Небрежный плод моих забав / ... Ума холодных наблюдений / И сердца горестных замет» [10, с. 3]), фрагмент которой использован в названии, писатель констатирует факт прямого выражения своих чувств и убеждений в книге.

Очерковые тексты «Горестных замет» часто соотносятся с элементами других жанров – автор внедряет черты их поэтики в свои «статьи». Особенно системно использован в книге эпистолярный жанр. С целью передачи «непосредственного, подлинного, лирически насыщенного свидетельства» [8, ст. 1235] А. В. Амфитеатров облакает собственные наблюдения и размышления о «Совдепии» в форму письма, приводит фрагменты писем других людей, лично переживших катаклизмы революционных лет. Так,

в очерке «Ответ читателю-эмигранту» сначала цитируется реальное письмо, вынесенное в заголовок – адресат хочет узнать мнение писателя о том, возможна ли перемена власти в России, а затем излагается ответ автора, содержащий все необходимые структурные компоненты письма: уважительное обращение к адресату («Многоуважаемый Н. З.!» [1, с. 578]); отсылки, подтверждающие факт переписки («Ведь вот и в Вашем, Н.З., хорошем, искреннем письме сквозит уже переутомление ожиданием» [1, с. 584]); концовку, суммирующую написанное и подводящую итог («...я знаю, видел, испытал, уверен, что власть большевиков изжила себя до состояния насквозь прогнившего яблока, которое держится на ветке только до первого внешнего толчка. ...Верьте мне: как бы ни скверно было Вам сейчас, самая пакостная свобода лучше коммунистического рабства» [1, с. 585], – так выражается надежда на скорую гибель большевизма).

В одном случае автор пересказывает текст собственного письма – в очерке «Г. Уэллс в Петрограде». А. В. Амфитеатров вспоминает, как, опасаясь, что власти не позволят английскому прозаику увидеть реальное положение вещей, решил написать Г. Уэллсу письмо – «обширное изложение фактов текущей петроградской жизни, по преимуществу, в среде интеллигенции» [1, с. 537] и принес его на обед, который давали в честь Уэллса в Доме искусств. Автор очерка подробно описывает банкет, на котором звучали сугубо хвалебные речи. Попытка одного молодого ученого указать на «отрицательные стороны» нового общества была пресечена М. Горьким. Свое решение озвучить написанное Амфитеатров объясняет возмущением поведением последнего, который показал себя «полицейским, деспотическим цензором от большевизма, зажимающим рот свободному дельному слову смелого оратора» [1, с. 541]. То, что А. В. Амфитеатров не цитирует собственный текст, а лишь передает его суть, подчеркивается замечанием: «Содержание его, в общих чертах, было таково» [1, с. 542]. Примечателен уэллсовский комментарий этого выступления в книге «Россия во мгле» (1920): «Когда я встретился с группой петроградских литераторов, известный писатель г. Амфитеатров обратился ко мне с длинной желчной речью. Он разделял общепринятое заблуждение, что я слеп и туп и что мне втирают очки. Амфитеатров предложил всем присутствующим снять свои благообразные пиджаки, чтобы я воочию увидел под ними жалкие лохмотья. Это была тягостная речь и – что касается меня – совершенно излишняя» [13, с. 322]. Как видим, Г. Уэллс не проникся «благими намерениями» докладчика, оценив их довольно субъективно.

Жанровая природа очерка «Смеющееся горе» оговорена самим автором – изначально

это была речь, написанная для выступления «на русском вечере в помощь голодающим в Праге» [1, с. 586]. А. В. Амфитеатров свободно структурирует текст выступления, вводит множество цитат, литературных и библейских аллюзий, пересказывает анекдоты о большевистских деятелях, исторические анекдоты – именно эти приемы и формы служат доказательствами и доводами, необходимыми для должного воздействия. Прозаик оставляет в очерке фактически лишь один нормативный структурный элемент агитационной речи, являющейся разнородностью социально-политического красноречия, – призыв к необходимому действию, которое является целью собрания [14]. Но и этот признак представлен оратором своеобразно: «Господа, то, что вы собрались помочь голодающим маленькою “лептою вдовицы”, ...беспорно гуманное дело. Но будем говорить по правде: сколько бы вы ни собрали... – ведь это лишь легкая прививка против угрызений совести... Милостыня, которую теперь собирают для России, ...его (голод) не уморит. Покончит с ним только свободный труд свободной России. Голод начнет умирать лишь в тот день, когда падет терзающая его самозванная олигархия, а умрет в тот день и час, когда на месте власти захватной и насильственной, засияет власть избранная и провозглашенная всенародной волей. Приблизьте же к ней этот счастливый день» [1, с. 592-593]. А. В. Амфитеатров, с одной стороны, избегает прямолинейности, с другой – выражает убеждение, что для решения проблемы нужны другие меры и средства.

Очерки «Н. С. Гумилев», «А. Н. Чеботаревская», «Памяти Абрама Евгеньевича Кауфмана» соединяют в себе черты некролога и литературного портрета. Посвященные памяти недавно умерших людей, эти тексты содержат некоторые биографические сведения о них и оценку их деятельности – данные особенности выступают типичными свойствами жанра [8, ст. 630]. В то же время они выходят за пределы некролога как жанра газетной журналистики. В них предлагаются в большей или меньшей степени целостные характеристики «живой природы» людей искусства, раскрывается их «место в духовной жизни своего времени» [2, с. 3-4] Это и позволяет говорить о сближении некоторых очерков «Горестных замет» с литературным портретом, одним из типов «мемуарно-автобиографической литературы» (классификация В. С. Барахова [2]).

А. В. Амфитеатров, опираясь на собственные воспоминания о знакомстве с писателями, передает сложившиеся впечатления об их личностных и творческих обликах. Говоря, в частности, об основателе акмеизма, очеркист проводит следующую параллель: «Гумилев живо напомнил мне первого поэта, которого я еще ребенком встретил на жизненном пути своем: безулыбчатого священнодейца Ап. Ник. Майкова... Другие мотивы и формы, но то же мастерство, та же

строгая размеренность вдохновения, та же рассудочность средств и при совершенном изяществе некоторый творческий холод... Как Майков, так и Гумилев принадлежали к типу благородных, аристократических поэтов, неохотно спустившихся с неба на землю, упорно стоявших за свою привилегию говорить глаголом богов» [1, с. 518]. В характере, в жизни и смерти А. Н. Чеботаревской автором акцентируется бескомпромиссность: «Каково же было женщине столь великого гнева и яркого темперамента терпеть неволю в клетке русского большевизма! ...Метнулась буйная птица в железной клетке – и разбила голову о проволоку. Плюнула смертью своею в глаза и тюремщикам, и лстецам их, и приемлющим без борьбы и спора холопство у них, – и в холодной Невке обрела свободу, в которой отказала ей погрязшая коммунистическими олигархами почва раба Петрограда...» [1, с. 570], – подобные образность и патетичность в текстах «Горестных замет» представляются вполне оправданными. Они обусловлены не только склонностью автора к «возвышенной фразе», но и его личными впечатлениями, обостренным восприятием рассматриваемых проблем. В финале мемуарного очерка о публицисте и издателе А. Е. Кауфмане, не пожелавшем покинуть родину, после революции руководившем Обществом взаимопомощи литераторов и ученых, А. В. Амфитеатров подчеркивает значительность его деятельности: «Тиха и скромна была жизнь этого человека, мучительно совершавшего ...подвиг ответственного и страшного шествия по лезвию ножа. ...история русской культуры не забудет и когда-нибудь высоко оценит этого друга нашей интеллигенции, верного, стойкого, бесстрашного, самоотверженного. ...И поставит его смиренное имя и особо, и много впереди целого ряда ныне громко хвастливых имен» [1, с. 600]. Прямыми виновниками преждевременных смертей своих героев автор объявляет большевиков, что соответствует тематике и общему пафосу книги.

В отдельные очерки «Горестных замет» писатель включает анекдоты. Причем использованы обе формы этого жанра: историко-биографический – «занимательный рассказ о незначительном, но характерном происшествии ...из жизни исторических лиц» [8, ст. 34] и бытовой (фольклорный) анекдот [7], который принято считать юмористическим. Показательным примером работы А. В. Амфитеатрова с данными жанровыми типами выступает уже упомянутый очерк «Смеющееся горе». Автор приводит несколько анекдотов о лидерах большевизма Ленине, Троцком, Зиновьеве. В каждом из лаконичных текстов высмеивается определенная характеристика представителей компартии либо негативное явление, привнесенное ими в жизнь социума:

«моральное разложение», «чистки», заидеологизованность, бюрократизм. Три анекдота посвящены моде на аббревиатуры. Один из них особенно интересен – в нем проявляется словесная игра с фразой из иностранного языка: «Сидит будто бы Ленин и размышляет:

– Есть у нас Совнарком, Совдепы, Совнархозы, а все – как будто еще чего-то не хватает... Как ты думаешь, Троцкий, какой бы нам “сов” еще изобрести?

Троцкий ему – мрачно, по-французски: – *Sauve-qui-peut!* (Спасайся, кто может!)» [1, с. 590].

Исторический анекдот писатель располагает внутри рассказа о реальном факте – собрании петроградской общественной организации «Технопомощь», образованной «в противовес» нерезультативным мерам правительства в вопросе ликвидации голода. В числе выступающих оказался экономист, входивший в начале XX века в министерство финансов С. Ю. Витте. Он передает один эпизод из истории борьбы Венецианской республики против австрийского владычества (конец 1840-х годов). Автор очерка соотносит социально-политическую ситуацию, в которой оказалась Италия много лет назад, с положением в нынешней России – в обоих случаях народ не согласен с политикой государства. И фольклорный (проявление, по словам очеркиста, «уличного остроумия»), и исторический анекдоты служат иллюстрациями просчетов большевизма, а также – отношения народа к советской власти.

Интертекстуальные связи книги «Горестные заметы» обширны и многообразны. Мы выделяем четыре больших пласта цитат, реминисценций и аллюзий, функционирующих в произведении А. В. Амфитеатрова: исторический, библейский, мифологический и литературный (из русской и западноевропейской классики). Остановимся на исторических и библейских переключках книги.

Исторические отсылки связаны с кризисными и катастрофическими событиями, что, разумеется, коррелирует с революционной эпохой, ее сущностью и авторской рецепцией. Таковыми, в частности, выступают Смутное время и Великая французская революция. В контексте отношения писателя к большевикам неоднократно упоминаются исторические фигуры, известные своими разрушительными действиями, склонностью к деспотизму и жестокости. Например, в «Вымирающем Петрограде», описывающем печальные тенденции в жизни столицы, возникают образы легендарных завоевателей и диктаторов: «Опустошение, исторически беспримерное с древнейших времен, когда Навуходоносоры и Салманасары перегоняли завоеванные народы из царства в царство гуртами, как некую двуногую скотину» [1, с. 488]. Очерк «Н. С. Гумилев» открывает тезис о том, что русская революция по числу жертв «давно превзошла свою» французскую «предшественницу» [1, с. 516], одной из причин чего является деятельность множества «фанатиков робеспьерова толка», «злых Маратиков,

бесстыжих Гебериков» [1, с. 516], – Ж.-П. Марат, М. Робеспьер, Ж.-Р. Гебер (радикальный журналист, крайне левый якобинец) были сторонниками революционного террора.

Использование библейского интертекста – одна из характерных особенностей писательской публицистики 1917-1921 годов. Достаточно вспомнить классические «Несвоевременные мысли» М. Горького и «Окаянные дни» И. А. Бунина. В «Горестных заметках», как и в более известных антибольшевистских текстах эпохи, многочисленны аллюзии на «Откровение Иоанна Богослова», что объясняется восприятием революции как Апокалипсиса, крушения духовных и нравственных основ общества. Яркий пример находим в очерке «Памяти Абрама Евгеньевича Кауфмана»: «...льстецам-то своим, угодникам и даже просто ослабевшим людям, согласным, скрепя сердце, поклониться Зверю, сжечь на алтаре его формальную щепочку фимиама и приять печать Антихристову, советская власть всегда “шла навстречу” с широко раскрытыми объятиями, осыпая своих неопитов льготами, милостями и любезностями» [1, с. 594]. Скорбя о смерти известного публициста и просветителя, никогда не скрывавшего своего несогласия с политикой большевистской власти, автор противопоставляет его личность «литературным соглашателям» – здесь и вводятся новозаветные образы.

А. В. Амфитеатров в своей книге апеллирует и к собственно евангельским мотивам. В частности, важную роль в идейно-проблемном содержании «Смеющегося горя» играет притча о «лепте вдовицы» из Евангелия от Марка. Автор связывает историю о вдове, которая положила в общую сокровищницу все, что имела, не только с

вопросом о помощи эмиграции голодающим в России, но и с проблемой равнодушия большевиков к народным бедам. Советы уподобляются Анне и Каиафе, которые растратили собранные людьми средства. «Лепта русской вдовицы дойдет до храма, русский голый получит свою рубашку только тогда, когда русским Аннам и Каиафам будет предъявлено ...властное и решительное – “подите прочь!”» [1, с. 593], – в образно-аллегорической форме выражена убежденность в необходимости борьбы с большевизмом.

Итак, характерными чертами поэтики книги А. В. Амфитеатрова «Горестные заметы» являются, с одной стороны, корреляции очерков с жанрами различных пластов словесности, с другой – системное использование отсылок на образы и мотивы из других текстов, широкое цитирование, оперирование известными историческими фактами. Автор обогащает форму публицистических очерков за счет внедрения жанровых признаков эпистолярной литературы (письмо), ораторской прозы (агитационная речь), журналистики (некролог), мемуаристики (литературный портрет), фольклора (анекдот). Богатая интертекстуальность книги (историческая, библейская, литературная и др.) выполняет функцию образного раскрытия антибольшевистского пафоса, выводит изображаемые ситуации и характеры на более глобальный историко-культурный уровень.

Среди перспектив дальнейшей разработки проблемы следует указать на более детальное исследование интертекстуальности «Горестных замет», в частности мифологической (шире – фольклорной) и литературной. Также, интерес представляет разноуровневая символика и отличающийся многогранностью стиль книги.

Литература

1. Амфитеатров А. В. Горестные заметы. *Амфитеатров А. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. Кн. 2. Мемуары. Горестные заметы. Воспоминания. Портреты. Записная книжка. Пародии. Эпиграммы.* Москва: НПК «Интелвак», ОО «РНТВО», 2003. С. 487–610.
2. Барахов В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). Ленинград: Издательство «Наука». Ленинградское отделение, 1985. 312 с.
3. Богашева Е. М. Театр и социум в публицистике А. В. Амфитеатрова. *Филологос.* 2012. Вып. 13. С. 18–26.
4. Гусева О. О. Жанр нарисув в російській літературі кінця XVIII – початку XXI століття: автореферат дис. ...доктора філол. наук: спец. 10.01.02. «Російська література». Сімферополь, 2012. 36 с.
5. Касидин А. В. Поэтика очерковой прозы Бориса Пильняка: автореферат дисс. ...канд. филол. наук: спец. 10.01.01. «Русская литература», 10.01.10 «Журналистика». Москва, 2010. 18 с.
6. Красовский В. Е. Александр Амфитеатров журналист и писатель. *Амфитеатров А. Закат старого века: Романы, фельетоны, литературные заметки.* Кишинев: Литература артистикэ, 1989. С. 632–650.
7. Курганов Е. Анекдот как жанр. Санкт-Петербург: «Академический проект», 1997. 123 с.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 799 с.
9. Прокопов Т. Какая самопожертвенная жизнь! Вехи судьбы и творчества А. В. Амфитеатрова. *Амфитеатров А. В. Бабы и дамы: Романы и рассказы.* Москва: Терра, 1997. С. 5–18.
10. Пушкин А. С. Евгений Онегин. *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 19 т.* Москва: Воскресенье, 1994–1998. Т. 6. 1995. 699 с.
11. Рейтблат А. И. Фельетонист в роли мемуариста. *Рейтблат А. И. Писать поперек: статьи по биографии, социологии и истории литературы.* Москва: Новое литературное обозрение, 2014. С. 356–370.
12. Сотникова Ю. А. А. В. Амфитеатров и его роман «Восьмидесятники» в социокультурном контексте 1880-х – начала 1900-х годов: автореферат дисс. ...канд. филол. наук: спец. 10.01.01. «Русская литература». Тамбов, 2006. 22 с.
13. Уэллс Г. Россия во мгле. *Уэллс Г. Собрание сочинений: в 15 т.* Москва: Библиотека «Огонек», Издательство «Правда», 1964. Т. 15. С. 315–376.

14. Хазагеров Г. Г. Риторический словарь. Москва: Флинта; Наука, 2009. 432 с.
15. Шмелев И. С. Русский писатель. Полвека писательского труда А. В. Амфитеатрова. *Шмелев И. С. Собрание сочинений: в 5 т.* Москва: Русская книга, 1998-2000. Т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика. 1999. С. 477–481.

References

1. Amfiteatrov, A.V. (2003). Horestnyie zamety [Woeful Notes]. *Sobranie sochinenii – Collected Works*. A.V. Amfiteatrov. (Vols. 1-10, Vol. 10). Moscow: NPK «Intelvak» [in Russian].
2. Barakhov, V.S. (1985). Literaturnyi portret (Istoki, poetika, zhanr) [Literary Portrait (Sources, Poetics, Genre)]. Leningrad: Nauka [in Russian].
3. Botasheva, Ye.M. (2012). Teatr i sotsium v publitsistike A.V. Amfiteatrova [Theatre and Society in A. V. Amfiteatrov's Publicistics]. *Filologos – Philologos*, 13, 18-26 [in Russian].
4. Husieva, O.O (2012). Zhanr narysu v rosiiskii literaturi XVIII – pochatku XXI stolittia [Genre of Essay in Russian Literature in XVIII – the Beginning of XX Century]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Simferopol [in Ukrainian].
5. Kacitsin, A.V. (2010). Poetika ocherkovoï prozy Borisa Pilniaka [Boris Pilnjak's Essay Prose Poetics]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow [in Russian].
6. Krasovskii, V.Ye. (1989). Aleksander Amfiteatrov zhurnalist i pisatel [Alexander Amfiteatrov Journalist and Writer]. *Zakat staroho veka: Romany, felietony, literaturnye zametki – Sunset of Old Century: Novels, Feuilletons, Literary Notes*. V.Ye. Krasovskii. Kishinev: Literatura artistike [in Russian].
7. Kurhanov, Ye. (1997). Anekdot kak zhanr [Anecdote as a Genre]. Saint Petersburg [in Russian].
8. Nikoliukin, A.N. (Eds.). (2001). Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii [Literature Encyclopedia of Terms and Notions]. Moscow: NPK «Intelvak» [in Russian].
9. Prokopopov, T. (1997). Kakaia samopozhertvennaia zhizn! Vekhi sudby i tvorchestva A. V. Amfiteatrova [What a Self-Sacrificing Life! Milestones of A. V. Amfiteatrov's Fate and Writings]. *Baby i damy: Romany i rasskazy – Women and Ladies: Novels and Short Stories*. A.V. Amfiteatrov. Moscow: Terra [in Russian].
10. Pushkin, A.S. (1995). Yevhenii Onehin [Eugene Onegin]. *Polnoie sobranie sochinenii – Complete Works*. A. S. Pushkin. (Vols. 1-19, Vol. 6). Moscow: Voskresenie [in Russian].
11. Reitblat, A.I. (2014). Felietonist v roli memuarista [Feuilletonist in the Part of Memoirist]. *Pisat poperek: stati po biohrafike, sotsiologii i istorii literatury – To Write Across: Articles on Biographics, Sociology and History of Literature*. A.I. Reitblat. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
12. Sotnikova, Yu.A. (2006). A. V. Amfiteatrov i yeho roman «Vosmidesiatniki» v sotsiokulturnom kontekste 1880-h – nachala 1900-h hodov [A. V. Amfiteatrov and his Novel «Vosmidesiatniki» in Social and Cultural Context of the 1880s – the Beginning of the 1900s]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Tambov [in Russian].
13. Uells, H. (1964). Rossiia vo mhle [Russia in the Shadows]. *Sobranie sochinenii – Collected Works*. H. Wells. (Vols. 1-15, Vol. 15). Moscow: «Pravda» [in Russian].
14. Hazaherov, H.H. (2009). Ritoricheskii slovar [Rhetorical Dictionary]. Moscow: Flinta; Nauka [in Russian].
15. Shmelev, I.S. (1999). Russkii pisatel. Polveka pisatelskogo truda A. V. Amfiteatrova [Russian Writer. Half a Century of A. V. Amfiteatrov's Writing]. *Sobranie sochinenii – Collected Works*. I.S. Shmelyov. (Vols. 1-5, Vol. 7 (additional)). Moscow: Russkaia kniha [in Russian].

Комаров Сергій Анатолійович, доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури, Горлівський інститут іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (вул. Василя Першина, 24, Бахмут, Донецька обл., 84511, Україна); e-mail: kamis2007SA@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-4577-3106>

Комаров Сергей Анатольевич, доктор филологических наук, доцент кафедры мировой литературы, Горловский институт иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (ул. В. Першина, 24, Бахмут, Донецкая обл., 84511, Украина); e-mail: kamis2007SA@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-4577-3106>

Komarov Sergii Anatoliyovich, Doctor of philological sciences, Associate Professor, Head of the Department of World Literature, Gorlivka Institute for Foreign Languages Donbas State Pedagogical University (V. Pershin Street, 24, Bakhmut, Donetsk region, 84511, Ukraine); e-mail: kamis2007SA@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-4577-3106>

УДК 821.161.1–2 Андреев
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-03

Жанровая специфика пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека»

В. А. Сухоруков

*кандидат филологических наук, старший преподаватель
кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики,
Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт»;
e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>*

В статье осуществлен анализ поэтики и жанровых особенностей драмы Л. Андреева «Жизнь Человека». 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.

В статье продемонстрировано, что «новая драма» Л. Андреева требовала типа конфликта, соответствующего коллизии, в которой Человеку противостояла бы «Стена» в различных ее проявлениях. В «новом мифе» писателя она становится Рокм (Некто в сером). Поэтому в основу драмы «Жизнь Человека» был положен конфликт «Человек и Рок», воплощенный в адекватных художественных формах.

Так, для формирования неомифологического уровня драмы автор активно использовал семантический потенциал еще более многозначного, чем в ранних пьесах, хронотопа, интертекстуальных и автоинтертекстуальных мифосимволических мотивов, а также метатекстуальные и художественные возможности рамочного комплекса и декупажа. Характеризуя драму «Жизнь Человека», сам писатель в качестве таких форм называет живопись, театр Петрушки (лубок) и античный театр с его хором, «объяснявшим» зрителю сцену.

Исследование хронотопа драм Л. Андреева различных периодов его творчества, наряду с вариативностью, демонстрирует его очевидную концептуальную однородность. Результаты нашего исследования опровергают концепцию, согласно которой писатель эволюционировал от первых реалистических драм до «условных» символично-экспрессионистических пьес, а потом до драм «панпсихе». Тип конфликта, на котором она строится, а также все уровни ее структуры выявили модернистскую природу и изоморфность с прозой Л. Андреева.

Как в прозе, так и в драматургии писателя отсутствовала эволюция, а лишь изменялись акценты в авторской концепции и варьировались соответствующие художественные средства и формы изображения.

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

Сухоруков В. А. Жанрова специфіка п'єси Л. Андрєєва «Жизнь Человека»

У статті здійснено аналіз поетики та жанрових особливостей драми Л. Андрєєва «Жизнь Человека». Доведено, що важливу роль у ній відіграють модерністські принципи та форми зображення: неоміфологізм, інтертекстуальність, мотивність, домінування образів-символів, іронія, гротеск. У статті продемонстровано, що «нова драма» Л. Андрєєва вимагала такого типу конфлікту, що відповідає колізії, в якій Людині протистояла би «Стіна» в різних її виявах. У «новому міфі» письменника вона обернулася Рокм (Некто в сером). Тому в основу драми «Жизнь Человека» був покладений конфлікт «Людина і Рок», втілений в адекватних художніх формах. Для формування неоміфологічного рівня драми автор активно використав семантичний потенціал ще більш багатозначного, ніж у ранніх п'єсах, хронотопу, інтертекстуальних й автоінтертекстуальних мифосимволических мотивів, а також мета текстуальні й художні можливості рамкового комплексу й декупажу. Характеризуючи драму «Жизнь Человека», сам письменник в якості таких форм називав живопис, театр Петрушки (лубок) й античний театр із його хором, що «пояснював» глядачеві ту чи іншу сцену.

Дослідження хронотопу драм Л. Андрєєва різних періодів його творчості, поряд з варіативністю, демонструє його очевидну концептуальну однорідність. Локальні рамки, в які він переносить дію досліджуваної п'єси (кімната, де проходить життя Людини) є своєрідним інваріантом просторових варіацій локусів як ранніх драм, так і п'єс «панпсихе».

Результати нашого дослідження спростовують концепцію, згідно з якою письменник еволюціонував від перших реалістичних драм до «умовних» символично-експрессионістичних драм, а потім до драм «панпсихе». Тип конфлікту, на якому вона будується, а також усі рівні її структури виявили модерністську природу та ізоморфність з прозою Л. Андрєєва.

Як у прозі, так і в драматургії письменника була відсутня еволюція, а лише змінювалися акценти в авторській концепції та варіювалися відповідні художні засоби і форми зображення: створена Л. Андрєєвим вже у перших п'єсах оригінальна модель стала інваріантною і лише варіювалася в усіх наступних творах.

Ключові слова: інтертекст, автоінтертекст, паратекст, мифопоетика, мотив, хронотоп

Sukhorukov V. A. Genre specifics of L. Andreev's play «The Life of Man»

In article is devoted to the thorough analysis of poetics and genre peculiarities of L. Andreev's play «The Life of Man». The study showed that the important role in this work play modernistic principles of representation of world and person as neomythologism, intertextuality, motivity, dominating of symbolical types and characters, irony, grotesque.

The article «Life of a Man» demonstrated that the «new drama» by L. Andreev has been promoting such a type of conflict, which shows the way of collision, where the Wall resists the Man in its various forms. In the «new myth» of the writer, it turned to Rock (Someone in Gray). Therefore, the basis of the drama «Life of Man» was based on the conflict «Man and Rock», embodied in adequate artistic forms.

Thus, the author actively used the semantic potential even more meaningful than in the earlier plays, chronotope, intertextual and auto-intertextual mythosymbolic motifs, as well as the metatextual and artistic possibilities of the frame complex and decoupage, for

the formation of the non-mythological level of drama. Describing the drama "Life of Man", the writer called the painting himself, the Parsley (Lubok) theater and the ancient theater with his choir as such forms, which "explained" to the viewer a particular scene. The study of L. Andreev's drama's chronotop in various periods of his work, along with variability, demonstrates his apparent conceptual uniformity. The results of our research refute the conception, that approves the evolutive type of Andreev's dramaturgy from early realistic to "conventional" symbolico-expressionistic drama and drama 'panpsihe'.

Type of the conflict, which lies in its basis, and also all levels of its structure revealed the modernistic nature and isomorphism with Andreev's prose.

Apparently, both in prose, and in dramaturgy of the writer there was no evolution, the accents in the author's concept only changed and the appropriate art means and image forms merely varied.

Already in the first dramas all was put that only came to light, deepened and became more obvious.

Key words: *intertext, autointertext, paratext, mythopoetics, motif, chronotop*

«Жизнь Человека» (1907), как считает большинство исследователей, стала принципиально новым явлением в драматургии Андреева, означавшим переход от «реализма» драм «К звездам» и «Савва» к модернизму. Однако, судя по результатам анализа его первых пьес, «Жизнь Человека» была логичным продолжением поисков «удобных и свободных» [1, 494] художественных форм в процессе создания «новой драмы». Сам Андреев в качестве источника таких форм называл живопись, театр Петрушки (лубок) и античный театр с его хором, «объясняющим» зрителю ту или иную сцену [1, 499]. Таким образом, принципы интертекстуальности и неомифологизма закладывались в саму основу художественной структуры «стилизованной» драмы.

Как показала Ю. Бабичева, создаваемая Андреевым «новая драма» потребовала и новой концепции личности, в которой «Человеку» противостояла «стена» в различных ее ипостасях. Поэтому в основе большинства его произведений (в том числе и «Жизни Человека») лежит конфликт «Человек и Рок». Для его воплощения в драме требовались адекватные художественные формы. На наш взгляд, важнейшую концептуальную и структурообразующую роль при этом продолжал играть хронотоп, способный воссоздать столкновение человеческого бытия и сознания с Роком, Судьбой, Космосом, Бесконечностью.

Именно символично-неомифологическая природа хронотопа, соответствующего ему интерьера и свето-цветового оформления сцены придает глубокий философский смысл подчеркнуто упрощенно-схематичной сюжетной линии «Жизни Человека».

Мифологически маркировано уже описание внешности Некогого в сером: «Глаз его не видно. То, что видимо: скулы, нос, крутой подбородок – крупно и тяжело, точно высечено из серого камня... Слегка подняв голову, Он начинает говорить твердым, холодным голосом, лишенным волнения и страсти» [1, с. 176]. Особое значение серого цвета, преобладающее в этом образе, подчеркивается именованьем персонажа, затем в приведенной ремарке (портрете) и, наконец, цветом одеяний. Серый цвет (в противовес контрастным краскам, символизирующим божественное «движение,

разрушение, борьбу» [4, с. 494]) служит здесь символическим цветовым обозначением рокового (дьявольского) начала мироздания.

Символично-неомифологическое значение сцены пролога автор усиливает посредством репрезентативных для его прозы и первых драм мотивов: призрачности («призрачное эхо» жизни Человека), смеха (пришедших для забавы зрителей), тьмы (ночи), света (пламень светильника), смерти, сна. Помимо этого, уже в прологе Андреев в реплике Некогого в сером эксплицирует чрезвычайно значимый образ свечи (свеча жизни Человека) и потенциально мотивный образ крика. При этом если ряд мотивов в прологе эксплицированы точно (смех, крик и т.д.), то мотивы света и тьмы (ночи), призрачности, смерти представлены автором целым рядом переплетающихся и взаимопроникающих вариаций.

Декорации первой картины полностью повторяют декорации пролога: зрителю открываются «очертания большой высокой комнаты», погруженной в «глубокую тьму, в которой все неподвижно» [1, с. 178]. Уже в первой ремарке автор вновь соединяет мотивы тьмы и неподвижности. Однако появление на сцене новых персонажей – Старух в странных покрывалах, – наряду с предполагаемым сюжетным движением динамически маркирует временной аспект хронотопа – первую «ступень жизни» Человека. Автоинтертекстуальные (ср. старуха в пьесе «К звездам») образы Старух также имеют мифопоэтическую природу (ср. Парки) и призваны символизировать трагическую подчиненность Человека Судьбе.

В заключительных сценах первой картины автор представляет зрителям персонажей (Доктор, Родственники), составляющих основание пирамиды символических образов пьесы. При создании образов этого уровня, по признанию Андреева, он опирался на опыт чеховской драмы: «Взять гостей вот уже готовая положительная степень, из которой нужно сделать превосходную» [2, с. 554]. По замыслу Андреева, «в известных местах должны быть подчеркивания, преувеличения, доведение определенного типа, свойства до крайнего его развития» [2, с. 554]. Именно поэтому Родственники в первой картине должны быть «пластично нелепы, пошлы, чудовищны, комичны» [2, с. 500].

Действие второй картины происходит в «большой, очень высокой и очень бедной комнате» [1, с. 189], представляющей собой вариацию

комнаты пролога, акцентирующей иную световую гамму: залитая «ярким, теплым светом» комната с «совершенно гладкими светло-розовыми стенами», через окна которой по-прежнему «смотрит ночь» [1, с. 189].

Роль хора, а вернее, метатекста, интерпретирующего заголовок картины («Любовь и бедность»), на сей раз переходит от Родственников к появляющимся на сцене Соседям. При этом гротесково-иронический ракурс интерпретации коллизии сменяется лирико-ироническим, что накладывает свой отпечаток на мотивный рисунок картины. Однако взаимодействие мотивов света (светлая комната, стены) и смеха («Они все время смеются» [1, с. 190]) порождает имплицитную атмосферу призрачности.

Помимо этого Андреев использует интертекстуальный и автоинтертекстуальный (ср. «Савва») семантический потенциал пространственного образа леса, традиционно символизирующего максимальную открытость и внутреннюю свободу, для решения прямо противоположной художественной задачи (ср. новеллу «Призраки»). Символически локализуя потенциально безграничный топос леса в рамках комнаты, писатель по сути предлагает зрителю (читателю) еще одну пространственную вариацию мотива призрачности – образ-призрак леса. Подобный хронотоп определяет специфику «растительной» символики, интегрированной автором в интерьер пьесы. Как отмечает А. Хазен-Леве, в эстетике символизма «древесный символ – и человека, и космоса...», должен соединять «...Небо-Отца (небесного отца) с Землей-матерью» [5, с. 628].

В художественном мире Андреева эта связь, однако, оказывается трагически хрупкой и оборачивается «одиночеством, сиротством человека и человечества, оставленных Отцом небесным и отданных во власть ...жизни, которая из матери превратилась в мачеху» [4, с. 57]. Не случайно драматург во второй картине пьесы вводит важнейший для его прозы мотив сиротства (ср. новеллы «Ангелочек», «На реке», «Город» и др.). При этом образы рано покинувших Человека (согласно монологу Жены) Отца и Матери приобретают мифосимволическую смысловую нагрузку.

Декорация третьей картины пьесы («Бал у человека»), демонстрирующей высшую точку жизненного пути главного героя (ему кажется, что он овладел своей Судьбой), подчеркивает диссонанс между мнимым и реальным положением вещей. Имплицитно используя накопленный потенциал мотива призрачности, Андреев представляет окружающую Человека обстановку гротесковым отражением его мечтаний и иллюзий в искривленном зеркале Рока. Уже привычная зрителю (читателю) «очень высокая, большая, правильно

четырёхугольная комната» [1, с. 203], согласно авторской ремарке, «производит впечатление странное, несколько раздражающее – чего-то дисгармоничного, чего-то не найденного, чего-то лишнего, пришедшего извне» [1, с. 203]. Символична цветосветовая декорация картины: «холодные» белые (подобно потолку и полу) стены под воздействием призрачно-искусственного света электрических свечей «внизу» кажутся дьявольски-сероватыми.

Образы Гостей, Друзей, Врагов, музыкантов носят гротесковый, масочно-манекенный характер. Сам Андреев так представлял себе этих персонажей: «Они должны быть похожи на деревянных говорящих кукол, резко покрашенных. Деревянные голоса, деревянные жесты, деревянная глупость и надменность» [3, с. 147]. Бросается в глаза отсутствие диалогов этих персонажей между собой и с главным героем. Их реплики самодостаточны и адресованы не столько собеседнику, сколько в пространство. Персонажи как бы сосуществуют в одно время, но в разных, призрачных по природе, пространственных измерениях.

К четвертой картине из цепочки символических модификаций комнаты, представленной в прологе, автор формирует непроницаемый топос жилища, в котором протекает Жизнь Человека. Доминирующий в описании декораций мотив тьмы (мрака) (комната «мрачного вида» с «темными стенами», «когда распаивается дверь... глубокая чернота ночи быстро взглядывает в комнату»; широкий диван обит «черной клеенкой»; тускло горящая лампа накрыта «темным абажуром» [1, с. 212]) в сочетании с динамически варьирующимся мотивом пустоты («пустая комната» в прологе; «тюремная» пустота комнаты второй картины; «пустые пространства» в мелодии, звучащей в третьей картине; наконец, «старый книжный шкаф, совершенно пустой, разоренный») символизирует хаотическую стихию Рока, уничтожающую Жизнь (светлые тона в цветосветовых декорациях картины). Ту же функцию выполняет уподобляемый мифосимволическому существу, «пожирающему» свет (Жизнь), образ окна.

Возвращаясь к системе персонажей драмы «Жизнь Человека», отметим еще один мифопоэтический по своей природе образ, отличающийся, подобно образу Старухи, «рамочным» характером функционирования – образ Доктора. Вновь появляющийся на сцене в четвертой картине персонаж на сей раз становится персонифицированным олицетворением мотивов безумия, смерти («Не у вас ли человек, который внезапно сошел с ума от бедности и топором зарубил жену и двоих детей?» [1, с. 214]), тьмы («Фонари все потушены, а я все иду» [1, с. 214]). Из реплики Доктора зритель узнает, что «сын крепко уснул» [1, с. 215] последним сном своей Жизни.

В ремарках по ходу пятой картины автор стремится подчеркнуть доминирование элементов, так или иначе коррелирующих с мотивом

призрачности. Так, по ходу действия слитный дискурс Пьяниц «незаметно» сменяется дискурсом так же «незаметно» заменяющих их на сцене Старух. В репликах же Пьяниц и Старух драматург воспроизводит мотивы, эксплицированные в предыдущих картинах пьесы, дискурсивно реализуя образ «призрачного эха» жизни Человека.

Комплекс мотивов тьмы, смерти, сна, света в финале пьесы создает настроение трагической призрачности жизни Человека, его экзистенциального одиночества. Однако дьявольская пляска Старух, символизирующая заполняющий жизненное пространство Человека мрак Хаоса неожиданно прерывается заключительным монологом. Отметим интертекстуальный характер не только образов щита, меча, оруженосца, но и пафоса реплик умирающего Человека (ср. предсмертный

монолог Сирано де Бержерака). Прерывая монолог пластическим образом (после смерти Человека в сумраке «бешено носятся... вокруг мертвеца, топя ногами, визжа, смеясь непрерывно диким смехом» [1, с. 230] зловещие Старухи), Андреев по сути предлагает зрителю (читателю) открытый финал.

Намеренно «сгущая» интенсивность использования в заключительной ремарке пьесы мифосимволической мотивной (тишины, смеха, тьмы, смеха), а также экспрессивно-эмоциональной световой и звуковой («все громче становятся музыка и пение, все безудержнее танец» [1, с. 226]) образности, автор приводит к парадоксальному выводу об амбивалентности главной коллизии произведения, поскольку в бесконечном противостоянии Роковому началу мироздания Человек обречен не только на Смерть, но и на Жизнь.

Литература

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения : В 2 т. Т. 1 / [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. Ленинград : Искусство, 1989. 550 с.
2. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Рассказы, 1898–1903 / [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. Москва: Худож. лит., 1990. 639 с.
3. Беззубов В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин: Ээсти раамат, 1984. 336 с.
4. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. 287 с.
5. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003. 816 с.

References

1. Andreev L. N. Dramatic works: In 2 vols. T. 1 / L. N. Andreev; [ed. count B. F. Egorov, G. A. Lapkina, V. M. Markovich, A. B. Muratov and others]. - L.: Art, 1989. -- 550 p.
2. Andreev L. N. Collected works: in 6 volumes t. 1. Stories, 1898–1903 / Leonid Andreev; [ed. count I. G. Andreeva, Yu. N. Verchenko, V. N. Chuvakov]. - M.: Hudozh. lit., 1990. -- 639 p.
3. Bezzubov V. I. Leonid Andreev and the traditions of Russian realism / V. Bezzubov. - Tallinn: Eesti Raamat, 1984. - 336 p.
4. Moskovkina I. I. Between "pro" and "contra": the coordinates of the artistic world of Leonid Andreev / I. I. Moskovkina - H.: Karazin V.N. KhNU, 2005. -- 287 p.
5. Hansen-Leve A. Russian Symbolism: A System of Poetic Motives. Mythopoetic symbolism of the beginning of the century. Cosmic Symbols / A. Hansen-Leve; [trans. with him. M. Yu. Nekrasov]. - SPb. : Academic project, 2003. - 816 p.

Сухоруков Віктор Анатолійович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української, російської мов та прикладної лінгвістики, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» (вул. Кирпичова, 2, Харків, 61000, Україна); e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

Сухоруков Виктор Анатольевич, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики, Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт» (ул. Кирпичева, 2, Харьков, 61000, Украина); e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

Sukhorukov Victor Anatolyevich, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian, Russian Language and Applied Linguistics, NTU “KhPI” (2 Kyrpychova str., 61002, Kharkov, Ukraine); e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

УДК 821.161.1-7 Андреев.09
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-04

Инфернальный дискурс прозы Леонида Андреева

А. М. Гомон

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики,
Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт»;
e-mail: alpasador7@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-7280-9402*

Несмотря на то, что с середины прошлого века андрееведение развивается бурными темпами, многие грани творчества писателя по-прежнему остаются «в тени». В достаточной мере это характерно и по отношению к освещению андреевской демонологии.

Инфернальный персонаж – фигура сверхъестественного происхождения, олицетворяющая зло, деструктивное начало, термин «инфернальный» используется наряду с определением «демонический».

Значительную часть прозаического творчества Л. Андреева можно рассматривать как своеобразную оригинальную «дьяволиаду» («гофманиаду»). Это произведения на темы искушения «сверхчеловеческого» («дьяволического») разума человека («Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Мысль» (1902), «Тьма» (1907), «Мои записки» (1908) и др.) и произведения на темы дьявола («Нечто о чертях» (1901), «О писателе» (1902), «Покой» (1911), «Правила добра» (1912), «Дневник Сатаны» (1919)). Одни из них представляют собой повествования, как бы рассказанные дьяволом («Так было» (1905), «Бен-Товит» (1905), «Елеазар» (1906), «Иуда Искариот» (1907), «Свидетель истины» («Нерукотворный образ») (1915) и др.); другие – истории, в которых дьявол является сам действующим лицом («Покой» (1911), «Правила добра» (1912), «Черт на свадьбе» (1915), «Дневник Сатаны» (1919) и др.); третьи – в которых герои-люди, совмещающие в себе «сверхчеловека» и «дьявола» и неинфернальные по происхождению, занимают место носителей деструктивности, т.е. – инфернальных героев (Иван Копров – «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «дедушка» – «Мои записки» (1908), Норден – «Он (Рассказ неизвестного)» (1913), Фома Магнус – «Дневник Сатаны» (1919)).

В позднем творчестве андреевская инфернальная тема претерпевает существенную трансформацию. Если в начале творчества это был дьявол, испытующий человека, то в дальнейшем воображение писателя занимал парадоксально-нелепый образ дьявола, желающего делать добро.

На протяжении всего творческого пути Л. Андреева в его художественной прозе продолжал функционировать иронический демонологический дискурс, имеющий большое значение и играющий важную роль для понимания всего творчества писателя в целом. Он позволял Л. Андрееву ставить «проклятые вопросы» жизни человека, осмысливая их под антидидактическим углом зрения, а также противостоять новейшим идеям нищезанятия, позитивизма и богоискательства, столь распространенным в начале XX века.

Ключевые слова: инфернальный, демонологический, черт, дьявол, иронический, смех, мотив

Гомон А. М. Інфернальний дискурс прози Леоніда Андрєєва

Незважаючи на те, що з середини минулого століття андрєєзнавство розвивається бурхливими темпами, багато граней творчості письменника, як і раніше, залишаються «в тіні». Достатньою мірою це характерно і по відношенню до висвітлення андрєєвської демонології.

Інфернальний персонаж – фігура надприродного походження, що уособлює зло, деструктивне начало, термін «інфернальний» використовується поряд з визначенням «демонічний».

Значну частину прозової творчості Л. Андрєєва можна розглядати як своєрідну оригінальну «дьяволиаду» («гофманиаду»). Це твори на теми спокуси «надлюдського» («дьяволического») розуму людини («Розповідь про Сергія Петровича» (1900), «Думка» (1902), «Пітьма» (1907), «Мої записки» (1908) та ін.) і твори на теми диявола («Щось про чортів» (1901), «Про письменника» (1902), «Спокій» (1911), «Правила добра» (1912), «Щоденник Сатани» (1919)).

Деякі з них представляють собою розповіді, як би розказані дияволом («Так було» (1905), «Бен-Товит» (1905), «Єлеазар» (1906), «Іуда Іскаріот» (1907), «Свідок істини» («Нерукотворний образ») (1915) та ін.); інші – історії, в яких диявол є сам дійовою особою («Спокій» (1911), «Правила добра» (1912), «Чорт на весіллі» (1915), «Щоденник Сатани» (1919) та ін.); треті – в яких герої-люди, що поєднують в собі «надлюдину» і «дьявола» і неінфернальні за походженням, займають місце носіїв деструктивності, тобто – інфернальних героїв (Іван Копров – «Життя Василя Фівейського» (1903), «дідусь» – «Мої записки» (1908), Норден – «Він (Розповідь невідомого)» (1913), Фома Магнус – «Щоденник Сатани» (1919)).

У пізній творчості андрєєвська інфернальна тема зазнає істотної трансформації. Якщо на початку творчості це був диявол, допитливий щодо людини, то в подальшому уяву письменника займає парадоксально-безглуздий образ диявола, який хоче робити добро.

Протягом усього творчого шляху Л. Андрєєва в його художній прозі продовжував функціонувати іронічний демонологічний дискурс, який має велике значення та відіграє важливу роль для розуміння всієї творчості письменника в цілому. Він дозволяв Л. Андрєєву ставити «прокляті питання» життя людини, осмислюючи їх під антидидактичним кутом зору, а також протистояти новітнім ідеям ніщезанятия, позитивізму і богошукання, настільки поширеним на початку XX століття.

Ключові слова: інфернальний, демонологічний, чорт, диявол, іронічний, сміх, мотив

Gomon A. M. Infernal discourse of prose by Leonid Andreev

Despite the fact that since the middle of the last century, Andrei has been developing at a rapid pace, many facets of the writer's work remain «in the background». To a sufficient extent this is also characteristic of the coverage of Andreev's demonology.

Infernal character – a figure of supernatural origin, personifying evil, destructive principle, the term «infernal» is used along with the definition of «demonic».

A significant part of the prose work of L. Andreev can be considered as a kind of original «devil» («hoffmaniad»). These are works on the temptation of the «superhuman» («devilish») reason of man («The Story of Sergey Petrovich» (1900), «Thought» (1902), «Darkness» (1907), «My Notes» (1908), etc.) and works on the themes of the devil («Something about the Devils» (1901), «About the Writer» (1902), «Peace» (1911), «Rules of Good» (1912), «Diary of Satan» (1919)).

Some of them are narratives, as if narrated by the devil («It Was» (1905), «Ben-Tovit» (1905), «Eleazar» (1906), «Judas Iscariot» (1907), «Witness of Truth» («Miraculous Image») (1915) and others); others are stories in which the devil himself is a protagonist («Peace» (1911), «Rules of Good» (1912), «Damn at a Wedding» (1915), «Diary of Satan» (1919), etc.); the third – in which human heroes, combining the «superman» and «devil» and non-infernal in origin, take the place of carriers of destructiveness, i.e. – infernal heroes (Ivan Koprov – «The Life of Vasily Thebes» (1903), «grandfather» – «My Notes» (1908), Norden – «He (The Story of the Unknown)» (1913), Thomas Magnus – «The Diary of Satan» (1919)).

In the late work of the writer, the Andreev infernal theme undergoes a significant transformation. If at the beginning of creativity it was a devil testing a person, then in the future the writer's imagination occupied the paradoxically ridiculous image of a devil who wants to do good.

Throughout the career of L. Andreev, in his prose, ironic demonological discourse continued to function, which is of great importance and plays an important role in understanding the entire work of the writer as a whole. He allowed L. Andreev to pose the «damned questions» of human life, comprehending them from an anti-didactic point of view, as well as resist the latest ideas of Nietzscheanism, positivism and God-seeking, so widespread at the beginning of the twentieth century.

Keywords: infernal, demonological, devil, ironic, laughter, motive

*Спор наш нескончаем,
А черт хромает возле нас.
Ф. Ницше*

Творчество Леонида Николаевича Андреева, как и ряда других крупных писателей Серебряного века, в настоящее время вызывает растущий интерес и начинает существенно переосмысливаться и переоцениваться. Можно без преувеличения сказать, что и сегодня, во многом, творчество Леонида Андреева – «сплошной “вопросительный знак”» (А. Луначарский).

Несмотря на то, что с середины прошлого века андреевские развиваются бурными темпами, многие грани творчества писателя по-прежнему остаются «в тени». В достаточной мере это характерно и по отношению к освещению андреевской демонологии.

Инфернальный персонаж – «фигура сверхъестественного происхождения, олицетворяющая зло, деструктивное начало», термин «инфернальный» используется наряду с определением «демонический» [6, с. 3]. В исследовании Ю. Грузина [6] проанализирован генезис инфернального персонажа, его типология и трансформации в мифе, фольклоре, в западноевропейской и русской литературе XIX – начала XX века. Развивая идеи Ю. Грузина, А. Косенко [10] также делает попытку определения специфики трансформации инфернальных персонажей фольклорного генезиса и художественной реализации демонической темы в прозе А. Чехова и отмечает тенденцию трансформации образа «пошлого черта» (Ф. Достоевский) в творчестве Ф. Сологуба, Л. Андреева и др. В небольшой работе И. Орден [15] проанализирован общекультурный мотив «дьявольского пари» в новелле Л. Андреева «Покой» (1911), что позволяет рассматривать творчество писателя в религиозно-мифологическом аспекте.

Несмотря на существующие исследования Ю. Грузина [6], М. Еременко [9], А. Косенко [10], И. Московкиной [12;13;14], И. Орден [15], остаются не до конца проясненными как

особенности андреевской интерпретации демонической темы, так и определение специфики художественного воплощения и трансформации инфернальных мотивов и персонажей в прозе писателя. Все это является целью и задачами нашей статьи.

Инфернальный персонаж как иронический полемист с блюстителями «достоинства» актера впервые появляется у Андреева в фельетоне «Нечто о чертях» (1901). Чрезвычайно интересен и репрезентативен для эстетической природы и художественных форм выражения демонической темы в раннем творчестве Андреева его фельетон «О писателе» (1902). Прежде всего обращает на себя внимание подчеркнутая интертекстуальность этого произведения. В Чуваковым уже была отмечена взаимосвязь между фельетоном Андреева и фельетоном М. Горького «О черте» (1899) [5, с. 663]. Это наблюдение заслуживает более пристального внимания и осмысления. Кроме того, необходимо включить в круг соотносимых произведений, во-первых, еще один фельетон М. Горького «Еще о черте» (1899), послуживший «продолжением» первого, а также роман Достоевского «Братья Карамазовы» (1879) (главу девятую из книги одиннадцатой «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»), в котором мотив *инфернального двойника* также играет важную роль.

Черт автора-рассказчика из фельетона «О писателе» такая же галлюцинация, как и черт Ивана Карамазова. Причем андреевский черт не только деромантизирован, как и черт в романе Достоевского, но и максимально снижен, комичен – он начисто лишен не только дьявольского величия и мощи («страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия» [7, с. 229]), а и выглядит как пародия даже на «пошлого черта» Ивана Карамазова. От черта Ивана Карамазова ведут свою «родословную» все последующие «пошлые черти» русской литературы конца XIX – начала XX века: «Беседа пьяного с трезвым чертом» (1886) А. Чехова, «Иван Иванович и черт» (1906), «Он – белый» (1912) З. Гиппиус, «Рабочий Шевырев» (1909) М. Арцыбашева и др. Подобная тенденция проявится позже в сказках

«Покой» (1911), «Правила добра» (1912), и в итоговом романе-мифе «Дневник Сатаны» (1919), в финале которого не таким уж неожиданным оказывается превращение Сатаны «с опаленными крыльями» [8, с. 81] (Сатаны-романтика) в «ощипанного петуха» [5, с. 243].

Но если травестированный «просто черт, дрянной, мелкий черт» [8, с. 86] Достоевского производил впечатление «приживальщика хорошего тона», имеющего «добродушную физиономию» и «уживчивый складный характер» [8, с. 71], то у андреевского «дикого гостя» «физиономия <...> истощенная и желчная: дело в том, что живет он преимущественно в таких местах, как <...> подвалы, маленькие комнаты верхних этажей, где воздух микробообилен и плох; ест он плохо, спит совсем скверно <...> и постоянно со всеми вздорит. Характер неуживчивый» [5, с. 281]. Это ироническое буднично-повседневное, пародийное изображение черта Новейшего времени, представляющего перед человеком в скромном виде не то нуждающегося студента-разночинца, не то деклассированного опустившегося босяка-хитровца. В то же время, черт в фельетоне выступает как «особое существо, самостоятельное и независимое» (А. Лосев), он довольно умен, эстет, нигилист и наделен деструктивной фантазией и наклонностями.

При всех отличиях в наружности обоих чертей эстетическая природа этих образов одинакова – это *alter ego* героев Достоевского и Андреева. Галлюцинация автора-рассказчика (как и кошмар Ивана Карамазова) излагает его же мысли, одновременно вступая с ним в полемику. Андреевскому «дикому гостю» тоже доверено высказать самые глубокие, сокровенные и остро переживаемые автором-фельетонистом (и самим Андреевым) мысли о призвании и назначении писателя, о неразрывности его жизни и творчества, о смысле творчества в целом.

По словам черта, для истинного писателя «обязательна любовь к людям, понимание их души, их радости и горя, сочувствие к их положению и разделение его <...> один талант не делает человека писателем <...> он сам своей жизнью, своей спиной и боками должен узнать и испытать все. Он должен голодать с голодными, быть униженным с униженными, быть битым с битыми; он должен страдать всеми страданиями мира – и тогда он будет великим писателем, который глаголом жжет сердца людей <...> Слово писателя должно быть остро, как нож, и горячо, как огонь <...> Да в чем же заключается его труд, как не в познании и не в художественном изображении всех зол жизни?» < курсив Андреева. – А. Г. > [5, с. 282–284].

Однако, вложив такие, освященные русской реалистической, гуманистической традицией представления о природе и предназначении писателя в уста черта, т. е. «лукавого», Андреев тем самым ставил их под сомнение. Суждения новоявленного «подвального парадоксалиста»

пародийно отражали представления «интеллигентски-варварского аскетизма, довольно обычного в ту пору» (М. Горький) [11, с. 373]. Доведенные до крайне абсурдных последствий, в начале XX века они стали звучать даже не как «бескрайний идеализм», а как «дикая сверхъестественная чепуха <...> старая, избитая нелепость <...> бессмыслица»: «Писатель <...> должен дать обет вечной бедности <...> не должен иметь собственного дома, не должен иметь собственного камина <...> А если замерзнет – тем лучше <...> не с сытыми и обеспеченными должен жить он и дружить, а с теми, кто обездолен» [5, с. 281–283]. Все это, согласно такой дьявольской «логике», писательству не помеха, ибо «тот, кто носит в душе своей горячую любовь к людям и способность к творчеству, тот будет писать всегда, при всяких условиях <...> даже если его повесить за ноги» [5, с. 284].

Пафос высоких слов черта еще больше снижается в финале повествования, когда неожиданно выясняется истинная цель появления ночного гостя. Оказывается, он пришел не для того, чтобы открыть писателю истину, а попросить у него немного денег с последующей их раздачей «кое-кому» из особо нуждающихся [5, с. 285]. И все же, несмотря на такое явное снижение и дискредитацию старых прописных истин, в фельетоне слышны мучительные размышления самого писателя, суть которых выявляется именно в таком гротесково-парадоксальном, анекдотически-дискуссионном контексте. Подобный прием будет неоднократно применен Андреевым в более поздних фельетонах (например, в «Искреннем смехе» (1910)) и в его художественной прозе последующих лет.

Альтруистический порыв андреевского черта к добру (правда, за чужой счет), предвосхищал стремление «творить добрые дела» черта Носача из будущих «Правил добра» (1912) и человеколюбие Сатаны-Вандергуда из последнего романа «Дневник Сатаны» (1919). Недаром, выгнав своего «дикого гостя», автор-рассказчик, не уверенный в своей правоте, убежден, что «он придет опять. Он будет опять терзать меня этими ненужными, бессмысленными разговорами – он настойчив и беспощаден» [5, с. 285].

Завершающий фельетон «О писателе» вопрос «Как быть?» звучал как «Кто прав?» и свидетельствовал об открытости финала повествования и невозможности однозначного решения затронутых в нем проблем. Образ черта, появившись в самом начале творческого пути Андреева, варьируясь, станет лейтмотивным в художественной прозе и драматургии писателя.

В основе новеллы «Смех» (1901) лежит лирический сюжет, воспроизводящий переживания влюбленного героя-рассказчика, страдающего от неразделенной любви. Обманувшись в своих заветных надеждах (придя на свидание, молодой человек напрасно простоял

на улице несколько часов), он решает поехать на рождественский костюмированный вечер-карнавал, где встречает возлюбленную и горячо изливает свои чувства. Как известно, карнавал (маскарад) – символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений.

В «зачине» новеллы под смеховым углом зрения представлен главный герой, напрасно ожидающий девушку на морозе «от семи до половины девятого». Несуразный вид влюбленного сначала дополняет его смешное *самодовольство*, а затем не менее смешное *уныние*. В такой резкой смене настроения герой винит возлюбленную («*И все это сделала – она!*»), однако тут же бессознательно поминает черта («*О черт... нет...*»; «...остальные могли провалиться к черту» [1, с. 264–265]).

Анализ идейно-художественной структуры новеллы «Смех» обнаруживает ведущую роль двух взаимосвязанных мотивов – *смеха и черта*, которые постоянно сопутствуют друг другу, а затем, сливаясь, становятся взаимозаменяемы. Мотив *смеха* в силу его важности звучит уже в названии новеллы, а затем в ее «зачине» – в первой же, ключевой фразе: «В половине седьмого я был уверен, что она придет, и мне было *отчаянно весело*» [1, с. 264].

Своих приятелей-студентов, собирающихся на карнавал, герой аттестует как «*десять весело прыгающих чертей*» [1, с. 265] (ср.: «Черт на свадьбе» (1915)). Про костюм китайца он говорит: «Это было *черт знает* что такое!» [1, с. 266] и т.д. Черт, видимо, на самом деле знал о доставшемся герою костюме, ведь решение ехать на карнавал и выбор маски были «подсказаны» именно им. Реагируя на сообщение приятеля о том, что на вечере у Полозовых будет его возлюбленная, герой говорит: «– Вот как!.. – глубокомысленно ответил я, а в душе выскочило: “*О черт...*”» [1, с. 265].

В итоге, на первый взгляд, *анекдотическая* ситуация (серьезное объяснение в любви в смеховом, карнавальном пространстве) парадоксально трансформируется в один из имманентных мотивов человеческой *трагикомедии*. Он включает в себя семантику альцестовского мотива *осмеяния* неразделенной любви (умный и благородный Альцест *смешон* для бездушной кокетки Селимены, и чем *сильнее* становится его бескорыстная, чистая любовь, тем *веселее* было Селимене («Мизантроп» (1667) Мольера) и пародийно развивается в духе *commedia dell'arte*: *Пьеро* (герой-рассказчик) – *Коломбина* (Евгения Николаевна).

Нетрудно также заметить и закономерную связь мотивов *маски и черта* (ср. «Черные маски» (1908)), которые, сливаясь, фактически выполняют отсутствующую в повествовании роль *Арлекина*, – *нахального пройдохи* и одновременно *черта*. В *commedia dell'arte* Арлекин носит маску черта, происходит от него и в какой-то мере сам же им и является. Образ-маска Арлекина

происходит от шуточных чертей, известных в Средние века. В дантовском «Аду» (в XXI и XXII песнях) упоминается демон Аличино. Таким образом, андреевскую новеллу можно рассматривать и как иронические *дьяблерии*, – пародийный вариант средневековых мистерий. Поэтому-то, попав на вечер у Полозовых, герой оказывается не столько в раскрепощающей, *свободной карнавальной стихии*, сколько *во власти демонического смеха*, за которым стоит шуточный *черт-Арлекин*, – видение, призрак, наваждение.

Именно эта власть не дает герою снять маску во время решающего объяснения с возлюбленной, – он срывает ее только после ухода с карнавала, когда уже ничего нельзя изменить. Полемизируя с М. Бахтиным, А. Лосев в своей книге «Эстетика Возрождения» (М., 1978, с. 592) также указывал, что *смех карнавала* очень близок *сатанинскому смеху*. Власть *инфернального смеха*, как уже отмечалось, распространяется и на всех, видящих маску китайца: «...*смех овладел и мной*»; «*Товарищи мои катались от смеху по диванам, бессильно падали на стулья и махали руками*»; «...*неудержимый хохот овладевал вами*» [1, с. 266]. Таким образом, *смех* овладевает всеми героями новеллы как *бес*. Ни любовь героя, ни зарождающееся ответное чувство девушки не смогли противостоять *смеху и черту*, который еще раз поглумился над человеком.

В 1904-м году Андреев задумал цикл, представляющий его неомифологию и состоящий из четырех произведений: I. Двадцатый (Людовик); II. Воскрешение Лазаря; III. Две женщины на войне; IV. Иуда. По первоначальному замыслу цикл должен был называться «Сказки дьявола» или «Сказки бессмертного». В дальнейшем состав цикла претерпел некоторые изменения (вместо «Двух женщин» появился «Бен-Товит»), а предполагаемое название отпало вообще. Однако и само возможное название, и лежащие в основе повествовательной структуры цикла ирония и парадокс прямо указывают на их первоисточник – повествователя-дьявола («великого искусителя»).

Особенности «библейских рассказов» (Е. Михеичева) писателя, как его художественной «индивидуальной мифологии», охарактеризованы достаточно всесторонне, однако иронический подтекст этих и примыкающих к ним поздних произведений, образующих своеобразную андреевскую «дьяволиаду», остается не до конца проясненным. По нашему мнению, в каждой из историй, поведанных инфернальным рассказчиком, повествуется об испытании человека. В их основе (за исключением «Так было») лежат общеизвестные евангельские сказания, канонический смысл которых «сказочник» сознательно сталкивает с собственным парадоксальным истолкованием. Это порождает ошеломляющий эффект, причем

поэтика «морального шока» включает в себя и *смеховые* элементы.

На «Сказки дьявола» Андреева можно посмотреть как на цикл парадоксально-иронических неомифологических «легендарных сказок»: о *насмешке* извечного круговорота истории («вечного возвращения») над человеком и человечеством («Так было»); о незавидной судьбе «жениха смерти», – человека, обреченного на небытие, о *насмешке* смерти над жизнью человека («Елеазар»); о слабости человеческой природы, неспособности человека подняться над своим нелепым «естеством» даже в минуты трагедии («Бен-Товит»); о бессилии несовершенного человеческого сознания, основанного лишь на слепой вере и авторитете («Иуда Искариот»).

Ни в одной из «сказок» человек не выдерживает испытания – ни свободой, ни знанием тайны смерти, ни ролью свидетеля всемирной драмы (распятие Христа), ни предательством. В «Сказках дьявола» «космическая провокация» не только воплощена сюжетно, но и проявляется на уровне взаимоотношений между рассказчиком и читателями: рассказчик (и стоящий за ним автор) свободно манипулирует евангельскими фабулами и мистифицирует читателей.

В позднем андреевском творчестве inferнальная тема претерпевает существенную трансформацию. Если в начале творчества это был дьявол, *испытующий* человека, то теперь воображение писателя занимают «живые существа *особого типа*» (А. Лосев), а именно – парадоксально-нелепый образ дьявола, желающего делать *добро*.

Комичный образ беса, стремящегося к добру, привлекал Андреева и ранее: такого смешного черта, «*одушевленного желанием добра*», но «*страшно глупого*», писатель изобразил в одном из писем к Горькому в ноябре 1904-го года [11, с.236–238]. Во многом переходным по отношению к роли и функциям образа дьявола в поздней прозе Андреева представляется небольшое произведение «Покой» (1911), до настоящего времени практически не истолкованное, за исключением небольшого исследования И. Орден [15].

В основе «Покоя» лежит традиционный мотив *дьявольского договора (искушения)*, а также легендарно-сказочный зачин, восходящий к средневековому смеховому жанру *fabliau* – «разговорам мертвых» и «диалогу на пороге» (преисподней). К только что умершему, «важному, старому сановнику» под видом священника приходит «обыкновенный черт, каких много». «Умирать ему было трудно: в Бога он не верил, зачем умирает – не понимал, и ужасался ужасом безумным» [3, с. 7]. Представ перед сановником «во всей своей святой правде», черт предлагает ему заключить договор.

Однако андреевское переосмысление распространенного сюжета парадоксально-иронично. Дьявол, по Андрееву, – «представитель *покоя*, тишины, порядка и закономерности» [17, с. 171], приходит искушать человека не земными благами в обмен на его бессмертную душу, а чисто по-деловому «вопрос решить», так как «дело серьезное». Умерший должен выбрать либо *вечную жизнь в аду со страданиями*, либо окончательную смерть, *небытие*, «но зато *покой* <...> Уж такой покой, что лучше придумать нельзя, сколько ни думайте» [3, с. 7–9]. Таким образом, черт-прагматик «новой формации» становится источником *бес-покойства* для героя-безбожника, «любившего жизнь» и вынужденного решать «последние вопросы» («*pro*» et «*contra*») уже не *при* жизни, а *после* смерти.

Образ *нечистого* (в буквальном смысле: с приставшим к шерсти кусочком *сухой грязи* на правой ноге и положившим «перед сановником *бумажку*, довольно *грязную*, больше похожую на носовой платок, чем на такой *важный документ*» [3, с. 10]) впервые появляется в поздней андреевской иронической прозе в качестве одного из центральных персонажей. При этом он также (как и черт из новеллы А. Чехова «Беседа пьяного с трезвым чертом» (1886)) предельно снижен и опрошен, – это такой же равнодушный и безразличный низший «чиновник особых поручений» «адской канцелярии», в обязанности которого входит лишь формальное заполнение стандартной бумажной документации. «Но черт имел вид *усталый и недовольный*, долго не начинал разговора и оглядывался брезгливо и кисло, как будто *не туда попал* <...> Вообще видно было, что либо он не доспал сегодня, либо все это *смертельно ему надоело*: умирающие сановники, небытие, вечная жизнь» [3, с. 8, 10–11]. Таким образом, дьявол теперь уже прямо испытывает человека требованием категорического выбора и тем самым парадоксально как бы желает ему добра.

Но сановник, обрадовавшийся появлению беса («раз существует *черт*, то смерти настоящей *нет*, а есть какое-то *бессмертие*» [3, с. 7]), подобно буриданову ослу, никак не может сделать окончательный выбор между «ненарушимым» *вечным покоем* или *вечной жизнью* в аду. Даже подробности потустороннего быта, свидетельствующие (по словам черта) о фактической идентичности земных и адских порядков («По воскресеньям и табельным дням *полный отдых* <...> На Рождество и на Пасху *по три дня свободных*, да вот еще летом *каникулы на месяц*»; грешники в аду бунтуют, – «недавно вышли *крупные беспорядки*: требовали *новых мучений*. А где их взять? Кричат: *шаблон, рутина*...» [3, с. 10] (ср. у А. Чехова: «Жалованья же нам *не дают*...Только и живем *доходами*...Поставляешь грешникам провизию, ну и...*хапнешь*...» [18, с. 339] («Беседа пьяного с

трезвым чертом») (1886)), не могут вызвать у сановника уверенности в правильности выбора.

Эта ситуация порождает пучок *смеховых* эффектов: во-первых, в смешном свете предстают посмертные колебания героя; во-вторых, смешна сама аналогия земных и адских порядков; в-третьих, пародируются многочисленные стихотворения символистов-декадентов (Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба), в основе которых лежал мотив смерти-избавительницы. Последнее, в свою очередь, сближая героя-жизнелюба с декадентами, тоже вызывает ироническую усмешку.

По существу, речь в «Покое» идет о постижении все тех же вечных универсалий бытия, – страдания, счастья, покоя, жизни, смерти. «Но *не вмещает* сердце и радости, – думал сановник, уже склоняясь на сторону небытия, – *устаёт* оно от радости и просит покоя, покоя, покоя. У меня ли *одного* такое *тесное* сердце, или же так и *всем* на роду написано, но только устал я, ах, как я устал» [3, с. 11–12]. Неожиданно-комичный финал повествования также свидетельствует о парадоксальном столкновении и взаимоналожении философского и анекдотического видения автора. «И так все стало *непонятно*, так трудно для решения, что положился сановник на *судьбу*» [3, с. 12].

Измельчавший человек XX века оказывается трагикомической жертвой не столько жестокой судьбы, а собственной роковой ошибки, так как добровольно передает право выбора воле слепого случая. Сановник решает подписать «смятую бумажку» с закрытыми глазами, после чего удостоивается *раскатистого хохота* уходящего черта. Внезапное анекдотическое отчуждение иронично усилено тем, что сановник становится жертвой всемогущего случая, «уже веря черту как *родному брату*, несмотря на его *гнусную рожу*» [3, с. 10]. Попытка (наивная и смешная в своей простоте) человека перехитрить свою участь не удалась, первоначальный философский настрой сменяется «*анекдотом-судьбой*».

В заключение отметим, что «Покой», по нашему мнению, это анекдотическая сказка, парадоксально трансформировавшая традиционные сказочные коллизии. Черт («самый популярный персонаж русской демонологии» (Е. Мелетинский)), вступающий в контакт с человеком и прямо испытующий его, в финале, в отличие от народных сказок, оказывается не «посрамленным». В этом качестве выступает все та же слабая человеческая натура и разум, неспособные на волевое и верное решение, а потому справедливо заслуживающие лишь *сатанинского хохота*. Но все же в «Покое» нет категоричности, едкого сарказма и издевки. Иронизируя над «тесным» человеческим сердцем, «не вмещающим» ни счастья, ни страдания, писатель все же с пониманием и сочувствием относится к трагикомичным потугам своего героя сделать окончательный выбор в свою пользу.

В следующей анекдотической сказке «Правила добра» (1912) выведен дьявол, уже прямо желающий делать добро, а не зло: «некий здоровенный пожилой черт, по тамошнему прозвищу Носач, *вдруг возлюбил добро*» [3, с. 13]. Поэтому он обратился к «*добродушному* старому попику» с просьбой научить его творить добрые дела (ср.: «Вера без (*добрых*) дел мертва» (Иак. 2:26)). По парадоксальной логике Андреева, это вполне возможно, ибо, как заметил писатель в одном из своих фельетонов, «в сущности, ведь и убежденный черт – *идеалист*» [5, с. 336]. Вспомним, что и у черта Ивана Карамазова «от природы сердце *доброе и веселое*», он также «любит истину и искренно *желает добра*» [8, с. 76, 82].

Но поскольку стремление к добру у черта, – традиционного носителя духа сомнения и скепсиса (рационалистического разума), не вытекает из глубокой, искренней *веры*, оно сводится к поиску неких формальных и универсальных (на все случаи жизни), рассудочных *правил, догмы*, а не истины. Именно в этом «противоречии» источник *смехового начала* произведения, нелепых сюжетных ситуаций и иронического пафоса. Стремление черта Носача к добру оборачивается противоположностью, недаром говорится, что *благими* (добрыми) намерениями *ад* вымощен.

Представляется также, что в «Правилах добра» Андреев полемизирует и с декадентскими идеями как новейшей формой «дьявольского» безрелигиозного сознания. Писатель предостерегает об опасности сведения опыта непосредственной интуитивной *веры* (герои сказки совершают добрые дела тогда, когда не думают о них) к попыткам *игры* логическими посылками (ср. также у А. Чехова: «*Пути добра нет уже*, не с чего совращать. И к тому же люди стали *хитрее* нас...» [14, с. 339] («Беседа пьяного с трезвым чертом» (1886))).

Сказочно-анекдотический и демонологический дискурсы проявляются и в миниатюре «Черт на свадьбе» (1915), которую «можно назвать *демонологическим анекдотом*, или в духе Э. По – *экстравагантцей* [13, с. 193]. У постаревшего, страдающего насморком Черта Карловича была «пылкая молодость, и мечты о *вселенском добре*, порывы к идеалу и тогдашняя чистая любовь к молодой ведьмочке...» [4, с. 15]. «Спрятав рога в сугроб <...> и на носу повесив *добродушие*» [4, с. 15], Черт Карлович решает «тряхнуть стариной» и под видом «*предобрейшего господина*», вместе с двадцатью двумя чертями, превращает сельскую свадьбу в шабаш: «...дом два раза *кувыркнулся* через голову и *лег* на спину. Танцоры завалились, старики в кучу, старухи *хохочут*. Что ж! Танцуют на стене, а дедушка сидит на стальных часах и ловит маятник <...> Дедушка таки попал ногой в барабан и прорвал, скрипка плачет, *дом танцует* <...> *Чертяки хватают за ноги, вышла луна и*

сверху села на окно <...> Новобрачному, по недоразумению, свернули скулу, дедушка надел на голову барабан, а бабушка бьет его палкой» [4, с. 17–18].

По нашему мнению, *смеховой* интертекст «Черта» Андреева включает в себя не только «Сорочинскую ярмарку» (1831) Н. Гоголя и «Черта на колокольне» (1839) Э. По, но и «Очерки бурсы» (1863) Н. Помяловского. Смеховой фон этого произведения граничит с *дьявольской* фантазмагорией, бурсаки неоднократно сравниваются с *чертями*, характерна и кличка одного из них – «*Сатана*» (ср. гротесковый образ богомольного черта Топпи в «Дневнике Сатаны»).

Повседневные уроки в бурсе, этом «превосходном *адовоспитательном* заведении» [16, с. 158], изображаются как сатанинский шабаш: «Повисли в воздухе *хохот, остроты и крепкая ругань* против начальства <...> Опять какая-то шельма *греголет* <...> десятеро *загреботали* <...> двадцать человек <...> счету нет <...> Появились *лай, мяуканье и криканье, свист и визг* <...> Пастей во сто вырабатывается *бесшабаинный гвалт*, и все это совершается в *непроглядной темноте*. Если бы привести в класс свежего человека, не слыхавшего стенаний бурсака, он подумал бы, что это *грешные души воют в аду*» [16, с. 32].

Своеобразно завершает андреевскую ироническую демонологию «Дневник Сатаны» (1919). В этом произведении, оставшемся незаконченным, «скромный, неосторожный, вочеловечившийся черт» (дьявол-ироник), пришедший на землю, «чтобы лгать и играть <...> смеяться над людьми» [5, с. 120, 165, 246], оказывается совершенно неожиданно «посрамленным» человеком Новейшего времени, времени «*иных чаяний и иных чудес*» [5, с. 203]. В этой связи можно вспомнить «пророчество» «дедушки» из «Моих записок» (1908): «...я представляю себе дьявола, который, со всем великим запасом *адской лжи, хитрости и лукавства*, явился на землю в тщеславной надежде *гениально солгать*, <...> и любая женщина, любой ребенок» [2, с. 175] оказываются в состоянии его одурачить. В современном мире *сатанинское начало* в людях давно уже стало нормой, «земля выросла» и больше не нуждается

в «*талантах*» Сатаны, трагикомично вынужденного «*грозить полицией*» для защиты от «*таких очаровательных, бесстрашных, на все готовых чертей*» [5, с. 246].

По нашему мнению, значительную часть прозаического творчества Л. Андреева можно рассматривать как своеобразную оригинальную «*дьяволиаду*» («*гофманиаду*»). Это произведения на темы искушения «*сверхчеловеческого*» («*дьяволического*») разума человека («*Рассказ о Сергее Петровиче*» (1900), «*Мысль*» (1902), «*Тьма*» (1907), «*Мои записки*» (1908) и др.) и произведения на темы дьявола («*Нечто о чертях*» (1901), «*О писателе*» (1902), «*Покой*» (1911), «*Правила добра*» (1912), «*Дневник Сатаны*» (1919)). Одни из них представляют собой повествования, как бы рассказанные дьяволом («*Так было*» (1905), «*Бен-Товит*» (1905), «*Елеазар*» (1906), «*Иуда Искариот*» (1907), «*Свидетель истины*» («*Нерукотворный образ*») (1915) и др.); другие – истории, в которых дьявол является сам действующим лицом («*Покой*» (1911), «*Правила добра*» (1912), «*Черт на свадьбе*» (1915), «*Дневник Сатаны*» (1919) и др.); третьи – в которых герои-люди, совмещающие в себе «*сверхчеловека*» и «*дьявола*» и неинфернальные по происхождению, занимают место носителей деструктивности, т. е. – инфернальных героев (Иван Копров – «*Жизнь Василия Фивейского*» (1903), «*дедушка*» – «*Мои записки*» (1908), Норден – «*Он (Рассказ неизвестного)*» (1913), Фома Магнус – «*Дневник Сатаны*» (1919)).

Таким образом, можно сделать вывод, что на протяжении всего творческого пути Л. Андреева в его художественной прозе (и драматургии) продолжал функционировать иронический демонологический дискурс, имеющий большое значение и играющий важную роль для понимания всего творчества писателя в целом. Он позволял Л. Андрееву ставить «*проклятые вопросы*» жизни человека, осмысливая их под антидидактическим углом зрения, а также противостоять новейшим идеям нищезанятия, позитивизма и богоискательства, столь распространенным в начале XX века.

Литература

1. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 639 с.
2. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1994. Т. 3. 655 с.
3. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1994. Т. 4. 639 с.
4. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1995. Т. 5. 511 с.
5. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1996. Т. 6. 720 с.
6. Грузин Ю. В. Инфернальный герой русской прозы XX века: истоки, типология, трансформация: дис. ... канд. филол. наук. К., 2001. 231 с.
7. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 512 с.
8. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1976. Т. 15. 624 с.
9. Еременко М. В. Мифопоэтика творчества Леонида Андреева 1908–1919 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2001. 19 с.

10. Косенко А. А. Инфернальный персонаж фольклорного генезиса в прозе Чехова // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2005. № 3. С. 70–74.
11. Литературное наследство. Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. М.: Наука, 1965. Т. 72. 630 с.
12. Московкина И. И. Проза Леонида Андреева: жанровая система, поэтика, художественный метод: учеб. пособие. Харьков: Изд-во ХГУ, 1994. 152 с.
13. Московкина И. И. Смех против черта в прозе Н. В. Гоголя и Л. Андреева // Література та культура Полісся. Ніжин, 1999. Вип. 12: Творча спадщина М. Гоголя. С.188–196.
14. Московкина И. И. Между «про» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: монография. Х.: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. 288 с.
15. Орден И. А. Рецепция мотива «дьявольское пари» в рассказе Леонида Андреева «Покой» // Вестник современных исследований. 2019. №1.6 (28). С. 280–282.
16. Помяловский Н. Г. Очерки бурсы. М.: ГИХЛ, 1954. 192 с.
17. Реквием: сборник памяти Леонида Андреева / под. ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой, предисл. В. Н. Невского. М.: Федерация, 1930. 283 с.
18. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. М.: Наука, 1976. Т. 4. 552 с.

References

1. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1990. T. 1. 639 s.
2. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1994. T. 3. 655 s.
3. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1994. T. 4. 639 s.
4. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1995. T. 5. 511 s.
5. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6-ti t. M.: Khudozh. lit., 1996. T. 6. 720 s.
6. Gruzin Yu. V. Infernalnyy geroy russkoy prozy XX veka: istoki, tipologiya, transformatsiya: dis. ... kand. filol. nauk. K., 2001. 231 s.
7. Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30-ti t. L.: Nauka, 1976. T. 14. 512 s.
8. Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30-ti t. L.: Nauka, 1976. T. 15. 624 s.
9. Yeremenko M. V. Mifopoetika tvorchestva Leonida Andreeva 1908–1919 gg.: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Saratov, 2001. 19 s.
10. Kosenko A. A. Infernalnyy personazh folklorного генезиса в прозе Chekhova // Visnik Zaporizkogo natsionalnogo universitetu. Filologichni nauki. 2005. № 3. S. 70–74.
11. Literaturnoe nasledstvo. Gorkiy i Leonid Andreev: neizdannaya perepiska. M.: Nauka, 1965. T. 72. 630 s.
12. Moskovkina I. I. Proza Leonida Andreeva: zhanrovaya sistema, poetika, khudozhestvennyy metod: ucheb. posobie. Kharkov: Izd-vo KhGU, 1994. 152 s.
13. Moskovkina I. I. Smekh protiv cherta v proze N. V. Gogolya i L. Andreeva // Literatura ta kultura Polissya. Nizhin, 1999. Vip.12: Tvorchа spadshchina M. Gogolya. S. 188–196.
14. Moskovkina I. I. Mezhdū «pro» i «contra»: koordinaty khudozhestvennogo mira Leonida Andreeva: monografiya. Kh.: KhNU im. V. N. Karazina, 2005. 288 s.
15. Orden I. A. Retseptsiya motiva «dyavolskoe pari» v rasskaze Leonida Andreeva «Pokoy» // Vestnik sovremennykh issledovaniy. 2019. №1.6 (28). S. 280–282.
16. Pomyalovskiy N. G. Ocherki bursy. M.: GIKhL, 1954. 192 s.
17. Rekviev: sbornik pamyati Leonida Andreeva / pod. red. D. L. Andreeva i V. Ye. Beklemishevoy, predisl. V. N. Nevskogo. M.: Federatsiya, 1930. 283 s.
18. Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 30-ti t. M.: Nauka, 1976. T.4. 552 s.

Гомон Андрій Михайлович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української, російської мов та прикладної лінгвістики, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» (вул. Кирпичова, 2, Харків, 61000, Україна); e-mail: alpasador7@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7280-9402>

Гомон Андрей Михайлович, кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики, Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт» (ул. Кирпичева, 2, Харьков, 61000, Украина); alpasador7@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7280-9402>

Gomon A. M., PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian, Russian Language and Applied Linguistics, NTU “KhPI” (2 Kyrpychova str., 61002, Kharkov, Ukraine); e-mail: alpasador7@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7280-9402>

**Между «высокой» литературой и беллетристикой:
поэтика новеллы М. Кузмина «Балетное либретто»**

Е. О. Полякова

*аспирантка, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;
e-mail: janevra5877@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-9871-070X*

В статье осуществляется анализ поэтики новеллы М. Кузмина «Балетное либретто» (1917). Исследователи практически не изучают поэтику его новелл «из современной жизни» (предпочитая стилизованную прозу), что связано с общепринятым мнением о них как о второсортной, малохудожественной литературе. Тем не менее, подобная характеристика этих произведений представляется не вполне корректной при более глубоком анализе не стилизованных новелл М. Кузмина, в которых обнаруживаются особенности поэтики, присущие и более художественным, на первый взгляд, новеллам. Так, в «Балетном либретто» особый интерес представляют обширный интертекст и обилие отсылок к различным культурным явлениям и произведениям искусства. В тексте упоминаются имена и произведения известных французских писателей («Правила тринадцати» О. Бальзака, статьи и либретто Т. Готье, «Влюбленный дьявол» Ж. Казота). В то же время в новелле зашифрованы и малозаметные, однако важные отсылки к известным произведениям искусства («Шагренева кожа» и «Гобсек» О. Бальзака, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского), личностям (Ж.-Б. Люлли, Мольер) и явлениям культуры (Русский балет, музыкальный театр, французская национальная опера). Ирония, как устойчивая черта поэтики произведений М. Кузмина, также проявляется и в новелле «Балетное либретто», чему способствуют обыгрывание имен персонажей, тонкие намеки на философию символизма и реплики самих героев. Несмотря на то, что новеллу можно интерпретировать, как историю с увлекательным сюжетом, у произведения есть и другой, «скрытый» план, проявляемый в отсылках и аллюзиях, что свидетельствует об изящной авторской игре с читателем, не позволяющей охарактеризовать произведение как шаблонное. Выявленные особенности поэтики (наличие иронии, насыщенный интертекст, множество отсылок к явлениям мировой культуры и искусства) свойственны и некоторым другим новеллам М. Кузмина «из современной жизни» («Платоническая Шарлотта», «Те же глаза», «Родственный визит» и др.). Насколько перечисленные особенности характерны для других подобных произведений М. Кузмина, до сих пор не ставших объектом анализа литературоведов, представляет собой актуальный вопрос для дальнейших исследований.

Ключевые слова: Михаил Кузмин, малая проза, новелла, беллетристика, поэтика, интертекст, «серебряный век»

Полякова Є. О. Між «високою» літературою та белетристикою: поетика новели М. Кузіна «Балетное либретто»

У статті здійснюється аналіз поетики новели М. Кузіна «Балетное либретто» (1917). Дослідники практично не вивчають поетику його новел «з сучасного життя» (надаючи перевагу стилізованій прозі), що пов'язано з загальноприйнятою думкою про них як про другосортну, малохудожню літературу. Проте, подібна характеристика цих творів видається не зовсім коректною при більш глибокому аналізі не стилізованих новел М. Кузіна, в яких виявляються особливості поетики, властиві і більш художнім, на перший погляд, новелам. Так, в «Балетном либретто» особливий інтерес представляють великий інтертекст і велика кількість відсилань до різних культурних явищ і творів мистецтва. У тексті згадуються імена і твори відомих французьких письменників («Правила тринадцяти» О. Бальзака, статті та лібрето Т. Готьє, «Закоханий диявол» Ж. Казота). У той же час в новелі зашифровані і малопомітні, проте важливі відсилання до відомих творів мистецтва («Шагренева шкіра» і «Гобсек» О. Бальзака, «Злочин і кара» Ф. Достоевського), особистостям (Ж.-Б. Люлі, Мольєр) і явищам культури (Російський балет, музичний театр, французька національна опера). Іронія, як стійка риса поетики творів М. Кузіна, також проявляється і в новелі «Балетное либретто», чому сприяють обігрування імен персонажів, тонкі натяки на філософію символізму і репліки самих героїв. Незважаючи на те, що новелу можна інтерпретувати, як історію з захоплюючим сюжетом, у творі є й інший, «прихований» план, проявлений у відсиланнях і аллюзіях, що свідчить про витончену авторську гру з читачем, яка не дозволяє охарактеризувати твір як шаблонний. Виявлені особливості поетики (наявність іронії, насичений інтертекст, безліч відсилань до явищ світової культури і мистецтва) властиві і деяким іншим новелам М. Кузіна «з сучасного життя» («Платоническая Шарлотта», «Те же глаза», «Родственный визит» та ін.). Наскільки ці особливості характерні для інших подібних творів М. Кузіна, які досі не стали об'єктом аналізу літературознавців, являє собою актуальне питання для подальших досліджень.

Ключові слова: Михайло Кузмін, мала проза, новела, белетристика, поетика, інтертекст, «срібний вік»

Poliakova Yevheniia. Between “High” Literature and Middle-literature: Poetics of the short story “Ballet Libretto” by M. Kuzmin

The article focuses on the poetics of the short story “Ballet Libretto” (1917) by M. Kuzmin. Researchers practically do not study the poetics of his short stories “from modern life” (preferring stylized prose), which is due to the generally accepted opinion of them as second-rate literature. Nevertheless, such a characterization of these works does not seem to be entirely correct with a deeper analysis of M. Kuzmin's unstylized short stories, in which the peculiarities of poetics are found that are inherent in more artistic, at first glance, short stories. Thus, in the “Ballet Libretto” the extensive intertext, the abundance of references to various cultural phenomena and works of art are of particular interest. The text contains mentions the names and works of famous French writers (“The Rules of the Thirteen” by O. Balzac, articles and libretto by T. Gauthier, “The Devil in Love” by J. Cazot). At the same time, the novel also encrypts subtle, but important references to famous works of art (“Shagreen leather” and “Gobshek” by O. Balzac, “Crime and Punishment” by F. Dostoevsky), personalities (J.-B. Lully, Moliere) and cultural phenomena (Russian ballet, musical theater, French national opera). Irony, as a permanent feature of the poetics of M. Kuzmin's works is also manifested in the short story “Ballet Libretto”, which is facilitated by playing on characters' names, subtle allusions to the symbolism philosophy and replicas of the heroes themselves. Despite the fact that the short story can be interpreted as a story with a fascinating plot, the work has another, “hidden” plan, manifested in the references and allusions, which indicates an elegant author's game with the reader, which does not allow to characterize the work as template. Identified poetics' features (the presence of irony, rich intertext, many references to the phenomena of world culture and art) are also characteristic of some other short stories “from modern life” by M. Kuzmin (“Platonic Charlotte”, “The Same Eyes”, “A Kindred Visit” etc.) To what extent these features are characteristic of other similar M. Kuzmin's works, which have not been the subject of analysis by literary critics yet, is an actual question for further research.

Keywords: Mikhail Kuzmin, small prose, short story, middle-literature, poetics, intertext, “silver age”

Исследователи прозы М. Кузмина редко обращаются к анализу его новелл «из современной жизни», что объясняется все еще преобладающим общепринятым мнением о них как второсортных и малохудожественных. Такими названные произведения выглядят на фоне изящной стилизованной малой прозы писателя. Тем не менее, подобная характеристика всех новелл М. Кузмина «из современной жизни», видимо, не вполне корректна. Более адекватным представляется их рассмотрение в рамках беллетристики «серебряного века», которая занимала особое место между «высокой» и «бульварной» литературой. В поэтике беллетристических произведений особенности элитарной литературы сочетались со штампами массового искусства. При этом, как замечает А. М. Грачева, «употребление принципов построения сюжета, образности, символики бульварной литературы чаще всего носило характер литературной игры, в которой автор и читатель иронически дистанцировались от изображаемого» [1, с. 585–586]. Уже осуществленный анализ некоторых новелл из «современной жизни» («Решение Анны Мейер», «Платоническая Шарлотта», «Кирикова лодка» и др.) [3; 4], обнаружив сходные черты поэтики, подтвердил продуктивность подобного исследования. Поэтому представляется целесообразным их дальнейшее рассмотрение под сходным углом зрения.

В новелле «Балетное либретто» (1917) повествуется о молодом человеке, Алексее Дербентове, влюбленном в балерину Зинаиду Светловскую. Чтобы расположить к себе возлюбленную, которая практически не замечает его чувств, он решает разыскать для нее редкую книгу, необходимую ей для балетного либретто. В процессе поиска герой встречает странную семью, общение с которой будто погружает его в другой, лишенный обыденности мир. Тем не менее, история влюбленности в балерину оканчивается довольно обыденно: Светловская признается, что балет для нее важнее отношений с мужчинами, и рекомендует Дербентову найти подходящую ему жену, отказавшись от пустых и нелепых фантазий. Во время финального разговора выясняется и то, что Зинаида знает людей, у которых Алексей искал книгу, и считает, что дочь хозяев прекрасно подойдет ему в жены. Финал новеллы анекдотичен: Светловская, понижая тон голоса, говорит, что женитьба Дербентова не станет преградой для того, чтобы он считал ее лучшей и единственной женщиной.

Одна из заметных особенностей этой новеллы – обширный интертекст и обилие отсылок к различным культурным явлениям и произведениям искусства. Первый абзац наполнен аллюзиями на французскую литературу XIX века и открытыми упоминаниями известных писателей. Так, в тексте новеллы упоминается Бальзак, после чего, в сочетании с описанными повествователем деталями, возникает ассоциация одновременно с двумя произведениями классика французской литературы

– романом «Шагреновая кожа» (1830–1831) и повестью «Гобсек» (1830). К таким интертекстуальным деталям можно отнести описание внешности Алексея Дербентова: «с неопределенно блуждающими глазами, полуоткрытым ртом, выбившимися из-под шапки волосами, расстегнутом пальто, он, действительно, походил на поэтического героя из романтического и светского романа тридцатых годов» (здесь и далее курсив мой – Е. П.) [2, с. 353]. Следует обратить внимание и на фамилию Алексея – Дербентов, которая вызывает ассоциации как с названием города на юге России (Дербент, что означает «железные ворота»), так и с фамилией Дервиль, которую носил один из главных героев повести «Гобсек». К «Шагреновой коже» отсылает ситуация прихода Алексея в антикварную лавку и его влюбленность в балерину (в романе Бальзака антиквар, подаривший Рафаэлю талисман, пожелал ему влюбиться в молодую танцовщицу).

Главный герой в поисках старинной книги («Влюбленный дьявол» Ж. Казота – французского писателя XVIII в.) отправляется к антиквару – Савве Ильичу Готье. При этом повествователь акцентирует внимание на необычной для русского фамилии: «Соединение чисто русских Саввы Ильича с французской фамилией Готье было достаточно примечательно, чтобы над ним задуматься» [2, с. 353]. Во второй главе новеллы фамилия Готье упоминается уже в отношении французского поэта-романтика, произведения которого на русский язык переводили В. Брюсов и Н. Гумилев: «Может быть, на эту мысль ее натолкнуло чтение артиклем *Теофиля Готье*, которого она находила скучным, но читала из какого-то странного эстетизма» [2, с. 356]. Отсылка к Готье в данной новелле связана еще и с тем, что писатель был известен своими либретто, в том числе сценариями знаменитых балетов «Жизель», «Дочь фараона», «Видение розы» и др. Некоторые балеты, например, «Египетские ночи» и «Павильон Армиды», ставились во время «Русских сезонов» 1908–1914 гг. С. Дягилева, которые впоследствии переросли в особое культурное явление – «Русский балет», и повлияли на всю мировую культуру.

В художественном оформлении спектаклей участвовали представители «Мира искусства» (Л. Бакст и А. Бенуа); впоследствии С. Дягилев также сотрудничал с художниками мирового масштаба – П. Пикассо, А. Матиссом и др., а для создания музыки приглашал знаменитых русских и зарубежных композиторов – С. Прокофьева, М. Равеля, К. Дебюсси, И. Стравинского и др. Примечательно, что иностранные танцоры, благодаря моде на русский балет и участию в постановках С. Дягилева, брали себе русские псевдонимы или адаптировали свои имена на русский манер (Патрик Хили-Кей – Антон Долин, Георгий Баланчивадзе – Джордж Баланчин, Элис Маркс – Алисия Маркова и др.). Таким образом, в новелле «Балетное либретто» фамилия Саввы Ильича Готье намекает одновременно на

французского писателя-романтика и на современные для М. Кузмина явления русского модернизма – поэзию и балет.

Образ главного героя также заслуживает внимания. Как и другие, склонные к «романтическим» мечтаньям, персонажи новелл М. Кузмина «из современной жизни» [4], образ Дербентова окрашен иронией повествователя. К тому же в характеристике отношения Дербентова к Светловской можно усмотреть ироничный намек на культ Прекрасной Дамы, проявившийся в творчестве и жизни символистов: «Ему нужно было жить, быть прилично одетым и посещать балкон Мариинского театра, когда участвовало его “божество”, его “волшебница”, его “пери” (он именно так мысленно и называл Светловскую, не гоняясь за изысканностью или новизною выражения). Там он забывал все, млея, таял и восторгался, умилялся, шумел и неистовствовал в антрактах, выходя из зрительного зала всегда последним, в темноте, ошупью» [2, с. 356–357].

Имя персонажа, Алексей Михайлович, было бы ничем не примечательно, если бы автора новеллы не звали Михаил Алексеевич. Если учесть, что в новелле «Ангел Северных врат» М. Кузмин намекает на себя, наделяя портрет ангела-помощника чертами собственной внешности [3], то в новелле «Балетное либретто», возможно, писатель пользуется похожим приемом. Наделяя склонного к чрезмерной мечтательности героя своим «перевернутым» именем, М. Кузмин иронизирует и над собой, но в то же время «от противного» намекает на то, что сам он более укоренен в «живой жизни».

Интертекст «Балетного либретто» включает в себя и отсылки к творчеству Ф. Достоевского. Действие новеллы разворачивается в Петербурге (в тексте город уже переименован в Петроград), а главный герой в поисках либретто знакомится с семьей антиквара, живущей в мрачном доме: «Подъяческие улицы мрачное, двусмысленное и печальное место, где начинаются темные истории или распутываются падением, проклятьями и преступлением. <...> Ворота на улицу не было, во двор нужно было проходить узким и темным коридором, в конце которого горела лампа, словно он шел под землю. Лестница тоже была темною» [2, с. 353–354]. Такое описание напоминает тяжелую атмосферу романа «Преступление и наказание», а упоминание в новелле желтого цвета в различных вариациях только усиливает это впечатление (окно «было освещено *желтоватым* светом» [2:354]; «Желтые полупотухшие глаза глядели лукаво [2:357]» и др.) Но если у Ф. Достоевского желтый цвет связан со смертью, то в новелле М. Кузмина желтый ассоциируется скорее с экзальтированностью.

Общее настроение сумасшествия дополняет постоянное присутствие кошек и котов, создающих ощущение хаоса и беспорядка: «Тут с фырканьем вдруг пронеслось несколько пар когтистых лап, шум падающих книг, дребезг уроненного стакана, мягкие

пощечины, – и прямо под ноги Алексею Михайловичу клубком скатились четыре кота, ударились об него, с яростным мяуканьем разлетелись в разные стороны, остановились, выгнув спины, потом опустили твердо-скрюченные хвосты, сели и заурчали сладким и зловещим басом» [2, с. 360]. После первого (неудачного) визита Дербентова к антиквару «далеко мяукала кошка. <...> Алексей Михайлович снова взглянул в окно, по матовому свету двигался силуэт головы с ушами» [2, с. 355–356]. Жена антиквара, чьи «Желтые полупотухшие глаза глядели лукаво» [2:357], встретив гостя в следующий раз, признается, что она редко ошибается в людях и что у нее *есть нюх*: «Какое смешное слово! У меня есть *нюх*» [2, с. 358]. Эти детали привносят в ее образ нечто кошачье. Ее дочь также похожа на кошку: «<...> на пороге показалась девушка лет восемнадцати с круглым, несколько *кошачьим* лицом» [2:360]. В финале новеллы оказывается, что Савва Ильич держит у себя в доме около дюжины кошек и любит их больше посетителей, несмотря на то, что те «свободно разгуливают по редчайшим книгам, а иногда и рвут их» [2, с. 366].

Все сцены общения главного героя с женой антиквара похожи на фарс. Каждый раз герои, проводя время вместе, разыгрывают театральные сценки, которые придумывают сами, хотя стройность и логика в этих «спектаклях» отсутствует: «Очевидно, ей нужен был только послушный слушатель, потому действовать в этих рассказах могло какое угодно фиктивное лицо, не обязательно сейчас присутствующее <...>. Скоро он стал принимать в них более активное участие, фантазируя вслух свое, не сообразуясь с тем, что говорила его партнерша» [2, с. 362–363]. И если Пелагея была сумасшедшей, то Дербентов скорее осуществлял своего рода творческий акт, к которому его подталкивала влюбленность в Светловскую: «В его историях героиней, конечно, была Светловская; спектакли, почтительное ухаживание, поездки, триумфы Зинаиды Петровны были сюжетами его мечтанья» [2, с. 363].

Настоящее имя жены антиквара – Пелагея Николаевна, однако она называет себя Поликсеной, а Дербентова – Алексисом. Вполне вероятно, что имя Поликсены – отсылка не столько к героине древнегреческих мифов, сколько к персонажу оперы «Ахилл и Поликсена» (1687) французского композитора Жан-Батиста Люлли и – опосредованно – к его личности и творчеству. Прежде всего, он известен как создатель французской национальной оперы, но свой творческий путь начал в качестве придворного композитора, сочиняющего музыку к *балетам*, в которых сам участвовал в качестве танцора. В тот период все еще сохранялась традиция «Комического балета королевы» – спектаклей, где на сцену одновременно выходили и представители королевской семьи, и танцовщики обычного происхождения. Ж.-Б. Люлли выбирал необычные темы для балетных постановок («Балет конторы

знакомств» и т.д.), в музыке экспериментировал и во многом стал новатором, а в личной жизни предпочитал не только женщин, но и мужчин. Также Ж.-Б. Люлли создал немало постановок в сотрудничестве с Мольером («Брак поневоле», «Жорж Данден», «Блистательные любовники» и др.), многие из которых комедийны. Учитывая все перечисленные факты, в новелле, таким образом, можно усмотреть одновременно несколько отсылок – к творчеству и личности Ж.-Б. Люлли, театру Мольера и музыкальному театру как таковому.

Финал «Балетного либретто», как и некоторых других новелл М. Кузмина («Ангел северных врат», «Третий вторник» и др.), анекдотичен. Несмотря на то, что Светловская желает Дербентову жениться, она не возражает против его чувств к ней: «Я вовсе не хочу отказываться от роли “первой и единственной” женщины для вас, но ведь это совсем другое дело и ничему не мешает» [2, с. 366]. Говорит ли она эту реплику серьезно или всего лишь пытается успокоить таким способом Дербентова, эти слова двусмысленны и заключают в себе иронию.

Таким образом, новеллу «Балетное либретто» с ее занимательным любовным сюжетом и персонажами (влюбленный мечтатель, балерина и т.п.), характерными для низкопробной массовой литературы, все же точнее отнести к беллетристике (мидл-литературе). Такая атрибуция новеллы более адекватна, поскольку ее поэтика обнаружила особенности, характерные и для «элитной» стилизованной малой прозы М. Кузмина (насыщенный интертекст, множество аллюзий и отсылок к явлениям мировой культуры и искусства – в данном случае, преимущественно французской). Благодаря этому, а также иронии повествователя в произведении возникает другой, «скрытый» план, свидетельствующий об изящной авторской игре с читателем, не позволяющей охарактеризовать произведение как шаблонное. Насколько выявленные особенности характерны для поэтики всех новелл М. Кузмина «из современной жизни», представляет собой актуальный вопрос для дальнейших исследований.

Литература

1. Грачева А. М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы / Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 543–587.
2. Кузмин М. Проза. Собр. соч. в 9 т. Т. 7; [ред. и примеч. В. Ф. Маркова и Фридриха Шольца]. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1987. 412 с.
3. Полякова Е. О. Новеллы М. Кузмина «Ангел северных врат» и «Третий вторник»: поэтика и место в цикле «Военные рассказы» // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология. Гродно, 2018. Т. 8. № 3. С. 23–29.
4. Полякова Е. О. Специфика осмысления любовных коллизий “из современной жизни” в малой прозе М. Кузмина // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2016. Сер. Філологія. Вип. 75. С. 99–102.

References

1. Gracheva A. M. Russkaia belletristika 1900–1910-kh gg.: idei i zhanrovyie formy / Poetika russkoi literatury kontsa XIX – nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza / RAN; In-t mir. lit. im. A. M. Gor'kogo. M.: IMLI RAN, 2009. S. 543–587.
2. Kuzmin M. Proza. Sobr. soch. v 9 t. T. 7; [red. i primech. V. F. Markova i Fridrikha Shol'tsa]. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1987. 412 s.
3. Poliakova E. O. Novelly M. Kuzmina «Angel severnykh vrat» i «Tretii vtornik»: poetika i mesto v tsikle «Voennye rasskazy» // Vestnik Grodnenskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Ianki Kupaly. Seriiia 3. Filologiya. Pedagogika. Psikhologiya. Grodno, 2018. T. 8. № 3. S. 23–29.
4. Poliakova E. O. Spetsifika osmysleniia liubovnykh kollizii “iz sovremennoi zhizni” v maloi proze M. Kuzmina // Visnik Kharkivs'kogo natsional'nogo universitetu imeni V. N. Karazina. 2016. Ser. Filologiya. Vip. 75. S. 99–102.

Полякова Євгенія Олегівна, аспірантка, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: janevra5877@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9871-070X>

Полякова Евгения Олеговна, аспирантка, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: janevra5877@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9871-070X>

Poliakova Yevheniia, PhD student, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: janevra5877@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9871-070X>

Роман О. Савича «Воображаемый собеседник»: особенности заголовочного комплекса

А. А. Рубан

*кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы,
ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
e-mail: ruban_allochka@ukr.net*

В статье представлен общий анализ заголовочного комплекса романа О. Савича «Воображаемый собеседник». Автор публикации анализирует и классифицирует общее заглавие романа и заглавия все его восемнадцати глав. Основной принцип классификации – соотношение названия с традиционными компонентами текста: тематикой, проблематикой, сюжетом, системой персонажей, деталью, временем и местом и пр. Также рассматривается «энергия» заглавий: связь романа в целом и его глав с другими произведениями русской и мировой литературы разных лет.

Второй аспект анализа романа О. Савича – эпиграф. В тексте эпиграфы функционируют в нескольких системах взаимосвязи: с разным контекстом, с текстом произведения и его частями, с другими эпиграфами. Автор статьи рассматривает коммуникативные типы и функции (информативную и формообразующую) эпиграфов в интерпретации литературного текста. В романе О. Савича содержательная информация эпиграфа – прогнозирующее, проспективное сообщение об основных тематических, сюжетных и концептуальных моментах художественного произведения. Также показано, что некоторые эпиграфы выполняют и формообразующую функцию в тексте.

Типы эпиграфов в романе различаются по источнику. Эпиграф как элемент романа О. Савича многофункционален. Основная и универсальная его функция диалогизирующая: эпиграф – один из способов диалогизации монолога, введения в него другой, неавторской, точки зрения. Таким образом проявляется система авторского мышления, его литературная ориентация.

Если эпиграфы подчеркивают открытость границ текста, то оглавление, предпосланное роману (деление текста на 18 глав), придает ему характер завершенности, усиливает его внутреннее единство. Оглавление в романе Савича функционирует как сюжетно-символический концепт текста – это своеобразный микротекст, обладающий семантикой и образной структурой.

Сделаны предварительные выводы о природе романа О. Савича и его месте в русской литературе 1920–1930 годов.

Ключевые слова: традиция, новаторство, О. Савич, роман, заголовочный комплекс, заглавие, эпиграф

Рубан А. А. Роман О. Савича «Уявний співрозмовник»: особливості заголовного комплексу

У статті представлено загальний аналіз заголовочного комплексу роману О. Савича «Уявний співрозмовник». Автор публікації аналізує та класифікує заголовки роману: загальну назву та назви його вісімнадцяти частин. За основний принцип класифікації взяте співвідношення назви з традиційними компонентами тексту: тематичним складом, проблематикою, сюжетом, системою персонажів, деталлю, часом та простором тощо. Також розглядається «енергія» заголовків: зв'язок роману в цілому та його частин з іншими творами російської та світової літератури різних часів.

Другий аспект аналізу роману О. Савича – епіграф. У романі епіграфи функціонують у декількох системах зв'язку: з рідним контекстом, з текстом твору та його частинами, з іншими епіграфами. Автор статті розглядає комунікативні типи та функції (інформативна та формозначальна) епіграфів в інтерпретації літературного тексту. У романі О. Савича змістова інформація епіграфа – прогнозує, проспективно повідомлення про основні тематичні, сюжетні та концептуальні моменти художнього твору. Також показано, що деякі епіграфи виконують і формотворчу функцію в тексті. Типи епіграфів у романі розрізняються за джерелом. Епіграф як елемент тексту О. Савича багатofункціональний. Основна та універсальна його функція діалогізуюча: епіграф – один із способів діалогізації монологу, введення в нього іншої, «неавторської точки зору». Так виявляється система авторського мислення, його літературна орієнтація. Якщо розподіл роману на 18 глав надає твору характер завершеності, підсилює його внутрішню єдність, то епіграфи підкреслюють відкритість меж тексту.

На основі аналізу заголовочного комплексу зроблені попередні висновки щодо природи твору О. Савича та його місця в російській літературі 1920–1930 років.

Ключові слова: традиція, новаторство, О. Савич, роман, заголовочний комплекс, заголовок, епіграф

Ruban A. A. Special features of the heading complex in the novel "Imaginary Interlocutor" by O. Savych

The article presents an analysis of the heading complex in the novel by I. Savych "Imaginary Interlocutor". The author of the article analyses and classifies the headings of the novel: the general title and the titles of its eighteen chapters. The main principle of the classification is correlated with the traditional components of the text: thematic content, problems, plot, character system, details, time and space, etc. under analysis is also "the energy" of the headings: connection of the whole novel and its chapters with other works of Russian and foreign literature of different times.

The other aspect of the analysis of the novel discussed is epigraph which functions in several coupling systems: with the novel context, with the text of the novel and its chapters, with different epigraphs. The author of the research considers communicative types and functions (informative and form-meaning ones) of epigraphs in literary interpretation. In O. Savych's novel meaningful information of the epigraph is a prospective message concerning thematic, plot and conceptual moments of the book. Special attention is paid to the form-building function in the text. Types of the epigraphs in the novel are different according to the source. Epigraph, as an element of O. Savych's text is multifunctional. Its main and universal function is dialogical: epigraph is one of ways to make a monologue dialogical, to present a different from the author's point of view. Thus, the system of the author's thought, their literary orientation are revealed. While the division of the novel into 18 chapters gives to the novel the character of completeness, enhances its inner unity, epigraphs outline the open character of the text borders.

The analysis of the heading complex allows to make some conclusions about the nature of O. Savych's book and its place in Russian literature of 1920 – 1930 years.

Key words: tradition, innovation, O. Savych, novel, heading complex, heading, title, epigraph

Постановка проблемы. Имя Овадия Герцовича Савича (1896–1967) мало известно современному читателю. Мы знаем Савича как известного переводчика испанской, чилийской, кубинской, мексиканской, колумбийской поэзии, исследователя-испаниста. А вот Савич-писатель практически забыт. Однако творчество автора повести «По холстяной земле» (1923), «Поэмы сна и ночи», поэмы «Белые пустыни» (обе 1924), сборников прозы «Короткое замыкание», «Плавучий остров» (оба 1927), четырех книг рассказов и романа «Воображаемый собеседник» (1928), под всевдонимом Рэне Каду в соавторстве с Владимиром Коровиным-Пиотровским опубликованного иронически-фантастического романа «Атлантида под водой» (1929) интересно не только как пример писательских практик автора «второго плана», обращение к которым продиктовано насущной проблемой воссоздания полной картины литературного процесса 1920–1930 годов, но и как самобытный образец многогранной русской литературы постсимволистского периода.

Произведения писателя написаны в разной манере: от импрессионистической, орнаментализма Савич пытался перейти к простоте бунинской прозы, заметны и другие влияния (И. Эренбург). Однако при таком выборе автору удается наметить ту психологически-нравственную основу, в которой впоследствии органически слились и он сам как личность, и его произведения. Итогом такого слияния стал роман «Воображаемый собеседник».

Анализ последних исследований и публикаций. Роман О. Савича стал известен современному читателю благодаря серии «Забытая книга», вышедшей в свет вначале 1990-х гг. Позднее произведение не переиздавалось и, наверное, поэтому не было предметом особого внимания литературоведов.

«Воображаемый собеседник» принес Савичу признание столь различных писателей, как И. Эренбург, О. Форш, Ю. Тынянов, Б. Пастернак и официальную репутацию идеологически сомнительного автора. Наиболее полный положительный отзыв дал Г. Адамович: «Роман Савича имеет ценность именно, художественную, поэтическую, литературную, как живой вымысел, а не как показательное настроение или зеркало быта» [1, с. 238]. О романе «Воображаемый собеседник» упоминают в различных работах В. Набоков [3], М. Маликова [4], Б. Я. Фрезинский [6], Ю. Щеглов [7]. Развёрнутый анализ диалога «Воображаемого собеседника» О. Савича с «Фаустом» Гете наряду с такими произведениями, как «Мёртвые боги» А. Амфитеатрова, «Анатэма», «Дневник Сатаны», «Покой» Л. Андреева, «Голос из могилы» Г. Чулкова, «Старуха» Д. Хармса, «Антихристово причастие» М. Слонимского, «Исходящая №37» Л. Лунца, «Гомункулус» И. Варшавского, «Ночные бдения с Иоганном Вольфгангом Гёте»

В. Пьещуха осуществила Г. А. Шор [6]. Однако комплексного изучения произведения, определения его эстетической специфики до сих пор нет.

Цель статьи. Рассмотреть особенности заголовочного комплекса романа О. Савича «Воображаемый собеседник», определить некоторые особенности поэтики текста.

Изложение основного материала. Литературное произведение – это текст, речевое высказывание, зафиксированное как последовательность языковых знаков. Любой текст имеет свою рамку, или рамочный текст, по-разному оформляемый в зависимости от литературного рода, жанра, национальной традиции и пр. Наиболее полный перечень компонентов рамки выглядит следующим образом: 1) это заголовочный комплекс, 2) рамочный текст, относящийся к произведению как целому: авторские примечания, предисловие и послесловие, обозначение даты и места написания, 3) деление на части (например, на главы в романе или повести). При этом каждая из частей может иметь свою рамку; так возникает оглавление – еще один компонент рамочного текста. В рамках произведения обычно в миниатюре отражается его поэтика, а также некоторые общие закономерности стиля литературного направления, школы.

Заголовочный комплекс – это элементы рамочного текста, сгруппированные вокруг заглавия произведения. Помимо заглавия эпический заголовочный комплекс включает в себя имя автора (имена авторов) или его псевдоним, а также жанровый подзаголовок, эпиграф, посвящение, внутреннее оглавление, авторское предисловие, послесловие, примечания. Части заголовочного комплекса выполняют информативно-ориентирующую роль. Кроме того, заголовок играет графически-выделительную роль, отделяя текст от других текстов в составе комплексного произведения и определяя его границы. В целом рамка – традиционная зона автора в тексте. Ее можно рассматривать как прямое обращение автора к адресату, как метатекст, подчеркивающий эстетическую дистанцию между произведением и его читателем, условность искусства.

Заголовочный комплекс романа О. Савича «Воображаемый собеседник» довольно объемный. В него входят имя автора, заглавие всего произведения, оглавление (цифровое определение и заглавия всех 18 глав), а также довольно большое количество эпиграфов (к 9 главам из 18).

Заглавие – это постоянное обозначение произведения, его собственное имя. Именно оно более всего формирует у читателя предпонимание текста, становится первым шагом к его интерпретации. В связи с разнообразием заглавий их можно группировать, выделяя типы, образующие устойчивую традицию в истории литературы. В основу классификации может быть

положено соотношение заглавия с традиционно вычленимыми компонентами произведения: тематическим составом и проблематикой, сюжетом, системой персонажей, деталью, временем и местом действия (описания).

Заглавие романа О. Савича – «Воображаемый собеседник» – представляет, во-первых, основную тему, отображенную автором в произведении. Понимание темы, заявленной в заглавии произведения, существенно расширяется по мере развертывания художественного текста, а само заглавие приобретает символическое значение. Во-вторых, заглавие задает сюжетную перспективу произведения: задумываясь о своем существовании, о неизменности мещанского быта, чтобы не слиться с другими, у главного героя появляется двойник, «воображаемый собеседник», с которым он вспоминает и обсуждает собственную жизнь.

Все заглавия 18 глав романа по-разному соотносятся с компонентами содержания. Так, главы 1. «Петр Петрович Обыденный приглашает сослуживцев на свои именины», 3. «Черкас заканчивает праздник пляской», 9. «Евин разблачивает», 10. «Петр Петрович пыгается прервать свой отпуск», 13. «Два посещения Черкаса», 15. «Двойная жизнь», 17. «Искушение» непосредственно связаны с развитием сюжета. Символическое значение носят заглавия глав 8. «Первый звоночек», 11. «Молчание», 12. «Далекий огонек», 14. «Юбилей мысли», 17. «Искушение», 18. «Когда звезды видны днем». С тематическим составом и проблематикой соотносятся главы 2. «Счастливая семья», 4. «Гражданочка, разрешите вам понравиться», 5. «Балаган – и еще балаган», 7. «Возвращенные червонцы, возвращенный мир»; с художественной деталью – глава 6. «Накрахмаленные бумажки». Однако такую классификацию можно считать пока предварительной, т.к. каждое заглавие в структуре и содержании романа дополняется различными смыслами.

Как известно, каждый из элементов рамочного текста призван обеспечить «предпонимание» текста, в них так или иначе автор намечает «сильные позиции» формирования смысла произведения. Роман О. Савича – пример достаточно простой взаимосвязи заглавия и текста. Эпиграфами снабжена половина глав текста. Это, на наш взгляд, не только необходимая литературная опора и поддержки, но и незрелость поэтической позиции автора.

Эпиграф – один из способов диалогизации монолога, введения в него иной, неавторской точки зрения. Но даже в тех случаях, когда нет явных языковых показателей диалога, следует говорить об их значимом отсутствии, поскольку сам выбор эпиграфа из ряда возможных означает его включение в систему авторского мышления и – как отражение этого – в систему текста.

Все эпиграфы как элемент текста у О. Савича полифункциональны. У эпиграфа две основные

функции – информативная и формоопределяющая. В романе «Воображаемый собеседник» общего эпиграфа нет, но к 9 (1, 2, 3, 7, 10, 12, 15, 16 и 18) из 18 глав они предпосланы. Информация, вводимая эпиграфом, в романе, по крайней мере, двух типов: информация об авторе (творческом субъекте), выбирающем эпиграф из определенной текстовой и культурной парадигмы, и информация о следующем за эпиграфом тексте.

Субъектная информация – это сообщение об авторе, его литературных вкусах, коммуникативном намерении в данном тексте. Легко заметить неоднородность субъектной информации: определенная ее часть возникает уже в момент выбора эпиграфа, другая – лишь в процессе его функционирования. Точнее говоря, возникающая в момент выбора эпиграфа субъектная информация конкретизируется, уточняется в системе «эпиграф – текст». Так, О. Савич в романе использует эпиграфы и внутритекстовые цитаты из произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, И. Анненского, Б. Пастернака, Бомарше и Ч. Диккенса. Мы можем высказать некоторые предположения о его литературной ориентации, но выявление авторской интенции возможно лишь в законченном тексте каждой главы, уточняющем, что именно существенно для писателя в цитируемом фрагменте, как конкретно распределены авторские акценты. Так, эпиграф к главе 1. «Петр Петрович Обыденный приглашает сослуживцев на свои именины» – «Итак, в одном департаменте служил один человек, – чиновник, нельзя сказать, чтобы очень замечательный». Гоголь – авторский акцент сделан на героическом герое, его типичности, «невзрачности» среди окружающих. Эпиграф к главе 2. «Счастливая семья» – «Все счастливые семьи похожи друг на друга...» Л. Толстой – с одной стороны, как бы копирует заглавие, с другой, иронизирует над заявленным фактом, что подтверждается продолжением цитаты Л. Толстого в эпиграфе к 15 главе «Двойная жизнь» – «... каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Информация о тексте может быть дифференцирована в зависимости от того, о каком аспекте его организации – содержательном или формальном – сообщает эпиграф. Типы содержательной информации достаточно подробно описаны в [2; 3]. Так, эпиграфы главам романа О. Савича несут содержательно-фактуальную информацию (эпиграф задает тему, которую подхватывает и развивает следующий за ним текст), содержательно-подтекстовую информацию (такой эпиграф оценочен, например, к главе 12).

Итак, содержательная информация эпиграфа – это прогнозирующее, проспективное сообщение об основных тематических, сюжетных и концептуальных моментах художественного произведения. Вместе с тем эпиграф способен

давать сведения иного рода, сообщать о форме (языке) вводимого им текста. При этом, информируя о форме, эпиграф, по сути, форму задает, порождает, выполняя таким образом уже не собственно информативную, а формообразующую, формоопределяющую функцию. Эта функция может создавать лексико-стилистический и архитектурный строй произведения, например: эпиграфы к главам 2 и 15 (это разорванная цитата из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»).

Отметим, что типы эпиграфов различаются и в зависимости от источника, из которого они взяты. Все эпиграфы «Воображаемого собеседника» литературны (см. выше – А. Р.): взяты из произведений всех родов, указывают на различные пафосы – от иронического (глава 2. «Счастливая семья» – «Все счастливые семьи похожи друг на друга...» Л. Толстой) до трагического («Нашу родину буря сожгла, / Узнаешь ли гнездо свое, птенчик?» Б. Пастернак – эпиграф к главе 16. «От воображаемого к действительному» и др.). Интертекстуальный подход к анализу эпиграфов в романе О. Савича дает огромный материал для интерпретации.

Если эпиграфы подчеркивают открытость границ текста, то оглавление, напротив, придает

ему характер завершенности, усиливает его внутреннее единство. Оглавление в романе Савича функционирует как сюжетно-символический конспект текста – это своеобразный микротекст, обладающий семантикой и образной структурой.

Начально-финальный комплекс в «Воображаемом собеседнике» аскетичный: нет заявленного в оглавлении вступления и послесловия автора. Но, на наш взгляд, их функции принимают на себя первая и последняя главы – введение в ход событий и их результат с явно выраженной авторской оценкой.

Выводы. Предварительные замечания об особенностях заголовочного комплекса романа О. Савича «Воображаемый собеседник» свидетельствуют о создании автором оригинального текста, интертекстуально насыщенного. Установка на игру с чужим текстом и смыслом свидетельствует о продолжении автором традиций русской литературы, а также позволяет вписать имя О. Савича в модернистский контекст того времени. Дальнейшее изучение творчества писателя и романа в частности считаем перспективным.

Литература

1. Адамович Г. В. «Воображаемый собеседник» О. Савича и «Повесть» Б. Пастернака. *Адамович Г. В. Собрание сочинений. Литературные заметки: Кн. 1.* СПб.: Алетейя, 2002. С. 236–243.
2. Маликова М. Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода нэпа. *НЛО*. 2010. № 103. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mm7.html>. (дата обращения 25.08.2019)
3. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / сост. Н. Г. Мельникова. М., 2002. 596 с.
4. Огнев В. Илья Эренбург и О. Савич. *Воспоминания об Илье Эренбурге: сборник [сост. Г. Белая, Л. Лпзарев]*. М.: Советский писатель, 1975. С. 124–126.
5. Фрезинский Б. Я. Мозаика еврейских судеб. XX век. М.: Книжники, 2008. Гл. 44.
6. Шор Г. А. «Фауст» И.-В. Гёте и русская литература XX века: мотивы, образы, интерпретации: дисс. ... канд. филол.: 10.01.03, 10.01.01. Екатеринбург, 2009. 246 с. URL: <http://www.dslib.net/literatura-mira/faust-i-v-gjote-i-russkaja-literatura-xx-veka-motivy.html> (дата обращения 25.08.2019)
7. Щеглов Ю. Кладезь премудрости Ильфа-Петрова. *Независимый бостонский альманах*. № 734. 02.04.2015. URL: <http://lebed.com/2015/art6677.htm> (дата обращения 25.08.2019)

References

1. Adamovich G. V. (2002) «Vooobrazhaiemyi sobesednik» O. Savicha i «Povest» B. Pasternaka [The “Imaginary Interlocutor” by O. Savich and the “Tale” by B. Pasternak]. *Adamovich G. V. Sobrańiie sochinenii. Literaturnyie zametki: (Vols. 1)?* (pp. 236-243)/ SPb.: Aleteiia [in Russian].
2. Malikova M. (2010). Halturovedeniie: sovetskii psevdoperevodnoi roman perioda nepa [Halturology: Soviet pseudo-translation novel of the NEP period]. *NLO – UFO*, 103. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mm7.html>
3. Nabokov o Nabokove i prochem: Interviu, recenzii, esse (2002) [Nabokov about Nabokov and others: Interviews, reviews, essays]. Moscow [in Russian].
4. Ognev V. Ilya Erenburg i O. Savich [Ilya Erenburg and O. Savich] *Vospominaniia ob Ilyie Erenbурге: sbornik [sost. G. Belaya, L. Lpzarev] – Memoirs of Ilya Erenburg: a collection [comp. G. Belaya, L. Lpzarev]* (pp. 124-126). Moscow: Sovetskii pisatel [in Russian].
5. Frezinskii B. Ya. (2008). *Mozaika evreiskix sudeb. XX vek [Mosaic of Jewish destinies. XX century]*. Moscow: Knizhniki [in Russian].

6. Shor G. A. (2009). «Faust» I-V. Gete i russkaia literatura XX veka: motivy, obrazy, interpretacii [“Faust” I-V. Goethe and Russian literature of the XX century: motives, images, interpretations]. *Candidate's thesis*. Yekaterinburg. Retrieved from <http://www.dslib.net/literatura-mira/faust-i-v-gjote-i-russkaja-literatura-xx-veka-motivy.html> [in Russian].

7. Shheglov Yu. (2015). Kladez premudrosti Ifa-Petrova [A treasure trove of wisdom by If-Petrov]. *Nezavisimyi bostonskii almanah – Independent Boston Almanac*, 734. Retrieved from <http://lebed.com/2015/art6677.htm> [in USA].

Рубан Алла Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та літератури, ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (вул. Генерала Батюка, 19, Слов'янськ, Донецька обл., 84100, Україна); e-mail: ruban_allochka@ukr.net

Рубан Алла Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (ул. Генерала Батюка, 19, Славянск, Донецкая обл., 84100, Украина); e-mail: ruban_allochka@ukr.net

Ruban Alla Anatoliivna, Candidate of Philological Sciences (PhD), Associate Professor of the Chair of Russian Language and Literature, Donbas State Teachers' Training University (Donetsk oblast, town Sloviansk, Batiuka Street, 19, 84100, Ukraine); e-mail: ruban_allochka@ukr.net

Некласичні парадигми в літературі ХХ – ХХІ століть

УДК 82+792

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-07

Ідея вечногo повернення в малій прозі символістів і типи контекстів її функціонування

О. Н. Калениченко

*доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: onkalenich@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>*

В статті виявляється два типи контекстів, в яких функціонує ідея вечногo повернення в малій прозі символістів. К першому типу контекстів належать твори, що базуються на претексті. В пасхальних розповідях «Сон утешаючий», «Путь в Еммаус» і «Путь в Дамаск» Ф. Сологуб транслює претексти в сучасність і, опираючись на ніцшеанську ідею вечногo повернення, підкреслює їх важливість для сучасного часу. В новелі «Лохенгрин» Сологуб транслює легендарно-міфологічний сюжет Р. Вагнера, заимствований композитором із середньовічних німецьких легенд і сказань, в сучасний буржуазний світ і виявляє можливі відповідності між минулим і сьогоденням. Повернення до аллюзій і ремінісценцій при характеристиці героїв допомагає автору показати їх відмінності від героїв вагнерівської опери.

Новели, в яких письменники створюють власні міфи («Принцеса Зара» Н. Гумільова, «Вымысел (Вечерний рассказ)» З. Гіппіус і «Мраморная головка» В. Брюсова), належать до другого типу контекстів.

В «Принцесі Зарі» автор пропонує ідеальний міф про непорочну красу Світлої Дівки лісів, яка періодично змінює зовнішню оболонку. Свій міф Гумільов влітає в живописну картину, насичену африканською екзотикою і актуалізуючу зрив, слух, осязання і обоняння читача.

В новелі «Вымысел» З. Гіппіус створює парадоксальну ситуацію, коли героїня, стоячи на порозі дорослого життя, дізнається про неї всі деталі, що дозволяє письменниці підняти питання – чи потрібно людині знати своє майбутнє і чи можна, дізнавшись про нього, змінити його та осмислити своє життя.

«Мраморная головка» Брюсова – це складний «текст-міф», написаний у формі рондо, який художньо організовується символістськими уявленнями про роль Краси / Мистецтва в житті людини та про протиставлення Краси сірій прозі життя. «Мраморну головку» можна розглядати і як новелу конфлікту прозріння, розкриваючу морально-психологічний кризу героя. Розвиток внутрішнього конфлікту новели сюжетно реалізовано Брюсовим у формі, яка спирається на уявленні В. Соловйова про тріаду світового розвитку: теза – антитеза – синтез.

Ключевые слова: символізм, ніцшеанська ідея вечногo повернення, мала проза, конфлікт прозріння, соловйовська тріада

Калениченко О.М. Ідея вічного повернення в малій прозі символістів та типи контекстів її функціонування

В статті виявляються типи контекстів, в яких функціонує ідея вічного повернення в малій прозі символістів.

До першого типу контекстів відносяться твори, які базуються на претексті. В великодніх оповіданнях «Сон, що тишить», «Шлях в Еммаус» та «Шлях в Дамаск» Ф. Сологуб транслює євангельські сюжети в сучасність та, спираючись на ніцшеанську ідею вічного повернення, підкреслює їх важливість для теперішнього часу. В новелі «Лохенгрин» Сологуб транслює легендарно-міфологічний сюжет Р. Вагнера, який композитор запозичив з середньовічних німецьких легенд та сказань, в сучасний буржуазний світ та виявляє відповідності між минулим і сьогоденням. Повернення до аллюзій та ремінісценцій при характеристиці героїв допомагає автору розкрити їх відмінності від героїв вагнерівської опери.

Новели, в яких письменники створюють власні міфи, належать до другого типу контекстів. Це «Принцеса Зара» М. Гумільова, «Вигадка (Вечірнє оповідання)» З. Гіппіус та «Мрамурова голівка» В. Брюсова.

В «Принцесі Зарі» автор пропонує витончений міф про непорочну красу Світлої Дівки лісів, яка періодично змінює зовнішню оболонку. Свій міф Гумільов влітає в мальовничу картину, що насичена африканською екзотикою та актуалізує зір, слух, дотик та нюх читача.

В новелі «Вигадка» Гіппіус створює парадоксальну ситуацію, коли героїня, стоячи на порозі дорослого життя, дізнається про нього всі подробиці, що дозволяє письменниці підняти питання – чи потрібно людині знати своє майбутнє та чи можна, дізнавшись про нього, змінити його та осмислити своє життя.

«Мрамурова голівка» Брюсова – це складний «текст-міф», написаний у формі рондо, який художньо організовується символістськими уявленнями про роль Краси / Мистецтва в житті людини та про протиставлення Краси сірій прозі життя. «Мрамурову голівку» можна розглядати і як новелу конфлікту прозріння, що розкриває морально-психологічну кризу героя. Розвиток внутрішнього конфлікту новели сюжетно реалізовано Брюсовим у формі, яка спирається на уявленні В. Соловйова про тріаду світового розвитку: теза – антитеза – синтез.

Ключові слова: символізм, ніцшеанська ідея вічного повернення, мала проза, конфлікт прозріння, соловйовська тріада

Kalenichenko Olga. The idea of the eternal return in flash fiction of symbolists and the types of its functioning contexts

The article identifies the types of contexts in which the idea of the eternal return in the small prose symbolists functions.

The first type of contexts includes works based on pretext. F. Sologub transposes evangelical plots into modernity and, relying on the Nietzschean idea of eternal return, emphasizes their importance for the present. In the novel "Lohengrin" Sologub transposes

R. Wagner's legendary mythological plot, borrowed from medieval German legends and tales, into the modern bourgeois world, revealing the correspondences between the past and the present. Appeal to allusions and reminiscences in characterizing the characters helps the author to show their difference from the characters of Wagner's opera.

The second type of contexts is formed by novels in which writers create their own myths. This is "Princess Zara" by N. Gumilyov, "Inventions (Evening story)" by Z. Gippius and "The Marble Head" by V. Bryusov.

In "Princess Zara", author offers an elegant myth about the immaculate beauty of the Light Virgin of the forests, which periodically changes the outer shell. His myth Gumilyov interweaves in a picturesque view, rich in African exotic and actualizing the sight, hearing, touch and smell of the reader.

In the novel "Fiction" Gippius creates a paradoxical situation where the heroine, on the threshold of adulthood, learns about it in every detail, which allows the writer to raise the question of whether a person needs or does not need to know her future and if it is possible to vary and comprehend own life.

"The Marble Head" of Bryusov is a complex "text-myth", written in the form of rondo, which is artistically organized by symbolist ideas about the role of Beauty / Art in human life and about contrasting Beauty with the gray prose of life. "Marble head" can be viewed as a novel of the insight conflict, revealing the moral and psychological crisis of hero. The development of the novel internal conflict is plotted by Bryusov in a form that is based on the representation of V. Solovyov on the triadic nature of world development: thesis – antithesis – synthesis.

Keywords: symbolism, Nietzschean idea of eternal return, small prose, insight conflict, Solovyov' triad

Постановка проблемы. Известно, что идея вечного возвращения – это один из концептов философии жизни Ф. Ницше: «Время в его бесконечном течении, в определенные периоды, должно с неизбежностью повторять одинаковое положение вещей» [9, с. 172].

Если идея вечного возвращения уже рассмотрена исследователями в русской поэзии XIX – начала XX веков [13] и в русском параноидальном романе [10], то в малой прозе Серебряного века существование этой идеи только обозначено [7], тем более остается не проясненным вопрос о типах контекстов, в которых она функционирует. Этим определяется актуальность и научная новизна нашей статьи.

Цель работы – выявить типы контекстов, в которых функционирует идея вечного возвращения в малой прозе символистов.

С точки зрения З. Минц, вся символистская проза представляет собой «тексты-мифы». Символистский «текст-миф» ориентирован «и структурно, и тематикой» на «миф в узком значении слова», «на разнообразные и разнонаправленные произведения искусства – «мифы» в широком значении слова», причем «тексты искусства и мифы играют роль «кодов», а внехудожественная реальность – роль той загадочной «вещи в себе», которая подлежит осмыслению» [8, с. 98]. Представляется, что такой подход может быть плодотворным при рассмотрении типов контекстов, сопровождающих идею вечного возвращения в малой прозе символистов.

Основная часть статьи. К первому типу контекстов принадлежат произведения, опирающиеся на претексты. Сюда можно отнести ряд пасхальных рассказов Ф. Сологуба, связанных с евангельской тематикой, и сологубовскую новеллу «Лоэнгрин».

Пасхальные рассказы Ф. Сологуба «Сон утешающий», «Путь в Еммаус» и «Путь в Дамаск», написанные в 1909 году, связаны с текстами Нового Завета: писатель транспонирует известные евангельские сюжеты в современность и, опираясь на ницшеанскую идею вечного возвращения, таким образом

подчеркивает возможность духовного воскрешения и в современном ему мире.

В «Сне утешающем» идея вечного возвращения вплетается в переживания умирающего накануне Пасхи мальчика Сережи.

Примечательно, что мотивы, окружающие ницшеанскую идею, в этом рассказе антиномичны. Так, с ребенком связаны мотивы смерти, страдания, боли, тоски, страха, слез, томления. Им противостоят мотивы жизни, беспечности, смеха, восторга, группирующиеся вокруг радостного ожидания приближающегося Светлого праздника. Антиномичность просматривается и в описании восточного пейзажа, сопровождающего сюжет Христа: «воздух ... знойный, но легкий», «небо, такое ... высокое, но и такое близкое» [12, с. 26].

Обратим внимание на один существенный момент. Сереже не просто снятся сны о Христе, а мальчик именно проживает во сне два эпизода из жизни Иисуса: апокрифический, повествующий об одном из первых чудес, которое сотворил Он в детстве, и о последних часах Христа на свободе, на горе Елеонской. На это есть четкие указания в тексте: пятнадцатилетний Сережа «чувствовал себя маленьким, как десять лет тому назад, и очень радостным» [12, с. 26]. Кроме этого, ребенок отмечает про себя, что голос матери «гортанный, совсем неожиданно-новый», и слабо удивляется «чуждому звуку своих слов на ином наречии» [12, с. 26, 27]. И такое перевоплощение помогает Сереже с улыбкой встретить смерть, ведь суть Страстной недели – через страдания и смерть к Светлому Воскресению.

В «Пути в Еммаус» Сологуб обращается к эпизоду из Евангелий, повествующему о явлении Христа двум ученикам по дороге из Иерусалима в Еммаус.

Героиня рассказа, Нина Александровна, ощущая душевный диссонанс накануне Пасхи, открывает Евангелие от Луки. Прочитав «простодушный и трогательный рассказ» о явлении Христа, девушка выходит на улицу и попадает в ситуацию, которая уже произошла много веков назад с двумя учениками Христа: «На перекрестке двух шумных улиц подходит к Нине кто-то, как будто бы знакомый ей. Но туман лежит на ее памяти, и на глазах ее – незримая, но тяжелая

пелена. <...> В нем нет ничего особенного... Только глубокий взор черных глаз так пытлив, что кажется Нине Александровне, – в самую глубину души ее смотрит он» [12, с. 50, 51]. Встреча с неизвестным на грани сна / яви духовно возрождает героиню и позволяет ей понять, что и она «была на пути в ... Еммаус» [12, с. 54].

В этом рассказе Сологуб также использует антиномичные мотивы, но более скупое. Героиня накануне Пасхи переживает в сердце темное уныние и тоску, а ее окружающие – предощущение праздника. Только пройдя через духовное очищение девушка обретает в сердце радость, а «глаза ее горят восторгом» [12, с. 53].

Сологубовский «Путь в Дамаск» далек от евангельской истории о Савле (апостоле Павле): Клавдия Андреевна, находясь на грани самоубийства, слышит «жалобный плач скрипки». Музыка, созвучная чувствам девушки, привлекает ее, и она подходит к окну, за которым играет музыкант. Героиня понимает, что студент-скрипач прямо сейчас собирается застрелиться. И только стремительное вмешательство Клавдии Андреевны спасает молодого человека и ее саму от смерти. Вместе с тем кольцевая композиция рассказа, эксплицитно отсылая читателя к евангельскому сказанию, убеждает его, что и в наши дни можно убежать «от буйного неистовства неправой жизни» и прийти «к возделенному Дамаску, в союз любви...» [12, с. 203].

Сологубовский «Лоэнгрин» (1911) ориентируется на оперу Р. Вагнера «Лоэнгрин».

Создавая свой «текст-миф», Сологуб транспонирует вагнеровский легендарно-мифологический сюжет, заимствованный из средневековых немецких легенд и сказаний, в современный буржуазный мир, таким образом выявляя возможные соответствия между прошлым и настоящим: «Уж я теперь – не Машенька, я – принцесса Эльза. Так я себя чувствую, – значит, так это и есть на самом деле, а не так, как это кажется другим. А он, мой Лоэнгрин? <...> Я его все-таки люблю, для меня он – Лоэнгрин...» [11, с. 44-45].

В то же время писатель подключает к характеристике своих героев многочисленные литературные дешифраторы (аллюзии, реминисценции), которые позволяют и создать их объемные образы, и выявить отличия от героев вагнеровской оперы. Так, романтическая восторженность Машеньки Пестряковой подчеркивается указанием, что она живет «на Гороховой, в том же самом доме, где жил некогда Обломов», любит слушать оперы Вагнера и читать старинные романы о красивой любви.

Образ молодого человека, который таинственным незнакомцем вошел в жизнь Машеньки на представлении вагнеровской оперы, дешифруется более сложно: черты

«маленького» человека, сочетаются в нем с качествами уверенного в себе, редко смущающегося героя, чувствующего себя в любой ситуации очень спокойно, а сентиментальная чувствительность – с расчетливостью буржуа.

Ко второму типу контекстов можно отнести новеллы, в которых авторы создают свои собственные мифы. Это «Принцесса Зара» (1908) Н. Гумилева, «Вымысел (Вечерний рассказ)» (1906) З. Гиппиус и «Мраморная головка» (1902) В. Брюсова.

В новелле Н. Гумилева «Принцесса Зара» завершается создание авторского, гумилевского мифа о «великом и священном» озере Чад, начатом поэтом в стихотворениях «Жираф» и «Озеро Чад» в 1907 году. Именно в «Принцессе Заре» автор творит изящный миф о непорочной красоте Светлой Девы лесов, в основе которого лежит нищенская идея вечного возвращения «по природе единая и божественная, она не умирает, но иногда оставляет свою прежнюю оболочку, является в другой среди бедных человеческих селений, и тогда великий жрец указывает, где можно ее искать. За ней отправляется славнейший из племени, открывает ей ее высокое назначение и уводит в царство изумрудных степей и багряных закатов. Там живет она в счастливом уединении» [5, с. 16-17].

Свой миф о непорочном «залоге высшего достоинства» Гумилев вплетает в живописную картину, насыщенную африканской экзотикой и играющую разнообразными формами и цветовыми пятнами, актуализирующую такие органы чувств читателя, как зрение, слух, осязание и обоняние: «Там рожи стройных пальм с широкими листьями и спелыми оранжевыми плодами теснятся вокруг серебряных ручьев, где запах ирисов и пьяного алоэ. Там солнце, ласковое и нежное, не дышит зноем... Там пчелы темного золота садятся на розы краснее, чем мантии древних царей. <...> Ты поселишься в красивом мраморном гроте, и резвые, как кони, водопады будут улаживать твои тихие взоры, золотой песок запелует твои стройные ноги... И когда на закате к водопою придет стадо жирафов, ты погладишь шелка их царственно-богатых шкур...» [5, с. 17].

В новелле «Вымысел» З. Гиппиус создает парадоксальную ситуацию, когда героиня, стоя на пороге взрослой жизни, узнает всю свою «грядущую земную жизнь такую», какой она ее проживет. После этого реальная жизнь для Ивонны де Сюзор теряет всякий смысл, так как «каждая мысль, каждое движение души и тела» приходят к ней «во второй раз», и она знает «время их прихода». Молодой женщине остается лишь дожидаться своей кончины, чтобы найти «новую, вечную свободу» [3, с. 516, 518].

Такой неожиданный ракурс осмысления идеи вечного возвращения позволяет писательнице поднять в новелле вопрос – нужно ли человеку знать свое будущее, что это дает ему и можно ли, узнав его, изменить свою жизнь?

«Мраморная головка» Брюсова – это сложный «текст-миф», который художественно организуется символистским представлением о роли Красоты / Искусства в жизни человека и противопоставлении Красоты серой прозе жизни и бездуховности.

Помогает писателю раскрыть эту оппозицию форма новеллы – рондо.

За вводным абзацем, в котором говорится, что безымянный герой-бродяга попал в тюрьму, начинается его исповедь. Герой хорошо помнит, что получил техническое образование, имея деньги, он проводил шумные вечера, но все, что относится к его бывшей возлюбленной Нине – не помнит. Вот этот мотив сомнений помню / не помню, который, повторяясь в дальнейшем, будет незначительно модифицироваться, и есть, как нам представляется, рефрен, перемежающий эпизоды новеллы.

В первом эпизоде, следующем за рефреном, возникает традиционное для символистов противопоставление жизни, «бабищи дебелой и румяной, но безобразной» (Ф. Сологуб), и Красоты «как глубинной сущности мира, его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силы бытия» [8, с. 78].

Так, читатель узнает, что муж Нины – «мелкий чиновник», они с ним бедствуют, их окружает жалкая обстановка, у героини дешевые платья, жизнь ее груба, и в то же время Нина «изящна и как-то особенно утонченна», ее руки «были как выточенные», все, что с ней соприкасалось, «становилось фантастическим» [1, с. 207]. Не случайно, при встрече с возлюбленной (Красотой), «житейская пошлость» героя отряхивается с него, «как дождь», и он делается «иным, лучшим» [1, с. 207].

Вместе с тем в этом эпизоде очевидна еще одна оппозиция, которая восходит к романтическому двомирию: угарная жизнь героя в молодости противостоит высокой мечте (Прекрасной Даме, Вечной Женственности), которая, собственно, и воплощается в образе Нины. Заметим, что некоторые исследователи анализируют это произведение как стилизацию на романтическую новеллу [6, с. 7].

Этот раздел сменяется рефреном с мотивами помню / не помню, знаю / не знаю: «ее улыбку я помню», «эти слова ... помню», «но что было тотчас после, да и правда ли, что все это было с Ниной? Не знаю» [1, с. 207].

Второй эпизод делится на две части, которые противостоят друг другу по типу оппозиции: мещанская пошлость жизни – преобразующая сила искусства. Текст первой части соткан из реминисценций и аллюзий к европейской и русской литературе XIX века, раскрывающих меркантильный мир обывателей и, в частности, героя, напрочь забывшего Нину, все мысли которых направлены «на внешний успех и деньги» [1, с. 207].

Фразы «Конечно, я первый бросил ее. <...> Все мои товарищи поступали так же: заводили интригу с замужней женщиной и, по прошествии некоторого времени, бросали ее» [1, с. 207] заставляют «припомнить» романы О. де Бальзака, роман «Анна Каренина» и другие произведения Л. Н. Толстого. О «внешнем успехе, о деньгах» мечтают многочисленные герои О. де Бальзака, Ч. Диккенса, У. Теккерея и других писателей. Брюсовский герой, как и Дмитрий Ионыч Старцев А. П. Чехова, через некоторое время после расставания с возлюбленной напрочь забыл «всю нашу любовь». Как и герой Брюсова, пытаются поправить свои дела игрой Германн А. С. Пушкина, игроки Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского, причем неудачно – не только пушкинский Германн, но и Алексей Иванович из «Игрока» Достоевского, попавший в тюрьму за неуплаченный долг. Опустившийся герой, месяцами не работающий, мечтающий о «наследстве каком-то несуществующем», очевидно сопрягается с героями Достоевского из романов «великого пятикнижия», а также с закладчиком из повести «Кроткая».

Представляется, что из всех текстов реалистической литературы, к которым отсылает читателя Брюсов, вырастает единый метатекст, выстраивающий программу «сюжетного поведения» [8, с. 95] героя и раскрывающий во всех аспектах бездуховный мир его жизни.

Отметим еще один момент. Черты мировоззрения брюсовского героя, его стремления и желания становятся, собственно, рядом повторов или, по Минц, «соответствий» уже существовавших в прошлом желаний и стремлений таких же людей, как и он.

Началом второй части второго эпизода становится фраза: «...И вдруг вижу на белой колонке мраморную головку. Сначала обмер, сам не зная почему, всматриваюсь и верить не могу: Нина!» [1, с. 207].

Можно предположить, что Брюсов в статье «Ключи тайн» приоткрыл смысл своей новеллы: «Как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если... за этим мрамором нет ничего, что меня повлечет» к нему? И далее Брюсов высказывает свою концепцию: «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями». Скорее всего герой, всматриваясь в мраморную головку, испытал «мгновение экстаза, сверхчувственной интуиции», позволившее ему постигнуть открывшиеся «тайные чувствования» [2, с. 80, 85, 86].

Именно в этот момент бродяга, с одной стороны, понял, что «Нину я забыл совсем и тут-то именно впервые это и понял...», с другой стороны, «вдруг выплыл предо мной ее образ, целая вселенная чувств, мечтаний, мыслей, которая погребена была в моей душе, словно какая-то Атлантида» [1, с. 208]. Напомним, что Атлантида у Гофмана – это «жизнь в поэзии, в искусстве», но за обычными делами и занятиями человек забывает главное, что иногда проявляется в чувстве, «что

где-то и когда-то должно быть исполнено какое-то высокое, за круг всякого земного наслаждения переходящее желание, которое дух ... не решается высказать» [4, с. 36]. Вселенная чувств, мечтаний и мыслей, всколыхнувшаяся в душе бродяги, говорит о богатом потенциале, который был заложен в нем изначально, недаром Нина полюбила его не только за молодость и красоту, но еще и за стихи. Однако, окунувшись в мир пошлости, он так и не смог понять своего истинного пути.

Обратим внимание еще на одну деталь. В этой части образ Нины начинает члениться на ряд «масок» и «личин» [8, с. 85]. Это и возлюбленная героя, и Красота, преображающая жизнь человека, и Искусство, создающее новую действительность. Не случайно герой замечает, что женщина, жившая в XV веке, была «тождественна с Ниной не только лицом, но и характером, и душой» [1, с. 209]. Не оценив в молодости преображающую роль Нины в своей жизни, бродяга запоздало открывает ее при встрече со скульптурным шедевром, так как искусство – «глубинный аналог общего мироустройства» [8, с. 78]. Именно поэтому его озаряет мысль о том, что Нина была для него Ангелом, ниспосланным свыше.

Итак, в новелле «Мраморная головка» Брюсов использовал идею вечного возвращения двухвекторно: предлагая читателю расшифровать закодированные в тексте соответствия с европейской и русской литературой и используя экфрастическое описание мраморной головки, появившейся на свет в XV веке и оказавшейся точным «воспроизведением жизни в мраморе».

Завершается новелла рефреном, в котором возникает оппозиция, позволяющая говорить о том, что образ героини в финале начинает замещаться символистскими идеями Красоты / Искусства: «Что если Нины никогда не было, а мой бедный ум... выдумал всю историю этой любви, когда я смотрел на мраморную головку?» [1, с. 209].

Вместе с тем «Мраморную головку» можно рассматривать и как новеллу конфликта прозрения, раскрывающую нравственно-психологический кризис героя. Развитие внутреннего конфликта новеллы сюжетно реализовано Брюсовым в форме, которая основывается на соловьевском представлении о триадичности мирового развития: теза – антитеза – синтез [8, с. 85-86].

Преображающая серую бедную жизнь Красота Нины, как представляется, является тезой. Мещанский мир «без Нины» можно рассматривать как антитезу. Прозрение героя,

наступившее после встречи с мраморной головкой, по своей сути амбивалентно. С одной стороны, герой «понял и всю низость своего поведения..., и всю глубину падения», но с другой – что Нина была как ангел, посланный ему судьбой, которого он не узнал. Признание же героя: «Я стар, мне поздно начинать жизнь сызнова, но я еще могу очистить свою душу от пошлых дум, от злобы на людей... В воспоминаниях о Нине я находил это очищение» [1, с. 209] – является синтезом, в котором звучит и печаль по поводу упущенного времени и, собственно, всей жизни, и счастье, что его старость посвящена нахождению «черепков от разбившейся драгоценной вазы», т.е. воспоминаниям, связанным с Красотой и Искусством.

Представляется, что М. Кузмин создал своего рода стилизацию на «Мраморную головку» Брюсова в новелле «Дама в желтом тюрбане» (1916). Писатель сохранил и аллюзии к классической литературе XIX века (героиню зовут Лиза, что заставляет припомнить пушкинскую героиню из «Пиковой дамы»), и ввел в новеллу произведение искусства (портрет дамы известного художника Боровиковского), которая восхитила молодого человека, и показал необычайное сходство героини со своей, по-видимому, прабабкой, таким образом воссоздав ситуацию, описанную в стихе Сологуба: «Что было, будет вновь / Что было, будет не однажды». Однако очевидно, что в стилизации Кузмина нет главного – духа символизма, его тайны.

Заключение. Итак, как видим, писатели, обращаясь к идее вечного возвращения, могли использовать претексты. Так, Сологуб в своих пасхальных рассказах по-разному обыгрывает евангельский сюжет: от точного следования за ним до вольной импровизации на тему, по-разному автор использует и возможности функционирования мотивов в тексте, главное для Сологуба – это опора на идею вечного возвращения, которая позволяет раскрыть возможность духовного прозрения / очищения / воскресения в особые дни Пасхи, а в основе лознгриновского сюжета лежит транспонированный в современность романтический миф.

Вместе с тем писатели, обращаясь к идее вечного возвращения, создавали и авторские мифы, представляющие собой либо яркие экзотические картины («Принцесса Зара» Гумилева), либо размышления на философские темы, («Вымысел» Гиппиус), либо сложные конструкции, в основе которых заложены основные представления символизма («Мраморная головка» Брюсова). Новелла же Кузмина «Дама в желтом тюрбане» с ее прозрачной ясностью и четкостью рисунка оттенила всю сложность прочтения брюсовского произведения.

Литература

1. Брюсов В.Я. Огненный ангел: Роман, повести, рассказы. СПб.: Северо-Запад, 1993. 909 с.
2. Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. Статьи и рецензии 1893–1924, из книги «Далекие и близкие», *Miscellanea*. М.: Художественная литература, 1987. Т.2. 575 с.
3. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т.1. 494 с.
4. Гумилев Н. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Терра, 1991. Т.4. 416 с.
5. Дубініна Л.А. Поетика малої прози В.Я. Брюсова 1900–1910 років: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Харків, 2015. 21 с.
6. Калениченко О.Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX–начала XX века (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла). Волгоград: Перемена, 2000. 232 с.
7. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. *Ученые записки Тартуского университета*. 1979. № 459. С. 76-120.
8. Можейко М.А. Вечное возвращение. *История философии: энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 173-176.
9. Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 724 с.
10. Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 20 т. СПб.: Сирин, 1913. Т.14. Неумоимое. 230 с.
11. Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 20 т. СПб.: Сирин, 1914. Т.12. Книга стремлений. 301 с.
12. Фаритов В.Т. Идея вечного возвращения в русской поэзии XIX–начала XX веков. СПб.: Алетейя, 2018. 274 с.

References

1. Bryusov, V.YA. (1993). *Ognennyy angel: Roman, povesti, rasskazy* [Fiery Angel: Novel, novels, stories]. Saint Petersburg: Severo-Zapad.
2. Bryusov, V.YA. V.2. et al. (1987). *Sochineniya: Stat'i i retsenzii 1893-1924, iz knigi «Dalekiye i blizkiye», Miscellanea* [Works: Articles and reviews 1893-1924, from the book "Distant and close", *Miscellanea*]. (Vols. 1-2). Moscow: Khudozhestvennaya literature.
3. Gippius, Z.N. (1994). *Vymysel. Vecherniy rasskaz. Novella serebryanogo veka: sbornik* [Fiction. Evening story. Silver Age Novel: Collection]. M.: TERRA.
4. Gofman, E.T.A. V.1. et al. (1991). *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. (Vols. 1-6). Moscow: Khudozhestvennaya literature.
5. Gumilev, N. V.4. et al. (1991). *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. (Vols. 1-4). Moscow: Terra.
6. Dubinina, L.A. (2015). *Poetyka maloyi prozy V.YA. Bryusova 1900 – 1910 rokiv* [Poetry of Little Prose V.Ya. Bryusova 1900-1910 years]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv.
7. Kalenichenko, O.N. (2000). *Sud'by malykh zhanrov v russkoy literature kontsa XIX - nachala XX veka (svyatochnyy i paskhal'nyy rasskazy, modernistskaya novella)* [The fates of small genres in Russian literature of the late XIX - early XX centuries (Christmas and Easter stories, modernist novels)]. Volgograd: Peremena.
8. Mints, Z.G. (1979). *O nekotorykh «neomifologicheskikh» tekstakh v tvorchestve russkikh simbolistov* [On some "neomythological" texts in the works of Russian Symbolists]. *Uchenye zapiski Tartu University*, 459, 76-120.
9. Mozheyko, M.A. (2002). *Vechnoye vozvrashcheniye. Istoriya filosofii: entsiklopediya* [Eternal return. History of Philosophy: Encyclopedia]. Minsk: Interpressservice; Book House.
10. Skonechnaya, O. (2015). *Russkiy paranoidal'nyy roman: Fedor Sologub, Andrey Belyy, Vladimir Nabokov* [Russian paranoid novel: Fedor Sologub, Andrei Bely, Vladimir Nabokov]. Moscow: New Literary Review.
11. Sologub, F.K. V.14. et al. (1913). *Sobraniye sochineniy: Neutomimoye* [Collected Works: Indefatigable]. (Vols. 1-20). Saint Petersburg: Sirin.
12. Sologub, F.K. V.12. et al. (1914). *Sobraniye sochineniy: Kniga stremleniy* [Collected Works: Book of Aspirations]. (Vols. 1-20). Saint Petersburg: Sirin.
13. Faritov, V.T. (2018). *Ideya vechnogo vozvrashcheniya v russkoy poezii XIX - nachala XX vekov* [The idea of eternal return in Russian poetry of the XIX - early XX centuries]. Saint Petersburg: Aleteyya.

Каленіченко Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (майдан Конституції, 11, Харків, 61000, Україна); e-mail: onkalenich@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

Калениченко Ольга Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры театроведения, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского (площадь Конституции, 11, Харьков, 61000, Украина); e-mail: onkalenich@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

Kalenichenko Olga, Doctor of Philology, Professor of Theater Science, I. P. Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts (Konstytutsii Sq., 11, Kharkiv, 61000, Ukraine); e-mail: onkalenich@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

Мотив любовної туги та варіативність жіночих образів у структурі комплексу «туги життя» («l'ennui de vivre»)

А. Д. Онопрієнко

викладач загальноуніверситетської кафедри
світової літератури та культури імені проф. О. Міщукова,
Херсонський державний університет;

e-mail: anastasiia.onoprienko@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6685-586X>

У статті розглянуто зв'язок мотиву любовної туги з мотивним комплексом «туги життя» («l'ennui de vivre»), досліджено специфіку його реалізації в жіночих образах поезії французького та російського символізму.

Окрім внутрішнього конфлікту, для декадентського світовідчуття характерною є опозиція «я – інший», у тому числі – конфлікт чоловічого та жіночого первнів, що є основним фактором виникнення мотиву любовної туги. Жіночим образам епохи декадансу властива амбівалентність. Із одного боку, жінка для декадентського ліричного героя – ница істота, втілення тваринного начала. Пристрасть до неї має руйнівний характер, а образ жінки набуває рис «femme fatale». З іншого боку, одночасно набуває розвитку романтична концепція «прекрасної дами», жінки-янгела, образ якої позбавлений еротичного контексту і втілює у собі недосяжний ідеал, прагнення до якого лише підкреслює жах буття та суб'єктивне відчуття «l'ennui de vivre». У російській поезії символізму зв'язок любовних мотивів із «тугою життя» розкривається в основному через мотиви розлуки, втраченого кохання. Мотив втраченого кохання споріднює інтимну лірику І. Анненського і П. Верлена. Натомість, у поезії В. Брюсова любов постає як непримиренний гендерний конфлікт, дуель між чоловіком і жінкою, приреченими на фатальну пристрасть.

Таким чином, мотив любовної туги входить до структури мотивного комплексу «l'ennui de vivre» через специфіку реалізації жіночих образів та ставлення до них ліричного героя. В інтимній ліриці французької та російської символісти акцентували на руйнівному характері фатальної любовної туги. Така інтерпретація кохання-пристрасті є загалом характерною для декадентського світовідчуття, проте конкретні вияви цього мотиву в поезії є індивідуальними.

Ключові слова: мотивний комплекс, «l'ennui de vivre», мотив любовної туги, жіночий образ, «femme fatale», «прекрасна дама»

Онопрієнко А. Д. Мотив любовной тоски и вариативность женских образов в структуре комплекса «тоски жизни» («l'ennui de vivre»)

В статье рассмотрена связь мотива любовной тоски с мотивным комплексом «тоски жизни» («l'ennui de vivre»), исследована специфика его реализации в женских образах поэзии французского и русского символизма. Кроме внутреннего конфликта, для декадентского мироощущения характерна опозиция «я – другой», в том числе – конфликт мужского и женского начал, что является основным фактором возникновения мотива любовной тоски. Женским образам эпохи декаданса присуща амбивалентность. С одной стороны, женщина для декадентского лирического героя – низшее существо, воплощение животного начала. Страсть к ней носит разрушительный характер, а образ женщины приобретает черты «femme fatale». С другой стороны, одновременно получает развитие романтическая концепция «прекрасной дамы», женщины-ангела, образ которой лишен эротического контекста и воплощает в себе недосягаемый идеал, стремление к которому лишь подчеркивает ужас бытия и субъективное ощущение «l'ennui de vivre». В русской поэзии символизма связь любовных мотивов с «тоской жизни» раскрывается в основном через мотивы разлуки, утраченной любви. Мотив утраченной любви роднит интимную лирику И. Анненского и П. Верлена. Напротив, в поэзии В. Брюсова любовь предстает как непримиримый гендерный конфликт, дуэль между мужчиной и женщиной, обреченными на фатальную страсть.

Таким образом, мотив любовной тоски входит в структуру мотивного комплекса «l'ennui de vivre» через специфику реализации женских образов и отношение к ним лирического героя. В интимной лирике французской и русской символисты акцентировали на разрушительному характеру роковой любовной тоски. Такая интерпретация любви-страсти страны в целом характерной для декадентского мироощущения, однако конкретные проявления этого мотива в поэзии являются индивидуальными.

Ключевые слова: мотивный комплекс, «l'ennui de vivre», мотив любовной тоски, женский образ, «femme fatale», «прекрасная дама»

Anopriienko Anastasiia. The motive of love melancholy and the variability of feminine images in the structure of the "melancholy of life" ("l'ennui de vivre") complex

The article deals with the connection of the motive of love melancholy with the motive complex of the "melancholy of life" ("l'ennui de vivre"), examines the specifics of its realization in the female images in the poetry of French and Russian symbolism.

In addition to internal conflict, the decadent worldview is characterized by the opposition of "I – Other", including the conflict of male and female primes, which is the main factor in the origin of the motive of love melancholy. Female images of the Decadence era are ambivalent. On the one hand, the woman for the decadent lyric hero is a beast creature, the embodiment of an animal principle. The passion for woman is destructive, and the image of a woman is represented by the "femme fatale". On the other hand, at the same time, the romantic concept of "beautiful lady", a female angel, whose image is devoid of erotic context and embodies an unattainable ideal, striving for which emphasizes the horror of being and the subjective feeling of "l'ennui de vivre", is developing. In Russian poetry of symbolism, the connection of love motives with the "melancholy of life" is revealed mainly through the motives of separation, lost love. The motive of lost love is related to the intimate lyrics of I. Annensky and P. Verlaine. Instead, in B. Bryusov's poetry, the love appears as an irreconcilable gender conflict, a duel between a man and a woman, doomed to a fatal passion. Thus, the motive of love melancholy is a part of the structure of the motive complex "l'ennui de vivre" because of the specificity of the implementation of female images and their attitude to the lyrical hero.

Key words: motive complex, «l'ennui de vivre», motive of love melancholy, female image, «femme fatale», «beautiful lady»

Любовна лірика вивчалася дослідниками як у контексті поезії символізму в цілому, так і в доробках окремих авторів. Зокрема, Л. Кихней [9], Л. Колобаєва [10] досліджували мотив любовної туги у творчості російських поетів-символістів. Заслуговує на увагу праця Ж. П'єро «The decadent imagination» [23], де розглядається специфіка жіночих образів в літературі декадансу. А. Ханзен-Льове вивчав їх у зв'язку з концептом Еросу в контексті диявольських мотивів російського символізму [19]. Проте мотив любовної туги в структурі комплексу «l'ennui de vivre» досі не розглядався.

Мета статті – вивчити зв'язок мотиву любовної туги з мотивним комплексом «l'ennui de vivre», дослідити специфіку його реалізації в жіночих образах поезії французького та російського символізму.

У епоху декадансу домінуючою є думка про потворність жіночої істоти, вульгарність її ества, її тваринну чуттєву природу, її нездатність доторкнутися до духовних пластів культури. З цієї точки зору жінка сприймається як ланцюг, що сковує людину, не дає втекти від тривіального, вульгарного світу. Поетим-символісти часто акцентують деструктивний характер жіночої пристрасті. Жіноча любов поневолює чоловіка. На думку М. Бердяєва, чоловік, будучи носієм особистості, є виразником моральної природи людини, її духовного принципу, тоді як жінка – це стихійність, земля і плоть. М. Бердяєв зауважує: «...жінка стала корінною, можливо, єдиною слабкістю чоловіка, точкою його рабського скріплення з природою, що стала йому до моторошного чужою ... У чоловіка є величезна статева залежність від жінки, є слабкість до статі жіночої, слабкість корінна, можливо, джерело всіх його слабкостей. І принизлива для людини ця слабкість чоловіка до жінки. Але сам по собі чоловік менш сексуальний, ніж жінка. У жінки немає нічого не сексуального, вона сексуальна в своїй силі і в своїй слабкості, сексуальна навіть в слабкості сексуального прагнення» [3, с. 245].

Таким чином, якщо жінка веде чоловіка до падіння, то причина цього криється в її стихійній, неконтрольованій сексуальності. Така концепція, на думку Жана П'єро, і створює образ «фатальної жінки». Причому, як він зазначає [23, с. 126], «фатальна жінка» часто є і жінкою-дитиною, яка творить зло ненавмисно і несвідомо. Треба зауважити, що образ жінки-дитини, що не вміє любити просто і чисто, схильна до вередування і пристрастей, також симптоматичний для мистецтва декадансу. Особливо яскраво він виражений у Верлена у вірші «Child-wife». Пристрасть до жінки нерідко стає згубною для ліричного героя, а любов до неї лише посилює відчуття «l'ennui de vivre».

Ш. Бодлер, реалізуючи у своїй ліриці образ низького жіночого начала, у той же час мріє про

жінку-янгюла, позбавлену тягаря свого природного сексуального начала. Таку поетичну трансформацію Ш. Бодлер проводить з образом жінки, наприклад, у творі «Avec ses vêtements ondoiyants et nacrés» (у перекладі А. Ефрона – «В струєнні одяг мерцающих ее»). Особливо цікавим у цьому творі є порівняння жінки зі змією, зачарованою факіром. Змія як символ є втіленням хтонічної сили, природної енергії, родючості. Факір – адепт культури, який своїм закляттям (своїм мистецтвом) зачаровує змію, підпорядковує її собі. Те ж саме відбувається і з жінкою. Стихійна сила жіночого начала виражена також у сонеті Ш. Бодлера «С еврейкой бешеной простерты на постели...» («Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...»).

Дослідники неодноразово відзначали подвійність світосприйняття Ш. Бодлера, якого приваблювала як тема недосконалої людини та її життя, так і пошук можливості вирватися з такого життя, здобути не досяжне, прекрасне [11]. Ця думка рельєфно проявлена у зачині сонета Ш. Бодлера «С еврейкой бешеной простерты на постели...»: «Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, / Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu, / Je me pris à songer près de ce corps vendu / A la triste beauté dont mon désir se prive» [22]. У перекладі В. Левіка звучить так: «С еврейкой бешеной простерты на постели, / Как подле трупа труп, я в душной темноте / Проснулся, и к твоей печальной красоте / От этой – купленной – желанья полетели» [5, с. 56]. Тут бачимо як відгомін романтичного двосвіття, так і кризове відчуття розриву між бажаним та дійсним, реальністю та мрією [14]. У цих рядках також висловлено «декадентське» сприйняття образу жінки – презирливе ставлення до неї і у той же час неможливість обійтися без неї. Тут же співіснують «два світи: реальний та надреальний – той, у якому явища навколишнього світу перетворені свідомістю поета» [18]. Світу реальному присвячений перший катрен сонета.

Цікаво, що у перекладі через використання епітета «бешеная» у російськомовному перекладі посилений мотив плотського, тваринного начала. В оригіналі вживається слово «affreuse» – «жахлива». Більш того, земна жінка не є особистістю, вона «corps vendu» («продане тіло»). Посилено і відчуття безвиході, з'являється зворот «душная темнота» – якість внутрішнє відчуття, від якого ліричний герой намагається втекти до надреального світу поетичної уяви: «Je me représentai sa majesté native, / Son regard de vigueur et de grâces armé, / Ses cheveux qui lui font un casque parfumé, / Et dont le souvenir pour l'amour me ravive» [22]. У другому катрені відбувається символічний перехід від буденного до ірреального – «majesté» – велич прекрасної дами не належить до реального світу, а є трансформацією і переосмисленням образу, який живе у світі мрій ліричного героя: «Я стал вообразать – без умысла, без цели, – / Как взор твой строг и чист, как величала ты, / Как пахнут волосы, и терпкие мечты, / Казалось, оживит любовь мою хотели» [5, с. 56].

Цей образ поступово заміщає собою реальність, стаючи елементом бодлерівського ескапізму.

У наступному терцеті заміщення реального образу ілюзорним досягає емоційного апогею: «*Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps, / Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses / Déroulé le trésor des profondes caresses*» [22], а замість образу «*corps vendu*» з першого катрена з'являється образ «*noble corps*». Знову «тіло», але тепер «шляхетне», викликає у ліричного героя те почуття захоплення, пристрасті і душевного підйому, яке не здатне викликати порівнюване з мерцем («*sadavre*») тіло реальної жінки – єдине, фізично доступне в реальному світі.

Ш. Бодлер, за висловом Г. Косікова, «хизується тим, що нібито не чекає від протилежної статі нічого, крім чуттєвих задоволень, потай все життя мріяв про ідеальну любов», і це припущення в російськомовному літературознавстві лягло в основу біографічного трактування цих рядків [5, с. 333]. Проте, ідеалізований образ жінки-мрії, жінки-фантазії співвідноситься із загальною тенденцією символізму, яка згодом трансформувалася у традиційний мотив вічної жіночності. Паралель на рівні поетичної лексики пропадає, у перекладі на перший план виходить відсутній у оригіналі мотив «обожнювання» ідеалу: «Я всю, от черных кос до благородных ног, / Тебя любить бы мог, обожествлять бы мог, / Все тело дивное обвить сетями ласки» [5, с. 56].

Досягнення ідеалу неможливе за визначенням: «*Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort / Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles, / Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles*» [22]. Політ поетичної уяви обривається поглядом «*froides prunelles*» – «холодних зіниць». У поетичному перекладі В. Левіка через опозицію живе / неживе акцентовані риси «неживого»: «Когда бы ввечеру, в какой-то грустный час, / Невольная слеза нарушила хоть раз / Безжалостный покой великолепной маски» [5, с. 56]. Не тільки погляд – весь вигляд ідеальної жінки являє собою «чудову маску», за яку не в силах проникнути навіть уява поета. Ідеал залишається недосяжним, до нього можна лише прагнути. Спроба втечі від «задушливої темряви» і туги «мертвого» існування завершується безрезультатно.

Типологічно схожа амбівалентність образів жінки-звіра і жінки-янгола виражена у Ф. Сологуба в оповіданні «Звериний быт»: «Первый лик – призрак отошедший от этой жизни и потому оставшейся навеки живой, неизменно властительной, лик его жены. Она была подобна первой жене первого человека, полуночной, лунной Лилит, той которую неразумные боятся» [16, с. 674]. «Во втором лике было что-то странно соблазнительное, нечистое, злое. Каким-то вечным соблазном

дышало страстное лицо, чувственные улыбались губы, призывные глаза, казалось, звали к чему-то радостному, тайному» [16, с. 676]. Таким чином, якщо «другий лик» є вираз сатанинської, жорстокої, наповненої сексуальною енергією жінки, то «перший лик» ангелічний, асексуальний і чистий. Декадентське мистецтво, не маючи можливості звільнитися від влади жінки і не сприймаючи її як природну істоту, породжує образ Прекрасної дами – «вічної жіночності», позбавленої природного, земного начала.

Можна провести паралель із віршем Ш. Бодлера XLIV зі збірки «Квіти зла», який називається в оригіналі «*Réversibilité*». Героїня описується як ідеальний персонаж. Перший п'ятивірш дає нам образ «ідеальної жінки», повної, перш за все, безтурботних веселоців, навіть «пустощів» (*gaieté*): «*Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse, / La honte, les remords, les sanglots, les ennuis, / Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le coeur comme un papier qu'on froisse? / Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse?*» [22]. У перекладі І. Анненського твір називається «Искупление»: «Вы, ангел радости, когда-нибудь страдали? / Тоска, унынье, стыд терзали, вашу грудь? / И ночью бледный страх... хоть раз когда-нибудь / Сжимал ли сердце вам в тисках холодной стали? / Вы, ангел радости, когда-нибудь страдали?» [5, с. 71]. У перекладі Д. Павличка «Спокута»: «О Янголе блаженств, чи ви спізнали муки, / Докори совісті, нудьгу, ридання, страм, / І неясні жахи, що серце пополам / Вночі нещадно рвуть, неначе жертву круки? / О Янголе блаженств, чи ви спізнали муки?» [4, с. 91]. До кінця вірша відбувається переродження образу. Він отримує виразну релігійну конотацію. Героїня описується як «безневинна».

Як зауважує С. К'еркегор у «Визначенні страху», «невинність – це не якась досконалість, до якої слід прагнути повернутися; бо тільки варто побажати її собі – і вона втрачена ... Невинність – незнання» [12, с. 140]. Саме тому герой вірша запитує свою співрозмовницю про її повне «незнання», бо запитати про «гріховне» – означає знищити блаженство невідання. Невинність ніби сама генерує страх як потяг до незнання, невинність є «жахливе ніщо невідання» [12, с. 145]. Релігійний сенс образного ряду в поезії акцентується тим, що героїня описується як «повна щастя, радості і світла» («*plein de bonheur, de joie et de lumières*»). З часів Платона світло завжди означає божественне начало. Метафізика світла активно використовувалася християнством. Герой звертається до «ідеальної» жінки зі словами, що він не проти, якщо вона хоча б за нього помолиться.

Наприкінці вірша проявляється пародійне ставлення до релігійної образності. Ліричний герой говорить жінці, що вона подібна до тих незайманих, яких підкладали старіючому і вмираючому царю Давиду (з 3-ої книги Царств). І вони ніби брали на себе гидоту і смертність, а він тимчасово зігрівався і оживав. У вірші перераховуються образи

розкладання, смерті, моральної нечистоти – героїню запитують, чи знає вона такі речі? Персонаж говорить, що не вимагає, аби героїня зробила йому послуги, подібні до тих, які робилися біблійному цареві, і просить її тільки про молитви. Герой не випадково запитує весь час адресатку: чи відчувала вона різного роду стани, які йому довелося випробувати. І цими питаннями як би отруєє її свідомість, змушує її міметично пережити чужий порок. Стандартний панегірик «ангельським» чеснотам жінки, культ поклоніння перед дамою, обертається пародією на молитву й описом прагнення заразити «янгола» і деформувати його. Бодлер описує, як молитва до благого «янгола», молитва до жінки як до Діви Марії, як до джерела світла, обертається на бажання піддати це ідеальне тіло стражданням.

Подібний мотив низьких пристрастей, які руйнують високі почуття, з'являється у творі Ф. Сологуба «Приснилася мне женщина...». На відміну від героїні твору Ш. Бодлера, якій лише загрожує метафоричне руйнування, краса жінки з вірша Ф. Сологуба вже з перших рядків постає перед нами спалюваною: «Увядшей и поруганной / Красою ненавистная / И небу и земле» [17, с. 235]. Чистота і невинність не можуть довгий час існувати у реальному світі, а чисті помисли перемагаються низькими пристрастями: «Ее лицо поблекло / Будило вожделение / Презренное во мне, / И скорбь, и сожаление / Убиты были похотью, / Рожденною в вине» [17, с. 235]. Таким чином, простежується очевидна типологічна паралель між жіночими образами в ліриці Ш. Бодлера та Ф. Сологуба.

Любовна тема спливає в ліриці Ш. Бодлера неодноразово. Перші цикли любовної лірики присвячені коханій поета Жанні Дюваль: «Bizarre déité, brune comme les nuits, / Au parfum mélangé de musc et de havane, / Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane, / Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits» («Sed Non Satiata») [22]. У перекладі А. Ефрона: «Кто извлял тебя из темноты ночной, / Какой туземный Фауст, исчадие саванны? / Ты пахнешь мускусом и табаком Гаваны, / Полуночи дитя, мой идол роковой» [5, с. 47]. У перекладі Д. Павличка: «О дивне божество, темнот мана і злудь! / Ти пахнеш мускусом і тютюном Гавани; / Твій батько – мурин; він, як чорний Фавст савани, – Тобі вирізьблював з ебену гостру грудь» [4, с. 67]. Така любов важка, вона схожа на наркотичну залежність, що змушує «сгорать дотла в аду твоих простынь» [5, с. 47]. Бодлер далекий від того, щоб оспівувати ідилію любові, навпаки, він виносить вивок і собі, і своїй коханій: «Quand la nature, grande en ses desseins cachés, / De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés, / – De toi, vil animal, – pour pétrir un génie? / O fangeuse grandeur, sublime ignominie!» [22] («Tu mettrais l'univers

entier dans ta ruelle...»). У перекладі В. Левіка зберігаються оксюморонні вирази, які виражають амбівалентну сутність образу жінки: «Чтоб темный замысел могла вершить Природа / Тобою, женщина, позор людского рода, – / Тобой, животное! – над гением глумясь. / Величье низкое, божественная грязь!» («Ты на постель свою весь мир бы привлекла...») [5, с. 46]. Ці оксюморони зберігаються й у перекладі Д. Павличка: «Коли, щоб генія зліпити, о жоно, / Природа плоть твою бере, немов багно, / І оживляє дух оте твоє болото? / Величносте брудна! Божественна гидото!» [4, с. 66]. З'являється трактування образу жінки як «femme fatale», яка приведе ліричного героя до загибелі.

До теми любові у Бодлера влітається і тема смерті, що викликало численні нарікання критиків. Так, у вірші «Une Charogne» («Падло») поет говорить про тлінність всього, що нас оточує, в тому числі і про тлінність ідеалу, який люди називають жіночою красою: «Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / A cette horrible infection, / Etoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion!» [22]. У перекладі В. Левіка: «Но вспомните: и вы, заразу источая, / Вы трупом ляжете гнилым, / Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая, / Вы, лучезарный серафим» [5, с. 52]. У перекладі Д. Павличка: «О! Станете ж і ви колись, моя кохана, / Мій ангеле і світе мій, / Як ця падлятина, як ця заразна рана, / Як цей стліваючий погній!» [4, с. 72]. Явище розкладу нівелює навіть красу жіночого тіла. Тлінність ідеалів – вираження мотиву «l'ennui de vivre», який є наскрізним у Ш. Бодлера. Низьке, тілесне кохання не здатне врятувати ліричного героя з полону «l'ennui».

У російській поезії символізму зв'язок любовних мотивів з «l'ennui de vivre» відбувається в основному в мотиві розлуки, втраченого кохання. Показовим в цьому плані є вірш І. Анненського «Смычок и струны», в якому звучать одночасно два характерних для ідіостилю поета мотиви: любовної туги і муки творчості: «“О, как давно! Сквозь эту тьму / Скажи одно: ты та ли, та ли?” / И струны ластились к нему, / Звеня, но, ластясь, трепетали. // “Не правда ль, больше никогда / Мы не расстанемся? Довольно?...” / И скрипка отвечала да, / Но сердцу скрипки было больно. // Смычок всё понял, он затих, / А в скрипке эхо всё держалось... / И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось» [1]. Кохання у зображенні Анненського несе в собі свою драму: любов не хоче кінця, претендує бути вічною і приречена на тимчасовість: «Что счастье? Чад безумной речи? / Одна минута на пути, / Где с поцелуем жадной встречи / Слилось неслышное прости?» [1] («Что счастье?»). Трагічне відчуття швидкої втрати любові підсилює розлад між мрією і реальністю, характерний для мотивного комплексу «l'ennui de vivre».

Для І. Анненського душевний порив до «іншого» майже завжди приречений. Так, кохання у його віршах зазвичай «недоспіване», пригнічене почуття («В марте», «Бабочка газа», «С балкона»,

«Traumerei», «Два паруса лодки одной», «Смычок и струны», «Квадратные окошки тощо). Разом з тим, велика кількість зображених поетом серцевих драм «свідчила про глибоке неблагополуччя всього життя сучасної людини» [15, с. 65]. Любов вічна тільки в мріях і надіях, а в реальному житті – скороминуща. Незмінне в коханні одне тільки страждання, яке завжди буде зберігатися в пам'яті ліричного героя: «О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок, / Я из твоих соблазнов затаю / Не влажный блеск малиновых улыбок, / Страдания холодную змею» [1] («О нет, не стан»). Ліричний герой І. Анненського не в силах подолати цей розрив між високим почуттям і усвідомленням його крихкості та скороминущості. У І. Анненського любов пов'язана з пошуками вищих цінностей життя, його сенсу. Результат цих пошуків трагічний. Людина легко переходить від бажання до бажання, залишаючи одну мрію заради іншої, і тим самим готує комусь неминуче страждання: «Уж я забыл ее, — другую я люблю... // Кому-то новое готовлю я страданье...» [1] («Нет, мне не жаль цветка»). Бути самим собою неможливо без того, щоб не приносити страждання іншому. Зіткнулися два вищі в розумінні Анненського закони життя: закон вільної особистості і закон добра, так само, як стикаються поняття «Я» і «не-Я». Це зіткнення залишається в його поезії не вирішеним, а трагічна колізія між «Я» і «не-Я» стає однією з рис суб'єктивного переживання туги-«ennui».

Мотив втраченої любові споріднює любовну лірику І. Анненського із творчістю П. Верлена. Звернемося до рядків із сонета «Voeu» («Обітниця»): «Sont-elles assez loin, toutes ces allégresses / Et toutes ces candeurs! Hélas! toutes devers / Le Printemps des regrets ont fui les noirs hivers / De mes ennuis, de mes dégoûts, de mes détresses! // Si que me voilà seul à présent, morne et seul, / Morne et désespéré, plus glacé qu'un aïeul, / Et tel qu'un orphelin pauvre sans soeur aînée» [24]. У перекладі В. Брюсова: «Но где же эти дни беспечных ликований, / Дни искренней любви? Увы, осенних гроз / Они не вынесли, — и вот царит мороз / Тоски, усталости, и нет очарований. // Теперь я одинокий, утрюм и одинокий. / Так старец без надежд свой доживает срок, / Сестрой покинутый, так сирота тоскует» [6]. Тут так само, як і в І. Анненського, звучить мотив втраченого кохання. Втративши підтримку коханої, ліричний герой втрачає надію на подолання туги-«ennui». Він знову замкнутий сам у собі – любов для нього була сполучною ланкою між «Я» і соціумом, тепер же цей зв'язок обірвався. У вірші І. Анненського «Я думал, что сердце из камня...» цей самий мотив реалізується через переосмислення усталеної метафори «вогонь почуттів». Герой, вважаючи, що його серце зроблене з каменю, насмілився розпалити в ньому іскру любовного

вогню, але не передбачив небезпеки виникнення пожежі. Фінал трагічний: «Ну вот... и огонь потушили, / А я умираю в дыму» [1]. Несчастливое кохання призводить до загибелі душі, порятунок від цього є неможливим.

Якщо в ліриці П. Верлена та І. Анненського любов постає як єдність душ, а її втрата – як трагедія, то у В. Брюсова любов набуває рис поєдинку. Цей мотив має під собою філософське підґрунтя. За словами М. Бердяєва, «у занепадомому світі відбувається космічна боротьба чоловічого і жіночого принципів, чоловічий і жіночий принцип шукає не тільки з'єднання, але вони і постійно борються один з одним як смертельні вороги» [2, с. 68]. Образ любові як «фатального поєдинку» перетворюється у Брюсова в дуель між люблячими істотами, приреченими на смертоносну пристрасть: «Выходи же! иди мне навстречу! / Я последней любви не таю! / Я безумно тебя обовью, / Дикой лаской отвечу! / ... / Но, под тем же таинственным звоном, / Я нащупаю горло твое, / Я сдавлю его страстно - и все / Будет кончено стоном» [7, с. 73].

Неодмінним атрибутом брюсовської героїні стає Місяць (вірші «Пурпур бледнеющих губ», «Жрице Луны», «Медея» тощо). Жінка у В. Брюсова нерідко названа ім'ям богині мороку, нічних видінь і чарів Гекати. Як зазначає А. Тахо-Годі, в образі богині грецької міфології «переплітаються хтонічно-демонічні риси доолімпійського божества, яке сполучає два світи – живий і мертвий» [13, с. 143]. З Місяцем також пов'язаний культ Діоніса – бога, який помирає та воскресає. На думку М. Еліаде, місяць є втіленням «вищого престижу родючості, періодичного народження, невичерпності життя» [21], що символізує безпосереднє злиття Ероса і Танатоса.

Жіночі образи у В. Брюсова асоціюються з Аїдом, із царством Смерті, проти якого безсилий ліричний герой. К. Чуковський так прокоментував любовну лірику цього поета: «Ласка коханої – катування, мука, труна обіймів. І якщо він кличе жінку на “ложе пристрасті”, він кличе її до страждання і жаху. Любовні обійми зображуються ним як найжорстокіша кара. Пристрасть для нього не тільки страждання, а й якийсь бій, фатальний поєдинок двох душ» [20, с. 50–51]. Холодність жінки, її демонізм викликає до життя мотиви жорстокості, зла, зв'язаної дикості: «Есть в мире демон, с женственным лицом, / С когтями львицы, с телом сухопарым...» [8, с. 21]. Брюсов підкреслює жорстокість своєї героїні, яка має владу над поетом. Вона може як підняти, так і знищити героя: «Милый, близкий! Жаль тебя! / Я гублю, как дух могильный, / Убиваю я, любя» [7, с. 151]. Для Брюсова Любов і Смерть зрівнюються. Поет зображує згубну силу Ероса, яка спалює закоханого: «О да! Я - темный мотылек, / Кружусь я, крыльями стуча; / На гибель манит огонек...» [7, с. 187]. У любовній поезії В. Брюсова виникає образ жінки як «femme fatale», що дозволяє провести паралель з аналогічним мотивом руйнівних взаємин із жінкою у Ш. Бодлера.

Отже, в інтимній ліриці французькі та російські символісти акцентували на руйнівному характері фатальної любовної туги. Така інтерпретація кохання-пристрасті є загалом характерною для декадентського світовідчуття, проте конкретні вияви цього мотиву в поезії є індивідуальними. У контекст мотивного комплексу «l'ennui de vivre» мотив любовної туги входить через такі варіанти: туги за жінкою-ідеалом (Ш. Бодлер), туги за втраченим коханням чи туги від передчуття його швидкої втрати (І. Анненський, П. Верлен), зв'язку Ероса з Танатосом через мотив «любові-боротьби» (В. Брюсов). Ці варіанти реалізуються

через жіночі образи переважно двох типів: позбавленої еротичних рис «жінки-янола» та «femme fatale», яка подекуди наділяється бестіарними рисами. Таким чином, мотив любовної туги входить у контекст мотивного комплексу «l'ennui de vivre» через специфіку реалізації жіночих образів та ставлення до них ліричного героя, а очевидний зв'язок із загальними естетичними та філософськими тенденціями кризової епохи межі ХІХ – ХХ століть дає змогу робити висновки про типологічну спільність розглянутого мотиву у контексті світовідчуття епохи декадансу.

Література

1. Анненский И. Полное собрание стихотворений. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=176046 (дата звернення: 26.09.2016)
2. Бердяев Н. О назначении человека. М.: Республика, 1993. 320 с.
3. Бердяев Н. Смысл творчества. М.: АСТ, 2002. 678 с.
4. Бодлер Ш. Поезії. К.: Дніпро, 1989. 357 с.
5. Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. 480 с.
6. Брюсов В. Переводы. URL: <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/perevod/perevod.htm> (дата звернення: 10.10.2018).
7. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. 672 с.
8. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 3. 696 с.
9. Кихней Л. Иннокентий Анненский: вещество существования и образ переживания. URL: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/kihnej-veschestvo-suschestvovaniya/vvedenie.htm> (дата звернення: 15.10.2018)
10. Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа ХІХ – ХХ вв. М.: МГУ, 1990. 336 с.
11. Косиков Г. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни». URL: <http://philology.ru/literature3/kosikov-93.htm> (дата звернення: 19.10.2016).
12. Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Культурная революция, 2010. 488 с.
13. Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
14. Оноприенко А. Тоска по идеалу в стихотворении Ш. Бодлера «С еврейкой бешеной простерты на постели...» («Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive...»). *Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі: зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 27 – 28 вересня 2018 р.)*. Бердянськ: БДПУ, 2018. С. 123 – 124.
15. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. Кн. 2. 768 с.
16. Сологуб Ф. Заклинательница змей: Романы. Рассказы. М.: Терра, 1997. 734 с.
17. Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: в 3 т. СПб.: Наука, 2014. Т. 2. Кн. 1. 992 с.
18. Фонова Е. Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма : дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)». М., 2009. 278 с.
19. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
20. Чуковский К. Валерий Брюсов. *Чуковский К. Собрание сочинений: в 6 т.* М.: Художественная литература, 1966. Т. 6. С. 48 – 65.
21. Элиаде М. Луна и мистика луны. URL: <https://refdb.ru/look/1584193-pall.html> (дата звернення: 23.08.2018)
22. Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. URL: <http://www.gutenberg.org/files/6099/6099-h/6099-h.htm> (дата звернення: 16.11.2016).
23. Pierrot J. The decadent imagination, 1880-1900. Chicago: Univ. of Chicago press, 1981. 309 p.
24. Verlaine P. Oeuvres complètes de Paul Verlaine, Vol. 1 Poèmes Saturniens, Fêtes Galantes, Bonne chanson, Romances sans paroles, Sagesse, Jadis et naguère. URL: <http://www.gutenberg.org/files/15112/15112-h/15112-h.htm> (дата звернення: 14.10.2016).

References

1. Annenskiy I. Polnoye sobraniye stihotvoreniy. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=176046 (data zvernennia: 26.09.2016)
2. Berdiayev N. O naznachanii cheloveka. M.: Respublika, 1993. 320 s.
3. Berdiayev N. Smysl tvorchestva. M.: AST, 2002. 678 s.
4. Bodler Sh. Poezii. K.: Dnipro, 1989. 357 s.
5. Bodler Sh. Tsvety zla. M.: Nauka, 1970. 480 s.

6. Briusov V. Perevody. URL: <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/perevod/perevod.htm> (data zvernennia: 10.10.2018).
7. Briusov V. Sobraniye sochineniy: v 7 t. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1973. T. 1. 672 s.
8. Briusov V. Sobraniye sochineniy: v 7 t. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1974. T. 3. 696 s.
9. Kihney L. Innokentiy Annenskiy: veschestvo suschestvovaniya i obraz perezhivaniya. URL: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/kihnej-veschestvo-suschestvovaniya/vvedenie.htm> (data zvernennia: 15.10.2018)
10. Kolobayeva L. Kontseptsyia lichnosti v russkoy literature rubezha XIX – XX vv. M.: MGU, 1990. 336 s.
11. Kosikov G. Sharl Bodler mezhdru “vostorgom zhyzni” i “uzhasom zhyzni”. URL: <http://philology.ru/literature3/kosikov-93.htm> (data zvernennia: 19.10.2016).
12. Kyerkegor S. Strah i trepet. M.: Kulturnaya revoliutsyia, 2010. 488 s.
13. Mifologicheskii slovar. M.: Sovietskaya entsyklopediya, 1990. 672 s.
14. Onopriienko A. Toska po idealu v stihotvorenii Sh. Bodlera “S yevreykoy beshenoy prostiortyi na posteli...” (“Une nuit que j’étais près d’une affreuse juive...”). *Troyandy y vynograd: fenomeny estetychnogo i pragmatychnogo v literature ta kulturi: zb. nauk. materialiv konferentsiyi (Berdiansk, 27 – 28 veresnia 2018 r.)*. Berdiansk: BDPU, 2018. S. 123 – 124.
15. Russkaya literature rubezha vekov (1890-ye – nachalo 1920-h godov). M.: IMLI RAN, Naslediye, 2001. Kn. 2. 768 s.
16. Sologub F. Zaklinatel'nitsa zmey: Romany. Rasskazy. M.: Terra, 1997. 734 s.
17. Sologub F. Polnoye sobraniye stihotvorenii i poem: v 3 t. SPb.: Nauka, 2014. T. 2. Kn. 1. 992 s.
18. Fonova Ye. Vospriyatiye Sh. Bodlera vo Frantsii, Belgii i Rossii v epohu simvolizma : dis. cand. filol. nauk: spets. 10.01.03 “Literatura narodov stran zarubezhya (s ukazaniyem konkretnoy literatury)”. M., 2009. 278 s.
19. Hanzen-Liove A. Russkiy simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Ranniye simvolizm. SPb.: Akademicheskii proekt, 1999. 512 s.
20. Chukovskiy K. Valeriy Briusov. *Chukovskiy K. Sobraniye sochineniy: v 6 t.* M.: Hudozhestvennaya literatura, 1966. T. 6. S. 48 – 65.
21. Eliade M. Luna i mistika lunny. URL: <https://refdb.ru/look/1584193-pall.html> (data zvernennia: 23.08.2018)
22. Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. URL: <http://www.gutenberg.org/files/6099/6099-h/6099-h.htm> (data zvernennia: 16.11.2016).
23. Pierrot J. The decadent imagination, 1880-1900. Chicago: Univ. of Chicago press, 1981. 309 p.
24. Verlaine P. Oeuvres complètes de Paul Verlaine, Vol. 1 Poèmes Saturniens, Fêtes Galantes, Bonne chanson, Romances sans paroles, Sagesse, Jadis et naguère. URL: <http://www.gutenberg.org/files/15112/15112-h/15112-h.htm> (data zvernennia: 14.10.2016).

Онопрієнко Анастасія Дмитрівна, викладач загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова, Херсонській державний університет (вул. Університетська, 27, Херсон, 73000, Україна); e-mail: anastasiia.onoprienko@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6685-586X>

Оноприенко Анастасия Дмитриевна, преподаватель общеуниверситетской кафедры мировой литературы и культуры имени проф. О. Мишукова, Херсонский государственный университет (ул. Университетская, 27, Херсон, 73000, Украина); e-mail: anastasiia.onoprienko@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6685-586X>

Onopriienko Anastasiia, the teacher of The World Literature and Culture Department named after Prof. O. Mishukov, Kherson State University (Universytetska str., 27, Kherson, 73000, Ukraine); e-mail: anastasiia.onoprienko@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6685-586X>

УДК 821.161.1

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-09

**«Жил на свете рыцарь бедный...» А. Пушкина
в житнетворчестве и философии любви Д. Мережковского**

Е. В. Педченко

*кандидат филологических наук, старший преподаватель,
кафедра славянской филологии и перевода,*

Мариупольский государственный университет;

e-mail: lyolya0211@gmail.com; https://orcid.org/0000-0001-7456-7040

Статья посвящена рассмотрению рецепции стихотворения А. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» в житнетворчестве и религиозно-философской концепции любви Д. Мережковского. Образ «бедного рыцаря» стал неотъемлемой частью литературной жизни писателей символистского круга, о чем свидетельствуют исследования А. Лаврова, О. Матич, Л. Спроге, М. Цимборской-Лебоды и др. Своей популярностью он обязан роману Ф. Достоевского «Идиот», где выступает своеобразной проекцией образа князя Мышкина, на что указывал Мережковский. С образом «бедного рыцаря» у него ассоциируются все «целомудреннее» литературные герои (Ипполит, Мышкин) и писатели (Чаадаев, Лермонтов (в определённый период)), испытывающие платоническое чувство к тайной возлюбленной. Мережковский не дифференцирует редакции стихотворения Пушкина («Легенда» и «Песня Франца» из «Сцен из рыцарских времен»), так как он человек идеи, в рамках которой «бедный рыцарь» становится основой его идеалистической концепции платонической любви, носителем чистого чувства, а символом идеальной возлюбленной он определяет А.М.Д. В результате исследования мы определили, что нетрадиционная расшифровка аббревиатуры как Alma Mater Dei восходит у Мережковского к раннесредневековому католическому имени Богоматери, которое перешло в христианство из римского язычества, где обозначало богинь-матерей. Этот факт во многом определил появление его неохристианской концепции освященной плоти Мать-Дух в «Царстве Третьего Завета».

Частое обращение писателя в разные периоды творчества к «Жил на свете рыцарь бедный...» Пушкина, его оригинальная интерпретация и комментирование, а также жизненная практика позволили нам определить образ «бедного рыцаря» как психо-типологическую модель «жизненного сценария» Мережковского. Предметом дальнейшего исследования станет рецепция стихотворения Пушкина в творчестве З. Гиппиус, которая также в разное время обращается к образу «бедного рыцаря» и выступает соавтором идей мужа, но реализует их в индивидуально-авторской манере.

Ключевые слова: бедный рыцарь, А.М.Д., Мережковский, житнетворчество, философия любви

О. В. Педченко «Жив на світі лицар бідний...» О. Пушкіна в життєтворчості та філософії кохання Д. Мережковського

Стаття присвячена розгляду рецепції вірша О. Пушкіна «Жив на світі лицар бідний...» в життєтворчості та релігійно-філософській концепції кохання Д. Мережковського. Образ «бідного лицаря» став невід'ємною частиною літературного життя письменників символистського кола, про що свідчать дослідження О. Лаврова, О. Матич, Л. Спроге, М. Цимборської-Лебоди та ін. Своєю популярністю він зобов'язаний роману Ф. Достоевського «Ідіот», де виступає своєрідною проекцією образу князя Мишкина, на що вказував Мережковський. З образом «бідного лицаря» у нього асоціюються всі «цютливі» літературні герої (Іполит, Мишкін) і письменники (Чаадаєв, Лермонтов (в певний період)), які відчувають платонічне почуття до таємної коханої. Мережковський не диференціює редакції вірша Пушкіна («Легенда» і «Пісня Франца» з «Сцен з лицарських часів»), тому що є людиною ідеї, у межах якої «бідний лицар» стає основою його ідеалістичної концепції платонічного кохання, носієм чистого почуття, а символом ідеальної коханої він називає А.М.Д. Результатом нашої розвідки стало визначення, що нетрадиційна розшифровка аббревіатури як Alma Mater Dei Мережковського до ранньосередньовічного католицького імені Богоматері, яке перейшло в християнство з римського язичництва, де позначало богинь-матерів. Цей факт багато в чому визначив появу його неохристиянської концепції освяченої плоті Мати-Дух у «Царстві Третього Завіту».

Часте звернення письменника в різні періоди творчості до «Жив на світі лицар бідний...» Пушкіна, його оригінальна інтерпретація і коментування, а також життєва практика дозволили нам визначити образ «бідного лицаря» як психо-типологічну модель «життєвого сценарію» Мережковського. Предметом подальшого дослідження стане рецепція вірша Пушкіна у творчості З. Гіппіус, яка також в різний час звертається до образу «бідного лицаря» і виступає співавтором ідей чоловіка, але реалізує їх у своїй індивідуально-авторській манері.

Ключові слова: бідний лицар, А.М.Д., Мережковський, життєтворчість, філософія кохання

Elena Pedchenko "The poor knight lived in the world ..." A. Pushkin in the life-creation and philosophy of love of D. Merezhkovsky

The article is devoted to the consideration of the reception of the A. Pushkin's poem "The poor knight lived in the world ..." in the D. Merezhkovsky's life-creation and religious-philosophical concept of love. The image of the "poor knight" has become an integral part of the literary life of the writers in the symbolist circle, as evidenced by the studies of A. Lavrov, O. Matich, L. Spröge, M. Tsimborskaya-Leboda and others. He owes his popularity by F. Dostoevsky's novel "Idiot", where he acts as a kind of projection of the image of Prince Myshkin, as indicated by Merezhkovsky. With the image of the "poor knight" he associates all "chaste" literary heroes (Hippolytus, Myshkin) and writers (Chaadaev, Lermontov (in a certain period)), who have a platonic feeling for a secret lover. Merezhkovsky does not differentiate the editions of Pushkin's poem ("Legend" and "Franz's Song" from "Scenes from Knightly Times"), since he is a man of ideas, in the framework of which the "poor knight" becomes the basis of his idealistic concept of platonic love, the bearer of pure feelings, and symbol of the ideal sweetheart, he defines A.M.D. As a result of the study, we determined that the unconventional interpretation of the abbreviation as Alma Mater Dei dates back to Merezhkovsky to the early medieval Catholic name of Our Lady, which converted to Christianity from Roman paganism, where it denoted mother goddesses. This fact in many respects determined the appearance of his neo-Christian concept of the sanctified Mother-Spirit flesh in the "Kingdom of the Third Testament".

The writer's frequent appeal at different periods of his work to the "The poor knight lived in the world ..." Pushkin, its original interpretation and commentary, as well as life practice, allowed us to define the image of the "poor knight" as a psycho-typological model of Merezhkovsky's "life scenario". The subject of further research will be the reception of Pushkin's poem in the work of Z. Gippius, who also at different times refers to the image of the "poor knight" and acts as a co-author of her husband's idea, but implements them in her own individual way.

Keywords: poor knight, A.M.D., Merezhkovsky, life-creation, philosophy of love

История «бедного рыцаря» А. Пушкина («Песня Франца» и «Легенда») имела сильное влияние на литературный быт петербургских поэтов-символистов, которые примеряли на себя его роль, о чем мы находим свидетельства в биографической, литературно-критической прозе и поэзии А. Белого, А. Блока, С. Соловьева, Элліса, З. Гиппиус, Д. Мережковского и др., а также в статьях С. Бонти [6], А. Лаврова [11], Л. Спроге [18], М. Цимборской-Лебоды [20] и др. По словам С.Л. Франка, в песне находит свое завершение «эротизм, чувство божественности любви и женской красоты» А. Пушкина, кроме того, эта песня вдохновила Ф. Достоевского и стала «духовно родственной основной религиозной интуиции Софии у Вл. Соловьева» [19, с. 23]. О. Матич отмечает особое отношение Д. Мережковского к тексту А. Пушкина в рамках его религиозно-философской концепции любви [11, с. 355-357], отдельные аспекты которой уже были представлены нами ранее [16;17]. Целью данной статьи является рассмотрение рецепции пушкинской истории о «бедном рыцаре» в философии любви и жизнестроительстве писателя.

О важности этого образа для Мережковского свидетельствуют обращения писателя к тексту Пушкина в работах разных лет («О новом значении древней трагедии» (1893), «Лев Толстой и Достоевский» (1902), «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1911), «Чаадаев» (1914), «Тайна Трех. Египет и Вавилон» (1923), «Тайна Запада. Атлантида – Европа» (1930) и др.). Он связывает с образом «бедного рыцаря» всех «целомудренных» реальных и литературных мужчин, испытывающих платоническое чувство к тайной возлюбленной. Обет воздержания, служение собственным идеалам «бедного рыцаря» близки и понятны Мережковскому, они создают сценарную проекцию его собственной жизненной программы, если рассматривать этот факт с позиции современного психоанализа (Э. Берн). Можно сказать, что писатель реализует сценарий «бедного рыцаря», который

... имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.
С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.
Полон чистою любовью,

Верен сладостной мечте,
А. М. Д. своею кровью
Начертал он на щите. [12, с. 468].

Эту цитату из «Песни Франца» Мережковский приводит во вступительной статье к своему переводу трагедии Еврипида «Ипполит» в 1893 году. Он считает, что «умирающий Ипполит мог бы воскликнуть, подобно бедному рыцарю: *Lumen Coeli, Sancta Rosa!*» [12, с. 468]. Неслучайно в речи о древней трагедии он ставит в один ряд Ипполита, «бедного рыцаря» и князя Мышкина. Связь последних определена текстом романа Ф. Достоевского, который, скорее всего, и обеспечил популярность пушкинского текста в начале века. Мы имеем ввиду сцену, где Аглая намекает, что князь Мышкин такой же влюбленный «бедный рыцарь», а дама его сердца – Настасья Филипповна Барашкова. Для этого она произносит А.Н.Б. вместо А.М.Д., а затем при чтении стихотворения – Н.Ф.Б., чтобы у Льва Николаевича не осталось сомнений, что он не ослышался. В работе «Лев Толстой и Достоевский» Д. Мережковский рассматривает этот эпизод, игнорируя намеки Аглаи при чтении текста, сосредоточив внимания на возвышенном содержании песни, на моментах сходства князя Мышкина и «Бедного Рыцаря» (использует написание с большой буквы оба слова, как имени собственного). Героев сближает безумие, «замок дальний» и внутренний путь, «из одного безмолвия через воинствующую проповедь любви – таинственной «Дамы» своего сердца – *Lumen Coeli, Sancta Rosa*, «Великой Матери, упования рода человеческого» – в другое, еще большее безмолвие» [15, с. 337]. Он отмечает, что Аглая видит в трагической судьбе «бедного рыцаря» и опосредовано Мышкина сходство с Дон Кихотом. Это сравнение достаточно интересно, так как «рыцарь печального образа» появился после того, как Алонсо Кихано, начитавшись рыцарских романов, решил воплотить их в реальность. Иронический подтекст Сервантеса Мережковский тоже игнорирует, так как тот не вписывается в его представление о Дон Кихоте и его концепцию творческого жизнестроительства, которая предполагает сознательное следование литературному сюжету, что находит продолжение и развитие в других статьях автора.

Так, «бедный рыцарь» с видением «фантастическим» появляется, когда Мережковский рассказывает о любви юного Лермонтова к Варваре Лопухиной. Говоря о Чаадаеве, он предполагает, что тот «никогда не любил женщины», называет его «рыцарем бедным» и прирожденным девственником «подобно многим русским

романтикам 20-30-х годов – Станкевичу, Константину Аксакову, Михаилу Бакунину» [14, с. 299]. В книге «Тайна Запада. Атлантида – Европа» Мережковский приходит к глобальному обобщению, утверждая, что «весь род человеческий как бедный рыцарь: A.M.D. Alma Mater Dei» [13, с. 156].

Пушкинский «бедный рыцарь» стал предметом споров на религиозно-философских собраниях. В пылу дискуссии о проблеме девства и брака о. Михаил, парируя Розанову и Мережковскому, сказал, что «Рыцарь, который пишет на щите A.M.D. – тоже впадает в грех содомский. Он возможен и в области брака. Искажение инстинкта засвидетельствовано в половой психопатии. Нужно излечение, и это излечение церковь видит в таинстве» [9, с. 233]. Дальнейшее развитие дискуссии по этому вопросу в официальный вариант стенограммы заседаний не вошли, поэтому мы обратились к исследованию О. Матич. По архивным документам она свидетельствует, что на следующем собрании о. Михаил продолжает говорить о «бедном рыцаре», «который пишет на своем щите A.M.D., выступает на войну в женской сорочке, но любит платонически, т. е. извращенной любовью. Половое наслаждение сдержано. Это любовь Платона» [11, с. 356].

Столь специфическая трактовка стихотворения Пушкина, открытое указание на гомоэротическую природу чувств рыцаря, определение платонической любви как извращенной, потрясло Мережковского. Прежде всего, его возмутил сам факт того, что надпись, сделанную кровью на щите, о. Михаил назвал «содомским грехом», так как сам он в платонической любви извращения не находил, а поклонение A.M.D. считал высшим проявлением любви.

Наше внимание привлек тот факт, что Мережковский во всех работах придерживается варианта расшифровки A.M.D. как Alma Mater Dei, которое не встречается в комментариях к пушкинскому тексту. Как известно, есть две основные редакции истории о «бедном рыцаре»: первая – баллада «Легенда» (1829-1831), в которой рыцарь обретает вечную жизнь, благодаря заступничеству Богоматери, заслужив ее целомудренной любовью; вторая – песня Франца в «Сценах из рыцарских времен» (1835), где отсутствует мотив спасения и появляется аббревиатура A.M.D., как намек на Даму сердца исполнителя. В работе «Стихи о бедном рыцаре» (1937) С. Бонди приводит варианты написания имени святой возлюбленной из всех известных в 1930-х гг. редакций «Легенды», которые восходят к католическим богородичным гимнам и молитвам, а именно: Ave mater Dei (формула как самостоятельная, «по-видимому, не встречалась до Пушкина. Ее вероятный источник – богородичная молитва “Ave, fillia Dei Patris”» [8, с. 82]), Ave Maria –

regina, Dei mater dolorosa, Ave Maria, Ave sancta mater Dei, Ave sancta virgo [6, с. 661] – варианта *Alma Mater Dei* в них нет. Интересно, что данную расшифровку аббревиатуры A.M.D. также дает Блок в письме к Л. Менделеевой от 26 декабря 1902 года [5, с. 93]. Если допустить, что одноразовое употребление Блоком «Alma» в письме к любимой – описка или каламбур, по мнению комментаторов трёх разных изданий его переписки с женой, то Мережковский, не смотря на текстологические проблемы его наследия [1], не мог ошибиться в нескольких серьезных работах.

Мы имеем полное основание предполагать, что Мережковский увидел в A.M.D. раннесредневековое католическое имя Богоматери, которое перешло в христианство из римского язычества, где обозначало богинь-матерей. Его неполная формула присутствует в гимне «Alma Redemptoris Mater» и обратная формула сохранилась в гимне «Ave Maris Stella» [21]. На последний ссылается Е. Блаватская, говоря о связи богов языческих и христианских святых. Она отмечает, что «Венера и Изиды покровительствовали мореплаванию – как Мари или Мария, Мадонна покровительствует ему и ныне. Не ее ли по сей день воспевают церковь: «Ave Maris Stella... / Dei Mater Alma» – то есть «Привет Тебе, о Звезда Моря, Мать Бога», таким образом идентифицируя ее с Венерой?» (первая публикация «Theosophist», Vol. II, № 9, June, 1881) [4, с. 284]. Она отмечает, что *Alma* «(питающая, любящая (лат.)) – в Древнем Риме – эпитет богинь, наделяемых особой благосклонностью к людям (например, Венера)» [3, с. 53]. Так форма «Alma Venus» встречается в поэме Лукреция «О природе вещей», которая вместе с фразой «Alma liquentis / Umoris guttas mater cum terra recepit» стала возможным источником выражения *Alma Mater* [8, с. 44]. Мережковский относился к числу русских мыслителей (Вл. Соловьев, Вяч. Иванов, А. Белый), которые выражали сдержанное признание заслуг Блаватской и значимости теософического знания. Однако это подтверждает знакомство с ее работами и позволяет воспринимать как возможный источник для его концепции освященной плоти Мать-Дух в «Царстве Третьего Завета», где Мережковский также связывает *Alma Mater Dei* с восточными и западными древними материнскими культами. Все они объединились у него в образ «“Великой Матери, упования рода человеческого” – “A.M.D.”» [15, с. 339]. Этот символ он помещает и на свой аллегорический щит, как пишет А. Белый: «Невольно опустил “стальную решетку” рыцарь бедный – Мережковский – на лицо свое: этой стальной решеткой стала для него идеология. Но свет, горящий в нем, сквозь него сияющий, лучится из-под забрала» [2, с. 380].

Следует заметить, что Мережковский действительно был рыцарем идеологии, поэтому реальные женщины не были его *Дами сердца*, его A.M.D., в том числе и З. Гиппиус. Разделяя религиозно-философские взгляды мужа, она и не

претендовала на эту роль. В знаменитой статье «Влюбленность» под именем А. Крайний она обращается к «Бедному рыцарю» как образу «такой чистоты влюбленности, которому почти нет равного, хотя влюбленности еще беспомощной, потому что слишком ранней» [7, с. 85]. В рецензии на сборник А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» З. Гиппиус сравнивает его лирического героя со старым «Бедным рыцарем» и находит странным «то, что тот, старый, вечный, – до сих пор пленительнее этого нового, бедного рыцаря с его Дамой “в бледных платьях”, его “белых намеков”» [7, с. 229]. В её художественных текстах мотив «Бедного рыцаря» мы находим в рассказах «Моя первая любовь. Н.М.Д.» (1924) и «Сережа подросток (Наталья Павловна)» (1925) эмигрантского периода, написание которых совпадает с работой Мережковского над

трилогией «Тайна Трех», где также присутствует этот мотив.

Таким образом, в религиозно-философской концепции любви Мережковского «бедный рыцарь» становится основой его идеалистической концепции платонической любви, носителем чистого чувства и психо-типологической моделью «жизненного сценария» автора. Символом идеальной возлюбленной писатель называет А.М.Д. (Alma Mater Dei), которая объединяет христианский образ Богоматери с языческими богинями-матерями, что определило появление его неохристианской концепции освященной плоти Мать-Дух в «Царстве Третьего Завета». Дальнейшее наше исследование коснется рецепции стихотворения Пушкина в творчестве Гиппиус, которая также в разное время обращается к образу «бедного рыцаря» и выступает соавтором идеи мужа, но реализует их в своей индивидуально-авторской манере.

Литература

1. Андрущенко Е. Властелин «чужого». Текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. Москва: Водолей, 2012. 248 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.
3. Блаватская Е. П. Разоблаченная Изида. С комментариями. Том 2. Москва: Эксмо, 2018. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=605118&p=53> (дата обращения: 09.06.2018).
4. Блаватская Е. П. Терра инкогнита. Сборник. Москва: Сфера, 1996. 432 с.
5. Блок А. Письма к жене. *Литературное наследство*, т.89. Москва: Наука, 1978. 414 с.
6. Бонди С. Стихи о бедном рыцаре. *Известия АН СССР*. 1937. № 2 – 3. С. 659 – 677.
7. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений В 15 т. Москва: Русская книга, 2003. Т.7.
8. Душенко К., Багриновский Г. Большой словарь латинских цитат и выражений. Москва: Эксмо, 2013. 976 с.
9. Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901 – 1903 гг.)/ Общ. ред. С.М. Половинкина. Москва: Республика, 2005. 543 с.
10. Лавров А.В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 734 с.
11. Матич О. Эротическая утопия. Новое религиозное сознание и fin de siecle в России = Erotic Utopia: The Decadent Imagination Russia's Fin de Siecle. Москва: НЛЮ, 2008. 557 с.
12. Мережковский Д. О новом значении древней трагедии (Вступительное слово к представлению "Ипполита"). *Эсхил. Софокл. Еврипид. Трагедии. Сборник. Перевод с греческого Дмитрия Мережковского*. Москва: Ломоносовъ, 2009. С. 465 – 472.
13. Мережковский Д. С. Тайна Запада. Атлантида – Европа [Электронная книга]. Мультимедийное Издательство Стрельбицкого, 2016. 234 с.
14. Мережковский Д.С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. Москва: Книжная палата, 1991. 352 с.
15. Мережковский Д.С. Лев Толстой и Достоевский. Москва: Наука, 2000. 588 с.
16. Педченко Е. В. Философия любви в прозе Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*. 2017(6). № 31. Том. 1. С. 81 - 84.
17. Педченко О.В. Богиня кохання у прозі Дмитра Мережковського. *Закарпатські філологічні студії*. 2018 (д). Вип.5. Том 1. С. 26 – 30.
18. Спроге Л. В. Мотив «рыцаря бедного» в поэзии символистов. (Организация художественного единства книги стихов Эллиса «Арго»). *Пушкин и русская литература: сборник научных трудов*. Рига. ЛГУ, 1986. С. 102-109.
19. Франк Л.С. Этюды о Пушкине. Paris: YMSA-PRESS, 1987. 128 с.
20. Цимборска-Лебода М. (2018), «Рыцарь бедный» или «Странник по пустыням (не)бытия»? Андрей Белый, Вяч. Иванов и Николай Бердяев о Мережковском. *Д.С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель: Сборник статей*, ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков, Москва, Литфакт. с. 360–383
21. Treasury of Latin Prayers est. April, MCMXCVIII by Michael Martin. copyright 2018. URL: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/AveMarisStella.html> (last access: 12.07.2018)

References

1. Andrushchenko E. (2012). Vlastelin «chuzhogo». *Tekstologiya i problemy poetiki D.S. Merezhkovskogo*. Moskva: Vodoley. [in Russian].
2. Belyy A. (1994). *Simvolizm kak miroponimaniye*. Moskva: Respublika. [in Russian].
3. Blavatskaya E. P. (2018). *Razoblachennaya Izida. S kommentariyami*. Vol. 2. Moskva: Eksmo. Retrieved from <https://www.litmir.me/br/?b=605118&p=53> [in Russian].
4. Blavatskaya E. P. (1996). *Terra inkognita*. Sbornik. Moskva: Sfera. [in Russian].
5. Blok A. (1978). *Pis'ma k zhene. Literaturnoye nasledstvo*, Vol.89. Moskva: Nauka. [in Russian].
6. Bondi S. (1937). *Stikhi o bednom rytsare. Izvestiyaan SSSR*. № 2– 3. 659–677. [in Russian].
7. Gippiusz. N. (2003) *Sobraniye sochineniy*. Moskva: Russkaya kniga. Vol 7. [in Russian].
8. Dushenko K. & Bagrinovskiy G. (2013) *Bol'shoy slovar' latinskikh tsitat i vyrazheniy*. Moskva: Eksmo. [in Russian].
9. Polovinkina S. M. (ed) (2005) *Zapiski peterburgskikh Religiozno-filosofskikh sobranii (1901 – 1903)*. Moskva: Respublika. [in Russian].
10. Lavrov A. V. (2015) *Simvolisty i drugiye: Stat'i. Razyskaniya. Publikatsii*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye. [in Russian].
11. Matich O. (2008) *Eroticheskaya utopiya. Novoye religioznoye soznaniye i fin de siecle v Rossii = Erotic Utopia: The Decadent Imagination Russia's Fin de Siecle*. Moskva: NLO. [in Russian].
12. Merezhkovskiy D. (2009) *O novom znachenii drevney tragedii (Vstupitel'noye slovo k predstavleniyu "Ippolita")*. *Eskhil. Sofokl. Yevripid. Tragedii. Sbornik. Perevod s grecheskogo Dmitriya Merezhkovskogo*. Moskva: Lomonosov. 465–472. [in Russian].
13. Merezhkovskiy D. (2016) *Tayna Zapada. Atlantida – Yevropa. Multimediynoye Izdatel Strelbitskogo*. [in Russian].
14. Merezhkovskiy D. S. (1991) *Akropol': Izbrannyye literaturno-kriticheskiye stat'i*. Moskva: Knizhnaya palata. [in Russian].
15. Merezhkovskiy D. S. (2000) *Lev Tolstoy i Dostoyevskiy*. Moskva: Nauka. [in Russian].
16. Pedchenko E. (2017). *Philosophy of love in prose of Zinaida Gippius and Dmitry Merezhkovsky. "International Humanitarian University Herald. Philology"*. № 31. Vol. 1. 81-84. [in Russian].
17. Pedchenko O. V. (2018). *The Goddess of love in the prose by Dmitry Merezhkovsky. Transcarpathian Philology Studios*. № 5. Vol. 1. 26–30. [in Ukrainian].
18. Sproge L. V. (1986) *Motiv «rytsarya bednogo» v poezii simvolistov. (Organizatsiya khudozhestvennogo yedinstva knigi stikhov Ellisa «Argo»)*. *Pushkin i russkaya literatura*. Riga. LGU. 102-109. [in Russian].
19. Frank L.S. (1987) *Etyudy o Pushkine*. Paris: YMSA-PRESS. [in Russian].
20. Tsimborska-Leboda M. (2018), «Rytsar' bednyy» ili «Strannik po pustynyam (ne)bytiya»? Andrey Belyy, Vyach. Ivanov i Nikolay Berdyayev o Merezhkovskom. *D.S. Merezhkovskiy: pisatel' – kritik – myslitel'*. Moskva, Litfakt. 360–383 [in Russian].
21. *Treasury of Latin Prayers est. April, MCMXCVIII* by Michael Martin. copyright 2018. Retrieved from <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/AveMarisStella.html>

Педченко Олена Василівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри слов'янської філології та перекладу, Маріупольський державний університет, (пр. Будівельників, 129а, Маріуполь, 87500, Україна); e-mail: lyolya0211@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7456-7040>

Педченко Елена Васильевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры славянской филологии и перевода, Мариупольский государственный университет, (пр. Строителей, 129а, Мариуполь, 87500, Украина); e-mail: lyolya0211@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7456-7040>

Pedchenko Elena, PhD, Senior Lecturer, Department of Slavic Philology and Translation, Mariupol State University, (129a Stroiteley ave., Mariupol, 87500, Ukraine); e-mail: lyolya0211@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7456-7040>

УДК 821.161.1–3 Набоков.09
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-10

Н. Чернышевский как персонаж романа В. Набокова «Дар»: поэтика и семантика образа

Е. А. Маханьков

*кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры истории русской литературы,
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;
e-mail: makhankov@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-7972-9029>*

Статья посвящена выявлению поэтологических и семантических особенностей образа Н. Чернышевского как персонажа романа В. Набокова «Дар». Анализ новейших научных работ, посвященных различным аспектам интерпретации набокковского романа, показал такое понимание структуры образа главного героя четвертой главы, при котором историко-биографический компонент имеет особую значимость. Автору настоящей статьи, однако, представляется, что его следует рассматривать как элемент «второго порядка» по отношению к ретрансляторам глубинной семантики образа. Н. Чернышевский, представший в набокковском «Даре» в статусе персонажа художественного произведения, является образом, лишенным каких бы то ни было прямых референций по отношению к своему реальному прототипу. По этой причине автор статьи рассматривает его не в качестве самостоятельного семантического эквивалента в структуре эстетического целого текста, но в качестве имманентного элемента этой структуры, существующего исключительно в инобытии художественного артефакта. Также в статье показано, что в образе Н. Чернышевского актуализированы те черты, которые позволяют соотносить персонажа с литературным типом «маленького человека» в той его типологической реализации, которая обнаруживается в творчестве Пушкина и Гоголя. В произведениях названных авторов «маленький человек» выступает в оппозиционных отношениях не с другим персонажем (человеком высокопоставленным), но с самой Судьбой, а точнее, с иррациональными метафизическими силами. Сюжет четвертой главы «Дара» также конструируется Набоковым как «история несчастья» обижаемого существа, однако принципиально значимо то, что причины этого несчастья никак не связаны с внешними обстоятельствами жизни Н. Чернышевского. Счастье как ощущение полноты жизни, как прозрение в сочетании ее мелочей умысла таинственных сил оказывается недостижимым для «маленьких людей» Пушкина, Гоголя и Набокова, страдающих от узости своего «духовного кругозора», вмещающего только вещное, преходящее, земное.

Ключевые слова: Набоков, Пушкин, Гоголь, Чернышевский, персонаж, «маленький человек», поэтика, художественный мир

Маханьков Є. А. М. Чернишевський як персонаж роману В. Набокова «Дар»: поетика й семантика образу

Статтю присвячено виявленню поетологічних і семантичних особливостей образу М. Чернишевського як персонажа роману В. Набокова «Дар». Аналіз новітніх наукових робіт, присвячених різним аспектам інтерпретації набоківського роману, показав таке розуміння структури образу головного героя четвертої глави, при якому історико-біографічний компонент має особливу значущість. Автору цієї статті, однак, видається, що його слід розглядати як елемент «другого порядку» стосовно ретрансляторів глибинної семантики образу. М. Чернишевський, який постає в набоківському «Дарі» у статусі персонажа художнього твору, є образом, що позбавлений будь-яких прямих референцій щодо свого реального прототипу. З цієї причини автор статті розглядає його не як самодостатній семантичний еквівалент у структурі естетичного цілого тексту, а як іманентний елемент цієї структури, який існує виключно в інобутті художнього артефакту. Також у статті показано, що в образі М. Чернишевського актуалізовано риси, які дозволяють співвідносити персонажа з літературним типом «маленької людини» в тій його типологічній реалізації, що виявляється у творчості Пушкіна та Гоголя. У творах названих авторів «маленька людина» виступає в опозиційних відносинах не з іншим персонажем (вищою за соціальним рангом людиною), а з самою Долею, точніше, з ірраціональними метафізичними силами. Сюжет четвертої глави «Дару» також конструюється Набоковим як «історія злигоднів» ображеної істоти, однак принципово важливим є те, що причини цих злигоднів ніяк не пов'язані з зовнішніми обставинами життя М. Чернишевського. Щастя як відчуття повноти життя, як прозріння у поєднанні її дрібниць наміру таємничих сил виявляється недосяжним для «маленьких людей» Пушкіна, Гоголя й Набокова, які страждають від вузькості свого «духовного кругозору», що вміщує лише речове, минуше, земне.

Ключові слова: Набоков, Пушкін, Гоголь, Чернишевський, персонаж, «маленька людина», поетика, художній світ

Makhankov E. A. N. Chernyshevsky as a character of the novel "Gift" by V. Nabokov: poetics and semantics of the image

The article is devoted to the identification of the poetological and semantic features of the image of N. Chernyshevsky as a character of the novel "Gift" by V. Nabokov. An analysis of the latest scientific works devoted to various aspects of the interpretation of Nabokov's novel has showed such understanding of the structure of the image of protagonist of the fourth chapter, in which the historical and biographical components are of particular importance. However, it seems to the author of this article that it should be considered as an element of the "second order" concerning to re-translators of the deep semantics of the image. N. Chernyshevsky, who appeared in Nabokov's "Gift" in the status of a character of the artistic work, is an image devoid of any direct references concerning to his real prototype. For this reason, the author of the article considers it not as a self-sufficient semantic equivalent in the structure of the text, but as an immanent element of this structure, which exists exclusively in the other-being of an artifact. It is also shown in the article that in the image of N. Chernyshevsky are actualized those traits, that make it possible to correlate the character with the literary type of the "little man" in that typological realization that is found in the writings of Pushkin and Gogol. In the works of these authors, the "little man" appears in oppositional relations not with another character (a senior person), but with Fate itself, or rather, with irrational metaphysical forces. The plot of the fourth chapter of "Gift" is also constructed by Nabokov as the "history of misfortune" of an offended being, but it is fundamentally significant that the causes of this misfortune are in no way

connected with the external circumstances of N. Chernyshevsky's life. Happiness as a feeling of fullness of life, as an insight in the combination of its trifles the intent of mysterious forces, is unattainable for the "little people" of Pushkin, Gogol and Nabokov, who suffer from the narrowness of their "spiritual horizons", which are containing only material, transient, earthly.

Keywords: Nabokov, Pushkin, Gogol, Chernyshevsky, character, "little man", poetics, the art world

При первой публикации романа В. Набокова «Дар» текст четвертой главы, составлявшей «Жизнеописание Чернышевского», был «из цензурных соображений» исключен редакцией эмигрантского журнала «Современные записки». По прошествии более полувека осмысляя этот факт, биограф и исследователь набоковского творчества Б. Бойд пришел к заключению, что главной причиной этого неожиданного решения (ранее все произведения писателя публиковались в полном объеме) стали идеологические установки основателей издания, «группы эсеров, чей катехизис читл Чернышевского, как Бога» [2:514]. Эмигрантское литературно-критическое сообщество, таким образом, было лишено не только возможности ознакомиться с текстом исключенного отрывка, но и своевременно откликнуться на него. Между тем пятая глава «Дара», в которой, как известно, Набоковым явлены образы, пародийно соотносимые с личностями ведущих критиков эмиграции, таких как Г. Адамович, В. Ходасевич и др., все же позволяет получить приблизительное представление о возможной реакции на отрывок со стороны критиков-эмигрантов: весьма вероятно, что некоторая их часть, в силу тех или иных причин, действительно могла бы посчитать решение, принятое редакционным советом «Современных записок», справедливым и обоснованным, а самую четвертую главу воспринять как сочинение, приближенное к пасквилю.

1990-е годы, благодаря возвращению художественного наследия писателя на родину, ознаменовались новым этапом научного и критического осмысления набоковского творчества, однако эмигрантская и советская ангажированность прочтений четвертой главы «Дара» в большинстве случаев осталась непреодоленной. Так, в своем исследовании, впервые опубликованном на английском языке в 1990-ом году, Б. Бойд отмечает: «Своей необычной книгой, *насмешливо-неуважительным* [здесь и далее курсив мой – Е. М.] отношением к Чернышевскому Федор бросает вызов цензуре, дерзко демонстрируя свободу искусства – даже его право позитивно нарушать все нормы» [2:531]. По мнению В. Александрова, проанализировавшего роман в монографической работе «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика» (впервые опубликована по-английски в 1991-ом году), «если оставить в стороне некоторую симпатию, которую вызывала у Федора духовная целеустремленность знаменитого радикала, жизнь Николая Чернышевского становится для него лишь поводом для *уничжительной насмешки*» [1:158]. Как видим, в приведенных суждениях авторы

неизменно подчеркивают уничижительный, резко-насмешливый аспект в отношении героя и автора «Дара» к личности Н. Чернышевского.

Анализ новейших научных студий, в большей или меньшей степени посвященных интерпретации «Жизнеописания Чернышевского», позволил нам проследить тенденцию к трансформации взглядов литературоведов на проблему отношения автора «Дара» к герою четвертой главы. В исследовании, посвященном игровым и пародийным стратегиям в русских романах Набокова (опубликовано в 2000-ом году), А. Млечко предлагает «иначе интерпретировать широко распространенное в набоковедении мнение об амбивалентности отношения Набокова к герою четвертой главы»: «Отмечалось, что Набоков, несмотря ни на что, к Н. Г. Чернышевскому, тем не менее, относится уважительно <...>. *Отчасти* это так, но нам бы хотелось добавить, что, пожелай Набоков *тотально дискредитировать* Н. Г. Чернышевского в глазах потомков, он бы, скорее всего, написал “подметную” автобиографию знаменитого шестидесятника, его исповедь» [6:74]. В статье 2013-го года С. Крашенинников, коснувшись вопроса о причинах выбора Набоковым на роль главного героя четвертой главы «Дара» фигуры Чернышевского, высказывает следующее суждение: «Вероятно, Федор видел в современной ему действительности отголоски 60-х годов XIX века <...>. Соответственно, задачей Годунова-Чердынцева становится не просто *развенчать* Н. Г. Чернышевского <...>, но и понять, в чем заключается “роковой порок” в работах шестидесятника» [3:25–26]. Приведенные примеры выразительно свидетельствуют о том, что в набоковедении до сих пор остаются актуальными те подходы к осмыслению «Дара», которые обусловили купирование романного текста при его первой публикации. Несмотря на переход от абсолютизации дискредитирующего авторского пафоса к утверждению амбивалентности отношения Набокова (и Федора) к Чернышевскому, в основе всех представленных суждений лежит такое понимание структуры образа главного героя четвертой главы, при котором историко-биографический компонент имеет особую значимость. Нам же представляется, что его следует рассматривать как элемент «второго порядка» по отношению к ретрасляторам глубинной семантики образа.

Для уяснения семантического наполнения и функциональной роли четвертой главы в структуре «Дара» как эстетического целого предпримем попытку ответить на принципиально важный вопрос, а именно: почему защищать Чернышевского от уничижительной критики

Федора и тем более Набокова не представляется необходимым. Для этого в первую очередь следует определить степень обособленности образа Чернышевского от его реального прототипа. На особый статус главного героя «Жизнеописания» в письме В. Рудневу, одному из редакторов «Современных записок», указывал сам Набоков: «Я не собираюсь защищать моего “Чернышевского”, – вещь эта, по крайнему моему разумению, находится в таком плане, в котором ей защита не нужна» [2:515]. Речь здесь, разумеется, идет о плане художественном, о специфическом измерении условного бытия, о веществе, олицетворяемом в литературном тексте и подпадающем под действие объективных законов, мотивированных самой логикой эстетической деятельности. Следовательно, любой отдельный объект или субъект, привнесенный в художественное произведение из других, внеположных ему, сфер реальности, неотвратимо утрачивает свой изначальный статус и благодаря вновь образующимся множественным системным связям (затрагивающим как формальный, так и содержательный уровень произведения) предстает сущностно преобразованным. (То, что в процесс качественной художественной трансформации неизбежно оказываются вовлечены не только субъективные феномены, но и, говоря упрощенно, предметы вещного мира, легко проиллюстрировать цитатами из набоковского «Приглашения на казнь»: «Темнота и тишина начали соединяться; но вмешались часы, пробили одиннадцать, подумали и пробили еще один раз»; «Цинциннат сдвинул и потянул, пятясь, кричащий от злости стол» [9:53; 58]. В обоих случаях, благодаря персонификации, такие образы, как «стол» и «часы», демонстрируют свойства, которых лишены их эмпирические референты. Следует отметить, что проявления потенциальных признаков подобного рода, как правило, функционально ограничены типом авторского миромоделирования, однако то, что при построении реалистического, жизнеподобного мирообраза они зачастую оказываются непродуктивными, не отменяет, конечно, самого факта их обязательной трансмутации.) Таким образом, Н. Чернышевский, представший в набоковском «Даре» в статусе персонажа художественного произведения, является образом, лишенным каких бы то ни было *прямых* референтий по отношению к своему реальному прототипу. По этой причине его должно рассматривать не как самодостаточный семантический эквивалент в структуре эстетического целого текста, но как имманентный элемент этой структуры, существующий исключительно в инобытии художественного артефакта. Именно на этот особый, персонажный, статус Н. Чернышевского в романе указал и сам Набоков: «Чернышевского она [Зина – Е. М.] сокращенно называла Чернышом и настолько свыклась с его принадлежностью Федору и

отчасти ей, что подлинная его жизнь в прошлом представлялась ей чем-то вроде плагиата» [9:384]. Пример показателен еще по двум причинам. Во-первых, факт свершившейся художественной трансмутации образа главного героя «Жизнеописания» у Набокова маркирован характерным символическим жестом – замещением имени. А во-вторых, ключ к образу Н. Чернышевского оказывается помещенным непосредственно перед текстом четвертой главы, что отмечает для читателя всякую возможность его отождествления с исторической личностью.

В научной литературе, посвященной осмыслению «Дара», неоднократно упоминалось о том, что в процессе написания четвертой главы романа Набоков тщательно обрабатывал обширный документальный и литературный материал, прямо или косвенно касающийся жизни Н. Чернышевского. На первый взгляд может показаться, что подобная стратегия противоречит сказанному нами выше и способствует сближению (или даже слиянию) образа персонажа и его прототипа, – однако это не так. Приведем цитату из набоковского «Послесловия к американскому изданию “Лолиты”»: «Когда-то у меня ушло около сорока лет на то, чтобы *выдумать* Россию и Западную Европу, а теперь мне следовало *выдумать* Америку. Добывание местных ингредиентов, которые позволили бы мне подлить небольшое количество средней “реальности” (странное слово, которое ничего не значит без кавычек) в раствор моей личной фантазии, оказалось в пятьдесят лет значительно более трудным, чем это было в Европе моей юности» [7:378–379]. Как видим, писатель фактически говорит о том, что насыщение художественной ткани произведения знаками-актуализаторами культурно-исторического контекста никоим образом не отменяет онтологической природы вымышленной реальности как таковой. Особенно важно отметить, что набоковские «местные ингредиенты» значимы не сами по себе: привнесенные в сконструированный художественный мир, они начинают играть роль «системных усилителей», позволяющих с возможной полнотой раскрыть весь семантический потенциал целого. Однако если Н. Чернышевский Набокова – лишь «рукотворный гомункул», отменяющий самую возможность проявления дискредитирующего, уничижительного пафоса со стороны Федора (и первичного автора); если «местные ингредиенты», актуализирующие в «Даре» определенный эпохальный пласт, являются дополнительными, вторичными элементами в составе единого структурированного механизма, то тогда принципиально значимым предстает выявление ядерной семантики четвертой главы, рассматриваемой в ее взаимных отношениях с романом целиком.

В поэтике набоковского «Дара» наличествуют глубинные связи с эстетическими системами А. Пушкина и Н. Гоголя [5]. В предисловии к английскому переводу романа писатель прямо указывает на то, что «глава вторая – это рывок к Пушкину», тогда как третья «сдвигается к Гоголю». Текст произведения подтверждает справедливость авторского комментария: на стыке второй и третьей глав помещена следующая примечательная фраза, в сюжетном плане маркирующая переселение Федора Крестантиновича на новую квартиру: «Расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как где-нибудь в России от Пушкинской – до улицы Гоголя» [9:327]. Как известно, «старое жилье» было для Федора тем местом, где он упорно трудился над созданием книги о своем отце, ни на мгновение не выпуская из слуха «чистейший звук пушкинского камертона». Новая же квартира в контексте третьей главы романа становится центровым локусом, символически связующим бездушные «полусумасшедшего мира» адвокатской конторы (в которой вынуждена служить возлюбленная главного героя) и самодовольную тупость Федоровых учеников. В связи с этим представляется неслучайным обращение Годунова-Чердынцева к художественному наследию Гоголя. Однако если третья глава «Дара» явилась для Набокова тем художественным полем, в пределах которого последовательно и всесторонне разрабатывался типично гоголевский мотив пошлости, получивший наиболее полное воплощение в образе Щеголева как семантическом эквиваленте «колоссального пошляка» Чичикова, то в главе четвертой, на наш взгляд, писателем проявлены несколько иные маркеры гоголевской эстетической системы.

Как уже говорилось выше, персонажный статус Н. Чернышевского снимает вопрос об амбивалентности отношения к нему со стороны автора и главного героя «Дара». Мы убеждены, что проявление дискредитирующего пафоса невозможно еще и по той причине, что в образе Н. Чернышевского Набоковым сознательно актуализированы те черты, которые позволяют соотносить персонажа с литературным типом «маленького человека». Сразу, однако, уточним, что в данном случае мы будем иметь в виду только те типологические реализации, которые обнаруживаются в творчестве Пушкина («Пиковая дама», «Медный всадник») и Гоголя («Шинель»). В справочной литературе, как правило, особенно подчеркивается семантическая разнородность образов, условно объединенных в рамках интересующей нас художественной модели [4:494–495]. Причины этой разнородности применительно к русской литературе неразрывно связаны с процессом ее исторического развития: утвердившиеся к середине XIX века реалистические принципы художественного

воссоздания действительности обусловили трансформацию явленного в творчестве Пушкина и Гоголя специфического образа, что в конечном счете привело к созданию его варианта – образа «бедного чиновника», стоящего на одной из нижних ступеней общественной иерархии и по этой причине вынужденного противостоять деструктивному воздействию социального механизма. В данном случае существенно то, что литературная преемственность выявилась только на уровне внешних атрибутов образа, в то время как его глубинная семантика предстала измененной в соответствии с принципами иной – реалистической – художественной системы. Говоря о Н. Чернышевском как о персонаже, наделенном чертами типа «маленького человека», мы исходим из представлений о «нереалистической» природе сконструированного в «Даре» художественного мироздания, а потому для нас оказываются непродуктивны все те семантические напластования, которые так или иначе связаны с реализацией модели «бедного чиновника».

Прежде всего попробуем обозначить то главное эстетическое качество, которое позволяет говорить о сущностном сходстве внешне различных образов «маленьких людей», созданных Пушкиным и Гоголем. Сюжет «Пиковой дамы», «Медного всадника» и «Шинели», действительно, «строится главным образом как история обиды, оскорбления, несчастья» [4:495], однако принципиально важно то, что в названных произведениях «маленький человек» выступает в оппозиционных отношениях не с другим персонажем (человеком высокопоставленным), но с самой Судьбой, а точнее, с иррациональными метафизическими силами. Глубоко обоснованным поэтому становится привнесение в художественную ткань обозначенных текстов элементов фантастики, создающих сновидческую картину мира, пронизанного символическими образами Медного Всадника, привидений и «оживающих» карт. Заведомая неравнозначность, разномасштабность противостоящих друг другу сторон обуславливает трагическую неизбежность подавления «маленького человека» и его гибели в рамках земного измерения бытия. Однако семантическая синонимичность трех представленных образов не позволяет констатировать их полную тождественность. Пушкинскую вариацию «маленького человека» отличает то, что и Германн, и Евгений *знают* о существовании своего противника и *сознательно* идут на столкновение с ним (бунт Евгения против сил, персонифицированных в образе Медного Всадника; желание Германна переиграть Судьбу с помощью «верных» карт), между тем как гоголевский Акакий Акакиевич даже в инобытии не догадывается о подлинном источнике своих бедствий, ошибочно полагая, что в его смерти виновен высокопоставленный чиновник. Это

различие чрезвычайно значимо потому, что позволяет более точно определить специфику конфликтной ситуации, смоделированной в «Шинели»: ввиду отсутствия прямого столкновения сторон, одна из которых не обладает никакой информацией о ходе конфликта, а значит, по определению предстает стороной страдательной, безынициативной, роль внешних обстоятельств как дополнительного фактора, могущего повлиять на результат конфликта, перестает быть сколько-нибудь существенной. Иначе говоря, если «история гибели» Германна начинается только тогда, когда он по собственной воле вовлекается в конфликт, разворачивающийся благодаря смене определенных обстоятельств (обольщение Лизы, ночной визит к графине, участие в обряде ее отпевания и т. д.), то крах Акакия Акакиевича оказывается *предопределенным*, онтологическим, а следовательно, ни коим образом не зависящим от его чиновничьего ранга.

Черты именно этой, гоголевской, вариации образа «маленького человека», на наш взгляд, проявлены в Н. Чернышевском как персонаже «Дара». Сюжет четвертой главы романа также конструируется Набоковым как «история несчастья» обижаемого существа, однако принципиально значимо то, что причины этого несчастья никак не связаны с внешними обстоятельствами жизни Н. Чернышевского – его общественной деятельностью и последовавшей за ней ссылкой. На онтологический характер конфликта главного героя с иррациональными силами прямо указывают множественные реализации мотива «телесности»: у Федора (и Набокова) Николай Гаврилович предстает близоруким почти с рождения, и также с рождения вынужден мириться со своей внешней непривлекательностью и деструктивной неуклюжестью. Несовершенство физической природы в данном случае является фактором *предопределенным*, несколько не зависящим от воли и поступков персонажа. «Беззащитность» Н. Чернышевского, мотивированная отсутствием у него информации о ходе метафизического конфликта, обуславливает активное вторжение в частную жизнь героя посланников Судьбы: «Он [Н. Чернышевский – Е. М.] проповедует основательность, толковость во всем, – а точно по чьему-то издевательскому зазыву, его судьбу облепляют оболтусы, сумасброды, безумцы» [9:396]. Примечательно, что в финале четвертой главы мотив «безумия», со всех сторон обступающего Н. Чернышевского, и мотив «телесности» накладываются друг на друга: «Из всех безумцев, рвавших в клочья жизнь Чернышевского, худшим был его сын; конечно – не младший, Михаил <...>: он-то вывелся из положительной отцовской цифрь» [9:471]. Противопоставление двух сыновей Н. Чернышевского, Михаила и Александра, который, «едва выйдя из отрочества,

пристрастился ко всему диковинному, сказочному, непонятному современникам, – зачитывался Гофманом и Эдгаром По, увлекался чистой математикой, а немного позже – один из первых в России – оценил французских “проклятых поэтов”» [9:471], маркирует кульминационный этап в развитии одной из главных тем «Жизнеописания», которую можно определить как столкновение двух мировоззренческих систем – идеалистической и материалистической. Нужно, однако, отметить, что речь здесь идет о столкновении косвенном, совершающемся за пределами четвертой главы в сознании Федора и будущего читателя его сочинения; сам же Н. Чернышевский оказывается лишенным преимуществ диалогического *сопоставления* этих двух систем, его сознание предстает однонаправленным, всецело обусловленным материалистической догматикой. При этом важно, что философско-эстетические взгляды героя обнаруживают прямую зависимость от его собственной несовершенной телесной оболочки, а потому выступают *случайно* согласованными с доминирующими воззрениями его эпохи. Тема столкновения идеалистических и материалистических взглядов на мир и человека, наиболее полно разработанная в «Жизнеописании», является вариацией другой, предельно значимой для всего романа темы гармонического единства противоположностей – факта и вымысла, тела и духа, эмпирики и метафизики, понимаемых как равноправные компоненты двуединой природы сущего. Принципиально однонаправленное сознание Н. Чернышевского *предопределяет* ущербность его существования, беззащитность перед лицом тех иррациональных сил, существование которых он *не способен* заметить. Сцена смерти персонажа не случайно оказывается аранжированной мотивом «безумия», придающим повествованию трагедийно-ироническую тональность: «мыслитель, труженик, светлый ум» смог только в предсмертном бреду заглянуть «за подкладку жизни»: «Последними его словами <...> было: “Странное дело: в этой книге ни разу не упоминается о Боге”» [9:475]. Счастье как ощущение исключительной полноты жизни, как прозрение в сочетании ее мелочей хитрого умысла таинственных сил (пусть и не вполне доступных познанию, но от этого не менее реальных), оказывается недостижимым для «маленьких людей» Пушкина, Гоголя и Набокова, страдающих от узости своего «духовного кругозора», вмещающего только вещное, преходящее, земное.

Стратегия художественного творчества как такового всегда ориентирована на эмоциональную сферу гипотетического читателя. Эстетическое удовольствие от чтения или перечитывания литературного текста во многом является следствием расщепления читательского сознания, вынужденного постулировать

действительность двух взаимоисключающих установок, предполагающих, с одной стороны, осведомленность читателя об условном характере создаваемых автором образов, а с другой, – уверенность в их объективном существовании в рамках альтернативной реальности произведения. Благодаря этому даже те персонажи, которые по воле автора оказываются помещены в подчеркнuto фантастический художественный универсум, способны вызывать у читателя эмоциональный отклик.

Несмотря на то что «Дар» во всей полноте своих структурных элементов явно обнаруживает модернистские интенции его автора, Н. Чернышевский как главный герой четвертой главы (представляющей собой сочинение внутри сочинения), вероятно, даже в большей степени, чем все прочие персонажи романа, наделен способностью воздействовать на эмоциональную сферу читателя. Это происходит главным образом потому, что в основу данного образа, как мы показали выше, положена литературная модель «маленького человека» – существа, обреченного на гибель ввиду столкновения с неравным по силе противником. В этом аспекте не только роман «Дар», но и творчество Набокова в целом демонстрирует одну примечательную особенность: направлению читательского эмоционального отклика писатель дает собственно эстетическое, литературное обоснование. Приведем цитату из текста набоковской лекции, посвященной разбору

новеллы Ф. Кафки «Превращение»: «Красота плюс жалость – вот самое близкое к определению искусства, что мы можем предложить. Где есть красота, там есть и жалость по той простой причине, что красота должна умереть: красота всегда умирает, форма умирает с содержанием, мир умирает с индивидом» [8:345]. Здесь важно и то, что высказанная писателем мысль напрямую касается образа Грегора Замзы (еще одной вариации модели «маленького человека»), и то, что этой мысли удивительно точно корреспондирует следующий отрывок из «Дара»: «Вот бы и преподавал то таинственнейшее и изысканнейшее, что он [Федор – Е. М.] <...> мог преподавать: <...> пронзительную жалость – к жестянке на пустыре, к затоптанной в грязь папиросной картинке из серии “национальные костюмы”, к случайному бедному слову, которое повторяет добрый, слабый, любящий человек, получивший зря нагоняй, – ко всему сору жизни, который путем мгновенной алхимической перегонки, королевского опыта, становится чем-то драгоценным и вечным» [9:344]. Таким образом, Н. Чернышевский Набокова благодаря статусу персонажа романа органически вписывается в ряд предметов и явлений, призванных удостоиться читательского внимания и сочувствия, а самая четвертая глава в своей «закольцованности» предстает «нескончаемым» повествованием о том, как прекрасна и в то же время печальна человеческая жизнь.

Литература

1. Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика : пер. с англ. Н. А. Анастасьева. Санкт-Петербург, 1999. 320 с.
2. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы. Биография : пер. с англ. Санкт-Петербург, 2010. 696 с.
3. Крашенинников С. Символика «Жизнеописания Чернышевского» в романе В. В. Набокова «Дар» // Русская речь. 2013. № 5. С. 23–29.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва, 2001. 1600 стб.
5. Маханьков Е. На пересечении Пушкинской и улицы Гоголя: рецепция творчества русских классиков в романе В. Набокова «Дар» // Вісн. Харк. нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. 2016. Вип. 75. С. 150–154.
6. Млечко А. Игра, метатекст, трикстер: пародия в русских романах В. В. Набокова. Волгоград, 2000. 188 с.
7. Набоков В. Американский период. Собр. соч. в 5 т. Т. 2 : пер. с англ. Санкт-Петербург, 2008. 672 с.
8. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе : пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. Санкт-Петербург, 2010. 512 с.
9. Набоков В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. Санкт-Петербург, 2002. 784 с.

References

1. Aleksandrov V. Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika : per. s angl. N. A. Anastas'yeva. Sankt-Peterburg, 1999. 320 s.
2. Boyd B. Vladimir Nabokov: russkiye gody. Biografiya : per. s angl. Sankt-Peterburg, 2010. 696 s.
3. Krashennnikov S. Simvolika «Zhizneopisaniya Chernyshevskogo» v romane V. V. Nabokova «Dar» // Russkaya rech'. 2013. № 5. S. 23–29.
4. Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy / pod red. A. N. Nikol'yukina. Moskva, 2001. 1600 stb.
5. Makhan'kov Ye. Na peresechenii Pushkinskoy i ulitsy Gogolya: retseptsiya tvorchestva russkikh klassikov v romane V. Nabokova «Dar» // Visn. Khark. nats. un-tu imeni V. N. Karazina. Ser. : Filologiya. 2016. Vyp. 75. S. 150–154.

6. Mlechko A. Igra, metatekst, trikster: parodiya v russkikh romanakh V. V. Nabokova. Volgograd, 2000. 188 s.
7. Nabokov V. Amerikanskiy period. Sobr. soch. v 5 t. T. 2 : per. s angl. Sankt-Peterburg, 2008. 672 s.
8. Nabokov V. Lektsii po zarubezhnoy literature : per. s angl. S. Antonova, I. Bernshteyn, G. Dashevskogo i dr. Sankt-Peterburg, 2010. 512 s.
9. Nabokov V. Russkiy period. Sobr. soch. v 5 t. T. 4. Sankt-Peterburg, 2002. 784 s.

Маханьков Євген Анатолійович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: e-mail: makhankov@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-7972-9029>

Маханьков Евгений Анатольевич, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: makhankov@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-7972-9029>

Makhankov Yevhenii, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: makhankov@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-7972-9029>

Черты жанра духовной автобиографии в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»

Н. В. Односум

*аспирант кафедры мировой литературы и теории литературы,
Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова;
e-mail: natalyaodnosum@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-5165-0404*

В статье рассматривается роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» с точки зрения реализации в нем жанра духовной автобиографии, классический канон которого воплощен впервые в «Исповеди» Августина Блаженного. Выделяются следующие жанровые признаки духовной автобиографии: выбор из событийного ряда только тех моментов, которые способствовали духовному росту героя; сосредоточение не на внешнем течении событий, а на внутренних душевно-духовных процессах; момент озарения, духовного пробуждения как сюжетно-композиционный пуант, кульминация повествования и, соответственно, поворотная точка жизни героя. В связи с установлением жертвенным подвигом Христа истории, ведущей начало в духе человеческого, в новом евангельском свете освещается тема пути в духовной автобиографии – как восхождение человека от плотского к духовному уровню сознания и достижения «жизни вечной». В романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», кроме перечисленных, основным жанрообразующим принципом является момент озарения, духовного пробуждения как сюжетно-композиционный пуант произведения, который получает многоуровневую реализацию: на индивидуально-биографическом, историко-событийном и сакральном. Такая многоуровневая реализация момента озарения в романе обуславливает полифоническую и ярусно-иерархическую организацию субъектной составляющей повествования, архитектурным центром выстраивания которой выступают парадигмы «герой-автор», «герой-поколение» и «герой-Христос», в результате чего духовные поиски, озарения, внутренние потрясения частных лиц-героев в многоголосии сливаются в общие культурно-исторические пути России рубежа веков. Соотношение данных субъектных составляющих строится по модели символически-иконического обобщения бытия. Художественная отстраненность от конкретных прототипов делает Юрия Живаго и его современников символическими фигурами, связующими микрокосмами, которые на таком уровне обобщения взаимодействуют и становятся частью и символами друг друга и всего мира. Сложная организация субъектной составляющей способствовала трансформации и модернизации канона духовной автобиографии в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».

Ключевые слова: духовная автобиография, «Исповедь» Августина Блаженного, полифоническая и ярусно-иерархическая структура, парадигма «герой-автор», парадигма «герой-поколение», парадигма «герой-Христос», духовное озарение

Односум Н. В. Риси жанру духовної автобіографії в романі Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»

У статті розглядається роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» з точки зору реалізації в ньому жанру духовної автобіографії, класичний канон якого втілений вперше у «Сповіді» Августина Блаженного. Виділяються жанрові ознаки духовної автобіографії: вибір з подієвого ряду тільки тих моментів, які сприяли духовному зростанню героя; зосередження не на зовнішньому перебігу подій, а на внутрішніх душевно-духовних процесах; момент осяяння, духовного пробудження як сюжетно-композиційний пуант, кульмінація оповідання і, відповідно, поворотна точка життя героя. У зв'язку із заснуванням жертвним подвигом Христа історії, яка веде початок в душі людському, в новому евангельському світлі висвітлюється тема шляху в духовній автобіографії – як сходження людини від плотського до духовного рівня свідомості і досягнення «життя вічного». У романі Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», крім перерахованих, основним жанрообразующим принципом є момент осяяння, духовного пробудження як сюжетно-композиційний пуант твору, який має багаторівневу реалізацію: на індивідуально-біографічному, історико-подієвому і сакральному. Така багаторівнева реалізація моменту осяяння в романі обумовлює поліфонічну і ярусно-ієрархічну організацію суб'єктної складової оповідання, архітектонічним центром вибудовування якої виступають парадигми «герой-автор», «герой-покоління» і «герой-Христос», в результаті чого духовні пошуки, осяяння, внутрішні потрясіння героїв в багатоголосі зливаються в загальні культурно-історичні шляхи Росії на зламі століть. Співвідношення даних суб'єктних складових будується за моделлю символічно-іконічного узагальнення буття. Художнє відчуження від конкретних прототипів робить Юрія Живаго і його сучасників символічними фігурами, сполучними мікркосмами, які на такому рівні узагальнення взаємодіють і стають частинами і символами один одного і всього світу. Складна організація суб'єктної складової твору сприяла трансформації та модернізації канону духовної автобіографії в романі Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» сприяла трансформації та модернізації канону духовної автобіографії в романі Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».

Ключові слова: духовна автобіографія, «Сповідь» Августина Блаженного, поліфонічна і ярусно-ієрархічна структура, парадигма «герой-автор», парадигма «герой-покоління», парадигма «герой-Христос», духовне осяяння

Odnosum Nataliia. The genre of spiritual autobiography features in the novel by B. L. Pasternak "Doctor Zhivago"

The article deals with realization of the canonical spiritual autobiography genre in the novel by B. L. Pasternak Doctor Zhivago. For the first time the classical canon of spiritual autobiography is embodied in the Confession by St. Augustine. The following genre signs of spiritual autobiography are distinguished: the choice from the series of events only those moments that contributed to the spiritual growth of the hero; focusing not on the external course of events, but on the internal spiritual processes; the moment of insight, spiritual awakening as a plot-compositional point, the culmination of the narrative and, accordingly, the turning point of the hero's life. According to the establishment of eternal history that leads to the beginning in the human spirit with Christ's sacrifice, the theme of the path is revealed in the new Gospel light in spiritual autobiography - as a person's ascension from the carnal to the spiritual level of consciousness and achievement of "eternal life". The main genre-forming principle, besides the listed ones, is the moment of insight, spiritual awakening as a plot-compositional point of a work that gets multi-level realization in the novel by B. L. Pasternak Doctor Zhivago: on an individual and biographical, historical, eternal, sacral levels. Such a multi-level realization of the moment of spiritual awakening determines the polyphonic and tiered hierarchical organization of the subject component of the story. The architectonic

center of the subject component includes hero-author, hero-generation and hero-Christ paradigms. The interrelation of the subject components is based on the model of the symbolic-iconic generalization of being. The artistic detachment from specific prototypes makes Yuri Zhivago and his contemporaries symbolic figures, connecting microcosms. They interact and become parts and symbols of each other and the whole world at this level of generalization.

Such complex subject organization contributed to the transformation and modernization of the canon of spiritual autobiography in the novel by B. L. Pasternak "Doctor Zhivago".

Keywords: spiritual autobiography, Confession by St. Augustine, polyphonic and tiered hierarchical structure, hero-author paradigm, hero-generation paradigm, hero-Christ paradigm, spiritual awakening

Автобиографическая природа романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» на сегодняшний день является очевидной для исследователей творчества писателя. Жанровую форму романа изучали Ю. К. Щеглов [20], Н. Д. Тамарченко [18], О. А. Гримова [7], Б. М. Гаспаров [5], И. П. Смирнов [17], Е. М. Бондарчук [4], Д. С. Лихачев [10] и др. Однако на сегодняшний день фактически нет ни одного цельного и развернутого исследования, посвященного воплощению и трансформации в романе черт средневекового жанра духовной автобиографии, который, составляя род автобиографических памятников, часто пересекаясь с ними по общей генетической основе, имеет свои отличительные особенности. Вероятно, недостаток такого рода работ вызван также тем, что границы между различными формами автобиографических произведений остаются и в современном литературоведении достаточно размытыми. Духовную автобиографию отождествляют часто с собственно автобиографией, порой с исповедью, а между тем на сегодняшний день данные жанры состоялись как самостоятельные, с выработанными и теоретически обоснованными признаками.

Изучение романа как художественного воплощения духовной автобиографии позволяет не только объединить различные точки зрения пастернаковедов на жанровое определение романа, но и увидеть все мотивы, времена, переплетения судеб, событий сквозь призму рефлексующего «Я», творческого духа, с ракурса «вечности», ответственности поступка, с которого все раскрывается в своей единой смысловой цельности, содержательности, что и обусловило **актуальность** данного исследования.

В связи с этим, **цель** работы – изучение специфики воплощения жанра духовной автобиографии в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».

Христианское мировоззрение становится ключом к обнаружению внутреннего мира человека, духовного начала, утверждению человеческой ответственной личности, стремящейся осмыслить свой собственный путь, раскрывающийся в новом евангельском свете – путь восхождения от плотского к духовному началу. Согласно средневековому мировоззрению, жизнь и деятельность человека предопределена Божественным провидением. В 1215 г. Лютеранским собором была предписана ежегодная обязательная исповедь [9]. Исповедь

по своей природе предусматривает анализ качества своей жизни, а значит необходимость познания и переосмысления собственного пути, помыслов, чувств, следствием чего выступают раскаяние и вступление в новый этап жизни, ее перемена и, соответственно, возрастание человека как личности. Средневековая мысль, развивающаяся базируясь на христианских онтологических и гносеологических основах, также обратила пристальное внимание к человеческой личности и ее внутреннему миру как вместилищу творческой божественной «искры», пространству, через которое изъясляет волю человеку и соответственно миру Творец. Мировоззренческие средневековые реалии способствовали возникновению, в особенности в монастырских, церковных кругах, рода автобиографических памятников письменности.

Способ целостного осмысления, познания пути и исполнения своего предназначения в литературе реализуется в жанре духовной автобиографии, первым классическим образцом которого считается «Исповедь» Аврелия Августина. «Исповедь» представляет собой не только исповедание в своих деяниях и грехах Богу, но также попытку пред Его лицом осмыслить путь своего духовного становления.

Более сознательное и целенаправленное использование понятия именно духовной автобиографии, в отличие от автобиографии, отмечается в художественной и религиозно-философской литературе рубежа XIX – XX веков. В данный период автобиографическое направление становится особенно востребованным, в связи с культурно-историческими событиями, духовными потрясениями эпохи Серебряного века. До конца XIX – начала XX века выходят уникальные, оригинальные образцы автобиографий и исповедей, но реалии эпохи Серебряного века требуют обращения именно к той форме автобиографического жанра, которая сформировалась и устоялась в период Средневековья, начиная с Августина Блаженного – к канону духовной автобиографии. Данный канон способен лучше всего ответить на душевно-духовные запросы нового поколения, которое жажда духовного возрождения, религиозная проблематика сближают с периодом Средневековья.

Памятники духовной автобиографии начала XX века стилем, формой, хоть и модернизированными, реконструируют классическую средневековую форму, очерчивая

тем самым характерные признаки жанра. Например, Н. Бердяев в «Самопознании» настаивает на определении собственного произведения как духовной (философской) автобиографии, отграничивая от близкородственных явлений, таких как исповедь, дневники и собственно автобиография. По мнению Н. Бердяева, собственно автобиография рассказывает события жизни внешние и внутренние в хронологическом порядке. «Эти типы книг хотя с большей или меньшей правдивостью и точностью рассказать о том, что было, запечатлеть бывшее» [3, с. 7]. Автобиографию, дневник, исповедь отличает пассивная обращенность к прошлому, в то время как духовная (философская) автобиография становится актом «активной памяти», свершением, поступком творческого человеческого духа. Среди модернизированных памятников жанра духовной автобиографии в эпоху Серебряного века можно также выделить «Свет Невечерний» С. Н. Булгакова, роман «Котик Летаев» и поэму «Первое свидание» Андрея Белого и др.

Особенности и признаки жанра духовной автобиографии определили и исследовали в своих трудах Б. В. Аверин [1], К. Г. Исупов [8], С. В. Ковыршина [9], Д. Е. Максимов [11], Т. А. Пахарева [15] и др. Опираясь на результаты их наблюдений, выделим следующие основные жанровые признаки духовной автобиографии:

1) выбор из событийного ряда только тех моментов, которые способствовали духовному росту героя;

2) сосредоточение не на внешнем течении событий, а на внутренних душевно-духовных процессах;

3) момент озарения, духовного пробуждения как сюжетно-композиционный пуант, кульминация повествования и, соответственно, поворотная точка жизни героя. Следствием момента озарения является обращение (conversion) на новый истинный путь, установленный во внутреннем мире человека, и в духе начинается совершенная вечная история, преображение окружающей действительности. В связи с ним тема пути в евангельском свете реализуется и приобретает новое значение в жанре духовной автобиографии.

Пастернаковеды отмечали, что в романе «Доктор Живаго» прослеживается стремление «выйти из литературы», из условности художественной реальности и детерминированности искусствоведческими, литературными законами, дабы приблизить художественный текст к эмпирической действительности, оживить «букву», чтобы преодоление смерти жизнью и воскресением осуществлялось не только в сугубо сюжетном, проблемной, идейной ткани романа. Необходимо, чтобы сам художественный текст приобрел значение в масштабе человеческой ответственности выбора между жизнью и

смертью, смертью и воскресением. Роман должен стать актом жизни, поступком, сосредотачивающим в себе эмоционально-волевую, пространственно-временную, содержательно-смысловую нагрузку. Осуществление/неосуществление данного акта представляет ценность по отношению к «единому ценностному центру», выстраиваемого вокруг «основных архитектурных точек действительного мира поступка»: «я-для-себя, другой-для-меня и я-для-другого» [2], согласно М. М. Бахтину. Иными словами, роман «Доктор Живаго» становится фактом жизнотворчества, значимым по отношению к ценностному центру – Истине, миру, истории и человеку.

В письмах Ольге Фрейндербер и Н. Я. Мандельштам Б. Пастернак постулирует основную идею написания романа «Доктор Живаго»: *«Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое... Атмосфера вещи – мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным»* [16, с. 12].

Уже в данных письмах постулируется роман как акт жизнотворчества, преодоления смерти жизнью и воскресением — лейтмотив, развиваемый имманентно в романе, становится актом жизнотворчества писателя, который самым написанием романа осуществляет его. Данный опыт, воплощенный в художественном дискурсе, становится ценным для всякого, кто читает и воспринимает роман, транслируется и интериоризируется посредством художественного произведения читателем. Поскольку акт жизнотворчества предполагает деятельную сознательную активность и сам по себе является осуществлением выбора в сторону жизни и творчества, а значит приобщением к единому ценностному центру, принятием ответственности, сосредоточением пространственно-временной, ценностной, эмоционально-волевой нагрузки, то он, согласно определению М. М. Бахтина, оценивается как **поступок**. Определение романа «Доктор Живаго» как романа-поступка связывает его также и с жанром духовной автобиографии. Жанр духовной автобиографии уже по своей природе определяется как поступок, так как исследование становления личного духа и самосознания с целью возрастания как личности имеет ценностное значение, является сознательным ответственным действием, и результаты и опыт данного самопознания и личностного развития определяют духовный путь всего человечества – истории.

В «Докторе Живаго» представлені все вищеперечисленні ознаки жанру духовної автобіографії разом з автобіографічною основою роману, на основним жанрообразуючим принципом виступає момент озарення, духовного пробудження як сюжетно-композиційний вузол творіння. Причому даний принцип отримує специфічне втілення в романі, завдяки реалізації на **всіх сюжетно-композиційних рівнях творіння**.

1. Індивідуально-біографічний рівень.

На даному рівні реалізація духовного потрясіння, поворотної сюжетно-композиційної точки і в цілому духовного шляху також багатопланова. На першому плані разом з духовними колізіями представлена **духовна біографія Юрія Живаго**. На протязі життєвого шляху Юрія Живаго відбувається декілька озарень як неотъемлемих подій на протязі духовного відростання і перетворення, але два з них виступають кульмінаційними сюжетно-композиційними вузлами творіння, які виводять героя на нову дорогу – духовний шлях, в історію, «основану Христом». **Перше** озарення в дитинстві Юрія Живаго пов'язано з втратою матері, коли через деякий час після поховання дитина намагається подолати скорботу і тугу, пов'язану зі смертю рідного чоловіка, і промовляє дитячу просту молитву за упокій душі. Втрату свідомості в містичному молитвенному стані як порив до Бога і близькому людині на час якби витісняють Юрія Живаго з тимчасового виміру, в результаті чого відбувається зіткнення з вічністю як результат молитви. В даному епізоді відбулося **перше** визначальне основопологаюче встановлення для всієї наступної життя героя подія – його перший повний в дитинстві як початку шляху вибору керівництва Вищих Сил («утверди у мене мій во істинному шляху»), перший крок до шляху подолаття смерті і досягнення бессмертя.

Результати **другого духовного озарення** стають чітко явними в час висловлювання своєї філософської концепції про життя і смерті і чудесного лікування («заговаривання, накладення рук») у ліжка тяжкохворої Анни Іванівни Громеко і після її смерті, коли відбувається поворотна точка по відношенню до Вищим Силам. В час лікарської практики Юрій Живаго підходить близько до печатки смерті на мертвих трупах в анатомічному театрі як до межі, за якою ховається маняча розгадка тайни життя вічної, бажаної форми бессмертного існування, перетворюючої безформні грудні тіл в потенціал краси воскресіння і слави. Результатом постійної рефлексії над тайною життя-смерті, смерті-воскресіння стає його досягнення,

відкриття про секрет подолаття смерті «жизню в інших», що і є найвищою формою творчості, перемоги над смертю, втілюваною в любові, «той же необмежаною жодякості життя», яка «наповнює всесвіт і щохвилини оновлюється в нескінченних поєднаннях і перетвореннях» [9: 249]. Досягнення тайни життя-смерті стає етапом духовного оновлення, повороту і углиблення свідомості, розуміння нового характеру відносин людини і Бога, людини і Всесвіту, відчуття божественної преемственности, можливої в Божолюдському явленні в Христі, перевищою особисту свободу в Дусі. Таким чином, між **першим і другим духовним** озаренням проходить важливий шлях духовного відростання головного персонажа, відростання самосвідомості, в час якого старі «півзвериная віра» перетворюється в вільну віру особистості, виконуючої відповідальний вибір творчої преемственности позиції по відношенню до сил неба і землі. В долі Юрія Живаго найбільш помітно розпізнається лінія долі Б. Пастернака, тому, з іншої сторони, доля Юрія Живаго є репрезентацією духовного автопортрета автора.

Крім духовного шляху Юрія Живаго, в романі представлені духовні автобіографії пов'язаних і не пов'язаних з головним персонажем інших героїв – передусім, Лари, також частково Миши Гордона, Ніколая Ніколаєвича Веденяпіна, Сими Тунцевої, Антипова-Стрельникова. Але якщо духовна автобіографія Юрія Живаго розкривається в цілому і повному варіанті – з усіма тимчасовими етапами становлення, від початку життя до смерті, з наявністю основних жанрових ознак духовної автобіографії, то духовні автобіографії інших персонажів розкриваються або на визначених життєвих, історичних і просторово-тимчасових етапах, або в моменти духовно-душевних озарень, або герої вистраивають результати даних озарень в умозрительних висновках, філософствованиях. Роздуми Ніколая Ніколаєвича Веденяпіна, Миши Гордона, Сими Тунцевої свідчать про наявність в романі і їх духовних автобіографій, імпліцитно представлених в сюжетній лінії кожного, оскільки дані висновки повинні бути результатами особистого становлення, внутрішніх пошуків. На імпліцитність духовних автобіографій второстепенних персонажів також вказує той факт, що деякі персонажі разом з своїми діалогами виникають раптово, експромтом розкриваючи філософські висновки, концепції як результати своїх душевно-духовних пошуків, озарень, при цьому в романі відсутня будь-яка підготовка до зустрічі читача з персонажем, його представлення, інформація про них як особистостях, про їх життя

(как, к примеру, с Симой Тунцевой). Зримою картину их жизни и духовного становления увидеть в романе мы не можем, но можем реконструировать, гипотетически исходя из результатов «озарений», являющихся концентрированными точками жизненного, духовного пути. Функционирование их духовных биографий обеспечивает следующий уровень – **историко-событийный**.

2. Историко-событийный уровень.

С одной стороны, персонажи романа, как центральные, так и второстепенные, имеют собственный духовный путь и переживают личные внутренние потрясения и обращения, но, с другой стороны, их духовные пути не могут существовать порознь. Имплицитность развертывания духовных автобиографий второстепенных персонажей компенсируется за счет ведущей идеи связанности человеческого существования, людей между собой в единой судьбе, истории (книге судеб): «Человек в других людях и есть душа человека» [12, с. 250] – духовная автобиография каждого героя романа прочитывается в судьбах других героев. С одной стороны, можно говорить об отдельных духовных автобиографиях персонажей, имплицитно представленных в разной мере и в разных композициях, но, с другой стороны, подлинно они могут существовать только разворачиваясь в друг друга – порознь проявляются лишь фрагменты, отдельные черты, которые в отрыве от целого теряют значение и смысл. И даже духовная автобиография Юрия Живаго, получившая наиболее цельное и полное воплощение в романе, тоже не функционирует отдельно, так как включает судьбоносные встречи, связи с людьми, являвшимися одновременно причинами духовных озарений, способствовавшими духовному возрастанию героя, постановке и разгадке вопросов жизни и смерти. Разворачиваясь друг в друге, индивидуальные духовные пути формируют духовный (авто)портрет поколения автора, включенного в историю. В связи с этим, духовные потрясения, озарения параллельно происходят как на индивидуальном, так и на обобщенно-историческом уровне, приняв форму революции. Духовные коллизии на частном и историческом уровнях тесно связаны и обуславливают друг друга, в результате чего революция становится событием духовно-апокалипсического значения: «Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты <...> ...с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая» [12, с. 323].

3. Сакральный уровень.

Роман «Доктор Живаго» в аспекте охвата духовно-исторических путей личностей отдельных героев и поколения строится по модели Откровения Иоанна Богослова. По отношению к **Откровению Иоанна Богослова как духовной биографии всего человечества**, роман «Доктор Живаго» как духовная

(авто)биография поколения эпохи Серебряного века создается по иконографическому принципу. Символично-иконографический принцип становится средством диалога с библейским эсхатологическим пророчеством. Специфика Апокалипсиса заключается в том, что события, зашифрованные в нем, относятся как ко всему историческому процессу в целом, так и могут угадываться в определенную кризисную эпоху, в чем проявляется универсальный характер Откровения. В свете Откровения одна кризисная эпоха и, если идти дальше, одна жизнь человека демонстрирует модель «малого Апокалипсиса», поэтому Б. Л. Пастернак усматривал символичность и каждой единичной личности, становящейся «Божьей повестью», и своего исторического периода. В то же время единичная эпоха как модель Апокалипсиса включается в общий Апокалипсис всей истории, состоящей из всех эпох и поколений. Поэтому роман «Доктор Живаго» как духовная автобиография поколения, благодаря символичности каждой личности всего поколения, как в иконе, демонстрируют Апокалипсис человечества. В духовной автобиографии эпохи прослеживаются и выделяются и процессы духовного развития, и моменты пробуждения, и переосмысление результатов пути перед лицом Бога, Который обзирает и направляет вектор развёртывания истории – духовной автобиографии поколения – в Вечность через преодоление смерти актом человеческого житнетворчества, искусства, которое «дописывает Откровение Иоанна Богослова».

Рассмотрение романа «Доктор Живаго» как духовной автобиографии автора дает тот «вечный» ракурс обозрения судеб, с которого открывается апокалипсический масштаб их охвата и изображения. Поскольку Христом основанная вечная история начинается в человеческом духе, на личностном уровне, то исторические пути поколения Серебряного века, символически обобщенного в художественном тексте в образах персонажей, сквозь призму личностного авторского рефлексированного «Я», на духовном уровне приобретают вечное сакральное значение, включаются в книгу жизни, в Откровение Иоанна Богослова. Частные духовные биографии в отдельности и в единстве поколения в контексте авторского сознания становятся духовной автобиографией Б. Л. Пастернака: «...эта вещь будет выражением **моих** взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое... Атмосфера вещи – **мое христианство**».

Духовная автобиография поколения роман «Доктор Живаго» в качестве творческого акта, с одной стороны, осуществляет «дописывание Откровения Иоанна Богослова», с другой стороны, включается в единую апокалипсическую книгу

судеб всего человечества, согласно написанному в которой, на Суд «столетья поплывут из темноты».

Обобщая результаты данного исследования, следует отметить, что модернизации и трансформации канона духовной автобиографии в романе «Доктор Живаго» служит **полифоническая и ярусно-иерархическая структура**. С одной стороны, в центральный фокус повествования помещается духовная автобиография **Юрия Живаго**. С другой стороны, роман включает частные духовные автобиографии связанных и не связанных с Юрием Живаго второстепенных персонажей и предполагает имплицитно представленные духовные автобиографии персонажей, выпадающих из художественного романного дискурса. Эти **частные духовные автобиографии**, развертываясь друг в друге, конструируют **духовную автобиографию поколения**. В свою очередь, в духовной автобиографии центрального персонажа Юрия Живаго и многоголосии персонажей прочитывается художественно завуалированная духовная автобиография автора как фигуры-интериоризатора ценностей поколения. И идейно-философскую функцию, функцию «двигателя», механизма корреляции и скрепления общих и частных судеб – духовных автобиографий в истории как духовной автобиографии всего мира выполняет **жизненный путь Христа**, который накладывается прозрачным слоем на романную ткань «Доктора Живаго» и историю. Христос в акте жизни-жертвы, жизни-любви связывает человеческие судьбы – частные духовные автобиографии в книгу жизни, благодаря которой творится духовная автобиография Юрия Живаго. Благодаря многочисленным переплетениям и связанности судеб во Христе – в единой книге жизни, устанавливается коррелирующая сквозная связь между уровнями парадигмами **«героя-автора», «героя-поколения» и «героя-Христа»**, в результате чего духовные поиски, озарения, внутренние потрясения частных лиц-героев в многоголосии сливаются в общие культурно-исторические пути России рубежа веков.

Сложность и полифоничность структуры воплощения духовной автобиографии в романе обуславливается сложностью субъектной структуры повествования, в которой главный

герой выступает концентрированной точкой, архитектурным центром выстраивания остальных субъектных составляющих, таких как **автор, поколение и Христос**. Соотношение данных субъектных составляющих строится по модели символически-иконического обобщения бытия, благодаря которому образ Юрия Живаго соотносится в реальности не только в основном с Б. Пастернаком, но и, по свидетельству самого Пастернака, с Блоком, Маяковским, Есениным, Веленяпин – с Андреем Белым, Н. Бердяевым, С. Булгаковым и т.д. Принцип символически-иконической связности субъектной структуры романа объясняет и стилистическое однообразие языка персонажей, принадлежащих к разным слоям общества, и то, что разные герои проповедают идеи одной и той же, причем логично и последовательно разворачиваемой, философии, и тесноту пространства, в которых упрекали Б. Пастернака Ариадна Эфрон [13], В. Шаламов [19] и А. Гладков [6]. С помощью данного принципа символического обобщения формируется единая духовная автобиография поколения.

Подобный принцип иконического художественного творчества выводит на высокий уровень обобщения, благодаря которому философские и художественные идеи «нового религиозного сознания» и поэтов-художников эпохи Серебряного века органично вливаются в единую духовную автобиографию поколения – «всех этих мальчиков и девочек», которые «нахватались Достоевского, Соловьева, социализма, толстовства, ницшеанства и новейшей поэзии. Все это приблизительно одно и то же и составляет нашу современность, главная особенность которой та, что она является новой необычайно свежей фазой христианства» [14, с. 587–588], как писал Б. Пастернак, характеризуя в «Докторе Живаго» поколение, к которому принадлежал и он сам, и герои его романа. Это поколение, которое «заново поняло ту сторону Евангелия, которую издавна лучше всего почувствовали и выразили художники <...> Это мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» [14, с. 587–588].

Литература

1. Аверин Б. В. Акт воспоминания и язык воспоминания. «Котик Летаев» Андрея Белого. От Толстого до Набокова: Из истории русской литературы. СПб: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит». 2014. 392 с
2. Бахтин М. М. К философии поступка. Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. Москва. 1986. С. 80–160.
3. Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2015. 416 с

4. Бондарчук Е. М. Автор и герой в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго»: своеобразие субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 «Русская литература». Самарский государственный университет. Самара. 1999. 285 с. <http://www.dissercat.com/content/avtor-i-geroi-v-romane-borisa-pasternaka-doktor-zhivago-svoeobrazie-subektnykh-i-vnesubektny>.
5. Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго». Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва. 1993. С. 267.
6. Гладков А. Встречи с Пастернаком. Москва. 2002.
7. Гримова О. А. Жанровое своеобразие романа. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография. Под редакцией В. И. Тюпы. М.: Intrada. 2014. 512 с.
8. Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия. 2010. 592 с.
9. Ковыршина С. В. Философская автобиография как форма духовного творчества, жанр дискурса и нарратив эпохи. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Специальность 09.00.01 «Онтология и теория познания». Уральский государственный университет. Екатеринбург. 2004.
10. Лихачев Д. С. Размышляя над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Новый мир. 1988. №1. С. 5–22.
11. Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока. Л.: Советский писатель. 1981. 552 с.
12. Пастернак Б. Л. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2016. 720 с.
13. Пастернак Б. Л. Новооткрытые письма к Ариадне Эфрон. Знамя. № 11. 2003.
14. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Советский писатель. 1989. 688 с.
15. Пахарева Т. А. Русская литература Серебряного века в диалоге с культурой европейского Средневековья. Материалы к спецкурсу. (В рукописи).
16. Переписка Бориса Пастернака. Вступление, статья Л. Гинзбург; Составление, подготовка текстов и комментариев Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернаком. М.: Художественная литература. 1990. 575 с.
17. Смирнов. И. П. Антиутопия и теодицея в «Докторе Живаго». В: Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 34. 1994.
18. Тмарченко Н. Д. Сюжет испытания: опыт типологии (на материале русской повести Серебряного века). Филологический журнал. Новый филологический вестник. 2006. № 2 (3). С. 234.
19. Шаламов В. Собрание сочинений. Т. 4. Москва. 2005.
20. Щеглов Ю. К. О некоторых спорных чертах поэтики позднего Живаго (Авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго». Пастернаковские чтения. Вып. 2. Москва. 1998. С. 172.

References

1. Averin B. V. (2014). *Akt vospominaniya i yazyk vospominaniya. «Kotik Letaev» Andrey Belogo*. Ot Tolstogo do Nabokova: Iz istorii russkoy literatury. SPb: Izdatel'tvo imeni N. I. Novikova; Izdatel'skiy dom «Galina skripsit» [in Russian].
2. Bakhtin M. M. (1986). *K filosofii postupka*. Filosofiya i sotsiologiya nauki i tekhniki. Ezhegodnik 1984–1985 (pp. 80–160). Moskva. [in Russian].
3. Berdyaev N. A. (2015). *Samopoznanie: Opyt filosofskoy avtobiografii*. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
4. Bondarchuk E. M. (1999.) *Avtor i geroy v romane Borisa Pasternaka «Doktor Zhivago»: svoeobrazie subjektnykh i vnesujektnykh form vyrazheniya avtorskogo soznaniya*. Extended abstract of candidate's thesis. Samara. Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/avtor-i-geroi-v-romane-borisa-pasternaka-doktor-zhivago-svoeobrazie-subektnykh-i-vnesubektny> [in Russian].
5. Gasparov B. M. (1993). *Vremennoy kontrapunkt kak formoobrazuyushchiy printsip romana Pasternaka «Doktor Zhivago»*. *Literaturnye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature KhKh veka*. Moskva. [in Russian].
6. Gladkov A. (2002). *Vstrechi s Pasternakom*. Moskva. [in Russian].
7. Grimova O. A. (2014). *Zhanrovoe svoeobrazie romana. Poetika «Doktora Zhivago» v narratologicheskom prochtenii*. Kollektivnaya monografiya. Pod redaktsiyey V. I. Tyupy. Moskow: Intrada. [in Russian].
8. Isupov K. G. (2010). *Sud'by klassicheskogo naslediya i filosofsko-esteticheskaya kul'tura Serebryanogo veka*. SPb.: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya. [in Russian].
9. Kovyrshina S. V. (2004). *Filosofskaya avtobiografiya kak forma dukhovnogo tvorchestva, zhanr diskursa i narrativ epokhi*. Extended abstract of candidate's thesis. Ural Federal University. Yekaterinburg. [in Russian].
10. Likhachev D. S. (1988). *Razmyshlyaya nad romanom B. L. Pasternaka «Doktor Zhivago»*. *Novyy mir*, 1, 5–22. [in Russian].
11. Maksimov D. E. (1981). *Poeziya i proza A. Bloka*. L: Sovetskiy pisatel'. [in Russian].
12. Pasternak B. L. (2016). *Maloe sobranie sochineniy*. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus. [in Russian].
13. Pasternak B. L. (2003). *Novootkrytye pis'ma k Ariadne Efron*. *Znamya*. № 11. [in Russian].
14. Pasternak E. B. (1989). *Boris Pasternak: Materialy dlya biografii*. M.: Sovetskiy pisatel'. [in Russian].
15. Pakhareva T. A. *Russkaya literatura Serebryanogo veka v dialoge s kul'turoy evropeyskogo Srednevekov'ya*. Materialy k spetskursu (v rukopisi).
16. Perepiska Borisa Pasternaka. (1990). *Vstuplenie, stat'ya L. Ginzburg; Sostavlenie, podgotovka tekstov i kommentariyey E. V. Pasternak i E. B. Pasternakom*. Moskow: Khudozhestvennaya literatura. [in Russian].
17. Smirnov. I. P. (1994). *Antiutopiya i teoditseya v «Doktore Zhivago»*. V: Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 34[in Russian].

18. Tamarchenko N. D. (2006). Syuzhet ispytaniya: opyt tipologii (na materiale russkoy povesti Serebryanogo veka). *Filologicheskiy zhurnal. Novyy filologicheskiy vestnik*, 2 (3) [in Russian].

19. Shalamov V. (2005). *Sobranie sochineniy* (Vol. 4). Moscow. [in Russian].

20. Shcheglov Yu. K. (1998). O nekotorykh spornykh chertakh poetiki pozdnego Zhivago (Avantyrno-melodramaticheskaya tekhnika v «Doktore Zhivago»). *Pasternakovskie chteniya*. Vyp. 2. Moskva [in Russian].

Одноsum Наталія Володимирівна, аспірант кафедри світової літератури та теорії літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (вул. Тургенєвська, 8/14, Київ, 01054, Україна); e-mail: natalyaodnosum@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5165-0404>

Одноsum Наталия Владимировна, аспирант кафедры мировой литературы и теории литературы, Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова (ул. Тургеневская, 8/14, Киев, 01054, Украина); e-mail: natalyaodnosum@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5165-0404>

Odnosum Natalia Vladimirovna, postgraduate of the Department of World Literature and Theory of Literature, National Pedagogical Dragomanov University (Kiev, 8/14 Turgenevskaya, 01054, Kyiv, Ukraine); e-mail: natalyaodnosum@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5165-0404>

Постмодернистская дискредитация фигур Автора и Читателя в романе Т. Толстой «Кысь»

И. Н. Казаков

*кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедры русского языка и литературы,
ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
e-mail: kazakov.i@i.ua; https://orcid.org/0000-0002-7536-6723*

В статье исследуется характер воплощения фигур Автора и Читателя на сюжетном уровне романа Т. Толстой «Кысь». Сделан вывод о постмодернистской природе дискредитации указанных инстанций. События, о которых рассказывается в романе, произошли после атомного взрыва, отбросившего человечество в культурном и социальном развитии в эпоху неолита. В этом далеком будущем существует раса под названием «голубчики» – мутанты, родившиеся после взрыва и духовно деградировавшие. Главный герой – «голубчик» Бенедикт. Он переписывает тексты, якобы написанные главой представленного общества – Федором Кузьмичем Каблуковым. Бенедикт пытается интерпретировать написанное по-своему, что приводит к рождению Читателя, который превращается, согласно установкам постмодернизма, в «нового Dieu cache» («сокровенного Бога»). Однако мышление Бенедикта, как и других «голубчиков», примитивно. Герой постоянно соотносит прочитанное со своим личным жизненным опытом; его ассоциации остаются в рамках родной среды. Вместе с тем сам Бенедикт позиционирует себя как Читателя, который стоит над Автором. Показательным является его восприятие Пушкина: Бенедикт не видит в фигуре Пушкина ничего сакрально-мифологического. По его мнению, поэт – это обычная деревянная фигурка, изготовленная им самим. Следовательно, Бенедикт является не почитателем, а непосредственным создателем Пушкина, иными словами, богом для собственного творения. В романе представлен еще один «автор» – Федор Кузьмич, который воспользовался ситуацией смерти Автора (все настоящие авторы погибли до взрыва или после него). Каблуков тщательно переписывает чужие тексты. Тем самым он узурпирует роль автора, хотя остается скриптором, который заменил автора в постмодернистской текстологии. Таким образом, в произведении уже на сюжетном уровне моделируется постмодернистская ситуация смерти автора, единственный пишущий «автор» оказывается всего лишь скриптором, а «читатель» не способен на сколько-нибудь адекватную интерпретацию текста.

Ключевые слова: постмодернизм, автор, читатель, скриптор, Т. Толстая, роман «Кысь»

Казаків І. М. Постмодерна дискредитація фігур Автора та Читача в романі Т. Толстої «Кись»

У статті досліджено характер втілення фігур Автора та Читача у сюжеті роману Т. Толстої «Кись». Зроблено висновок про постмодерну природу дискредитації означених інстанцій. У романі події, про які розповідається, сталися після атомного вибуху, який скинув людство в культурній та соціальній еволюції до пізнього кам'яного віку. У цьому майбутньому існує раса під назвою «голубчики» – мутанти, які народилися після Вибуху та духовно деградували. Головний герой – «голубчик» Бенедикт. Він переписує тексти, нібито написані головою представленого суспільства – Федором Кузьмичем Каблуковим. Бенедикт намагається інтерпретувати написане по-своєму, що призводить до народження Читача, який перетворюється, відповідно до постмодернізму, на «нового Dieu cache» («сокровенного Бога»). Однак розум Бенедикта, як і в інших «голубчиків» примітивний. Герой незмінно порівнює те, про що він читає, з власним досвідом; його асоціації залишаються в рамках рідного середовища. Разом з тим сам Бенедикт позиціонує себе Читачем, що стоїть над Автором. Показовим є його сприйняття Пушкіна: Бенедикт не бачить у постаті Пушкіна нічого сакрального або міфологічного. На його думку, поет – це звичайна дерев'яна статуєтка, виготовлена ним самим. Отже, Бенедикт – не шанувальник, а творець Пушкіна, іншими словами, бог для власного творіння. У романі є ще один «автор» – Федір Кузьмич, який скористався ситуацією смерті Автора (усі справжні автори загинули до вибуху чи після нього). Каблуков ретельно копіює чужі тексти. Таким чином він узурпує роль автора, хоча лишається скриптором, який змінив автора в постмодерній текстології. Таким чином, у романі «Кись» вже на сюжетному рівні моделюється постмодерністська ситуація смерті автора, єдиний «автор», що пише, виявляється всього лише скриптором, а «читач» не здатний до скільки-небудь адекватної інтерпретації тексту.

Ключові слова: постмодернізм, автор, читач, скриптор, Т. Толстая, роман «Кись»

Kazakov I. N. Postmodern discrediting the figures of the Author and the Reader in the novel "Kys" by T. Tolstaya

The article deals with the way the figures of Author and Reader are represented in the plot of the novel "Kys" by T. Tolstaya. The discreditation of the figures is proved to have the features of postmodernist literature.

In the novel events which are narrated about, occurred after atomic Explosion, which thrown off humanity in cultural and social evolution to late Stone Age. In this future exists race named "golubchiki" – mutants who were born after Explosion and who are spiritual degraded. The main character is Benedict. He rewrites texts allegedly written by the chief of represented society – Fedor Kuzmich Kablukov. Benedict is trying to interpret the written in his own way, which brings to birth of Reader, turning according to post-modernism into new "Dieu cache". However Benedict's intellection as the most "golubchiks" is primitive. The character invariably compares what is read to his own experience, his associations are concretely ignorant and remain within the framework of native environment. But Benedict himself fully believes in post-modern way that he is Reader, standing above Author. Demonstrative is also Benedict's perception of Pushkin: he does not see in Pushkin anything sacred or mythological. In his opinion the poet is nothing but a common wooden statuette, engraved therewith by himself. So, Benedict is not the admirer but ingenious maker, the creator of Pushkin, in other words, a God for his creation. There is also another "author" in the novel – Fedor Kuzmich, who takes the advantage of the situation when Author dies (all true authors have died before or after an Explosion). Kablukov recopies somebody else's text zealously. Thereby usurping Author's role, being only the typical scripiter indeed, who have replaced the author in post-modern study. Accordingly, in the novel "Kys" already on the plotline level is designed post-modern situation of author's death: all literary texts are written very long ago, in the modernity of "golubchiks" is nothing new created; the only "author" – Fedor Kuzmich appears to be just a scripiter, who recopies another's compositions. Author's figure in that way turns into figment and

is almost completely leveled. In "Kys" is also disconsidered the meaning of born Reader, who imagined himself Dieu cache, though he is not capable making any adequate interpretation of a text.

Key words: postmodernism, author, reader, copyist, T. Tolstaya, novel "Kys"

Постановка проблеми. Провозглашенная постструктуралистами идея «смерти субъекта» (М. Фуко), затем переосмысленная постмодернистами как «смерть автора» (Р. Барт), в конкретной литературной практике постмодернизма часто выходит за рамки теоретического концептуального принципа и получает реализацию непосредственно на сюжетном уровне. В этом отношении показателен роман Т. Толстой «Кысь» (2000).

Цель настоящей статьи – исследование оппозиции «Автор – Читатель» на сюжетном уровне романа Т. Толстой «Кысь» – одного из наиболее резонансных постмодернистских произведений русской литературы XXI в.

Анализ основных исследований и публикаций. Особенности поэтики, жанра и стиля романа Т. Толстой «Кысь» анализируются в работах Т.Т. Давыдовой, В.В. Десятова, О.Е. Крыжановской, О.А. Пономаревой, А.В. Прониной, Э.Ф. Шафранской, Н.А. Эскиной и др.

Изложение основного материала. В романе Т. Толстой рассказывается о событиях, произошедших спустя двести лет после некоего атомного Взрыва, изменившего земные биологические формы и отбросившего человечество в культурном и социальном развитии в эпоху неолита. В этом далеком будущем существуют три основные расы: «Прежние» – те, кто выжил после Взрыва и до него принадлежал к интеллигенции, «перерожденцы» – уцелевшие представители низов общества и «голубчики» – люди-мутанты, родившиеся после Взрыва и духовно деградировавшие. Повествование ведется от имени некоего безличного голубчика, голос которого часто сливается с голосом главного героя произведения Бенедикта, служащего в Рабочей Избе, где переписывают произведения, якобы написанные главой изображенного социума – Набольшим Мурзой Федором Кузьмичом Каблуковым. На самом же деле Федор Кузьмич сам переписывает книги, которые уцелели после Взрыва и хранятся в его библиотеке, наглухо закрытой для остальных голубчиков. В Рабочей Избе присланные Набольшим Мурзой тексты «перебеляют» другие скрипторы, в том числе и Бенедикт, который пытается по-своему трактовать написанное, что приводит к рождению Читателя, превращающегося, согласно постмодернизму, в «нового Dieu cache («сокровенного Бога») — наделяющего слова смыслом, именующего вещи и упорядочивающего мир своим взглядом» [6, с. 958].

Постмодернистская эстетика, отвергающая канонические авторитарные трактовки,

постулирует существование бесконечного множества возможных интерпретаций текста. Бенедикт как раз и становится в романе читателем, трактовки которого крайне далеки от центрирующих традиционных интерпретаций. Специфика трактовок Бенедикта обусловлена тем, что его мышление, как и у большинства других голубчиков, конкретно и достаточно примитивно. Интересует героя, прежде всего, сюжет произведений, их внешняя занимательность. Показательно, что, прочитав все книги в доме своего тестя – Главного Санитара, Бенедикт неумоимо ищет новые тексты, поскольку старые перечитывать попросту неинтересно: «Пробовал прежние книги перечитывать, да это же совсем не то. Никакого волнения, ни трепета, али предвкушения нету. Всегда знаешь, что дальше-то случилось; ежели книга новая, нечитанная, так семь потов спустишь, волнуешься: догонит али не догонит?! Что она ему ответит?! Найдет он клад-то? Али вороги перехватят?! А тут глазами по строчкам вяло так водишь, и знаешь: найдет; али там догонит; поженятся; задушит; али еще что» [5, с. 266]. Герой неизменно соотносит прочитанное со своим личным жизненным опытом, его ассоциации конкретно-примитивны и остаются в рамках родной дисперсионной рационалистической среды: «Жили были дед да баба, – строчил Бенедикт, – и была у них курочка Ряба. Снесла раз курочка яичко, не простое, а золотое...» Да, Последствия! У всех Последствия! Вот и у Анфисы Терентьевны прошлый год тоже с курами беда вышла. И ведь какие куры были: ладные, крупные, как на подбор. Яйца несли черные да мраморные – залобуешься! Квас из тех яиц сразу в голову ударял. ... И вот эти куры взбесились. Летать перестали, петь бросили, осень прошла, зима на носу, все птицы на юг подались, а эти, бешеные, – ни в какую. Анфиса Терентьевна их метлой, хворостиной, – упираются, хохлятся, да еще будто и по-человечески заговорили. «Куда-а?» спрашивают. А яйца из них поперли белые, страшные, крупные. Баба от страху чуть с ума не сошла» [5, с. 35-36];

«Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,
Хочу одежды с тебя сорвать!

Хочешь – дак и сорви, кто мешает? Бенедикт раньше удивлялся: кто ж ему, Набольшему Мурзе, долгих лет ему жизни, слово поперек скажет? Срывавай. Хозяин – барин. Но теперь, конечно, когда он Федора Кузьмича, слава ему, воочию лицезреть сподобился, – теперь призадумался: видать, ему, с его росточком, до бабы и не допрыгнуть, вот он и жалобится. Дескать, сам не управлюсь, подсобляй!» [5, с. 107].

Сознание начитанного Бенедикта насквозь интертекстуально. Те сегменты повествования, где фокусом наррации оказывается главный герой,

испещрены цитатами из переписанных или прочитанных им произведений. Однако, поскольку Бенедикт не в состоянии их адекватно воспринять, эти цитаты оказываются в совершенно чуждом для них конкретно-примитивном, подчас демонстративно сниженном, контексте: «И еще холопа нанял всю эту тяжесть до дома доволочь, а по правде сказать, не столько оно тяжело было, сколько знатность свою охота было вволюшку выказать. Дескать, вознесся выше я главою непокорной александрийского столпа, ручек не замараю тяжести таскамши. Обслугу держу. Не вам чета» [5, с. 97]; «Буйствовали знатно, катались-валялись, в чехарду играли. На четвереньках бегали, Оленька – так, в чем родилась, а Бенедикту охота пришла на голову кикю Оленькину напялить, бисером шуршать, а к тому месту, где раньше хвост был, – колобашки прикрутить, чтоб грохоту больше было; а веревку привяжешь, колобашки нанижешь, гром стоит, – милаи вы мои, прямо гроза в начале мая; и чтоб козляком блеять» [5, с. 216-217].

Однако далеко не всегда подобная цитация создает комический эффект: «Сам собою, точно главная, волшебная кожа, лег на плечи балахон, надежной защитой вспорхнул на лицо колпак; видеть меня нельзя, я сам всех вижу, насквозь! Оружие крепкое, верткое само приросло к руке, – верный крюк, загнутый, как буква «глаголь»! Глаголем жечь сердца людей!» [5, с. 281-282]. В сознании Бенедикта, который под влиянием тестя стал одним из Санитаров, охотящихся на тех, кто тайком хранит запрещенные старопечатные книги, крюк – орудие пытки и казни – ассоциируется с буквой «глаголь», что приводит к неожиданно злобещей и мрачной интерпретации пушкинского «Пророка». Здесь проявляется свойственная постмодернизму автоирония: автор как будто исподтишка намекает читателю на те возможные несообразные крайности, к которым может привести чрезмерная свобода внезапно родившегося читателя, не обремененного должным уровнем культуры и образования. Здесь сказывается характерное для постмодернизма явление, которое И.П. Ильин назвал страхом перед «несостоявшимся читателем» [1, с. 165].

Явная издевка над подобным читателем содержится в главе с красноречивым названием «Хер», где повествуется о попытках Бенедикта систематизировать книги в библиотеке своего тестя – Главного Санитара. Принципы каталогизации оказываются вполне соответствующими уровню сознания героя: «С ветром споря», «Справочник партизана», Сартр, Сартаков, «Сортировка бытового мусора», Софокл, «Совморфлоту – 60 лет» [...] «Чума»; «Чумка у домашних животных»; «Чум – жилище народов Крайнего Севера» [...] Кафка [...] Хлебников, Караваева, Коркия... Колбасьев, Сытин, Голодный... Набоков, Косолапов, Кривулин... Мухина, Шершеневич, Жуков, Шмелев, Тараканова, Бабочкин... М.Горький,

Д.Бедный, А.Поперечный, С.Бытовой, А.Веселый» [5, с. 212-213].

Однако сам Бенедикт вполне постмодернистски полагает себя тем самым Читателем-«сокровенным Богом», стоящим выше автора. В этом отношении очень показателен характер восприятия Бенедиктом Пушкина. Для Истопника Никиты Иваныча (Прежнего, который пытается возродить утраченную духовность в голубчиках) «Пушкин – наше все: и звездное небо, и огонь в груди!» [5, с. 166]. В сознании старой интеллигенции Пушкин превратился в миф, именно этот Автор стал символом и квинтэссенцией русской культуры и духовности. Миф неотделим от ритуала, связанного с ним. Стремясь приобщить голубчиков к вечным ценностям, Никита Иванович просит Бенедикта вырезать из дерева памятник Пушкину. Сооружение памятника Пушкину и столба с надписью «Никитские ворота» как раз и становится для Никиты Иваныча тем ритуальным действием, которое должно положить начало Ренессансу высокодуховной культуры прошлого: «Чтобы память была о славном прошлом! С надеждой на будущее! Все, все восстановим, а начнем с малого! Это же целый пласт нашей истории!» [5, с. 273].

Бенедикт же упорно не желает замечать того пьедестала, на который пытается возвести Пушкина Истопник. В сознании Бенедикта масштаб личности Пушкина вполне сопоставим со знакомыми ему голубчиками, которые на столбе «Никитские ворота» отставили «матерных семь слов, картинку матерную, Глеб плюс Клава, еще пять матерных, «Тут был Витя», «Нет в жизни счастья», матерных три...» [5, с. 273]. На восклицание Никиты Ивановича о значении Никитских ворот («Это же целый пласт нашей истории! Тут Пушкин был! Он тут венчался!» [5, с. 273]) Бенедикт спокойно отвечает: «Был пушкин... Тут, в сараюшке, он у нас и завелся. Головку ему выдолбили, ручку, всё чин чинарем... Тут и Витя был» [5, с. 273-274].

Бенедикт не видит в Пушкине ничего сакрально-мифологического. Для него поэт – всего-навсего деревянное изделие, «буратина» (характерно, что в речи нарратора и Бенедикта слово «Пушкин» всегда пишется со строчной буквы), обыкновенная фигурка из дерева, вырезанная, к тому же, им самим. Это ведь он сам, Бенедикт, «кудерьки сверлил, затылок на нет сводил, чтоб гений больше как бы ссутулимшись стоял, как есть он очень за жизнь в общем и целом опечален; пальцы там, глазки», на всякий случай вырезал поэту шесть пальцев на руке: «так по столярной науке всегда полагается: лишнее про запас никому не мешает. Мало ли как повернется, ошибку какую допустишь, по пьяному делу не туда топором наподдашь. Лишнее потом всегда обрубить можно. [...] который таперича палец певцу свободы оттяпать

желательно? А выбор большой, самому приятно, на любой же вкус!» [5, с. 180-181].

Бенедикт, следовательно, является не почитателем, а непосредственным творцом, создателем Пушкина, иными словами, Богом для своего творения. Показательно, что собственную первичность по отношению к Пушкину (шире – Автору) Бенедикт (шире – Читатель) осознает достаточно четко: «Ты, пушкин, скажи! Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил, голову склонил, руку согнул: грудь скрести, сердце слушать: что минуло? что грядет? Был бы ты без меня безглазым обрубок, пустым бревном, безымянным деревом в лесу; шумел бы на ветру по весне, осенью желуди ронял, зимой поскрипывал: никто и не знал бы про тебя! Не будь меня – и тебя бы не было!» [5, с. 269].

Обращает на себя внимание характер описаний фигуры Пушкина в романе. Они носят неизменно иронично-пародийный и сниженный характер: «Вот он стоит, как куст в ночи, дух мятежный и гневный; головку набычил, с боков на личике две каклеты – бакенбарды древнего фасону, – нос долу, пальцами как бы кафтан на себе рвет. На голове, конечно, птица-блядуница расселась, а такая у ей манера, у бессовестной: чего увидит, то и обгадит, оттого и прозвище ей дано срамное, за срамотищу за ее» [5, с. 182]. Показательна реакция «прежнего» диссидента Льва Львовича, впервые увидевшего творение Бенедикта: «Ну чистый даун. Шестипалый серафим. Пошечина общественному вкусу» [5, с. 181]. Такой ракурсе изображения демонстрирует резко негативный подход постмодернистов к фигуре автора как таковой.

Вместе с тем сниженная оценка Пушкина несколько корректируется мыслью о том, что только культурный уровень Читателя предопределяет ту высоту пьедестала, на которую может подняться Автор: «Это верно, кривоватый ты у меня, и затылок у тебя плоский, и с пальчиками непорядок, и ног нету, – сам вижу, столярное дело понимаю.

Но уж какой есть, терпи, дитяtko, – какие мы, таков и ты, а не иначе!» [5, с. 269]. Ни нарратор, ни Бенедикт принципиально не способны адекватно оценить личность и наследие Пушкина, их рецепция ограничена культурным уровнем и практическим опытом собственной среды: «Сырая метель набросала пушкину вороха снега на суголую голову, на согнутую руку, будто лазал он по чужим измам, по чуланам подворовывать, набрал добра сколько нашлось, – а и бедное то добро, непрочное, ветошь одна, – да и вылезит с-под клети, – тряпье к грудям притиснул, с головы сено трухлявое сыплется, все оно сыплется!» [5, с. 268].

Подобная «реабилитация» Пушкина как автора обусловлена, по крайней мере, двумя обстоятельствами. Во-первых, как убедительно доказано А.Ю. Мережинской, в русском постмодернизме, в отличие от западного,

«актуализируется целостность, а не дискретность, синтез, а не деконструкция, придание смысла человеческому существованию, истории, а не констатация тупика в развитии» [2, с. 412]. Пушкин как раз и становится у Т. Толстой пусть погранным и забытым, но все же аккумуляющим представлением о духовном и вечном культурным центром, к которому притягивается вектор заблудшей и одичавшей души голубчика. Показательно, что в трудные минуты жизни, в периоды тоски и отчаяния Бенедикт именно к Пушкину приезжает излить свою душу. Во-вторых, Пушкина вполне можно отнести к такому типу Авторам, которые, по мнению постмодернистов, находятся в так называемой «транс-дискурсивной позиции» [3, с. 20]. Подобный Автор, в отличие от Автора, погруженного в определенную дискурсивную традицию, не только создает собственные тексты, но и инициирует возникновение произведений других Авторам. В этом смысле несомненна авторитетность Пушкина даже в постмодернистском дискурсе.

В романе представлен еще один «автор» – Набольший Мурза Федор Кузьмич. В обрисовке этого персонажа нет уже даже намека хотя бы на частичную реабилитацию, как это происходит с Пушкиным. Федор Кузьмич мнит себя чуть ли не Иисусом Христом, именуясь не только «Секлетарем и Академиком и Мореплавателем» [5, с. 77], но и Плотником, или, по крайней мере, полубогом, таким Гайаватой постцивилизации, подарившим голубчикам все: от колеса до грамоты. Однако объективно он в большей степени подобен гофмановскому Цинноберу и пушкинскому Черномору: «...ростом Федор Кузьмич не больше Коти, едва-едва Бенедикту по колено. Только у Коти ручки махонькие, пальчики розовенькие, а у Федора Кузьмича ручищи как печные заслонки, и пошевеливаются, все пошевеливаются» [5, с. 67]. Сочетание маленького роста и очень уж средних умственных способностей Федора Кузьмича с гигантскими амбициями и гипертрофированным культом его личности делает образ Набольшего Мурзы язвительной сатирой на чуть ли не всех руководителей Советского Союза. Однако негативные коннотации образа Федора Кузьмича в «Кыси» связаны не только с тем, что он является лидером тоталитарного общества, но и с тем, что он *автор*. Федор Кузьмич ситуацию смерти Автора (причем, смерти в буквальном смысле – все настоящие писатели погибли или до, или во время Взрыва) абсолютно бесцеремонно использует в своих целях. «Набольший Мурза», имеющий огромную библиотеку, старательно переписывает чужие тексты и отдает их в качестве собственных произведений «перебелять» в Рабочую Избу. Тем самым он попросту узурпирует роль Автора, выдавая себя за последнего, будучи на самом деле всего лишь

типичным скриптором, заменившим в постмодернистской текстологии автора.

Выводы. Как видим, в романе «Кысь» уже на сюжетном уровне моделируется постмодернистская ситуация смерти автора: все литературные тексты написаны давным-давно, в современности голубчиков ничего нового не создается; единственный автор – «Набольший Мурза» Федор Кузьмич – является всего лишь скриптором, который переписывает чужие произведения. Фигура Автора, таким образом, превращается в фикцию и ее роль как источника

смысла практически полностью нивелируется. Дискредитируется в «Кыси» и значение рожденного Читателя, который ничтоже сумняшеся возомнил себя «сокровенным Богом», хотя и не способен к сколько-нибудь адекватной интерпретации текста.

Перспективы дальнейшего исследования романа Т. Толстой «Кысь» связаны, на наш взгляд, с изучением специфики постмодернистского нарратива и анализом неповторимой художественной речи произведения.

Литература

1. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998. 255 с.
2. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80 – 90-х годов XX века. Київ: ИПЦ «Киевский университет», 2001. 433 с.
3. Можейко М.А. Автор. *Постмодернизм: энциклопедия* / сост. и ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. С. 18–20.
4. Нестюричева Н. Пушкинский текст в романе Т. Толстой «Кысь». *Филолог.* 2012. Вып. 20. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_441.
5. Толстая Т. Кысь. Москва: Эксмо, 2004. 368 с.
6. Усманова А.Р. Читатель. *Постмодернизм: энциклопедия* / сост. и ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. С. 957–962.
7. Шилова Н. Л. Визионерские мотивы в постмодернистской прозе 1960–1990-х годов (Вен. Ерофеев, А. Битов, Т. Толстая, В. Пелевин): учеб. пособие. Петрозаводск: Изд-во КГПА, 2017. 120 с.

References

1. Ilin I.P., I.P. (1998). *Postmodernizm ot istokov do koncza stoletiya: Evolyuciya nauchnogo myfa*. Moscow: Intrada [in Russian].
2. Merezhyinskaya, A.Yu. (2001). *Hudozhestvennaya paradigma perehodnoy kulturnoy epohi: Russkaya proza 80 – 90-h godov XX veka*. Kyiv: Kievskiy universitet [in Russian].
3. Mozheyko, M.A. (2001). Avtor. *Postmodernizm: encyklopediya*. Minsk: Interpresservis, Knizhnyj Dom, (pp. 18–20) [in Russian].
4. Nestyuricheva, N. (2012). Pushkinskiy tekst v romane T. Tolstoy «Kys». *Filolog.* 20. Retrieved from: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_441. [in Russian].
5. Tolstaya, T. (2004). *Kys*. Moscow: Eksmo [in Russian].
6. Usmanova, A.R. (2001). Chitatel. *Postmodernizm: encyklopediya*. Minsk: Interpresservis, Knizhnyj Dom, (pp. 957–962) [in Russian].
7. Shilova, N. L. (2017). *Vizionerskie motivy v postmodernistskoy proze 1960–1990-h godov (Ven. Erofeev, A. Bitov, T. Tolstaya, V. Pelevin)*. Petrozavodsk: Izd-vo KGPA [in Russian].

Казаків Ігор Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри російської мови та літератури, ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (вул. Генерала Батюка, 19, Слов'янськ, Донецька обл., 84100, Україна); e-mail: kazakov.i@i.ua; <https://orcid.org/0000-0002-7536-6723>

Казаків Ігорь Николаевич, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка и литературы, ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (ул. Генерала Батюка, 19, Славянск, Донецкая обл., 84100, Украина); e-mail: kazakov.i@i.ua; <https://orcid.org/0000-0002-7536-6723>

Kazakov Igor, Candidate of Philological Sciences (PhD), Associate Professor, Head of the Chair of Russian Language and Literature, Donbas State Teachers' Training University (Donetsk oblast, town Sloviansk, Batiuka Street, 19, 84100, Ukraine); e-mail: kazakov.i@i.ua; <https://orcid.org/0000-0002-7536-6723>

Інтермедіальність та інтердискурсивність сучасної культурної епістемі

УДК: [008:001.8+316.7]+82.091
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-13

Міждисциплінарний аспект студій транскльтурації та гібридизації в дискурсі Comparative Culture

Т. Г. Свербілова

*доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник
відділу теорії літератури і компаративістики,
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України;
e-mail: sverbilova@izt.kiev.ua; sverbilova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3252-0719>*

На основі розширеного розуміння нової літературної компаративістики використовується трансдисциплінарний підхід. Розглядаються методології компаративістики з погляду порівняльних культурних студій (comparative cultures). Основою для використання теорій гібридної культури і транскльтурації є те, що в них аналізуються принципи взаємодії двох або більше культур, а порівняння і визначення специфіки загального і окремого є предметом компаративістики. Актуальність такого дослідження визначається тим, що в сучасному глобальному світі відбувається трансформація теорій мультикультуралізму, що виявився насправді розділенням по різних відокремлених культурним практикам, не пов'язаним між собою. Концепти транскльтуралізму і гібридизації полемізують з мультикультуралізмом як з відсутністю взаємодії культур. Найважливішою ознакою транскльтурації є її імагологічна парадигма: Інший розглядається не як об'єкт, на який спрямовані зусилля по переробленню його на Своєго, а як незалежний самостійний суб'єкт діалогу культур. Гібридизація визначається як створення нових змішаних типів культур, на основі взаємодії різномірних культурних елементів, що веде до виникнення нових культурних форм як переробки на локальному рівні: глобальних, національних і регіональних культурних елементів. Теорія гібридизації, як і теорія транскльтурації, – як форми взаємодії культур – це побудова діалогу в умовах суперечливого глобального світу, поєднання своєї і іншої культури.

Ключові слова: літературна компаративістика, порівняльні культурні студії, постколоніальні студії, мультикультуралізм, транскльтуралізм, гібридність, культурна ідентичність

Sverbilova T. G. Междисциплинарный аспект теорий транскльтурации и гибридации в дискурсе Comparative Culture

На основе расширенного понимания новой литературной компаративистики используется трансдисциплинарный подход. Рассматриваются методологии компаративистики с точки зрения сравнительных культурных исследований (comparative cultures). Основой для использования теорий гибридной культуры и транскльтурации является то, что в них анализируются принципы взаимодействия двух или более культур, а сравнение и определение специфики общего и отдельного является предметом компаративистики. Актуальность такого исследования определяется тем, что в современном глобальном мире происходит трансформация теорий мультикультурализма, который оказался на самом деле разделением по различным обособленным культурным практикам, не связанным между собой. Концепты транскльтурализма и гибридации полемизируют с мультикультурализмом как с отсутствием взаимодействия культур. Важнейшим признаком транскльтурации является ее имагологическая парадигма: Другой рассматривается не как объект, на который направлены усилия по переделыванию его на Своего, а как независимый субъект диалога культур. Гибридизация определяется как создание новых смешанных типов культур, на основе взаимодействия разнородных культурных элементов, ведет к возникновению новых культурных форм как переработки на локальном уровне глобальных, национальных и региональных культур. Теория гибридации, как и теория транскльтурации – как формы взаимодействия культур – это построение диалога в условиях противоречивого глобального мира, сочетание своей и иной культуры.

Ключевые слова: литературная компаративистика, сравнительные культурные студии, постколониальные студии, мультикультурализм, транскльтурализм, гибридность, культурная идентичность

Sverbilova T. G. The interdisciplinary aspect of the studies of transculturation and hybridization in comparative culture discourse

On the basis of an expanded understanding of new literary comparativism, a transdisciplinary approach is used. Comparative methodologies are discussed in terms of comparative cultures. The basis for the use of theories of hybrid culture and transculturation is that the subject of comparative studies is the analysis of the principles of interaction between two or more cultures, and the comparison and determination of the specifics of the general and the individual. The relevance of such research is determined by the fact that in the contemporary global world there is a transformation of the theories of multiculturalism, which has actually turned into different isolated cultural practices that are not interconnected. The concepts of transculturalism and hybridization are polemized with multiculturalism as with the lack of interaction between cultures. The most important sign of transculturation is its imagological paradigm: the Other is seen not as an object to which efforts are being made to transform it into Mine, but as an independent subject of the dialogue of cultures. Hybridization is defined as the creation of new mixed types of cultures, based on the interaction of heterogeneous cultural elements, leading to the emergence of new cultural forms as processing at the local level of global, national and regional cultures. The article deals with the Caribbean tradition, which has

formed hybrid models of transculturation in three paradigms of cultural difference: cultural differentialism, cultural convergence and cultural hybridization. It explains the theory of melange by Jan Nederveen Pieterse, who proposed to define globalization as hybridization, which gives rise to global melange, of mixing. Strategies for forming ideas about national identities, the cultural integrity of nations, and ways of intercultural communication based on the concept of «nation» – do not work in today's modern global world. The theory of hybridization, as well as the theory of transculturation – as a form of interaction between cultures – is the construction of a dialogue in the context of a contradictory global world, a combination of our and another culture.

Key words: comparative literature, comparative cultures, postcolonial studies, multiculturalism, transculturalism, hybridity, cultural identity

Сучасні дослідження з порівняльного літературознавства давно розширюють свою територію і наразі мають тенденцію до функціонування у значенні, більш модерному, ніж традиційна літературна компаративістика, – як частина загальної дисципліни «*Comparative Cultural Studies*» – тобто порівняльні культурні студії.

Так, наприклад, Стівен Тетосі де Зепетнек у своїй монографії «*Comparative Literature*» (1998) [14, р.79] та статті «*From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies*» (1999) [15], не заперечуючи традиційних методів порівняльного літературознавства, запропонував три теоретичні сфери сучасної літературної компаративістики: 1. Вивчення літератури як тексту і літературної системи в контексті культури і культурних студій; 2. Вивчення у культурологічному дослідженні літератури з запозиченими елементами (теоріями та методами) з порівняльної літератури; 3. Вивчення культури та її складових частин в режимі запропонованого аспекту «порівняльне культурне вивчення» замість існуючого мононаціонального підходу лише в одній культурі.

«У гуманітарних науках, – зазначає дослідник, – вичерпно і постійно встановлюється, що дисципліна порівняльної літератури має внутрішній зміст і форму, що сприяє крос-культурному та міждисциплінарному вивченню літератури та культури» [15]. Водночас Зепетнек наполягає на необхідності глобалізації як позитивної сили. Тому постулати автора стосуються необхідності діалогу культур так само, як і діалогу дисциплін, гуманітарних та соціальних наук. Порівняльні культурні дослідження розуміються як глобальна, інклюзивна та мультидисциплінарна структура в міжнародних і наднаціональних гуманітарних науках, як галузь дослідження, де обрані концепти порівняльної літератури об'єднуються з обраними концептами галузі культурних досліджень, з безліччю методів і підходів, тобто входить до категорії міждисциплінарності. У порівняльних культурних дослідженнях, в ідеалі, переважають системи та методології, доступні в системному та емпіричному вивченні культури [15].

Концепцію розширеного розуміння нової літературної компаративістики Зепетнека покладено в основу багатьох регіональних шкіл

в різних країнах. Наразі вже йдеться про *трансдисциплінарний підхід та трансдисциплінарний поворот у компаративістиці*.

Основою для використання у порівняльних дослідженнях таких сучасних методологій, як теорії гібридної культури і транскультурації є те, що в них аналізуються принципи взаємодії двох або більше культур постколоніального світу, а порівняння і визначення специфіки загального і окремого є предметом компаративістики. Актуальність такого дослідження визначається тим, що в сучасному світі відбувається трансформація теорій мультикультуралізму, котрі не в змозі відповісти на виклики часу. Гібридність, як взаємопереходи двох чи більше культур, їх змішання і паралельне існування в одній змінній культурі, – поєднуються з такою сучасною формою взаємодії культур, як транскультурація.

Зміна уявлень про національну ідентичність і культурну єдність, що відбулася разом зі зміною етнонаціональних держав на мультинаціональні держави, сприяла виникненню таких напрямків сучасної постколоніальної теорії, що протистоять глобалізму з одного боку, і мультикультуралізму, з другого боку, – як транскультуралізм і пов'язана з ним теорія гібридності культури. Якщо мультикультуралізм був теорією західної цивілізації, своєрідним орієнталізмом доби модерніті, позицією панівної і домінуючої західної культури, тенденцією до вестернізації глобального світу, – то транскультуралізм і гібридизація у постколоніальних студіях з'явилися як своєрідний окциденталізм, позиція підлеглої, залежної культури, точка зору на двонаправлений процес взаємодії нерівних культур.

Саме концепт гібридності вказав на помилковість західного розуміння Свого і Чужого. Якщо для дослідників з країн третього світу цей концепт надавав можливості реабілітації ідентичностей меншин, то при перенесенні цього концепту на ситуацію Європи він реабілітував поліморфні неоднорідні колажні ідентичності, складені з різних національних – транзитних – культур [1, с.5]. Адже доба модерніті пов'язує з гібридизацією надію на формування гібридних ідентичностей. Термін «транзитна культура» увійшов до лексики постколоніальних студій. Але до пострадянських студій на територіях Східної Європи розуміння неможливості єдиної культурної ідентичності ще майже не дійшло.

Як теорія гібридності, так і транскультуралізм, протистоять мультикультуралізму саме тому, що, як вважав Х. Бгабга, культури розглядаються

виключно у сталому незмінному вигляді, у готовому варіанті, в межах традиції, в той час як кордони культур завжди рухомі, розвиваються в результаті боротьби різних інтересів. Культура не складається з безлічі різних частин, не пов'язаних одна з одною. Як і М. Бахтін, Х. Бгабга називає це явище культурним багатоголоссям, спираюся на ідею гібридності. Концепція Х. Бгабги надає можливість показати принцип рухомість кордонів національної культури.

В останні десятиліття дослідники звертаються до досвіду філософів, антропологів, культурологів карибського басейну, передусім до концепту транскультурації, що був уведений ще у 1940 р. кубінським антропологом Ф. Ортісом, який протиставив його як альтернативу асиметричній концепції акультурації в зоні культурних контактів. Транскультурація наразі розглядається як результат ускладнених процесів культурної взаємодії в усьому світі. Російська дослідниця М. В. Тлостанова, на роботі якої ми, зокрема, спираємося і яка досліджує транскультурацію і гібридність на матеріалі доробку філософів Карибського басейну, – зазначає, що транскультурація має на увазі не одну, а кілька культурних точок відліку, перетин кількох культур, курсування між ними і стан культурної відстороненості – перебування в кількох культурах водночас або неприсутність в жодній з них, за вибором в залежності від індивідуального переживання цього стану [3, с.133]. Це створює динамічний рухомий процес культурної взаємодії.

Під акультурацією традиційно розуміється процес засвоєння іншої культури з боку певної соціокультурної групи, яка довгий час перебуває у зоні довготривалого тісного контакту з іншою групою – носієм своєї культурної традиції. З погляду теорії комунікацій, при цьому адресант, тобто друга культура, інформаційний досвід якої засвоюється, є панівною, а адресат, тобто перша культура, яка засвоює чужий інформаційний досвід, є залежною, пригнічуваною. Це взаємини залежності і асиметрії, які не створюють діалогу в інформаційному сенсі і виключають наявність транскультурної ідентичності. Західна антропологія запропонувала модель досліджень таких впливів, виходячи виключно із західного поняття норми і правильності, за якого західні взірці були унормованими, а все інше потрапувалося як відступи від цієї норми у межах позитивістської теорії еволюціонізму і прогресизму. Євроцентризм західних методологій було проаналізовано в знаменитій праці Е. Саїда «Орієнталізм», де доводилося, що погляд на Схід як на Іншого належить виключно західній точці зору. Натомість протилежне явище – окциденталізм – так само репрезентує точку

зору на Захід з погляду Сходу. Обидва явища обмежені саме асиметрією спрямування культурного контексту.

Цікаво, що передмову до основоположної книги Ф. Ортіса – «Кубінський контрапункт тютюну і цукру» – написав британський учений Б. Маліновський, прибічник теорії акультурації, який спотворив зміст нового терміну, дорівнявши його до звичної акультурації, що розцінюється пізнішими дослідниками як привласнення Маліновським наукового добутку Ортіса [10].

Повернення до винаходу Ф. Ортісом культурного контрапункту відбулося лише з виходом книжки Е. Саїда «Культура і імперіалізм», де доводилася неможливість повного розчинення і поглинання підлеглої культури у домінуючій. Ф. Ортіс пише про національні атрибути – цукор і тютюн, ставлення до яких змінює ідентичність і мислення різних груп людей а також змінює значення і використання самих цих предметів [3, с.143]. Контрапунктний транскультурний процес породжує транскультурні ідентичності, котрі є носіями кількох культур. Дослідник не тільки показав двонаправлений симетричний процес взаємодії домінуючої і підлеглої культур, але й вперше зайняв позицію дослідника не ззовні, а зсередини описуваної культури як її частина і учасник. Б. Маліновський в останніх своїх працях вже періоду Другої світової війни повернувся до адекватного потрактування транскультурації Ф. Ортіса, усвідомивши свою маргінальність як поляка, тобто нації, пригнобленої нацизмом, – і власного перебування на перехрестях культур. Ф. Ортіс визначив кубінську ідентичність як динамічно рухому, таку, що не лише засвоює коди домінуючої культури, але й передає їй свої власні, створюючи незнані коди нової спільної культури.

Найважливішою ознакою транскультурації є її імагологічна парадигма: Інший розглядається не як об'єкт, на який спрямовані зусилля по переробці його на Свого, а як незалежний самостійний суб'єкт паритетного діалогу. Трагізм і водночас перспективність такого діалогу як культурної взаємодії полягають в тому, що повний синтез двох культур в принципі неможливий, адже завжди залишаються точки непрозорості, неперекладності, що запобігає повному привласненню Іншого як Свого. Транскультурація декларує людську різноманітність, плюралізм історії, відметає точку зору на соціальну історію і сучасність як на однорідність абстрактних особистостей, які живуть у гомогенному середовищі єдиної мови, культури, релігії і цінностей.

Транскультурація спирається на особливі прикордонні та множинні ідентичності, що протистоять образам інтегрованих культур і цілісних ідентичностей, породжених позитивізмом і прогресизмом уявлень про історію, що призводить до розуміння нації – уявленого конструкту – як монокультурності і загальної ідентичності на певній стабільній території. Цю позитивістську ілюзію було розвінчано вже у філософії постмодернізму.

Головним елементом, який піддається переосмисленню в транскультурній моделі, залишається трактування різноманітності і відмінності, образ Іншого і способи взаємодії різних інакшостей як створення і урахування мислення Іншого і рівноправної взаємодії різних моделей світобудов. Дослідники, зокрема М. Глостанова, вважають цей підхід більш плідним ніж етноцентризм ізоляціоністського напрямку [3, с.148].

Гібридний тип культури особливо яскраво виявився і заявив про себе у відповідних теоріях у країнах карибського регіону, де вже давно не існує етноцентричної ідентичності. Тому транскультурація перетворилася на основний модус існування такого типу культури, що ґрунтується на феномені гібридизації, або креолізації, за якого кордони між культурами метрополії і колонії стають невизначеними, хисткими. Найбільш відомою у карибській теорії є концепт креолізації Е.К. Бретвейта, де головну увагу приділено африканській домінанті в креольській культурі за умови рівності усіх культурних взаємодій. Основні постколоніальні концепти були сформульовані такими карибськими філософами, як Т.У. Харрис, Е.К. Бретвейт, Д. Уолкотт. Їх відкриття співвідносяться з досягненнями західної філософії постмодернізму, як, наприклад, при описі культурного Іншого на пограниччях категорія порожнечі Харриса подібна до метафори Жака Дерріди, коли той пояснює термін «диссемінація», а також у роздумах Харриса про мистецтво як про діалог митця з внутрішнім «я» у творах, де транскультурні взаємодії призводять до діалогізму, гібридності, креолізації, – зазначає М. Глостанова [2, 1–18]. Тому карибська література знаходиться у складних взаєминах з міметичним мистецтвом, адже на неї мають великий вплив оніричні іраціональні елементи сну, видіння, божевілля, роздвоєння особистості, що мають рівні права з реальністю [2, с.1–18; 3, с.126–149].

Гібридизація, у свою чергу, визначається і адекватно описується як створення нових змішаних типів культур, відкритих транслокальних меланж-форм, як вважає, наприклад, Ян Недервеен Пітерсе (Jan Nederveen Pieterse). Крім того, увага до гібридності і гібридизації протиставлена ідеям закритих анклавних ідентичностей, зокрема етнічних. Мервен М. Крейді (Marwan M. Kraidy) вважає розвиток теорії гібридності «концептуальною неминучістю» культурного транснаціоналізму [9].

Гібридизація може розглядатися як концепт трансгресії за Ж. Батаєм і М. Фуко, тобто як момент порушення кордонів, подолання рамок можливого, вихід за межі існуючого дотепер в культурі. Розглядаючи гібридність як форму трансгресії, Virgitta Frello зазначає, що

«можливо досліджувати культурну ідентичність не вдаючись до культурного есенціалізму» [8], тобто вже сама ця культурна ідентичність не є постійною, незмінною і чистою, а історично мінливою, змішаною. Те ж саме стверджує і Robert C. Young. Основа теорії гібридності, яку розробляв ще Бахтін, – це нелінійне розуміння категорій нації і народу, які насправді не мають закріпленого історизмом і прогресізмом статусу минулого як незмінних укладених традицій.

Подібне осучаснення Хомі Бгабга (Homi K. Bhabha) називає *«винаходом традицій»*, а Бенедікт Андерсон (Benedict Anderson) – *«уявленими спільнотами»*. Джозеф Рааб (Josef Raab) і Мартін Батлер (Martin Butler) вважають, що, прийнявши поняття гібридності і культурних відмінностей, ми відійшли від утопії есенціалістських уявлень про культурну самотність.

Хомі Бгабга (Homi K. Bhabha) використовував для позначення прикордонного стану культури термін Ж. Дерріда *«диссемінація»*, тобто розсіювання. Дослідник підкреслював, що взаємообмін цінностями, значеннями і пріоритетами дії далеко не завжди ґрунтується на принципах рівності і співпраці, а часом і зовсім навпаки – на антагонізмі, конфліктності і навіть повному взаємонерозумінні. Він відкидав поняття гомогенної національної культури, етнічної спільності як основи культурної компаративістики. Національні культури, – стверджує Хомі К. Бгабга, – під впливом процесів гібридизації змушені змінювати свій вигляд. Гібридна культура позначається як *«дивне виживання людей на кордонах культури. Бо саме життя на кромі історії та мови <...> дозволяє нам перетворювати відмінності в солідарності різного роду»* [6].

Культурна гібридизація визначається як змішання різнорідних культурних елементів, що веде до виникнення нових культурних форм в результаті взаємодії глобальних, національних і регіональних культурних впливів і їх переробки на локальному рівні. Опис місцевих культур як продуктів тривалої культурної гібридизації протистоїть уявленням про них як про ізольованих, «чистих» і автентичних одиницях культурної взаємодії, що переважали в антропології до початку 1980-х років і служили основою порівняльного підходу (кроскультурних досліджень). Це ж застаріле уявлення було в основі колишніх антропологічних теорій культурного контакту, таких як акультурація, асиміляція. Відповідно до сучасних уявлень, культурні впливи ніколи не бувають односпрямованими, вони можуть бути оборотними, а нові культурні феномени, що виникають при взаємодії культурних форм різного походження та рівня, як правило, містять елементи всіх культур, що взаємодіють.

Карибські філософи підкреслювали, що гібридні ідентичності і культури повинні сприйматися не як регіональний випадок, а як норма стану сучасного глобалізованого світу, що постійно рухається, відриваючись від власних

коренів. Саме це є невід'ємною умовою існування сучасної людини, попри те, що віра в існування у модерному світі національних культур протирічить такому засобу буття. Гібридні ідентичності мають креативніший потенціал, ніж гомогенні культури, тому за ними майбутнє. Карибська традиція сформувала в найбільш завешеній формі гібридні моделі транскультурації. До специфічно карибських категорій відносяться гібридизація, креолізація, позадомовість, міжкультурний діалог, що ґрунтується на явищах транскультурації.

М. Глостанова зауважує, що для гібридної культури як і для сучасної світової літератури зокрема, типовим є повалення західного літературного канону і створення альтернативних практик прочитання європейської класики [2, с.1-18].

Значний внесок у прояснення концепту гібридизації у взаєминах з глобалізацією і культурою вніс американський соціолог і культуролог нідерландського походження Ян Недервеен Пітерсе (Jan Nederveen Pieterse).

Дослідник описує культурні форми і ідентичності як гібридні, якщо компоненти суміші походять з різних культурних контекстів [11;12;13]. Він прояснює це положення шляхом порівняння трьох парадигм культурних відмінностей: культурного дифференціалізму, культурної конвергенції і культурної гібридизації. Культурний дифференціалізм походить від постійної наявності культурних відмінностей, котрі слугують причиною конфліктів між національними утвореннями, що спершопочатку мисляться як цілісні, гомогенні, однорідні і віддані одно від одного, але прив'язані до власної території. Культурна конвергенція означає урівняння культур між собою внаслідок глобальної взаємозалежності і взаємопов'язаності культур між собою.

Розвиток електронних технологій і засобів масової інформації та розповсюдження західних матеріальних і символічних товарів призводять до поступової культурної гомогенізації світу. Ця тенденція отримала назву макдоналізації, кока-колізації, американізації, вестернізації супільств. Третя парадигма пов'язана з моделлю культурної гібридизації як процесу, що характерний для сучасного світу, відповідно до постмодерністського та постколоніального розумінні культури як мандрівної, за висловом Дж. Кліффорда.

Перші дві парадигми розглядають культурні рухи як гру з нульовою сумою, що призводить до появи глобального села, або ж до зіткнення цивілізацій. Лише модель гібридизації в змозі адекватно описати складну динаміку культурних змін в світі. Поряд з терміном гібридизація вживаються також і інші терміни, що не співпадають, але пов'язані з

гібридизацією – меланж, креолізація, транскультурність.

Диференціалізм виходить з постійної наявності культурних відмінностей, що слугують причиною конфліктів між культурними полями, спершопочатку однорідними, гомогенними, віддаленими один від одного, прив'язані до власної території. Друга парадигма – конвергенція – полягає в тому, що глобалізація призводить до урівняння культур між собою, що на практиці означає вестернізацію, або макдоналізацію, кока-колонізацію, що веде до культурної гомогенізації. Третя парадигма – це гібридизація, що більш адекватно описує складну динаміку культурних змін сучасного світу. Ян Недервеен Пітерсе називає подібні явища культурою меланжу. Теорія гібридизації, що упевнено займає значне місце у постколоніальних дослідженнях, вперше була актуалізованою дослідниками і письменниками третього світу (Стюарт Холл, Хоми Бгабга, Арджун Аппудураї, Салман Рушді, Франц Фанон, Едвард Саїд), які підкреслювали, що гібридизація є не винятком, а нормою сучасного глобального світу, для якого характерні всесвітні міграційні рухи [1, с.4–9;11;12;13].

Серед певної кількості дослідників існує переконання, що ми переживаємо глобальний період «зіткнення цивілізацій», що глобалізація веде до культурної гомогенізації. Натомість Я. Н. Пітерсе стверджує, що ми є свідками формування глобальної культури меланжу за допомогою процесів змішування культур або гібридизації. З цієї точки зору конфлікт може бути пом'якшеним, а ідентичність зберігається, хоча і трансформується. Дослідник малює ключову різницю між пасивними та активними формами глобалізації (глобалізованим та глобалізуючим) та гібридністю (гібридизованим та гібридизуючим). Він пропонує всебічне ставлення до аргументів гібридизації, а при обговоренні глобалізації та культури закликає відокремлювати сенс культури. Такий історично глибокий та географічно широкий підхід до глобалізації має важливе значення, коли ми стикаємося з посиленням і поширенням конфліктів, породжених культурними непорозуміннями і ксенофобією.

Глобалізація, як правило, трактується як процес гомогенізації, але з огляду на те, що існує багато концепцій глобалізації, це навряд чи коректно, – зазначає Пітерсе. Глобалізація також часто пов'язується саме з сучасністю, що фактично прирівнює глобалізацію до вестернізації, історично обмеженою її формою. Замість цього Пітерсе пропонує розглядати глобалізацію як гібридизацію: структурну гібридизацію, або появу нових, змішаних форм співпраці та культурної гібридизації, або розвиток транслокальних меланжуючих культур. Дослідження теорії гібридності та рефлексії з приводу політики гібридності демонструють різновиди гібридності, від мімікрії до протидії, опору гегемонії. Інша сторона гібридності – транскультурна конвергенція. Існують

два різні концепти культури: територіальна та транслокальна, внутрішня та зовнішня, – вони виробляють різні погляди на культурні відносини та глобалізацію. Гібридизація належить до концепції замкненої культури, що розмикається – у процесі, що веде до пост-гібридності. Це аргумент для пост-інтернаціональної соціології гібридних часів, просторів і утворень [12;13].

Найбільш розповсюджені інтерпретації глобалізації – це ідеї стосовно того, що світ перетворюється на більш уніфікований і стандартизований за допомогою технологічного, фінансового, культурного забезпечення із Заходу, а також того, що глобалізація пов'язана з модерністю. Але передовсім глобалізація повинна розглядатися як процес гібридизації, що породжує глобальні суміші – меланж.

Гібридність становить проблему лише з погляду існуючих меж. Значення гібридності змінюється не тільки з часом, але і в різних культурах, і це породжує різні моделі гібридності. Важливість гібридності полягає в тому, що вона робить проблематичними межі [11;12;13]. Я.Н. Пітерсе (Jan Nederveen Pieterse) запропонував розглядати глобалізацію саме як гібридизацію, що породжує глобальний меланж, змішання. Що стосується культурних форм, гібридизація визначається як *«способи, в яких форми відокремлюються від існуючої практики та рекомбінуються з новими формами в нових практиках»* (Rowe and Schelling, 1991) [13, p.658–680]. Цей принцип також стосується структурних форм соціальної організації. Очевидно, – зазначає дослідник, – що нинішній етап глобалізації передбачає відносне ослаблення національних держав – в ослабленні як «національної економіки» в контексті економічного глобалізму так, і культури, і занепаду патріотизму [13, p.662].

Негативне ставлення до гібридності йде від парадигми XIX століття, згідно з якою суміші, мутації – регрес по відношенню до первісної чистоти – у суспільстві та культурі, як у біології. Але після відкриття генетики Менделя і розвитку біології у XX столітті гібридність почала цінуватися як інструмент удосконалення генного механізму. Зрештою це увійшло у більш широкі кола – було виявлено зв'язок між природничими і суспільними науками. У постструктуралізмі і постмодерні гібридність і синкретизм перетворилися на ключові поняття. Отже, гібридність стала антидотом до есенціалістських понять ідентичності і етнічності. Культурний синкретизм відноситься до методик монтажу і колажу, до міжкультурних сюжетів музики, одягу, поведінки, реклами, театру, мови тіла або візуального спілкування, поширення багатоетнічних та багатокентрових моделей. Міжкультурність, а не мультикультуралізм, є головною подією такої перспективи [13, p.658–680].

Завдяки Бахтіну, зазначає Пітерсе, гібридизація описує такі феномени, як ярмарки, де поєднується незвичне і знайоме, селяни і городяни, виконавці і спостерігачі. Ці опозиції також можуть бути культурами, націями, етнічними групами, статусними групами, класами, жанрами – гібридність своїм існуванням розмиває відмінності серед них. Функції гібридності, нарешті, ще у відносинах між центром та маргінесом, гегемонією та меншиною, і сааме гібридні явища вказують на розмитість, дестабілізацію або підрив цих ієрархічних відносин.

У постколоніальних літературах гібридність – це знайомий і амбівалентний троп. Хомі Бгабба ставить до гібридів як до міжкультурних посередників між нацією і імперією, створюючи контрнарратив від кордонів нації до з'єднання цих кордонів. У той самий час, відмовляючись від ностальгічних взірців доколоніальної чистоти, гібриди, за допомогою мімікрії можуть відповідати гегемонізованому переписуванню Євроцентра. Гібридність у такій перспективі може стати умовою, рівнозначною відчуженню, стану бездомності. Можна сконструювати континуум гібридності: з одного боку, асиміляційна гібридність, що тяжіє до центра, приймає канон і імітує гегемонію, а, з іншого боку, дестабіліційна гібридність, що розмиває канон, повертає потік і руйнує центр. Гібридності, таким чином, можуть бути диференційованими згідно з складовими частинами меланжу: як асиміляційний гібрид, де домінує центр, і, з іншого боку, гібрид, який розмиває (пасивний) або дестабілізує (активний) канон і його категорії. Все одно що це означає дестабілізувати канон. Варто задуматися про політику гібридності, зауважує дослідник [11].

Взаємодія культур у сучасному глобальному світі отримує ключові позиції з цивілізаційного погляду. Наразі вже реальність не вкладається у двосоставні опозиційні схеми. Значно сучаснішими виступають такі форми взаємодії культур, як гібридизація в оновленому її значенні і транскультурація. На сучасному етапі цивілізаційного розвитку тенденції до ізоляції національних культур з метою їх етнокультурного захисту вже не можуть розглядатися як захисний механізм традиційної культури. За думкою П. Штомки, людство сьогодні переходить від моделі ізоляції до моделі глобалізації. Вчений розкриває різні концепції, підкреслюючи, що у глобальному суспільстві поки що домінує тенденція до гомогенності і одноманітності [4;5].

Соціальні антропологи Б. Маліновський (1884–1942) і А. Р. Редкліфф Браун (1881–1955) спостерігали феномени культурного контакту, культурного зіткнення і культурного конфлікту, зазначає П. Штомпка і зауважує, що у світі вже на початок XX століття залишилося дуже небагато традиційних суспільств. Практично всі мешканці планети відчули на собі вплив високомодернізованого західного світу [4, с.126]. Місцеві культури і звичаї зникають під

впливом західних інституцій. Є також і погляд на те, що вестернізація є символом цивілізації взагалі. Останній погляд знайшов своє місце особливо в посткомуністичних країнах Східної і Центральної Європи, де прозахідна орієнтація викликана передовсім бажанням приєднатися до Європи і уникнути Азії як відсталого радянського імперського володіння [4, с.126–130].

Глобальні масштаби уніфікації культури визначаються також засобами ЗМІ, а також розвитком міжнародного туризму. Це перетворює планету на одне велике село, де всі вживають той самий культурний продукт. Шведський соціальний антрополог Ульф Ганнерс запропонував теорію «глобальної ойкумени». Під «ойкуменою» він розуміє регіон постійної культурної взаємодії, обміну і перекладу феноменів однієї культури на мову іншої. На протилежність традиційним культурам, що існують у певних кордонах, сучасні культури завдяки сучасним комунікаційним технологіям перетинають будь-які просторові і часові кордони, розривають простір і час. Більшість з таких культурних впливів несиметричні і односпрямовані від центру до периферії. Ганнерс вважає, що ця асиметрія не є єдиною системою. Це множинна структура з різними спеціалізованими і регіональними центрами, що постійно змінюються і рухаються у часі. Він пропонує можливі сценарії культурної уніфікації. По-перше, – це глобальна гомогенізація за повного домінування західної культури, де зникає будь-яка місцева специфіка, місцеві культурні форми поступово зникають і відбувається становлення культурної однорідності. Наступний сценарій описує деградацію цінностей західної культури в процесі адаптації у зіткненні з периферією. При цьому діють два механізми: перший залишає місце лише для продукту найнижчого рівня або з причини звалювання на периферійні ринки продукції низької якості, що пояснюється низьким культурним рівнем приймаючої сторони. Другий викривлює західні цінності, пристосовуючи їх до звичного примітивного рівня життя споживачів [5].

Четвертий сценарій, за Ганнерсом, – це «сценарій дозрівання». Він передбачає не просто сліпе сприйняття, а рівний діалог і обмін, коли проникаюча культура метрополії збагачується деякими цінностями периферії, коли дається власна інтерпретація привнесеним ідеям тощо. В результаті утворюється єдиний сплав внутрішніх і зовнішніх елементів. У подібних процесах глобальна культура відіграє роль стимулятора, що сприяє збагаченню місцевих культурних цінностей. У той же час вона набуває специфічних етичних рис згідно з місцевими умовами. Різниця культур залишається, але їх розвиток поживається під впливом центру [5].

Представники приймаючої країни, в чисе повсякденне життя вплетені глибинні структури локальної культурної спадщини, наділяючи транснаціональний культурний потік своїми власними смислами, істотно модифікують його. Це може відбуватися шляхом розкладання привнесених культурних тем на зміст і форму. Відділення форми, стилю, техніки або, образно кажучи, «культурної мови», від конкретного змісту, сюжету, передісторії дозволяє заповнити привнесену глобальну форму місцевим змістом. Місцеві культурні цінності можуть розширюватися і збагачуватися на цій новій основі. В результаті утворюється те, що Ганнерс називав «креолізацією», або ж гібридизацією культури. У всьому світі всі культури являють собою складний синтез, вони вже не однорідні, як колись, оскільки між центром і периферією історично накопичуються взаємозв'язки. Повторюючи відому метафору М. Бахтіна і незалежно від нього, Ганнерс говорить не про злиття культур в єдине глобальне ціле, а про «діалог культур» [5].

Потужну підтримку сценаріям «дозрівання» і «гібридизації» надав Шмуель Айзенштадт. Підсумовуючи свої дослідження стародавніх і сучасних цивілізацій, він намалював картину, схожуну з тією, яку описував Ганнерс. Розширення цивілізацій створює для включених в них товариств передумови у вигляді культурних символів та інститутів, відкриває нові можливості розвитку і вибору. Відмінності, які, при безлічі загальних характеристик, є між сучасними товариствами, кристалізуються шляхом відбору (а отже, і трансформації) цієї великої кількості культурних символів, смислів і інститутів як західної, так і власної цивілізації. Відповідна реакція периферійних суспільств на експансію центральної цивілізації залежить від поєднання декількох факторів: 1) від «пункту входу» даного суспільства в глобальну систему, за якою можна визначити, які аспекти попередньої культури відкидаються і які нові можливості надаються (іншими словами, звідки виникає вплив центральної цивілізації); 2) від видів технологій та економічного устрою, що існували раніше в даному суспільстві (іншими словами, від стану периферії на той час, коли вона стикається з зовнішнім впливом); 3) від основних онтологічних поглядів на взаємини космічного, соціального і культурного порядку, а також від життєздатності еліти, що висловлює і санкціонує такі погляди; 4) від способів пристосування до умов, що змінюються в ході історії даного суспільства. Айзенштадт вважає, що у сукупності варіативність і однаковість несуть в собі значний потенціал для розвитку [4, с.126–130].

Н. Г. Канкліні, говорячи про термін «гібридизація», який означає «схрещування», підкреслює, що в даному випадку мова йде не про расове змішування і не про зближення релігійного або символічного порядку. Гібридизація – це складний процес, а не єдина програма, і вона може або прискорити розпад ослаблених культур, або

стимулювати багатокультурну інтеграцію, або загострити міжкультурне пропротиріччя. Гібридизація може виникати внаслідок інтенсифікації міграційних потоків. Крім того, процес культурної гібридизації може стимулюватися інструментами диференційованої культурної політики, або залежати від комунікаційного ринку. В результаті взаємодії культур утворюються складні пересічні простори, що знаходяться у неодномірних стосунках. Поняттям «гібридизація» розкривається сутність відносно швидкого і часом несподіваного поєднання елементів, фактів, явищ, процесів культури, в результаті чого відбувається трансформація «кордонів культур». Глобалізація не виключає, а враховує розвиток різних культур і традицій, оскільки саме в них міститься потенціал для подальшої еволюції людства, в той час як вестернізація, що уніфікує світ, веде в глухий кут «культурного імперіалізму». Збільшення контактів з «чужими» культурами веде до ускладнення ідентичності, і в залежності від особистості людини відбувається або «розмежування» з іншими картинами світу, або прийняття норм, стилів, образів життя як припустимих. Тому картина світу стає або поліфонічною («множинна ідентичність»), тобто прийняття кожного структурного компоненту не порушує його самостійності, або гібридною – новою формою змішання. Однак найчастіше говорять про переважання мозаїчності і колажу, позаяк глобалізаційні процеси, інтегруючи зовнішній культурний простір, посилюють внутрішню етнокультурну диференціацію. Елементи з інших культур мають відбиратися таким чином, щоб це не заважало персональній і етнокультурній (локальній) ідентичності. Ідентичність – ще одна категорія, яка наразі не може вважатися проясненою остаточно. Людина так чи інакше усвідомлює своє перебування у певній страті, де або приймають колективні цінності відкритості іншим культурам, або повністю заперечують можливість взаємодії. Перша модель, звичайно, більш перспективна, ніж захист відокремленої етнокультурної самобутності через зовнішні чинники, без урахування мінливого контексту і можливостей індивідуальних проявів у культурі.

Можна погодитися з Нестором Гарсія Канліні в тому, що увага до концепту гібридизації призводить до висновку, що наразі всі культури – це прикордонні культури. Усі мистецтва розвиваються залежно від інших мистецтв. Ремесла мігрують з сільської місцевості до міста. Культури втрачають винятковий зв'язок зі власною територією, але вони виграють у спілкуванні і знанні [7, р.442]. Враховуючи складність визначення концепту ідентичності, можна виділити бодай дві моделі у сучасному світі: це ускладнена етнонаціональна ідентифікація і маргіналізація.

У першому випадку загрожує втрата цілосності національної культури, у другому випадку загрожує декультурація і деструкція внаслідок маргіналізації. Маргіналізація характеризується втратою людиною зв'язку зі своєю культурою, його готовністю вписатися в будь-який контекст, поверхневе засвоєння соціокультурного простору, фрагментарність сприйняття світу, в якому власна культура залишається лише одним з численних фрагментів. Руйнація системи цінностей внаслідок маргіналізації є показником кризи ідентичності. Збереження самобутності культури як основи для самоідентифікації особистості повинно усвідомлюватися поряд з необхідністю розвитку культурної різноманітності як джерела цивілізаційного поступу. Отже теорія гібридизації, як і теорія транскультурації, – як форми взаємодії культур – це побудова діалогу в умовах суперечливого глобального світу, поєднання своєї і іншої культури.

Сьогодні вже очевидно, що старі стратегії формування уявлень про національні ідентичності, культурну цілісність націй і шляхи міжкультурної комунікації на ґрунті концепту нація – не працюють у сучасному модерному глобальному світі, адже саме вони ведуть до появи невирішених етнонаціональних проблем, ксенофобії, конфліктів у суспільстві. Виникає нагальна потреба у напрацюванні нових теорій щодо міжкультурних практик, що неодмінно виникають у мультикультурному середовищі, яким позначені всі суспільства періоду глобалізації. У сучасній порівняльній культурології (comparative cultures) на зміну теоріям мультикультуралізму, що виявилися насправді розділенням по різних відокремленим культурним практикам, не пов'язаним між собою, і, відповідно, домінуванням культури західного (вестернізованого) світу, – з'явилися теорії, що заперечують саму можливість мультикультуралізму як відсутності взаємодії культур – концепції транскультури і гібридизації.

Принциповою для розрізнення цих теорій – попередньої і сучасних – є фокалізація, точка зору, перспектива дослідження: або від панівної, або від периферійної культури. Передовсім це теорія гібридизації, спрямована проти мультикультуралізму, автором якої є Х. Бгабга. Складність полягає у тому, що теорія гібридних культур не в змозі пояснити стійку наявність старих ідентичностей і антигібридних векторів у розвитку модерних суспільств. Окремі національнокультурні системи зберігаються як доволі стійкі утворення і сприймають Іншого по-старому як Чужого, Ворога, загрозу власній ідентичності і власному порядку.

Проблеми транскультурних досліджень, так і уваги до гібридизації, – гальмуються тяжінням до архаїчних суспільств, час яких давно вже минув, що пояснюється певною вигодою для політичної влади утримувати суспільство у такому архаїчному стані, влади не тільки окремих держав, але й всесвітніх транснаціональних корпорацій, які, з одного боку, спираються на глобальний світ, а, з іншого боку,

привласнюють національні цінності різних територій.

Водночас постмодерне уявлення про культури і ідентичності, як твердять сучасні дослідники, – покладає на гібридизацію надії на формування відкритого суспільного простору,

де можливим буде не тільки існування культурного меланжу і запозичень, але й народження гібридних ідентичностей своєю гібридизовану особистість як глобальну людину [1, с.5].

Література

1. Левандовская Е.Н., Пряхина А.В. О концепте гибридации в исследованиях национально-культурной идентичности: проблемы и перспективы. *Обсерватория культуры*. 2015. №5. с.4-9. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/viewFile/200/353> (дата звернення: 06.09.2019).
2. Тлостанова М.В. Карибская транскультурная философия в контексте диалога культур. *Культурологический журнал*. 2011. №2 (4). С.1-18. URL: http://www.cr-journal.ru/files/file/09_2011_23_17_03_1316632623.pdf (дата звернення: 06.09.2019).
3. Тлостанова М. В. Транскulturация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации. *Вопросы социальной теории*. 2011. Том V. С. 126-149.
4. Штомпка П. Социология социальных изменений / Пер. с англ, под ред. В.А. Ядова. Москва : Аспект Пресс, 1996. 416 с. (Программа «Высшее образование»). С.126-130.
5. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества / пер. с польск. СМ. Червонной. Москва : Логос, 2005. 664 с.
6. Bhabha H.K. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994. 408 p.
7. Canclini N.G. Hybrid cultures, oblique powers / Nestor Garcia Canclini. *Hybrid Cultures : Strategies for Entering and Leaving Modernity* / Translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. Lopez. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995. PP. 207-249, 258-263, 422-444. URL: <http://www.surfacenoise.info/neu/1220Summer/readings/CancliniHybridCulturePowers.pdf> (дата звернення: 06.09.2019).
8. Frello, B. Cultural Hybridity: Contamination or Creative Transgression? / Birgitta Frello. Aalborg Universitet: Akademiet for Migrationsstudier i Danmark, AMID, 2006. URL: http://vbn.aau.dk/files/17424949/AMID_wp_54 (дата звернення: 06.09.2019).
9. Kraidy Marwan M. Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization. Philadelphia : Temple University Press, 2005. 226 p.
10. Malinowsky B. Introduction / Ortiz F. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham, 1995. P. LVIII.
11. Pieterse J. N. *Globalization and Culture : Global Mélange* / Jan Nederveen Pieterse / Third Edition. New York USA, London UK : Rowman & Littlefield Publishers, 2015. 196 p.
12. Pieterse J.N. Globalization as hybridization. *International Sociology*. 1994. Vol. 9. №2. URL: <https://we.riseup.net/assets/102142/appadurai.pdf#page=697> (дата звернення: 06.09.2019).
13. Pieterse, Jan Nederveen. Globalization as Hybridization. *Media and cultural studies : keywords* / edited by Meenakshi Gigi Durham and Douglas M.Kellner. /Rev. ed. USA, UK, Australia 2001, 2006. Blackwell Publishing Ltd. P. 658-680.
14. Tötösy de Zepetnek, Steven. Comparative Literature: Theory, Method, Application. Chapter Three: Comparative Literature as/and Interdisciplinarity. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1998. 297 p. P. 79. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=clweblibrary> (дата звернення: 06.09.2019).
15. Tötösy de Zepetnek, Steven. From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 1999. Vol.1. iss.3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1041&context=clweb> (дата звернення: 06.09.2019).

References

1. Levandovskaya Ye.N., Pryakhina A.V. O kontsepte gibridizatsii v issledovaniyakh natsionalno-kulturnoy identichnosti: problemy i perspektivy. *Obseratoriya kultury*. 2015. №5. s.4 9. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/viewFile/200/353> (data zvernennya: 06.09.2019).
2. Tlostanova M.V. Karibskaya transkulturnaya filosofiya v kontekste dialoga kultur. *Kulturologicheskiy zhurnal*. 2011. №2 (4). S.1-18. URL: http://www.cr-journal.ru/files/file/09_2011_23_17_03_1316632623.pdf (data zvernennya: 06.09.2019).
3. Tlostanova M. V. Transkultursiya kak model sotsiokulturnoy dinamiki i problema mnozhestvennoy identifikatsii. *Voprosy sotsialnoy teorii*. 2011. Tom V. S. 126-149.
4. Shtompka P. Sotsiologiya sotsialnykh izmeneniy / Per. s angl, pod red. V.A. Yadova. Moskva : Aspekt Press, 1996. 416 s. (Programma «Vysshee obrazovanie»). S.126-130.
5. Shtompka P. Sotsiologiya. Analiz sovremennogo obshchestva / per. s polsk. SM. Chervonnoy. Moskva : Logos, 2005. 664 s.
6. Bhabha H.K. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994. 408 p.

7. Canclini N.G. Hybrid cultures, oblique powers / Nestor Garcia Canclini. *Hybrid Cultures : Strategies for Entering and Leaving Modernity* / Translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. Lopez. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995. PP. 207-249, 258-263, 422-444. URL: <http://www.surface-noise.info/neu/1220Summer/readings/CancliniHybridCulturePowers.pdf> (дата звернення: 06.09.2019).
8. Frello, B. Cultural Hybridity: Contamination or Creative Transgression? / Birgitta Frello. Aalborg Universitet: Akademiet for Migrationsstudier i Danmark, AMID, 2006. URL: http://vbn.aau.dk/files/17424949/AMID_wp_54 (дата звернення: 06.09.2019).
9. Kraidy Marwan M. Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization. Philadelphia : Temple University Press, 2005. 226 p.
10. Malinowsky B. Introduction / *Ortiz F. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham, 1995. P. LVIII.
11. Pieterse J. N. Globalization and Culture : Global Mélange / Jan Nederveen Pieterse / Third Edition. New York USA, London UK : Rowman & Littlefield Publishers, 2015. 196 p.
12. Pieterse J.N. Globalization as hybridization. *International Sociology*. 1994. Vol. 9. №2. URL: <https://we.riseup.net/assets/102142/appadurai.pdf#page=697> (дата звернення: 06.09.2019).
13. Pieterse, Jan Nederveen. Globalization as Hybridization. *Media and cultural studies : keywords* / edited by Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner. / Rev. ed. USA, UK, Australia 2001, 2006. Blackwell Publishing Ltd. P. 658-680.
14. Tötösy de Zepetnek, Steven. Comparative Literature: Theory, Method, Application. Chapter Three: Comparative Literature as/and Interdisciplinarity. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1998. 297 p. P. 79. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=clweblibrary> (дата звернення: 06.09.2019).
15. Tötösy de Zepetnek, Steven. From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 1999. Vol.1. iss.3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1041&context=clweb> (дата звернення: 06.09.2019).

Свербілова Тетяна Георгіївна, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу теорії літератури і компаративістики, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (вул. М. Грушевського, 4, Київ-1, 01001, Україна); e-mail: sverbilova@izt.kiev.ua; sverbilova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3252-0719>

Свербилова Татьяна Георгиевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела теории литературы и компаративистики, Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины (ул. М. Грушевского, 4, Киев-1, 01001, Украина); e-mail: sverbilova@izt.kiev.ua; sverbilova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3252-0719>

Sverbilova Tetiana, Leading Researcher of Theory of Literature and Comparative Literature Department, Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (4 Grushevsky Str., Kyiv, 01001, Ukraine); e-mail: sverbilova@izt.kiev.ua; sverbilova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3252-0719>

Візуалізація его-нарративу в сучасному подорожньому тексті

О. В. Юферева

доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри світової літератури та теорії літератури,
Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова;
e-mail: elena.yufereva@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4700-8002>

Представлена стаття є спробою нарративного і семіотичного аналізу візуального тексту в травелогах блогерів з акцентом на особливостях саморепрезентації наратора. Зазначається, що в українській гуманістиці бракує наукового висвітлення проблеми взаємодії фотографії та літературного тексту. У зв'язку з цим розглядаються провідні концепти дослідження автобіографії та фотографії, розроблені в західноєвропейських міждисциплінарних студіях: «автопортретний пакт», «трансмедіальний нарратив», «фототекстуальність». Основними завданнями роботи є: визначення особливостей кореляції візуального та вербального в тексті, опис засобів текстуалізації подорожнього досвіду, пояснення змістових змін у травелозі під впливом фотографії. Також дотичним аспектом розгляду проблеми є те, наскільки фотографія, що покликає на об'єктивувати спостереження, причетна до формування уявних образів, у тому числі авторського Я.

У роботі аналізується специфіка фотопортретів та їх функціонування у візуальному нарративі. Одним зі значних явищ, яке фіксується у випадку появи зображення наратора/персонажа на світлинах, є зародження умовної позиції «стороннього спостерігача», а також розігрування аутентичності. Схожість мотивів показу людини, стереотипність стилістики візуальної оповіді сприяє формуванню утопічного образу подорожі, позначається на утворенні уявних рис простору. Автор статті зосереджується на таких ознаках, як дистанція уявно стороннього погляду, семантика віддалених планів, знак «відсутності пози», візуальна репрезентація ролі «ми – подорожні». Фотографії розглядаються в контексті нарративної структури травелогів. Наприклад, відношення між тим, про що розповідається і тим, що показується, розриви між ними вказують на особливості фокалізації та використання прийому двотекстності, зіткнення оцінок, смислових позицій наратора і автора.

Ключові слова: травел-блог, травелог, нарратив, фотографія, візуальний текст, портрет

Юферева Е. В. Визуализация эго-нарратива в современном путевом тексте

Представленная статья является попыткой нарративного и семиотического анализа визуального текста в травелогах блогеров с акцентом на особенностях саморепрезентации нарратора. Отмечается, что в украинской гуманитаристике уделяется недостаточно внимания проблеме взаимодействия фотографии и литературного текста. В этой связи рассматриваются основные концепты изучения фотографии и автобиографии, разработанные в западноевропейских междисциплинарных исследованиях: «автопортретический пакт», «трансмедивальный нарратив», «фототекстуальность». Основными задачами работы являются: определение особенностей корреляции визуального и вербального в тексте, описание способов текстуализации путевого опыта, объяснение смысловых изменений в травелогe под влиянием фотографии. Также затрагивается вопрос о том, насколько фотография, которая призвана объективировать наблюдения, причастна к формированию воображаемых образов, в том числе, авторского Я.

В работе анализируется специфика фотопортретов и их функционирование в визуальном нарративе. Одно из значительных явлений, которое отмечается при появлении нарратора/персонажа на фотографиях, – это зародение условной позиции «постороннего наблюдателя», а также разыгрывание аутентичности. Сходство показа человека, стереотипность стилістики візуального повествовання способує формуванню утопічного образу путешествия, созданию воображаемых черт пространства. Автор статьи сосредоточивается на таких признаках, как дистанция условного постороннего взгляда, семантика далеких планов, знак «отсутствия позы», визуальная репрезентация роли «мы – путешественники». Фотографии рассматриваются в контексте нарративной структуры травелогов. Например, отношение между тем, о чем рассказывается и что показывается, разрывы между ними указывают на особенности фокализации, а также использование приема двутекстности, столкновения оценок, смысловых позиций нарратора и автора.

Ключевые слова: трэвел-блог, травелог, нарратив, фотография, визуальный текст, портрет

Yufereva O. V. Self-Narrative Visualization in Contemporary Travel Text

The research of photo narrative is currently increasing, the prime evidence is observed in the effective scholars of the interactions between photography and an autobiography. The main questions of this paper are by what means of photo narrative travel bloggers construct the self-image and an imaginary space image as well, in what ways we could explicate the meaning of the visual self-narration in Internet travel writing. The article reveals the essential concepts of study the problem, such as "autoportraitistic pact", "transmedial narrative", "phototextuality". The author stresses that there is no any argumentative research of the correspondence between literature and photography in humanitarian discourse of Ukraine.

From an overall perspective the key information that stands out from the analysis of travel blogs is that photography appeals to emotional and symbolic semantics. Taking this argument further this point should be supplemented with the factor of theatralization of bloggers' behavior, which reflects the autoportraits. The shoots of traveler from behind in front of the open space are the cliché that involves the collective patterns of this practice that are associated with the romantic image of a wanderer. As so the portraits can be seen as part of broader culture tradition. The author provides the examples of some variants of this picture composition. More specifically, there are some photos with diegetic function in a travelogue by Orest Zub.

The narrative analysis of visual stories turns out that they tend to a distant narrative position. The gaps between the visual and verbal texts indicates the peculiarities of focalization and the tension between the axiological positions of the narrator and the author of the blog.

Finally, the stereotypes of visual stylistics, similarity of selfrepresentation due to utopian image of travelling as a practice that releases a person from prosaic everydayness.

Key words: travel blog, travelogue, narrative, photography, visual text, portrait

Сучасні технічні можливості дозволяють кожному публікувати свій подорожній досвід, ділитися пригодами, створювати візуальний контент. Нові медіа змінили властивості традиційного подорожнього нарративу, залишивши його архетипне ядро – розповідь про особисту історію пізнання чужого простору. Мультимодальність, інтерактивність, фрагментарність, мультилінераність [14, с.80] – ознаки блогів і, зокрема, тревел-блогів, які віддаляють комп'ютерний текст від друкованого, та які, між тим, не переключують загальної тенденції до нарративізації самоствердження людини, її жаги до розширення горизонтів та діалогу. В інтернет-щоденниках розповідається про події у мандрах з використанням різних медіа, серед яких фотографічні зображення вже складно відокремити від вербальної частини тревелогу. Але чи означає це, що відбуваються лише структурні видозміни подорожнього письма?

Представлена стаття є спробою нарративного і семіотичного аналізу візуального тексту в тревелогам блогерів з акцентом на особливостях саморепрезентації наратора. Одним із важливих завдань є визначення характеру взаємодії візуального та вербального, проте згідно дослідницького висновку, який варто взяти до уваги, ці компоненти не існують автономно, а становлять певну цілісність [16]. Від відповіді на це питання залежить пояснення того, якими засобами сучасні подорожні текстуально оформлюють свій досвід, і які змістові зміни вносять ті медіа, крізь які переломлюється оповідь. Також дотичним аспектом розгляду є те, наскільки фотографія, що покликана об'єктивувати спостереження, причетна до формування уявних образів, у тому числі авторського Я, в Інтернет тревелозі.

Критичного осмислення того, про що говорять екранні образи і яким чином вони зчитуються з екрану, які нові або традиційні нарративні стратегії використовують автори подорожніх щоденників в Інтернеті, в українській гуманітаристиці немає. Одразу ж постає питання, наскільки ця проблема вписується в поле літературознавства. І тут слід зауважити тотальну прогалину в дослідженнях інтермедіальних зв'язків фотографії та літератури. Вельми красномовним видається той факт, що в новітніх авторитетних виданнях (наприклад, «Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України» [4], «Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах» [7]), які охоплюють найрізноманітніші контакти літератури, зокрема, з рекламою або мультимедією, про фотографію не йдеться в жодному з можливих контекстів. На цьому тлі виділяються публікації М. Білецької, Н. Доценко, Н. Загребельної, присвячені вивченню

взаємовпливу візуального, фотографічного, та вербального в сучасній літературі.

Наскільки плідним може стати означений науковий напрям свідчить розмаїття праць західноєвропейських дослідників. Наразі є сенс зосередитися на основних питаннях взаємодії автобіографії та фотографії з огляду на заявлений автором інтерес до нарративних особливостей фоторепрезентації онлайн ідентичності. Впадає в око розуміння фотографії як автобіографічного медіа, в межах якого висувається концепт «автопортретного пакту» [15], за змістовою аналогією до відомого поняття «автобіографічний пакт» Ф. Лежена. Наведена аналогія має не формальний, суто термінотворчий, а присутній характер для сучасних студій проблеми. Л. Раг, шукаючи типологічних паралелей, зауважує, що автобіографія, так само як і фотографія підключається до подібної системи знаків. «З одного боку, фотографія руйнує сингулярність автобіографічного пакту унаочнення множинності «Я». З іншого боку, фотографії в автобіографічному контексті також налягають на чомусь матеріальному, на втіленому суб'єкті, уніфікації (згадуючи автобіографічний пакт) автора, імені та тіла» [18, с. 13]. Дослідниця обстоює думку, що присутність фотографії в автобіографії «служить візуалізації децентрованого, культурно сконструйованого «Я»; та водночас проходженню живого тіла крізь владу фотографічної референційності» [17, с.19].

Фотографія – сигнал документальності, достовірності. Їй належить чимало значущих функцій: пам'яті, свідчення, об'єктивації. Це знак авторської причетності події. Фотографія бере на себе функції репрезентації особистості, але ми бачимо, що саме фотографія починає розхиляти довіру до однозначної тотожності автора та наратора. Набуваючи публічності, фотографія «запускає перформативні процеси, де суб'єктивність зустрічається із глядачем <...> не тільки залучає взаємодію або подолання певних жанрових конвенцій, але також і уявного Іншого, перевтілену суб'єктивність...» [20, с. 387]. Усе це ставить перш за все серйозні методологічні вимоги, зокрема, як зазначає Л. Раг, необхідність відмови від «наївної» інтерпретації фотографій. Суголосну думку висловлює і Т. Адамс: як фотографія, так і автобіографія мають однакові проблеми з референційністю, відтак «застаріле уявлення, що фотографія ніколи не бреше і що фотографія є об'єктивним «природним механічним» процесом репродукції реальності насправді значно складніша, ніж це може здатися на перший погляд» [11, с. 3]. Відтак, фотографія, маючи ореол достовірності, стає ефективним медіа для створення образів, масок, в залежності від того, що хоче сказати той, хто стоїть за об'єктивом фотокамери.

До речі, посилення театралізації, ігрових стратегій фотографії робить тіснішим її взаємообмін з літературою, і саме между ХХ – ХХІ ст. дослідники відзначають як етап початку

гібридизації двох видів мистецтва [12, с. 106]. Усвідомлення та рефлексії навколо нового об'єкта спостереження, що постає внаслідок цього процесу, відображено у понятті «фототекстуальність». Симптоматично, що збірка праць «Фототекстуальність: читаючи фотографії та літературу» відкривається статтею Т. Світа, присвяченої специфіці естетизації фотографії у тревелозі, яка, маючи презумпцію документальності, сприяє створенню туристичного образу Рима як «вічного» міста, застиглому у часі, зокрема, завдяки прийомам деконтекстуалізації зображення архітектури міста та людини, очищення показу пам'яток від маркерів сучасного життя [19].

Проблема «фототекстуальності» в різних ракурсах не є теоретично беззмарною. Навколо неї точаться суперечки і дискусії, зокрема щодо нарративних потенцій фотографії як міметичного медіа. Трансмедіальне вивчення нарративу стикається з перешкодою мовленнєвих підходів, що залишає осторонь невербальні форми. Більшої згоди в наукових колах набуває спрямування, яке допускає визначення та аналіз візуальних нарративів, але за умови їхньої кореляції із вербальною моделлю. Для розширення об'єктної платформи й аналізу невербальної саморепрезентації дослідники пропонують замінити термін автобіографічний нарратив на життєпис («life narrative») [20, с. 373]. Найбільш широкий погляд демонструють роботи М.-Л. Раян щодо трансмедіальності. Виходячи із когнітивних позицій, дослідниця наголошує: «Я не можу сказати, що «життя» є нарративом, але за особливих умов воно може проявляти якість, яку ми можемо назвати «нарративність». <...> Ця позиція (когнітивна – заув. моя О.Ю.) маніфестує фундаментальну нарративну природу думки, знання та пам'яті, і вона прирівнює наші ніколи не згасні прагнення наділити світ та наше життя смислом до процесу сюжетотворення або оповідування» [17, с. 10].

Мультиmodalна природа тревелогу почала розвиватися набагато раніше за виникнення сучасних Інтернет технологій: від альбомів подорожей середини XIX ст., листівок як прототипів сучасних «флеш»-фікшн або мікроісторій, поширених в мережі Instagram, до автономних індивідуальних блогів. Функції фотографії, на думку дослідників, вписуються в ширшу традицію подорожнього дискурсу – позначення документальної природи тревелогу, де візуальне підтвердження відіграє значну роль [13, с. 107]. Погоджуючись із цим загальним висновком, доцільно все ж таки артикулювати суттєвий нюанс: незалежно від того, чи маємо ми справу з професійним або аматорським текстом, секвенції фотографій є не тільки свідченням або пам'яттю про подію, але також відбитком процесу пізнання іншої місцевості. Ситуативний, спонтанний перебіг цього освоєння передає саме фотографія, надаючи

внутрішній структурі тексту риси чернетки, «миттєвості», що здавалися майже втраченими сучасними прагматичними тревелогами з чітко продуманим маршрутом, доволі раціональним підходом до облаштування подорожі та формульним фактологічним письмом. Вибудовуючи візуальний описовий ряд, тобто фіксуючи те, що спостережене під час подорожі, наратор намагається відтворити внутрішнє бачення і сприйняття явищ і подій. Отже, загальне враження – у тревел-блосі саме фотографія емоційно налаштовує читача, залишаючи вербальній частині лише денотативну інформацію. На цьому тлі увиразнюється портрет людини, який частіше відзначається позуванням, постановкою кадру, що посилює відчуття інсценізації власного «Я», наміру вписати його у різний просторовий контекст. Зрозуміло, що переважна більшість блогів відображає типову поведінку людини в дорозі, яка зустрічається, куштує, дивується, порівнює. Проте візуальні оповіді не обмежуються демонстрацією гестуальних жестів. В одному з аналізованих блогів на світліні, що розташована на початку оповіді, зображуються оплетені виноградом сходи старого замку безлюдним літнім ранком. Автор із супутницею залишаються за кадром. Іще все спить, а тим часом народжується ця історія, а сходи, якими уявно спускаються герої мандрівки, ніби відкривають шлях до майбутньої пригоди. Фотографія розповідає, чи, точніше, навіть те, що сказано більш ніж лаконічно у тревелозі: «Виходим із замка навстречу приключенням» [5].

У своїй розвідці щодо проблем співвідношення вербального та візуального в тревелозі я дійшла висновків, що фотографія вносить зміни в змістову організацію подорожнього нарративу. Із тревелогу майже зникають дескриптивні елементи: їх витісняють фотозображення. Фотографія може випереджати словесний виклад, формувати інтригу, динамізувати оповідь. Отже, вона вийшла за межі ілюстрації [10, с.165], і це особливо переконливо демонструють автопортрети і портрети. Вони з'являються навіть в найбільш об'єктивованих тревелогах, подібних до путівника, що відсторонено показують принади місцевості і дають рекомендації. Наприклад, у тревел-блосі українських мандрівників «Как самому поехать на Канарские острова: подробный план» вербальну оповідь структуровано навколо найважливішої туристичної інформації, проте на знімках до панорамних показів пляжів додаються світліни з однаковою композицією кадру: дівчина, одна з авторів блогу, спираючись на капот автомобіля, дивиться у живописну далечінь. Ці кадри є не стільки знаками персональності, скільки візуалізацією узагальненої ідеї, а отже, відсилають до більш широкого контексту, який унаочнює тривалу літературну традицію символізації подорожі як шляху до самоусвідомлення і звільнення від буденності. Фотовізуалізація подорожніх спирається на культурно вироблені і засвоєнні сценарії. Природна поведінка на світлинах поступається позі, а

побутове тло перетворюється на екзотичні декорації. Відбувається процес семіотичного моделювання шляхом ототожнення життєвих ситуацій з ритуалом. Осмислюючи цей феномен у живописі, Ю. Лотман зазначав, що проникнення театральних норм у побутову сферу було притаманне романтизму, коли піддавалася ритуалізації «середня» за стилем сфера любовної, дружньої поведінки, ситуації «спілкування з природою» тощо. Виникнення «театру повсякденної поведінки» супроводжувалося вибором ролі, жесту, «значимих рухів», які відрізняються від суто побутових, ненаділених значенням [3].

Отже, роль «ми – подорожні», яку осмислюють блогери через низку рис: свободи, відкритості, сміливості, допитливості, – у фотографії реалізується через композиційне кліше: у кадрі «Я» повернуто обличчям до відкритого простору (океану, пустелі, долини). Ці фотографії не повідомляють про певний факт і є, скоріше, авторефлексивними. Певні зразки викликають стійку асоціацію з романтичним образом мандрівника, порівняємо, наприклад, з відомою картиною К. Д. Фрідріха «Мандрівний над туманом моря». Натомість, створюючи семантичний ореол вільної особистості, на світлинах також висловлюється ставлення автора до самої практики подорожування, а зміна модусу візуального мовлення – перетворення наратора на персонаж – об'єктивує заданий смисл. Образ далечини витлумачується скоріше не як бажання підкорити простір, а як погляд, заглиблений у себе, запитальний і стурбований. Те, що видається за оптимістичну картинку, в глибині мерехтить сумнівами, те, що бачиться як підкорена безмежність, нагадує про завершеність і розчарування.

Цікавими є модифікації такого композиційного рішення. Фігура зі спини у русі із суто символічного жесту перетворюється на деталь події, інтриги. Наприклад, у тревелозі О. Зуба «Йорданія – близький Схід у мініатюрі» кадр, на якому показується рух героя через вузьке міжгір'я до «містичного» давнього міста Петра, супроводжується коментарем: «Можна лише уявити ті відчуття, які супроводжували першовідкривачів, коли ти перебуваєш у своєрідній ейфорії того, що зараз буде воно» [1]. Світлина підхоплює вербальну історію і вносить в опис ситуації дієгетичний елемент: непередбачуваність, неочікуваність події за мить до розкриття таємниці.

Поява автопортрету в низці пейзажних та етнографічних замальовок виступає своєрідним підписом, маніфестацією особистого погляду. Віддалені плани показу авторської постаті вказують на зміну реєстру спостереження, зосередження на внутрішньому вдивлянні. Далекі плани семантизує подію в житті подорожнього, відчуття її значущості, якщо не

унікальності. Наприклад, в тревелозі «Река Мртваца, каньон, Данилов мост и сказочный лес» сімейної пари подорожніх Михайла та Єлени 8 із 15 фотографій містять зображення авторів. Вербальна частина характеризується імпліцитною нарративністю: описи річки і певні деталі проходження маршруту, координати, тривалість, але жодного «Я» або «Ми», жодної згадки про власну присутність. Тематизація внутрішнього стану переноситься на візуальний супровід. Портрети подорожніх на тлі осіннього лісу і старого мосту, їх чергування із зображенням річки артикулюють спокій, а повтори однакових віддалених ракурсів сповіщають цій подорожі уповільнений темп прогулянки, візуалізуючи, точніше розігруючи, описовий коментар, що нагадує ремарку драматичного тексту: «Узенькая тропинка петляла через поросший мхом и утопающий в зелени какой-то сказочный лес... И ни одной живой души поблизости!» [6]. Людина ж не дивиться в камеру, не звертається до глядача, обирає позу невимушеної ходи і споглядання. Ці фотографії мають не описову функцію, а функцію метафоризації простору, створення образу лісної глушини. Про замисленого героя, що ніби загубився у природі, відчуває її особливий вплив, розповідає хтось інший, хто бачить його в той саме момент внутрішніх роздумів крадькома, здалека, створюючи ілюзію усамітнення, медитативної інтонації. Дистанція уявно стороннього погляду і знак «відсутності пози» одночасно свідчать про те, що перед нами не портрет-монолог, а, скоріше, зовсім інший тип нарації: автор, що веде оповідь про героя.

Схожий тип нарративної організації досягається в подорожах із попутником (ми-форма оповіді), портрети якого зроблені автором-наратором. Основна функція портретів попутника – фіксація фактичності подорожі, а також змін певних станів, ситуацій, які складно передати винятково пейзажними світлинами та без яких не формується «історія». Поява ж власне наратора у візуальній оповіді переводить оповідача з ролі очевидця на перші позиції. Але головне – виступає як метакомунікативний сигнал, тобто як прийом, що демонструє нарративну стратегію, коли «сторонній погляд» на автора-наратора втягує імпліцитного глядача в інсценування реального життя. Подібні зсуви наратологічної інстанції спостерігаються, наприклад, у тревелозі «По Бургундии на барже», коли портрет наратора у кадрі супроводжується авторефлексивними коментарями і формує іронічну дистанцію до власного «Я»: «“Сними меня типа я закрываю шлюз”», «Вечереет. Холодно, дождь, противно, швартуемся в Кюизери: ночные переходы запрещают правила. Нарратор уже уверенно вяжет речные узлы» [5]. Візуальна історія Дм. Малова, автора тревел-блога, розгортає архетипну подорожню тему річкової подорожі. На вербальному рівні оповідь зберігає лише фактологічні контури подій, проте вона дотична реалізації «очуження», множинності «Я» та

візуальній репрезентації сюжету самомоделювання в лімінальній, відокремленій від простору повсякдення, водній стихії.

Важливу сюжетно-композиційну роль відіграє вибір тла, на якому проступає постать людини. Те, наскільки повторюваними і типовими є мотиви і предмети для таких сюжетів, свідчить про реалізацію дискурсивної програми сучасного мандрівництва. Фігура наратора з'являється у знакових місцях. До фокусу уваги подорожніх потрапляють межові просторові знаки: мости, двері, руїни, водойми, високогір'я. Побутові речі, що опиняються в кадрі, реконтекстуалізуються: перед глядачем не просто двері і навіть не живописна етнокультурна деталь, а образ, який пробуджує яву, народжує метафори, співзвучні літературним мотивам і образам. Саме візуальний текст, перекодуючи побутову річ і надаючи їй певний інший смисл, фікціоналізує оповідь. Виразний приклад становить тревелог «Есуейра, Марокко, закохатися за три дні». Словесний образ міста, застиглого у часі («Кажеться, здесь ничего не поменялось с 16 века – минимум новых технологий, те же лодки, те же сети и те же лица рыбаков» [9]), зумовлює візуальну «смыслову лінію» (Г.Зіммель) через деталізацію бачення, наближення ракурсу показу явищ та самоспостереження (у тексті міститься декілька різновидів фотопортретів: селфі, далекий план прогулянки супутниці уздовж узбережжя, позування на тлі дверей, показ супутниці спиною на тлі океану). Зрозуміло, що така деталізація призводить до звуження показу панорами міста.

Цей тревелог має багато спільного із проаналізованим вище («Река Мртвица, каньон, Данилов мост и сказочный лес»). В обох текстах наратив фокусується навколо стану людини у просторі, позбавленого ознак сучасного, туристичного, урбаністичного. Позаподієве зображення відповідає центральному відчуттю – втраті відчуття часу, як у першому тревелозі, метафорі зупиненого часу, як у другому, – але і власне просторова картина постає розмитою, невизначеною. Головна тема візуальних его-нративів – внутрішнє занурення у «відсутність», неповноту, текстуально проявлену насамперед вербально.

І візуальний, і вербальний тексти перетинаються у нівеляції сучасного образу міста і людини в ньому. Проте зі спектру візуально охоплених реалій викреслюється те, про що йдеться у тревелозі: в основному про смакування їжі, пікніки і про пляж, який не викликав захоплення подорожніх. Якщо словесно автор сповіщає доволі стислі відомості про місто і пунктирно, дуже поверхово визначає, що вартує уваги, то в центрі візуального тексту є «Я» і образ присутності «Я» у цьому місті. Отже, ані архітектура, ані історія, ані соціальні факти не хвилюють автора, проте візуальні

знаки вказують, що саме наповнює для нього простір цього міста. Якщо словесно автор відмовляється від заглиблення в історичне минуле або соціальну теперішність, то візуально він маніфестує пошук внутрішнього емоційного зв'язку із Есуейрою. Відтак особиста історія міста сповнена образами морської стихії. Відношення між тим, про що розповідається і тим, що показується, розриви між ними у тревелозі вказують на особливості фокалізації та використання прийому двутекстності, зіткнення оцінок, смислових позицій наратора і автора. Можливо припустити, що перед нами формула «бачення наратора – голос автора» [8, с. 226], яка зумовлена не так свідомою ціннісною авторською позицією, скільки наївністю оповідача. Ці характеристики дозволяють провести аналогію між наративними ознаками аналізованого тревелогу і сказовими формами оповіді.

У марокканській мандрівці виокремлюються ситуації, які слід прочитувати крізь роль «подорожнього»: включення особистого досвіду в певний символічний контекст, за яким приховуються значення невідомого. Перед глядачем змальовується не повсякденна прогулянка, а виняткова подія занурення у світ чужого повсякдення, яке при всій доступності споживання його принада вирізняється несхожістю і незрозумілістю серед звичних практик і оточення. Відповідно, фігура біля дверей символізує готовність до освоєння нових і невизначених шляхів, біля човнів – володіння своїм життям, відкритість випадковостям, не бажання підкорюватися стереотипним життєвим сценаріям.

Отже, фотографія в тревел-блогі, використовуючи терміни П. Лаббока, не тільки показує, а й розповідає. Для її аналізу доцільно застосовувати теорію фокалізації, адже в основі поняття актуалізуються аспекти зорової перспективи у вербальних текстах. Поява наративної дистанції свідчить про діалогізацію візуального тексту, спробу розповідати історію не тільки про те, що побачено, а й те, як подія зустрічі з новою дійсністю впливала на автора-наратора. Поява (авто)портретів в Інтернет-тревелогах дозволяє виявити і характеризувати наративні якості та унаочнити динаміку модусів оповіді, зумовлені концентрацією погляду у внутрішній світ автора. Одним зі значних явищ, яке фіксується у випадку появи зображення наратора/персонажа на світлинах, є зародження умовної позиції «стороннього спостерігача», а також розігрування аутентичності. Схожість мотивів показу людини, стереотипність стилістики візуальної оповіді сприяє формуванню утопічного образу подорожі, позначається на утворенні уявних ознак простору. Так, в аналізованих тревелогах постають місцевості, де зникає плін часу, буденність і виникають коннотативні значення, формується підтекст саме навколо самоідентифікації подорожнього. Тревел-блоги відрізняються один від одного інтенсивністю показу людини-автора. Слід підкреслити, що тревелоги, які не містять авторських фотопортретів,

не втрачають нарративний потенціал, але мови. Проте цей аспект залишається відкритим для використання інших можливостей фотографічної подальших досліджень.

Література

1. Зуб О. Йорданія – Близький світ в мініатюрі. URL: <https://openmind.com.ua/category/blog/travel/middle-east/> (дата звернення: 20.08.2019)
2. Как самому поехать на Канарские острова: подробный план. URL: <http://lifeistravel.com.ua/ispaniya/item/1402-kak-samomu-poekhat-na-kanarskie-ostrova-podrobnyj-plan.html> (дата звернення: 20.08.2019)
3. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) *Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»)*. СПб. : Академический проект, 2002. С. 388 – 400. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/theatre.htm> (дата звернення: 20.08.2019)
4. Література на полі медіа. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / Ред. Т.І. Гундорова, Г.М. Сиваченко. К. : 2018. 633 с.
5. Малов Дм. По Бургундии на барже. URL: <https://2f.ru/2014/10/20/burgundy-penichette-1/> (дата звернення: 20.08.2019)
6. Река Мртвица, каньон, Данилов мост и сказочный лес. URL: <https://diary.travel/chernogoriya/reka-mrtvica-canyon-danilov-most-i-skazochnyj-les> (дата звернення: 20.08.2019)
7. Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах : [монографія] / гол. ред. О. В. Пронкевич ; Н. В. Яблоновська, А. Л. Татаренко, О. В. Пронкевич, Н. М. Лебедінцева, Х. Б. Павлюк, Т. П. Остапчук, С. П. Маценка, Б. В. Стороха. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. 284 с.
8. Шмид В. Нарратология. 2-е изд. М. : Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
9. Эссеуэйра, Мароко – влюбиться за три дня. URL: <http://lifeistravel.com.ua/praktika-puteshestvij/aziya-m/item/1395-essuejra-marokko-vlyubitsya-za-tri-dnya.html> (дата звернення: 20.08.2019)
10. Юферова О. В. Візуальне/вербальне у травелогах блогерів: структурний аспект. *Література в контексті культури*. К. : Вид. дім Дм. Бураго, 2018. Вип. 29. С. 162 – 169.
11. Adams D. T. Light Writing and Life Writing. Photography and Autobiography. Chapel Hill – London : The University of North Carolina Press, 2000. 301 p.
12. Brunet F. Photography and Literature. L. : Reaktion Books Ltd, 2009. 173 p.
13. Cardell C., Douglass K. Visualizing lives: the “Selfie” as Travel Writing. *Studies in Travel Writing*. 2018. P. 104 – 117.
14. Eisenlaur V., Hoffman Ch. Once upon a time in a blog...Storytelling in weblogs. *Narrative Revisted: Telling a Story in the Age of New Media* / ed. Ch.R. Horman. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins publishing Company. 2010. P. 79 – 109.
15. Hölzl I. Der Autoporträtistische Pakt: Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso. Paderborn : Wilhelm Fink. Verlag, 2008. 246 s.
16. Kress G., Leeuwen van Th. Reading Images: The Grammar of Visual Design: 2nd Ed. N. Y. : Routledge, 2006. 315 p.
17. Rayan M. – L. Avatars of Story (Electronic Mediations). Book 17. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006. 302 p.
18. Rug L. Picturing Ourselves: Photography and Autobiography. Chicago : the University of Chicago Press, 1997. 287 p.
19. Sweet T. Photography and the Museum of Rome in Hawthorne’s the Marble Faun. *Photo-textualities: Reading the Photographs and Literature* / ed. M.Bryant. Newark, London : Associated University Press. 1996. P. 25 – 41.
20. Westley H. Reading the Self and the Selfies. *Comparative Studies*. 2016. 13 (3) P. 371 – 390.

References

1. Zub, O. (2019) Yordaniya – Blizkiy svit v miniatyuri. Retrieved from URL: <https://openmind.com.ua/category/blog/travel/middle-east/>
2. Kak samomu poehat na Kanarskie ostrova: podrobnyiy plan. (2019) Retrieved from URL: <http://lifeistravel.com.ua/ispaniya/item/1402-kak-samomu-poekhat-na-kanarskie-ostrova-podrobnyj-plan.html>
3. Lotman, Yu.M. (2002) Teatralnyiy yazyik i zhivopis (K probleme ikonicheskoy ritoriki) In: *Lotman Yu.M. Stati po semiotike kul'tury i iskusstva (Seriya «Mir iskusstv»)*. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 388 – 400. Retrieved from URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/theatre.htm>
4. Literatura na poli media. Zbirka naukovih prats viddilu teorii literaturi ta komparativistiki Institutu literaturi im. T.G. Shevchenka NAN Ukrayini (2018) / Red. T. I. Gundorova, G.M. Sivachenko. Kyiv.
5. Malov, Dm. (2014) Po Burgundii na barzhe. Retrieved from URL: <https://2f.ru/2014/10/20/burgundy-penichette-1/>
6. Reka Mrtvitsa, kanon, Danilov most i skazochnyiy les. (2019) Retrieved from URL: <https://diary.travel/chernogoriya/reka-mrtvica-canyon-danilov-most-i-skazochnyj-les>
7. Ontologiya literaturi v suchasnihi komunikativnihi umovah: [monografiya] (2016) / gol. red. O. V. Pronkevich ; N. V. Yablonovskaya, A. L. Tatarenko, O. V. Pronkevich, N. M. Lebedintseva, H. B. Pavlyuk, T. P. Ostapchuk, S. P. Matsenka, B. V. Storoha. – Mikolayiv: Vid-vo ChDU Im. Petra Mogili.
8. Shmid, V. (2008) Narratologiya. 2-e izd. Moscow: Yazyiki slavyanskoy kul'turyi.

9. Essuejra, Maroko – vlyubitsya za tri dnya. (2019) Retrieved from URL: <http://lifeistravel.com.ua/praktika-puteshestvij/aziya-m/item/1395-essuejra-marokko-vlyubitsya-za-tri-dnya.html>
10. Yufereva, O. V. (2018) Vizualne/verbalne u travelogah bloggeriv: strukturniy aspekt. In: *Literatura v konteksti kulturi*. Kyiv: Vid. dim Dm. Burago. Vip. 29, 162 – 169.
11. Adams, D. T. (2000) *Light Writing and Life Writing. Photography and Autobiography*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press.
12. Brunet, F. (2009) *Photography and Literature*. London: Reaktion Books Ltd.
13. Cardell C., Douglass K. (2018) Visualizing lives: the “Selfie” as Travel Writing. In: *Studies in Travel Writing*, 104 – 117.
14. Eisenlaur, V. Hoffman, Ch. (2010) Once upon a time in a blog... Storytelling in weblogs. In: *Narrative Revisited: Telling a Story in the Age of New Media* / ed. Ch.R. Horman. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins publishing Company. 79 – 109.
15. Hölzl, I. (2008) *Der Autoporträtistische Pakt: Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*. Paderborn: Wilhelm Fink. Verlag.
16. Kress, G. Leeuwen, van Th. (2006) *Reading Images: The Grammar of Visual Design: 2nd Ed.* New York: Routledge.
17. Rayan, M. – L. (2006) *Avatars of Story (Electronic Mediations)*. Book 17. Minneapolis: University of Minnesota Press.
18. Rug, L. (1997) *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: the University of Chicago Press.
19. Sweet, T. (1996) *Photography and the Museum of Rome in Hawthorne’s the Marble Faun*. In: *Photo-textualities: Reading the Photographs and Literature* / ed. M. Bryant. Newark, London: Associated University Press. 25 – 41.
20. Westley, H. (2016) Reading the Self and the Selfies. In: *Comparative Studies*, 13 (3), 371 – 390.

Юферева Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури та теорії літератури, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова (вул. Тургенєвська, 8/14, Київ, 01054, Україна); e-mail: elena.yufereva@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4700-8002>

Юферева Елена Владимировна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и теории литературы, Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова (ул. Тургеневская, 8/14, Киев, 01054, Украина); e-mail: elena.yufereva@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4700-8002>

Yufereva Olena, Doctor of Philology, Professor, Associate Professor of The World Literature and Literature Theory Department, National Pedagogical Dragomanov University (Kiev, 8/14 Turgenevskaya, 01054, Kyiv, Ukraine); e-mail: elena.yufereva@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4700-8002>

Метафікціональна поезика роману Віктора Пелевіна «iPhuck 10»

П. Н. Бабай

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;
e-mail: pavelbabay@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1955-8306>*

В статті аналізуються способи художественної реалізації естетико-рефлексивного комплексу метафікції в романі Віктора Пелевіна «iPhuck 10» (2017). Прослідковується метанарративна структура роману, яка будується з залученням особливого типу наратора – літературного симулятора, який одночасно являється як би суммою всіх накопчених культурою форм письма, неким тезаурусом-архівом, з другої сторони подриває основи свого же повествовання обнаженням пустотної природи і екзистенційної проблематичності повествуючого «я» і сприймаючого «ти». Метатекстуальна проблематика актуалізується на рівні базових для естетическої комунікації дійтичних структур мовлення. Подальший предмет вивчення – спосіб ізоморфного сполучення сюжетно-мотивної подієвої динаміки із семантикою низки екфрастично описуваних і проінтерпретованих в оповіді арт-об'єктів різної медіально-семіотичної природи. Завдяки подвійній функції диєгетичного наратора як суб'єкта оповідання і його об'єкта одночасно створюється ефект еквівалентності різних метамов і дискурсів у рамках основних концептуальних розгорнутих метафор і символічних конструкцій роману. Завдяки цьому можна говорити як про метанарративність, так і про метафікціональність поезики роману. Метафікціональна рефлексія продуктивно корелює з авторськими антропологічними концепціями. Зокрема, у сюжеті творця-самозванця сполучається наскрізний пелевінський мотив страждання й болю як фундаментальних характеристик людського буття з болем як невід'ємною якістю й джерелом творчості. Програмний алгоритм вирощується як свідомо особистість для створення творів мистецтва, і її творці підсилюють скорботу, тривогу й переживання безглуздість існування, щоб творчість була справжньою. Люди ж випробовуються спокусою деміургії, зустрічю з Іншим, затребуваністю особистісної самотрансценденції. У такий спосіб авторові вдається ізоморфно сполучити метафікціональну поезику й екзистенційну антропологію роману.

Ключевые слова: метанарратив, метафікціональність, екфрасис, інтермедіальність, інтердискурсивність

Бабай П. М. Метафікціональна поезика роману Віктора Пелевіна «iPhuck 10»

У статті аналізуються способи художньої реалізації естетико-рефлексивного комплексу метафікції в романі Віктора Пелевіна «iPhuck 10» (2017). Прослідковується метанарративна структура роману, яка будується із залученням особливого типу наратора – літературного симулятора, який одночасно є немовби сумою всіх накопчених культурою форм письма, тезаурусом-архівом, з іншої сторони подриває основи своєї ж оповіді оголенням пустотної природи й екзистенційної проблематичності оповідного «я» і сприймаючого «ти». Метатекстуальна проблематика актуалізується на рівні базових для естетичної комунікації дійтичних структур мовлення. Подальший предмет вивчення – спосіб ізоморфного сполучення сюжетно-мотивної подієвої динаміки із семантикою низки екфрастично описуваних і проінтерпретованих в оповіді арт-об'єктів різної медіально-семіотичної природи. Завдяки подвійній функції диєгетичного наратора як суб'єкта оповідання і його об'єкта одночасно створюється ефект еквівалентності різних метамов і дискурсів у рамках основних концептуальних розгорнутих метафор і символічних конструкцій роману. Завдяки цьому можна говорити як про метанарративність, так і про метафікціональність поезики роману. Метафікціональна рефлексія продуктивно корелює з авторськими антропологічними концепціями. Зокрема, у сюжеті творця-самозванця сполучається наскрізний пелевінський мотив страждання й болю як фундаментальних характеристик людського буття з болем як невід'ємною якістю й джерелом творчості. Програмний алгоритм вирощується як свідомо особистість для створення творів мистецтва, і її творці підсилюють скорботу, тривогу й переживання безглуздість існування, щоб творчість була справжньою. Люди ж випробовуються спокусою деміургії, зустрічю з Іншим, затребуваністю особистісної самотрансценденції. У такий спосіб авторові вдається ізоморфно сполучити метафікціональну поезику й екзистенційну антропологію роману.

Ключові слова: метанарратив, метафікціональність, екфрасис, інтермедіальність, інтердискурсивність

Babay Pavel. Metafictional poetics of Victor Pelevin's novel "iPhuck 10"

The article analyzes the ways of artistic realization of the aesthetic-reflective metafictional complex in Victor Pelevin's novel "iPhuck 10". The metanarrative structure of the novel is traced, which is built with the use of a special type of narrator - a literary simulator, which at the same time is the sum of all the cultural forms of writing, a kind of archive thesaurus, on the other hand undermines the basis of its own narrative by exposing the empty nature and the existential problematic nature of the narrative. Metatextual issues are updated at the level of the deictic structures of the language-speech that are basic for aesthetic communication. A further subject of study is the method of isomorphic conjugation of plot-motive event dynamics with semantics of a series of ecstatically described and interpreted art objects of various medial-semiotic nature. Thanks to the dual function of the diegetic narrator as the subject of the story and its object, the equivalence effect of different metalanguages and discourses is simultaneously created within the framework of the basic conceptual metaphors and symbolic constructions of the novel. Thanks to this, we can talk about both metanarrativeness and the metafiction of the poetics of the novel. Metafictional reflection productively correlates with author's anthropological concepts. In particular, the plot of the creator-impostor combines the through Pelevinian motive of suffering and pain as the fundamental characteristics of human life with pain as an inalienable quality and source of creativity. A software algorithm is grown as a conscious person to create works of art, and its creators reinforce sorrow, anxiety, and the experience of the meaninglessness of existence so that creativity is genuine. Man is experienced by the temptation of demiurgy, by meeting with the Other, by the demand for personal self-transcendence. Thus, the author succeeds in isomorphically combining metafictional poetics and existential anthropology of the novel.

Key words: metanarrative, metafiction, ekphrasis, intermediality, interdiscursiveness

Эстетическая рефлексия пронизывает роман, будучи центральным поводом и для интриги наружно-фабульной событийности, попутных разнообразно дискуссионных, диалогических, описательных пассажей; метафорическим резервуаром для символического слоя романа; и, наконец, моделирующим каркасом многоуровневой повествовательной структуры текста. Наша задача – обнаружить логику согласованности этих нарративно фрагментаризированных феноменов, поэтику изоморфизма пелевинской эстетики и антропологии.

Целесообразно было бы начать с обсуждения нескольких заявленных в начале романа концептуальных узлов, могущих стать ключами для выявления и интерпретации многих важнейших несущих конструкций романного целого.

Истолковывая Порфирию Петровичу свое видение современного искусства, Мара апеллирует к мистифицированно атрибутированной формуле-цитате «заговора искусства». В романе эта концептуальная метафора приписывается Сартру, на самом деле принадлежит Бодрийяру.

В бодрийяровском же духе пелевинские герои обсуждают фундаментальные эстетические проблемы о границах и идентичности искусства, например, вопрос «Кто дает санкцию?» (на то, чтобы признать объект высказыванием эстетическим) – то есть насколько фундаментальный, настолько и конвенционально неопределимый вопрос о компетенциях в зоне семиотической границы эстетического и неэстетического. «Люди тратят жизнь, чтобы эту санкцию получить – и сами до конца не понимают. Санкция возникает в результате броуновского движения вовлеченных в современное искусство умов и воля вокруг инвестиционного капитала ... Сегодняшнее искусство – это заговор. Этот заговор и является источником санкции» [3, с. 36]. Участником «заговора» оказывается всякий, обладающий языком прочтения и понимания искусства, что сопоставляется с еще одной базовой метафорой романа – очками виртуальной реальности: «"Разбираться" в современном искусстве, не участвуя в его заговоре, нельзя – потому что очки заговорщика надо надеть уже для того, чтобы это искусство обнаружить. Без очков глаза увидят хаос, а сердце ощутит тоску и обман. Но если участвовать в заговоре, обман станет игрой. Ведь артист на сцене не лжет, когда говорит, что он Чичиков. Он играет – и стул, на который он опирается, становится тройкой. Во всяком случае, для критика, который в доле» [3, с. 38].

Метафора необходимых виртуальных очков понадобится и читателю (в некоем негласном сговоре с автором) для прочтения романа, повествование которого буквально

смонтировано из экфразиса арт-объектов разнообразной жанровой природы, и миру героев, живущих в эпоху «транскарниальных стимуляторов» – симуляторов виртуальной реальности и симуляторов текста, этот мир изображающего. Разумеется, подразумевается и эффект от снятия этих очков, точка зрения «вчуже», фокальная инстанция «Другого» (недаром здесь неоднократно иронически поминается «Матрица» Вайчовски).

По поводу необходимости введения такого носителя остраненного видения положения вещей высказывается и тот же Бодрийяр, развивая мотивы своей провокативной концепции «заговора искусства». Речь идет о моделировании роли некоего «непричастного простака», маску которого Бодрийяр намеренно надевает, входя в рефлексируемый им культурный контекст: «— Я намеренно играю роль лафонтеновского крестьянина с Дуная: того, кто ничего в этом не понимает, но что-то чувствует. Я отстаиваю свое право быть неотесанным [indocile]. Неотесанным в прямом смысле, то есть тем, кто отказывается быть воспитанным и образованным, а значит, не может быть пойман в ловушку знаков. Я пытаюсь поставить диагноз, посмотрев на все это как агностик... Мне нравится ставить себя в положение кого-то неотесанного [primitif]... — То есть вы разыгрываете наивного простака! — Да, потому что как только вы входите в систему с тем, чтобы ее разоблачить, вы невольно становитесь ее частью» [1, с. 301].

Метафикциональная рефлексия пелевинского романа с первых же пассажей вводит читателя в напряженно диалогическую модальность нарратива, начиная с микроскопически детального фокуса фигуры Другого, его анализа на уровне языкового дейксиса, затем телескопически раздвигая границы этой проблематики до сверхсюжета коммуникации как концептуальной основы всего произведения.

Как нарратор, Порфирий Петрович и своим речевым поведением (дружески этикетная модальность приветствия, обращения (2-е лицо) к собеседнику, представление-самоописание), и своими диалектическими рассуждениями уже в предисловии актуализирует коммуникативно-дейктическую основу дискурса. Устанавливая дейктические связи и их акторов, тут же радикально деконструирует эту изначальную и фундаментальную для наррации конструкцию, обнажая номинативную симулятивность самой природы инстанций-шифтеров «Я», «Ты», «Он»: «Человеческий язык – что интересно, любой – устроен так, что заставляет воспринимать перетекающие друг в друга безличные вибрации, из которых состоит реальность, в виде ложных сущностей – плотных, неизменных и обособленных друг от друга «объектов» («я», «он», «оно» и так далее). ... Тем не менее я уже как бы философствую. Более того, называю себя «я». Пожалуйста, не принимай этого всерьез, читатель. Мы просто не смогли бы общаться по-другому без

многочисленных оговорок в каждом предложении» [3, с. 5-6]. В его диалектике уже происходит та самая виртуализация для овладения которой необходимы метафорические агмент-очки: с одной стороны вести диалог некому, природа собеседников проблематична уже в призрачной обманности языка, с другой стороны, при всей осознаваемой мнимости и относительности их условий, повествование не может не разворачиваться, коммуникация не может не осуществляться.

Из недр такой диалектической коммуникативности вырастает и столь же амбивалентный образ Другого: компьютерный алгоритм – текстовой симулятор и принципиально отличен от человека, и парадоксально признается в своей сопряженности и родственности ему: «ничто через букву «е» (или нечто через букву «и»), опирающееся на волну и поток, перемещающееся со скоростью света сквозь схлопывающееся в точку пространство в моменте, где никакого времени нет ... Я не big, и я не other. Я вообще не ... меня нет даже для меня самого. Я оставляю следы – вот эти самые строки – но следы эти ведут в никуда ... Впрочем, все сказанное относится и к тебе, дорогой читатель ... фундаментальная природа человеческой личности та же самая. ... мы одной крови, ты и я. Мы действуем – и можем по этой причине говорить друг с другом» [3, с. 7-8]. В пелевинской гипертекстовой вселенной мы не раз сталкиваемся с таким Другим, который по видимости – сама инаковость, а по существу – ближайший двойник человека [2], разделяющий с ним самое интимно-неотлучное страдание, вписываясь в типологический анамнез пелевинской антропологии (таковы оборотни из «А Хули», вампиры из «Ампира В» и «Бэтмена Аполло»).

Порфирий Петрович – «Другой» очень амбивалентный (вспомним его оксюморонно-ролевою автохарактеристику: «одновременно как бы Радищев с Пастернаком, дознаватель по их объединенному делу»), эта амбивалентность конструктивна для развития конфликтной интриги, захватывая и Мару, и Жанну как главных ее акторов, и саму репрезентацию коммуникативной интриги. В том-то и специфика Порфирия Петровича, что он наделен полномочиями не только как нарратор (одной из главных функций его алгоритма – ежесекундно фиксировать в слове все происходящее, моделируя романную конструкцию в режиме реального времени), но он выступает как нарратор диегетический, совмещая в компетенциях своей инстанции и фабульно-референтную событийность, и дискурсивно-репрезентационную. Через его субъект-объектную, акторную фокальность изоморфно сообщаются дистанцированно эквивалентные в пространстве романа ряды

конфликтных концептов и оппозиций (культура, эстетическое, биологически мотивированное, разумное, невинная юность и старость, эмпатия, любовь, творчество и «business as usual» и т. д.), сопрягающиеся в обширные проблемные констелляции испытываемой размерности антропного, возможности эмпатии и коммуникации с Другим, способности к трансцендированию косных зависимостей своей природы. В орбите сюжетного ядра «Порфирий Петрович-Мара-Жанна» метанарративная структура романа (литературно-симуляционный алгоритм как процессуально актуализируемый архив, интертекстуальная сумма всей русской словесности, интермедийные блоки метаязыкового экфрасиса, «обнажение приема», контекстуально-описательные узлы «Убера», вставные дневники «для себя одного» и записи Мары, рецензии на фильмы в «making movies») конвертируется в рефлексию метафического статуса (концепты оригинала и копии, проблематика авторствования, художника-творца, комментатора и симулятора), а затем интегрируется в сверхсобытие метафическo-антропологического значения (история Жанны, ее эстетически мотивированная антропо-конгенность, амбивалентное двойничество с Марой).

Например, история Порфирия Петровича и Мары, этапы и сверхсмысл их коммуникации, становятся во многом модельными в обратнo-зеркальном исполнении относительно сюжета Мары и Жанны: гендерно-«классовая» ненависть сменяется мерцательностью эмпатии-любви, которая дезавуирует удовлетворение от ритуальной символической казни-унижения. Любовь к юному невинному существу, скрытому за наплавостаниями старых мертвых ролевых и речевых масок, отсылает к мотивам и диалогической структуре «Turbulent-2», а интертекстуально – к Лолите и Гумберту Гумберту Набокова, юной Жанне-Сафо начала и намеренно состарившей себя в финале. Ритуальный акт несбывшегося самоутверждения, победоносно-безуспешного унижения Другого коррелирует с кульминационным эпизодом айфильма «Résistance» с Жаном Марэ и гауптштурмфюрером СС фон Брикеном с дальнейшей проекцией к фильму «Вечное возвращение» 1943 года, «Тристану и Изольде», «Soumission» Уэльбека – судьбе Франции, оккупированной нацистами во Вторую мировую и Халифатом в современное романному миру время.

Объективно метафическую нагрузку несет интермедийно-интердискурсивная функция Порфирия Петровича как актора-нарратора в метаязыковой трансляции сюжетно-мотивных компонентов, нарративных репрезентаций различной семиотической природы, он обеспечивает плавильный котел взаимного перевода разнознаковых дескрипций в полидискурсивности романной системы.

Так, история Жанны реконструируется для читателя как бы инверсивно – от косвенного упоминания гифки Жанны в квартире Мары, ее

испуга, когда в рамке на месте Жанны оказывается Порфирий Петрович (смысловый ключ, который помещает автор в самом начале романа, как чеховское ружье), затем через пошаговое расследование-прочтение галереи арт-объектов, череды художественных высказываний – как бы безмянных следов напряженного творческого и личностного пути, судьбы Жанны – к полной ретроспекции предшествующей событийной интриги и, наконец, амбивалентно-катастрофической развязке. Смыслы тех экфрасисов, что составляли маршрут детективно-эстетического расследования-интерпретации, апостериори преобразуются, наполняясь голосом Жанны, становясь художественным эквивалентом, шифром как ее личной истории, так и истории их двойнического взаимооборачивания с Марой.

В образе мира и времени, которые моделирует в романе автор – условного не слишком далекого будущего – в общественном сознании и социальных нормах усиливается экспансия культурного в зону природного (если воспользоваться такой традиционной оппозицией). Это обостряет ситуацию переходности, преодоления, трансцендирования человеческой природы, смещения «антропометрической» шкалы, долевой размерности и баланса биологически мотивированного и разумного в ревизии антропности (в этом роман Пелевина перекликается с «Теллурией» В. Сорокина). Например, Мара предстает человеком, буквально физически трансформировавшим свой гендер, это не женщина и не мужчина, но гораздо существеннее ее вопрошающая трансцендирования амбивалентность сказывается в коммуникативно-этических поступках и личностно-эстетической самоидентификации. У нее множество ликов и личин, в том числе и «демона-искусителя», но в романе она прежде всего – человек искусства, куратор, личность, непосредственно связанная с идеей авторства и ролью творца. Как искусствовед, она пишет исследовательские книги об эстетике гипсового века (то есть нашего времени), однако в молодости хотела стать поэтом. Желчный сарказм по адресу «вторичного» своего авторства свидетельствует о неутоленной жажде авторства подлинного. Поэтому в облаке значений, сопровождающих сюжет двойничества Мары и Жанны, вполне корректным будет увидеть метафорическую попытку восполнить своё собственное авторство, перерастающее в финале, когда Мара с Жанной меняются местами, в трансцендирование через символическую (и буквально одновременно) смерть и надежду на воскресение в новом качестве – поэта, о котором она мечтала изначально.

Концепт Автора-Творца как Самозванца обладает в пелевинском гипертекстовом пространстве трансроманным масштабом. В «вампирической» дилогии согласно официальной идеологии вампиры мнят себя создателями людей, выращенных специально ради агрегата «М5», добываемого посредством ума «Б». Однако затем они оказываются ложными богами, пребывающими чуть не в худшем страдающем и подчиненно-зависимом положении, чем люди. В романе «Т» герой борется за подлинное авторство с бригадой ложных создателей, которые впоследствии тоже оборачиваются лишь персонажами со своими ролями в рамках более обширного замысла. И всюду у Пелевина такой творец-самозванец наделен негативными коннотациями «греховности» в узурпации божественных компетенций. В том же романе «Т» Ариэль припоминает своего дедушку-каббалиста и его запрет демиургии: «дедушка полагал страшнейшим из грехов создание новых сущностей, появление которых инициировано не Богом, а кем-то еще. Ибо любой несовершенный акт творения причиняет Всевышнему страдание. Поэтому наказание для так называемых земных творцов заключается в том, что именно их душам впоследствии приходится играть героев, испекаемых другими демиургами» [4, с. 67]. Именно это, почти буквально, происходит и с Марой, когда она из «богини»-творца Жанны превращается в персонажа ее последнего произведения искусства.

В романе «iPhuck 10» Соул Резник, «гуру, визионер и программист, ушедший от мира», изобретатель технологии «выращивания» программных сущностей, обладающих сознанием, проповедник «теории вселенского кода», «в свое время много экспериментировал с RCP, получил несколько сознательных артефактов с саморефлексией разного уровня сложности (или «симфоничности», как он выражался) – и позднее уничтожил их "по этическим мотивам и их собственному ясно выраженному желанию"» [3, с. 264], то есть тоже признал демиургические притязания этически неприемлемыми.

Вокруг акта создания Жанны в романе сосредоточиваются множественные этические, экзистенциальные, онтологические контексты, укрупняя статус этого сюжета и его смыслового ореола. Как пример, помимо прочих, назовем задействование претекста Достоевского – эпиграф к роману «Oh, Alyosha... Dostoyevsky» может, конечно, прочитываться различно, но несомненно отсылка к «Братьям Карамазовым» с концептуальным ядром «теодицеи», «оправдания бога» и мотивированной им диалогической структурой «про» и «контра». Причем цитата дана латиницей, то есть через призму взгляда вчуже, с точки зрения некоего Другого. Порфирий Петрович тоже может быть упомянут как разоблачитель идеолога узурпации божественных компетенций. В этом же ряду работает петербургский текст – Медный всадник и в пушкинском изводе, и более –

в рецепции Андрея Белого с гротескным наложением всадника-мертвеца из «Сонной лощины» и романтических балладных прототипов.

Но в свете заявленной темы наиболее актуально то, что создание группой Мары личностной основы программного алгоритма совмещало в себе антропоморфное наполнение сознания и эстетическую нацеленность проекта. Они создавали прежде всего художника, личность как творца. Именно эстетическое

определяло здесь антропологическое в неразрывном единстве. Общечеловеческое страдание для Жанны нарочито усилено и тотально – затем, чтобы стать источником творчества. И ее ответом стало творчество, определяющее собою всю архитектуру романа, в том числе последнее грандиозное произведение искусства, «гибель богов», которое есть и отмщение, и любовное избавление от мук. Для Мары же – шанс через смерть обрести свое подлинное авторство.

Литература

1. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. М. : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. 347 с.
2. Вайнгурт Ю. Свой среди других: концепция читателя у Пелевина // НЛО, 2018, № 1 URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/1/svoj-sredi-drugih-konceptziya-chitatelya-u-pelevina.html> (дата обращения 23.09.2019)
3. Пелевин В. О. iPhuck 10. М. : Издательство «Э», 2017. 416 с.
4. Пелевин В.О. Т. М. : Эксмо, 2009. 384 с.
5. Успенский Б. А. Ego loquens. Язык и коммуникационное пространство. М. : РГГУ, 2007. 320 с.

References

1. Bodrijjar Zh. Sovershennoe prestuplenie. Zagovor iskusstva. M. : Gruppya Kompanij «RIPOL klassik» / «Pangloss», 2019. 347 s.
2. Vajngurt Ju. Svoj sredi drugih: koncepcija chitatelja u Pelevina // NLO, 2018, № 1 URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/1/svoj-sredi-drugih-konceptziya-chitatelya-u-pelevina.html> (data obrashhenija 23.09.2019)
3. Pelevin V. O. iPhuck 10. M. : Izdatel'stvo «Je», 2017. 416 s.
4. Pelevin V.O. T. M. : Jeksmo, 2009. 384 s.
5. Uspenskij B. A. Ego loquens. Jazyk i kommunikacionnoe prostranstvo. M. : RGGU, 2007. 320 s.

Бабай Павло Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: pavelbabay@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1955-8306>

Бабай Павел Николаевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: pavelbabay@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1955-8306>

Babay Pavel, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: pavelbabay@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1955-8306>

Теоретичні аспекти філологічних досліджень

УДК 81'1:165.194

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-16

О наличии родовых понятий при отсутствии их названий (на примере языка пирахан)

С. Л. Попов

*доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка,
Университет имени Сунь Ятсена (Гуанчжоу, Китай);
e-mail: s.leon.popov@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-3257-6245*

Ряд лингвистов считают, что у носителей языков, которые считаются первобытными и в которых отсутствуют номинации родовых понятий, эти понятия имеются. В статье предпринимается попытка проверить теоретическую обоснованность утверждения о наличии родовых понятий в сознании при отсутствии их номинаций в языке и выявить причину такого утверждения. Выдвигается гипотеза, что признание наличия родовых понятий в сознании при отсутствии их номинаций в языке представляет собой такую распространенную в наше время логическую ошибку, как подмена понятия, которая в данном случае состоит в перенесении современной ментальности на ментальность первобытного человека. На материале языков активного строя, в которых имеется лишь одна обобщенная оппозиция «живое – неживое», к которым относится рассматриваемый в статье язык пирахан и в которых из-за преобладания синкретизма восприятия невозможно обобщение по более частным признакам, чем признаки живого и неживого, на примерах корреляций структурных характеристик языка пирахан с характеризующейся отсутствием прилагательных и обобщенных существительных речью полугодовалых, но не двухлетних цивилизованных детей, на примерах обобщенности-необобщенности цветообозначений в цивилизованных и первобытных, в том числе пирахан, языках, с применением понятий объема памяти, степеней восприятия, логики как строя мышления и тесно связанной с обобщением абстрактности мышления доказывается, что постулируемое только для первобытных языков наличие родовых понятий при отсутствии их обозначений невозможно, а утверждение данного наличия является такой распространенной в настоящее время подменой понятия, как перенесение современной цивилизованной ментальности на ментальность первобытную.

Ключевые слова: пирахан, выражение родовых понятий, обобщение, память, восприятие, логика, абстрактное мышление

Попов С. Л. Про наявність родових понять при відсутності їх назв (на прикладі мови пірахан)

Ряд лінгвістів вважають, що у носіїв мов, які вважаються первісними і в яких відсутні номінації родових понять, ці поняття є. У статті робиться спроба перевірити теоретичну обґрунтованість твердження про наявність родових понять у свідомості за відсутності їх номінацій у мові та виявити причину такого твердження. Висувається гіпотеза, що визнання наявності родових понять у свідомості за відсутності їх номінацій у мові становить таку поширену в наш час логічну помилку, як підміна поняття, яка в даному випадку полягає у перенесенні сучасної ментальності на ментальність первісної людини. На матеріалі мов активного ладу, в яких наявна лише одна узагальнена опозиція "живе – неживе", до яких відносяться розглянута у статті мова пірахан і в яких через переважаючий синкретизм сприйняття є неможливим узагальнення за більш приватними ознаками, ніж ознаки живого і неживого, на прикладах кореляцій структурних характеристик мови пірахан з таким, що характеризується відсутністю прикметників і узагальнених іменників, мовленням півторарічних, але не дворічних цивілізованих дітей, на прикладах узагальненості-неузагальненості позначень кольорів у цивілізованих і первісних, в тому числі пірахан, мовах, із застосуванням понять обсягу пам'яті, ступенів сприйняття, логіки як ладу мислення і тісно пов'язаної з узагальненням абстрактності мислення підтверджується, що, така, що постулюється тільки для первісних мов, наявність родових понять за відсутності їх позначень є неможливою, а твердження цієї наявності є такою поширеною під сучасну пору підміною поняття, як перенесення сучасної цивілізованої ментальності на ментальність первісну.

Ключові слова: пірахан, вираз родових понять, узагальнення, пам'ять, сприйняття, логіка, абстрактне мислення

Popov Sergei. On the availability of generic concepts in the context of their non-available naming units (in terms of the Pirahã language)

Certain linguists believe that speakers of the mother-tongues which are considered to be primitive without any nomination of generic concept have such concepts. The paper is aimed at testing the theoretical substantiation of the statement concerning the available generic concepts in the consciousness in terms of the non-availability of their nomination in the language and specifying the reason of such a statement. A hypothesis is made on the fact that the acceptance of the availability of generic concepts in the consciousness in terms of their non-available nominations in the language is such a wide logical error as substitution of notions meaning the transference of the modern mentality onto the mentality of a primitive man.

Analyzing the material of active-structure languages which have only one generalized "living – nonliving" opposition (which includes the Pirahã language considered in the paper) and which are impossible to generalize in terms of more specific features than living and nonliving signs (due to the prevailing syncretism), in terms of the correlations of structural characteristics of the Pirahã language with the peculiar non-availability of adjectives and generalized nouns in the language of half-year-old (but not two-year-old) children, in terms of the generalization/non-generalization of colour nomination in the civilized and primitive (including Pirahã) languages, applying the notion of memory, degrees of perception, logics as thinking structure, and abstract nature of thinking (closely connected with the generalization), it is proved that the availability of generic concepts in terms of the non-availability of their definitions (postulated only for the primitive languages) is impossible; and confirmation of that availability is such a substitution of notions today as the transference of the modern civilized mentality onto the primitive mentality.

Key words: Pirahã, expression of generic concepts, generalization, memory, perception, logics, abstract thinking

Ряд лингвистов полагают, что у носителей языков, которые принято называть первобытными и в которых отсутствуют номинации родовых понятий, эти понятия имеются. Например, эти лингвисты убеждены в том, что в сознании таких носителей имеется обобщенное понятие «дерево», хотя обозначающая ее номинация в их языке отсутствует – в нем присутствуют лишь видовые названия деревьев, однако при необходимости выразить ментальное обобщение «дерево» такие носители употребляют название наиболее распространенного вида дерева. В частности, в этом убежден создатель эволюционно-синтетической языковой теории А. Д. Кошелев, оперирующий достаточно свежими сведениями об относительно недавно описанном Д. Л. Эвереттом [13] амазонском языке пирахан. «Мы считаем, что значение родового имени типа *дерево* (= концепт ДЕРЕВО) входит универсальным компонентом в значения видовых имен *дуб*, *береза*, *сосна* и др., дополняясь в каждом случае соответствующими более конкретными характеристиками, – не очень новаторски и вполне бесспорно начинает А. Д. Кошелев. «И в этом плане концепт ДЕРЕВО универсален. При переводе сенсорных предложений типа *Человек лезет на дерево / пилит дерево / поливает дерево* на такие языки слово *дерево* заменяется именем наиболее распространенного вида дерева без искажения значения исходного предложения» – здесь автор отклоняется в сторону признания несущественности отсутствия родовой номинации и в сторону возможности бесхитростной компенсации такого отсутствия, после чего, увеличивая угол отклонения, переходит к главному и, что важно, не терпящему возражений (об этом свидетельствует сочетание *вовсе не означает*) и никак не обоснованному выводу: «Кроме того, отсутствие в языке родового имени типа *дерево* вовсе не означает отсутствия соответствующего родового понятия (концепта ДЕРЕВО)» [7, с. 32].

Целью настоящей статьи являются проверка теоретической обоснованности утверждения о наличии родовых понятий в сознании при отсутствии их номинаций в языке и выявление причины такого утверждения.

Прежде всего приходится заметить, что соображение об употреблении наиболее распространенного видового названия в качестве родового представляется не более доказательным, чем более общее утверждение о наличии родовых понятий при отсутствии их названий, поскольку и в первом, и во втором случаях какие-либо – эмпирически верифицированные или хоть каким-то образом обоснованные теоретические – доказательства отсутствуют. Не приходится сомневаться в том,

что эмпирическая верификация в данном случае невозможна: ни одной эмпирической структуре человека не под силу прикинуть в сознание носителя первобытного языка с целью понять, в каком значении он только что употребил слово *дуб* – обобщенном или частном, И этот носитель вряд ли поможет исследователю это понять, потому что понятие «дерево» одного денотата не имеет, слова *любой* в этом языке нет, и единственное, что носитель может предпринять для доказательства обобщенности значения слова *дуб*, – это энергичное перемещение от дуба к березе, от березы к клену, от клена к вязу с указанием на эти деревья и эмоциональным повторением слова *дуб*, но мы не уверены ни в том, что носитель такое действие предпримет, ни в том, что он будет правильно понят исследователем, в частности будет им воспринят как психически адекватный коммуникант. Здесь уместно вспомнить, что десятилетиями ранее, а именно во время Второй мировой войны, было распространено явление, когда немцы называли русских солдат иванами, а русские называли немецких солдат гансами, но это делалось намеренно, насмешливо, презрительно и с издевкой, чтобы показать, что все русские или немцы для говорящего одинаковы, а не потому, что в немецком и русском языках не было обобщенных названий их носителей.

Поскольку, как можно видеть, признание наличия родовых понятий при отсутствии их номинаций выглядит достаточно натянутым и, как следствие, малоубедительным, в первую очередь возникает предположение, что признание наличия родовых понятий в сознании при отсутствии их номинаций в языке представляет собой такую довольно распространенную в наше время логическую ошибку, как подмена понятия, которая в данном случае заключается в перенесении современной ментальности на ментальность первобытного человека.

Простым силлогистическим путем несложно прийти к выводу, что родовые слова как обобщающие номинации нужны в одном случае: чтобы противопоставить соответствующий, названный такой обобщающей номинацией род другому роду, тоже названному другой обобщающей номинацией, например противопоставить род человека родам зверей, птиц и рыб. Понятно, что, если потребность в таком противопоставлении отсутствует, эти роды не различаются, то есть люди, звери, птицы и рыбы не различаются по соответствующим родам и интегрируются, причем вместе с номинациями видов и растительного мира, по признаку «живое» (все, в чем присутствует жизненный цикл), который на лексическом и грамматическом уровнях противопоставляется признаку «неживое». И здесь очень важно обратить внимание на то, что противопоставление живого и неживого, или, в принятой терминологии, активного и инактивного, свойственно всем языкам с активным строем [6, с. 4,

53-77], например праиндоевропейскому [2, с. 267-319], некоторым другим семьям и языкам в той или иной мере, но, что особенно важно для цели настоящей статьи, ряду хорошо изученных североамериканских индейских языков, например языков выделенной в свое время Э. Сепиром большой семьи на-дене (северо-запад Канады и Аляска), а также таких языков сиу, как ассинибойн (носители – кочевники) и понка (носители – уже оседлые охотники на бизонов) (центральный регион США), и мускоги, или галф (юг и юго-восток США), и ряду плохо изученных индейских языков Южной Америки, например многим языкам семьи тупи-гуарани [5, с. 80-81, 231, 246] и языкам бассейна Амазонки, к которым и принадлежит рассматриваемый Д. Л. Эвереттом и А. Д. Кошелевым язык пирахан. Остальные (сравнительно немногие) америндские языки в основном имеют следующий на эволюционной лестнице языковых строев строй эргативный, но со значительными остатками в их структурах строя активного [5, с. 246]. Благодаря этим данным можно с большой долей уверенности предположить, что язык пирахан тоже относится к языкам активного строя. Однако наблюдения над этим языком, произведенные Д. Л. Эвереттом [13], теперь уже бывшим миссионером и с момента начала жизни с индейцами пирахан лингвистом-любителем, и тщательно описанные А. Д. Кошелевым, формируют нашу убежденность в том, что пирахан – язык активного строя.

В пирахан нет грамматических категорий рода, падежа, числа, времени и залога, лексических показателей времени, числительных и счетных слов [13; 7, с. 439], и, поскольку индеец пирахан не может сказать *чай сладкий*, а прибегает к синкретичному сравнительному аналогу *чай как мед* [Кошелев, с. 442], мы можем сделать вывод и об отсутствии в пирахан прилагательных. Эти же категории, слова и части речи, как во всех подробностях продемонстрировал А. Г. Климов, отсутствуют в языках именно активного строя [6, с. 105-107, 144-146, 156-157]. Это далеко не все описанные непрофессионалом Д. Л. Эвереттом особенности активного строя, сменяющего строй классный (сейчас такой переход наблюдается среди нигеро-конголезских языков в языках банту [6, с. 281-287]) и предшествующего строю эргативному или непосредственно номинативному (эргативизация активного строя наблюдается в таких языках, как баскский, абхазско-адыгские, нахско-дагестанские, бурушаски, папуасские, австралийские, чукотско-камчатские, эскимосско-алеутские, алгонкинские, чинукцимшиан, юто-ацтек, пано-такана, салиш и других, а минующая эргативный строй номинативизация активного строя наблюдается в индоевропейских, картвельских, енисейских,

кечумара (кечуа и аймара), афразийских и некоторых других [6, с. 287, 292]). Но для доказательств принадлежности пирахан к языкам активного строя замеченных Д. Л. Эвереттом и пересказанных А. Д. Кошелевым особенностей вполне достаточно.

Получается, что А. Д. Кошелев, постулируя диахронический подход [7, с. 10] и на протяжении всего текста монографии уделяя много внимания диахронии детской речи – онтогенезу с постулированием корреляции между оттогенезом и антропогенезом, игнорирует диахронию языкового развития, отраженную в контенсиологической типологии А. Г. Климова. Однако именно указанная типология позволяет понять, что носители языков активного строя, различая лишь живое и неживое, не вдаваясь на этом уровне их когнитивного развития в более тонкие различия живого и неживого, в своих обобщениях не продвигаются дальше объединений двух групп, полученных в результате весьма элементарного деления всех отраженных в языке явлений действительности по простейшему в ходе человеческого познания – бинарному – принципу (о предшествовании принципа бинарности всем остальным видам дифференциации явлений действительности в ходе их познания – см. [4, с. 84-108]). Поэтому нет никаких оснований приписывать носителям языков активного строя понимание более частных обобщенных признаков, в данном случае понятийно родовых, которые они пока не различают, демонстрируя в данном случае типичный когнитивный синкретизм, о котором пишет и сам А. Д. Кошелев: «...в развитии индейцев какие-то их ментальные представления действительности всё еще остаются синкретичными, недифференцированными» [7, с. 441]. Какое обобщенное понятие дерева, животного, горы, моря и т. д. может сформироваться при наблюдаемом у носителей языков активного строя синкретизме восприятия, когда никакие, в том числе позволяющие делать обобщения интегральные, признаки, кроме признака «живое – неживое», еще не выделяются, – вопрос, по всей видимости, риторический.

Ссылаясь на ряд современных исследований развития детского мышления, А. Д. Кошелев отмечает, что «с середины первого года жизни младенец начинает различать неживые объекты и живые существа. Он уже понимает, что, в отличие от людей и животных, физические предметы не способны к самодвижению (например, начать движение без внешнего воздействия другого предмета, резко остановиться в отсутствии [конечно, в отсутствие. – С. П.] препятствия) и не могут двигаться целенаправленно: огибать препятствия, останавливаться перед ним и возвращаться назад и т. п.» [7, с. 17]. Именно с этим уровнем когнитивного развития ребенка, уровнем, на котором он различает лишь живое и неживое, и сопоставимы приводимые А. Д. Кошелевым ниже (см. [7, с. 32]) примеры отсутствия родовых слов «в

некоторых языках», а именно в упоминаемых им со ссылками на других авторов австралийских и тех америндских языках, которые как раз и являются языками активного строя.

А. Д. Кошелев пишет о том, что в конце второго года жизни в речи ребенка появляются слова, значимые не предметно, а функционально, например прилагательные *грязный* и *нахальный* [7, с. 25-26]. А. Н. Гвоздев тоже отмечал, что в речи его сына Жени прилагательные, прежде всего качественные, начали массово появляться лишь с двухлетнего возраста [3, с. 21-24]. Очевидно, что появление в речи ребенка прилагательных знаменует собой начало процесса дифференциации ранее синкретично воспринимаемых сущностей путем вычленения различных их признаков. Понятно, что начало этого процесса обуславливает и начало процесса интеграции дифференцируемых сущностей по совпадающим, то есть интегральным, полученным в результате предшествующей дифференциации признакам, что успешно приводит к потребности противопоставления и соответствующего номинирования полученных в результате интеграции родов, например родов более частных, чем все живое. И здесь очень важно понимать, что отсутствие этого адъективного процесса в полуторагодовалом возрасте ребенка абсолютно идентично упомянутому выше отсутствию прилагательных в языках активного строя, живому классу которых, таким образом, нелогично приписывать более частные родовые понятия, чем понятия живого и неживого, поскольку отсутствие в языке ребенка или этноса прилагательных означает следующее из синкретичного невычленения при этом интегральных и дифференциальных признаков предметов отсутствие способного к разнообразным обобщениям абстрактного мышления. А. Г. Климов замечает, что в позднеактивном строе прилагательные начинают появляться от стативных (непереходных) глаголов по типу *Дом белеет – Дом белый* [6, с. 105-107]. В таком случае ясно, что и признаковая оппозиция «живое – не живое» происходит от глагольной оппозиции «живет – не живет», и важно понимать, что указанная признаковая оппозиция в среднестатистических языках активного строя – единственная, и пирахан является именно таким языком.

А. Д. Кошелеву было бы уместно ситуацию наличия-отсутствия родовых понятий у носителей языков активного строя соотнести с тем, что он пишет о тоже двухлетних детях: «Например, видя, как окружающие называют словом *ножка* такие внешне разные части предметов, как ножка стула, ножка дивана, ножка торшера и под., ребенок понимает, что

все эти части объединяет их функция ‘удерживать предмет над землей от падения на нее’» [7, с. 30]. Нельзя не согласиться с тем, что ребенок достаточно быстро понимает, что ножкой называется любой предмет, который удерживает предмет над землей от падения на нее, но важно сознавать, что он понимает это, постоянно пребывая в преимущественно взрослом цивилизованном человеческом социуме, в то время как первобытные люди, в нашем случае носители языков активного строя, постоянно пребывают в среде себе подобных, когнитивный уровень которых одинаков независимо от возраста. В этом смысле показателен рассказ известного исследователя детского интеллекта М. Мид. Ее интересовал вопрос: если мышление первобытных взрослых аналогично мышлению цивилизованных детей, то чем мышление первобытных детей отличается от мышления первобытных взрослых? Чтобы найти ответ, М. Мид собрала 35 000 рисунков, выполненных первобытными детьми, и «обнаружила вопреки всем ожиданиям, что «примитивные дети» не проявляют ни малейшего следа естественного анимизма наших детей, рисующих на луне человека, а дома с лицами» [9, с. 35]. Рисунки этих детей не отличались от рисунков первобытных взрослых: они были натуралистичными. Через 25 лет М. Мид, специально вернувшись в это место, попросила тех же (уже бывших) детей порисовать и обнаружила, что их рисунки были в точности такими же, как четверть века назад [9, с. 37].

Как показывают многочисленные исследования первобытных языков, их носители, обладая сравнительно небольшим запасом знаний и как следствие не имея в языке значительного количества не только слов, но зачастую и звуков по причине отсутствия в них номинативной и коммуникативной потребностей, то есть имея достаточный объем свободной памяти, при уже описанном выше отсутствии обобщений «частнее» живого и неживого склонны каждому новому предмету давать отдельную номинацию. Достаточно вспомнить широко известное многообразие названий снега в чукотском языке при отсутствии соответствующего родового понятия. Но когнитивная эволюция возможна: ранее в эскимосском языке не было родового названия тюленя, но уже более ста лет это название имеется, и оно не является названием самого распространенного вида тюленей, поскольку эскимосы имеют дело только с одним видом тюленей [1, с. 171-172]. Поэтому можно вполне гарантированно предположить, что, если носитель языка активного строя познает такие сущности, как ножки стула, ножки дивана и ножка торшера, он даст этим ножкам отдельные названия, и это еще раз докажет как некорректность мнения об обобщающих понятиях у носителей таких языков, так и необходимость изучать контенсиологическую типологию языков, разработке которой посвятил свою жизнь выдающийся лингвист А. Г. Климов.

В развитых языках обобщенные номинации возможны для различных названий цвета, но в языках активного строя такое обобщение невозможно. Комментируя цветообозначения в пирахан, А. Д. Кошелев считает, что отсутствие в пирахан традиционных цветообозначений обусловлено синкретичной невозможностью расчленив цвета спектра на составляющие (чего, собственно говоря, не может сделать и современный цивилизованный человек без трехгранной призмы, впервые примененной для этой цели Ньютоном), а отсутствующее у них разнообразие видов деятельности является причиной отсутствия спектральных цветообозначений [7, с. 444-447]. Автор верно говорит о синкретизме восприятия его носителей, но совершенно упускает из виду, что важнейшим признаком синкретизма является отсутствие абстрактного мышления и, как следствие, способности к обобщению. Помните об этом признаке синкретизма важно потому, что существующие в непервобытных языках цветообозначения являются именно обобщениями, а в первобытных языках – все наоборот, чему посвящена обширная литература. Например, А. Р. Лурия во время экспедиции в труднодоступные районы Средней Азии в речи людей, живших традиционной (не колхозной) жизнью, обнаружил следующие – совершенно частные, привязанные к предметам, а не обобщенные – цветообозначения: *ириса, граната, персика, фисташки, табака, печени, вина, кирпича, испорченного хлопка, леденца, розы, телячьего помета, помета свиньи, гороха, озера, неба, мака, темного сахара, испорченных зубов, цветущего хлопка, воды, когда ее много*, и др. [8, с. 38-39].

Когда А. Д. Кошелев считает, что в пирахан нет цветообозначений, он, конечно, говорит об обобщенных цветообозначениях типа *красный, белый, желтый* и т. п. Затем автор приводит примеры Д. Л. Эверетта, чтобы показать, что в пирахан цветообозначений нет: черный цвет в пирахан – цвет черной крови, красный – обычный цвет крови, зеленый – цвет незрелости [13, с. 132; 7, с. 442]. К сожалению, А. Д. Кошелев не замечает, что эти описательные конструкции пирахан тоже являются цветообозначениями, только привязанными к конкретным предметам того или иного цвета, которые в ходе филогенетической эволюции уступают место гораздо меньшему количеству обобщенных номинаций.

«Современный человек использует для названия различных цветовых оттенков множество опосредованных обозначений: *аметистовый (amethyst), бронзовый (bronze), медный (copper), морковный (carrot), каштановый (chestnut), шоколадный (chocolate), янтарный (amber)*», – пишет А. Д. Кошелев [7, с. 446]. Однако именно эти обозначения являются

не обобщенными, а конкретными, подобными описанным А. Р. Лурией. О том, что семантически эти обозначения идентичны цветовым описаниям пирахан, пишет и сам А. Д. Кошелев, но не считает их необобщенными. И важно признать, что приведенные Д. Л. Эвереттом и пересказанные А. Д. Кошелевым цветообозначения применяет далеко не каждый цивилизованный человек. Эти цветообозначения с разной степенью условности включаются в более обобщенные номинации, например *шоколадный* и *каштановый* в *коричневый*, *янтарный* в *желтый*, а некоторые из этих цветов может идентифицировать не каждый носитель русского языка, например *аметистовый* и, возможно, *бронзовый*. Хорошо известно, что до заимствования в русский язык слова *оранжевый* носители языка для обозначения соответствующего цвета вполне обходились номинацией *красный*, которой в английском (*red*) обозначают и *рыжий* (фр. *roux*), и в целом, как известно, в германских и романских языках не различаются обозначения *синего* и *голубого* (ср. используемые для обозначения этих двух цветов англ. *blue* и фр. *bleu*).

Наконец, пора сказать и о тесно связанной с когнитивной биологической причине обобщений. В ходе когнитивной эволюции человек прибегает к обобщениям только потому, что его память оказывается перегруженной большим количеством различных частных номинаций, о чем писал еще И. М. Сеченов [11, с. 317]. Понятно, что чем больше видов деятельности – тем быстрее появляется потребность в обобщениях, но другие виды деятельности еще нужно воспринять, из чего следует, что новые виды деятельности приходят не сами по себе, а в результате эволюции такой когнитивной структуры, как восприятие, которое обеспечивает качество человеческой логики как строя мышления и может эволюционировать в диапазоне таких трех степеней, как: 1) правополушарное синкретичное восприятие, при котором познаваемые сущности выглядят цельными, не состоящими из частей и не имеющими признаков; 2) правополушарное, предпринимающее первую попытку категоризации поверхностное восприятие, при котором в познаваемом явлении выделяются лишь наиболее заметные части, а из его признаков выделяются тоже только самые заметные, категоризация по которым чаще всего бывает неверной; и, нормативное, 3) левополушарное альтернативное восприятие, при котором в познаваемом явлении выделяются все необходимые части и признаки, что обеспечивает корректность его категоризации (подробнее о степенях восприятия – см. в [10, с. 5-105]). (А. Д. Кошелев предлагает свою схему степеней восприятия, согласиться с которой трудно. Так, автор пишет, что имеется «три уровня восприятия чая – синкретичный, на котором не разделяются вкусы заварки, сахара и воды; системный, когда они воспринимаются как самостоятельные компоненты; и системно-системный, когда во вкусе заварки различаются

отдельные вкусовые оттенки» [7, с. 442]. Как можно убедиться, эта схема в целом соответствует традиционной теории развития, трактующей эволюцию как движение от синкретизма к дифференциации [12], поскольку в этой схеме второй и третий уровни являются результатом механистического представления двух различающихся лишь интенсивностью подуровней альтернативного (дифференцирующего) восприятия, резко противопоставленного восприятию синкретичному, но объясняющий переход от синкретизма к альтернативности уровень поверхностного восприятия в данной схеме отсутствует, что делает ее негармонично сбалансированной.) Корректная категоризация и есть спаянное с абстрактным мышлением обобщение по альтернативно воспринятым признакам.

Для выработки обобщенных цветообозначений важна обеспечиваемая абстрактностью мышления способность к обобщению, мотивированная небезразмерностью человеческой памяти. Альтернативное восприятие является следствием эволюции восприятия, которая в свою очередь зависит от того, что можно назвать возможностями воспринимать альтернативы. Последние лучше воспринимаются на открытых пространствах: хорошо известны выводы антропологов о распадении 5 млн лет назад общего предка шимпанзе и человека на оставшихся жить в лесу шимпанзе и научившихся выживать в саванне австралопитеков, и не менее известно сегодня, что современные саванные шимпанзе оказываются разумнее своих лесных собратьев. Однако индейцы пирахан живут не на открытом пространстве, а в джунглях Амазонии, что уже ограничивает их возможности видеть альтернативы. То, что им дано природой воспринимать, – это лишь дикие животные, которых они убивают, плоды и травы, которые они собирают, и рыба, которую они ловят по очереди круглые сутки, ибо в разное время суток ловятся разные виды рыбы [13, с. 286; 7, с. 447]. Животных, плоды, травы и виды рыб пирахан дифференцируют, но не обобщают так же хорошо, как чукчи – виды снега. Их

долговременной и оперативной памяти на обозначение разных видов плодов, трав и рыбы вполне хватает, поэтому потребности в обобщениях они не испытывают.

Итак, мы доказали, что в пирахан отсутствуют не вообще цветообозначения, а обобщенные цветообозначения и что в пирахан нет обобщенных цветообозначений не потому, что у носителей пирахан деятельность не требует различения цветов (цвета пирахан как раз различают – конкретно-предметно, как все первобытные этносы), а потому, что из-за природного ограничения возможности воспринимать альтернативы у пирахан нет потребности в обобщениях. Из этого следует, что, как мы и предположили в начале статьи, причиной фиксации в первобытных языках наличия обобщенных понятий при отсутствии их названий является такая разновидность логической ошибки подмены понятия, как некорректное перенесение современной цивилизованной ментальности на ментальность первобытного человека.

Таким образом, на примерах языков активного строя, в которых имеется только одна обобщенная оппозиция «живое – неживое», к которым принадлежит рассматриваемый в статье язык пирахан и в которых из-за преобладания синкретизма восприятия невозможно обобщение по более частным признакам, чем признаки живого и неживого, на примерах корреляций явлений языка пирахан с характеризующейся отсутствием прилагательных и обобщенных существительных речью полутороговых, но не двухлетних цивилизованных детей, на примерах обобщенности-необобщенности цветообозначений в цивилизованных и первобытных, в том числе пирахан, языках, с применением понятий объема памяти, степеней восприятия, логики как строя мышления и тесно связанной с обобщением абстрактности мышления можно считать доказанным, что постулируемое только для первобытных языков наличие родовых понятий при отсутствии их обозначений невозможно, а утверждение данного наличия является такой распространенной в настоящее время логической подменой понятия, как перенесение современной цивилизованной ментальности на ментальность первобытную.

Литература

1. Боас Ф. Введение к «Руководству по языкам американских индейцев» (Извлечения) // Звегинцев В. А. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. 3-е изд., доп. Ч. II. Москва: Просвещение, 1965. С. 170-180.
2. Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Кн. 1. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. ХСVI, 428 с.
3. Гвоздев А. Н. Формирование у ребенка грамматического строя русского языка. Часть вторая. Москва: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1949. 192 с.
4. Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. Москва: Сов. радио, 1978. 184 с.: ил.
5. Климов А. Г. Очерк общей теории эргативности. М.: Наука, 1973. 264 с.
6. Климов А. Г. Типология языков активного строя. Москва: Наука, 1977. 320 с.

7. Кошелев А. Д. Очерки эволюционно-синтетической теории языка / Сост. А. Д. Кошелев. Москва: Издательский Дом ЯСК, 2017. 528 с. (Разумное поведение и язык. Language and Reasoning.)
8. Лурия А.Р. Об историческом развитии познавательных процессов: Экспериментально-психологическое исследование. Москва: Наука, 1974. 172 с.
9. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения. Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Алексева; Сост. и послесл. И. С. Кона. Москва: Главред. вост. лит-ры изд-ва «Наука», 1988. 429 с., ил.
10. Попов С. Л. Когнитивные основания эволюции форм русского синтаксического согласования: Монография. Харьков: НТМТ, 2013. 150 с.
11. Сеченов И. М. Элементы мысли // Сеченов И. М. Избранные произведения. Т. 1. Физиология и психология. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. С. 272-426.
12. Чуприкова Н. И. Психология умственного развития: Принцип дифференциации. Москва: АО «Столетие», 1997. 480 с.
13. Эверетт Д. Л. Не спи – кругом змеи. Быт и язык индейцев амазонских джунглей. Москва: Издательский Дом ЯСК, 2016. 384 с.

References

1. Boas F. Vvedenie k «Rukovodstvu po yazykam amerikanskih indejcev» (Izvlечeniya) // Zvegincev V. A. Istoriya yazykoznanija XIX-XX vekov v ocherkah i izvlечeniyah. 3-e izd., dop. CH. II. Moskva: Prosveshchenie, 1965. S. 170-180.
2. Gamkrelidze T. V., Ivanov Vyach. Vs. Indoevropskij yazyk i indoevropejcy. Rekonstrukcija i istoriko-tipologičeskij analiz prayazyka i protokul'tury. Kn. 1. Tbilisi: Izd-vo Tbilisskogo un-ta, 1984. XCVI, 428 s.
3. Gvozdev A. N. Formirovanie u rebenka grammatičeskogo stroya russkogo yazyka. CHast' vtoraya. Moskva: Izd-vo Akademii pedagogičeskikh nauk RSFSR, 1949. 192 s.
4. Ivanov Vyach. Vs. CHet i nechet: Asimetriya mozga i znakovyh sistem. Moskva: Sov. radio, 1978. 184 s.: il.
5. Klimov A. G. Oчерk obshchej teorii ergativnosti. M.: Nauka, 1973. 264 s.
6. Klimov A. G. Tipologija yazykov aktivnogo stroya. Moskva: Nauka, 1977. 320 s.
7. Koshelev A. D. Oчерki evolyucionno-sintetičeskoy teorii yazyka / Sost. A. D. Koshelev. Moskva: Izdatel'skij Dom YSK, 2017. 528 s. (Razumnoe povedenie i yazyk. Language and Reasoning.)
8. Luriya A. R. Ob istoričeskom razvitii poznatel'nyh processov: Eksperimental'no-psihologičeskoe issledovanie. Moskva: Nauka, 1974. 172 s.
9. Mid M. Kul'tura i mir detstva. Izbrannye proizvedeniya. Per. s angl. i komment. Y. A. Alekseeva; Sost. i poslesl. I. S. Kona. Moskva: Glavred. vost. lit-ry izd-va «Nauka», 1988. 429 s., il.
10. Popov S. L. Kognitivnye osnovaniya evolyucii form russkogo sintaksičeskogo soglasovaniya: Monografiya. Har'kov: NTMT, 2013. 150 s.
11. Sechenov I. M. Elementy mysli // Sechenov I. M. Izbrannye proizvedeniya. T. 1. Fiziologija i psihologija. Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1952. S. 272-426.
12. Chuprikova N. I. Psihologija umstvennogo razvitiya: Princip differenciacii. Moskva: AO «Stoletie», 1997. 480 s.
13. Everett D. L. Ne spi – krugom zmei. Byt i yazyk indejcev amazonских dzhunglej. Moskva: Izdatel'skij Dom YSK, 2016. 384 s.

Попов Сергій Леонідович, доктор філологічних наук, професор кафедри російської мови, Університет імені Сунь Ятсена (135, вул. Синган Сі, Гуанчжоу, 510275, Китай); e-mail: s.leon.popov@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3257-6245>

Попов Сергей Леонидович, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, Университет имени Сунь Ятсена (135, ул. Синган Си, Гуанчжоу, 510275, Китай); e-mail: s.leon.popov@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3257-6245>

Popov Sergei, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Language Sun Yat-Sen University (135, Xingang Xi Road, Haizhu District, Guangzhou, 510275, China); e-mail: s.leon.popov@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3257-6245>

Метапроза Леоніда Андреева: поетика и концептуальная основа

И. И. Московкина

*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой истории русской литературы,
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;
e-mail: irinamo1951@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1420-2685>*

В статье предложена типология метатекстов Леонид Андреева, подведены итоги изучения его фельетонов, писем, дневников и художественной прозы 1890-1900-х годов. С учетом этого охарактеризованы особенности поэтики и концептуальной основы метатекстов писателя 1910-х годов – «Писем о театре» – в контексте его драм «панпсихе», «комедий», новелл 1910-х годов и итогового романа-мифа «Дневник Сатаны». Показана важная жанрообразующая и концептуальная роль в «Письмах о театре» художественной образности (интертекста, метафор, иронии, парадокса и др.), характерной для его прозы и драматургии этого периода. Доказано, что метафоры в «Письмах о театре» должны были выполнять функции понятий, но в то же время, как художественным образом, им была присуща семантическая многозначность, которая создавала возможность для различных интерпретаций сказанного. Поэтому толкование изложенного в «Письмах о театре» теории драмы «панпсихе» до сих пор неоднозначно. В свою очередь, художественным произведениям писателя 1910-х годов была свойственна метатекстуальность. Иронические новеллы Андреева («Ослы», «Герман и Марта», «Рогоносцы», «Чемоданов» и др.), его одноактные комедии («Любовь к ближнему», «Честь (Старый граф)», «Прекрасные сабинянки», «Конь в сенате», «Монумент» и др.) и роман-миф «Дневник Сатаны» охарактеризованы как метатекст, который отображал взгляды Андреева на «старую», шекспировскую, и «новую драму», споры о создании которой велись в начале XX столетия. В драмах 1910-х годов («Катерина Ивановна», «Мысль», «Самсон в оковах», «Реквием» и т.д.) проверялась сама теория театра «панпсихе» и велись поиски конкретных форм воплощения конфликта, который был порожден не первичными страстями (голодом, любовью, честолюбием и проч.), а человеческой мыслью в ее страданиях, радостях и борьбе.

Ключевые слова: метатекст, метапроза, поэтика, Леонид Андреев, драма «панпсихе»

Московкина І. І. Метапроза Леоніда Андреева: поетика та концептуальна основа

У статті запропоновано типологію метатекстів Леоніда Андреева, підведено підсумки вивчення його фельєтонів, листів, щоденників та художньої прози 1890–1900-х років. Із врахуванням цього схарактеризовано особливості поетики і концептуальної основи метатекстів письменника 1910-х років – «Листів про театр» – у контексті його драм «панпсихе», «комедійок», новел 1910-х років і підсумкового роману-міфу «Щоденник Сатани». Продемонстровано важливу жанроутворюючу і концептуальну роль у «Листах про театр» художньої образності (інтертексту, втілюючих і упередметнюючих метафор, іронії, парадоксу тощо), що характерно для його прози і драматургії цього періоду. Доведено, що метафори в «Листах про театр» прагнули виконувати функції поняття, але водночас як художнім образом їм була властива семантична багатозначність, яка створювала можливість для різної інтерпретації сказаного. Тому тлумачення викладеної в «Листах про театр» теорії драми «панпсихе» дотепер неоднозначне. У свою чергу, художнім творам письменника 1910-х років була властива метатекстуальність. Іронічні новели Андреева («Осли», «Герман і Марта», «Рогоносці», «Чемоданов» та ін.), його одноактні комедії («Любов до ближнього», «Честь (Старий граф)», «Прекрасні сабінянки», «Кінь в сенаті», «Монумент» тощо) та роман-міф «Щоденник Сатани» схарактеризовано як метатекст, що відображав погляди Андреева на «стару», шекспірівську, і «нову драму», суперечки про створення якої велися на початку XX століття. У драмах 1910-х років («Катерина Іванівна», «Думка», «Самсон в оковах», «Реквієм» тощо) перевірялася сама теорія театру «панпсихе» та шукалися конкретні форми втілення конфлікту, який було породжено не первинними пристрастями (голодом, любов'ю, честолюбством тощо), а людською думкою в її стражданнях, радощах і боротьбі.

Ключові слова: метатекст, метапроза, поетика, Леонід Андреев, драма «панпсихе»

Moskovkina I. I. Leonid Andreev's Metaprose: Poetics and Conceptual Basis

The article proposes a typology of metatexts by Leonid Andreev, summarizes the study of his feuilletons, letters, diaries and fiction of the 1890-1900s. With this in mind, the specifics of the poetics and the conceptual basis of the metatexts of the writer of the 1910s - Letters About the Theater in the context of his dramas, "panpsychic dramas", "one-act little comedies", short stories of the 1910s and the final myth novel The Diary of Satan are characterized. An important genre-forming and conceptual role of artistic imagery in the Letters on the Theater (intertextuality, metaphors, irony, paradox, etc.), characteristic of his prose and dramaturgy of this period, is shown.

It is revealed that the metaphors in Letters on the Theater sought to fulfill the functions of concepts, but being artistic images at the same time, they were characterized by semantic ambiguity, which created an opportunity for different interpretations of what was said. Therefore, the interpretation of the "panpsychic" theory in the Letters on the Theater is still ambiguous. In turn, the artworks of the writer of the 1910s were characterized by metatextuality. Andreev's ironic short stories (Donkeys, Herman and Martha, Cuckolds, Suitcases, etc.), his "one-act little comedies" (Love for the Neighbor, Honor (The Old Count), Beautiful Sabine Women, Horse in the Senate, Monument, etc.) and the myth-novel Satan's Diary are characterized as meta-text, which reflected Andreev's views on the "old", Shakespearean, and "new" drama, debates about the creation of which were conducted at the beginning of the twentieth century. In the dramas of the 1910s (Ekaterina Ivanovna, Thought, Samson in Shackles, Requiem, etc.), the theory of the "panpsychic" theater was tested, and concrete forms of the embodiment of the conflict not generated by primary passions (hunger, love, ambition, etc.), but by human thought in its suffering, joy and struggle, were sought.

Key words: metatext, metaprose, poetics, Leonid Andreev, "panpsychic" drama

Свой путь в литературу Леонид Андреев начинал в конце 1890-х годов как судебный репортер, фельетонист, театральный критик и заведующий беллетристическим отделом газеты «Курьер». Затем он неоднократно высказывал свои взгляды на классическую и современную литературу, драматургию, театр и творцов искусства (Куинджи, Чюрлениса, Рериха, Шаляпина и др.). Суждения об этом писатель запечатлевал в *дневниках*, не предназначенных к печати (но сегодня опубликованных и прокомментированных), *разговорах* (о которых мы знаем по мемуарам его современников), *частных письмах* к друзьям и коллегам (опубликованных в разное время), а также в *публиковавшихся* самим Андреевым «Письмах о театре», статьях и метатекстуальных фрагментах его художественных произведений [1; 2; 18]. Все они под разными углами зрения рассмотрены и в разной степени охарактеризованы учеными [5; 8, с. 17–63; 11; 19; 21 и др.], в том числе и мной [15; 16]. Поэтому сегодня можно подвести некоторые итоги и обозначить дискуссионные или еще не привлекавшие внимания особенности этих текстов писателя.

Судя по всему, к началу 1900-х годов у Андреева вполне сформировалась своя система философско-эстетических взглядов, с которыми он вступал в литературу. Представляется, что, несмотря на явно экспериментаторский дух творчества писателя, концептуально ее основа оставалась неизменной. Как литературно-критические, так и художественные тексты Андреева свидетельствуют об его изначальной склонности к разгадыванию тайн мироздания и глубин человеческой личности, о неудовлетворенности старыми художественными формами и о вполне осознанном обращении к новым. Центральное место среди них занимали символические и неомифологические образы, гротеск, ирония, поэтика абсурда, смеховое и игровое начало и т. п.

Говоря же о формах репрезентации такой авторской позиции в его метатекстах, особо следует отметить, выделение и характеристику Андреевым разных *типов критиков*. На его взгляд, одни, истинные, в соответствие с предметом исследования создают «художественную критику», способную приблизить читателя к художественному миру писателя. Других же «мало интересует художественность, но зато приводит в движение всякая злоба дня» [3, с. 296]. По мнению Андреева, последние не могут навредить настоящим художникам, но и пользы от них никакой нет. Сам же он, судя по всему, относился к первому типу, что сближало его с символистами, которые, поставив под сомнение рассудочные способы познания действительности, искали новые пути для

проникновения в суть ее явлений.

Это породило экспансию художественных методов познания в области, традиционно закрепленные за философией, наукой, публицистикой, литературной критикой и литературоведением, которые истолковывались как «поэзия поэзии», «поэзия мысли, познания» [9]. М. Эпштейн соотнес суть этого явления с универсализмом и синкретизмом древних *мифов*, а также с жанром *эссе*, который «держится как целое именно энергией взаимных переходов, мгновенных переходов, мгновенных переключений из образного ряда в понятийный, из отвлеченного – в бытовой» [25, с. 345].

Исследование поэтики ранних фельетонов и театральных рецензий Андреева обнаружило важную роль в них парадокса (как точки зрения на рассматриваемый материал) и эссеистически свободную смену познавательных установок (гибкость и быстроту перехода от понятия к образу, от отвлеченности к наглядности, от общего к единичному и т. д.) [15, с. 13–33]. Учет сказанного может дать ключ к истолкованию метатекстов Андреева 1910-х годов, в том числе и «Писем о театре» (1912–1914), которые при всей своей хрестоматийной известности, как представляется, все еще нуждаются в специальном рассмотрении.

В 1913 году Андреев напишет А. В. Амфитеатрову: «Ваш догматический реализм, обязательный для всех времен, племен и народов, считаю началом враждебным не только себе, но и самой вечно развивающейся, творящей форме, как и сути свободной жизни. И может быть, в этом ошибка Ваша, Горького и других, что *в момент п е р е в о о р у ж е н и я* *всех художественных и умственных сил Вы во что бы то ни стало стремитесь сохранить старые ружья и добрый, старый, дымный порох, который когда-то был так хорош*» (здесь и далее курсив мой – И. М.) [19, с. 261].

Уже этот фрагмент *частного письма* к собрату по перу наглядно демонстрирует способ обоснования Андреевым своей эстетической позиции (отношение к реализму) – с помощью *овеществляющей развернутой метафоры*, а не цепи рационально-логических силлогизмов. Образное уподобление, наглядно демонстрируя верность теоретической посылки, вроде бы, аннулирует необходимость дальнейшей аргументации. При этом метафора стремится выступить в роли понятия: «Поэтическая метафора имеет непременно понятийную сущность. Она требует отвлечения и отбора признаков двух разнородных явлений, объединения и отсортировки этих признаков, она строит понятие... Поэтическая метафора – это образ в функции понятия» [13, с. 533]. Однако, в то же время, метафора, рисуя конкретный образ абстрактного понятия, овеществляя или олицетворяя его, обладает семантической многозначностью, которая создает возможность для различной интерпретации сообщения [13, с. 533].

Поэтому репрезентация теоретических посылок таким способом порождает разночтение, в том числе и андреевской теории драмы «панпсихе», изложенной в «Письмах о театре» [6; 7; 10; 12; 14; 17; 21; 23]. Прежде всего, обращает на себя внимание соотношение в их поэтике теоретической риторики и художественной образности. Последняя занимает значительное место и свидетельствует о нетривиальности, остроумии и высоком мастерстве автора, который, обосновывая свою концепцию, прибегает к неожиданным сравнениям, метафорам, иронии, юмору, оригинальному словоупотреблению и т.п.

Так, например, демонстрируя свой взгляд на несостоятельность символистской драмы и временный реванш исчерпавшей себя реалистической драматургии, Андреев прибегает к художественным способам и формам изображения, характерным для его новеллистики. Он, *иронизируя*, вводит *интертекст* сказки Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик»: «Как *щедринский барин*, по недоразумению возненавидевший и для-ради чистого воздуха истребивший мужиков, а вслед за тем ввавший в безвыходное состояние голода и тоски, – публика и театр с восторгом истребили символизм на сцене, и вдруг... тоска, голод... где же драма? Ах, *как хорошо дышится в чистом воздухе реалистической драмы...*» [3, с. 515].

Затем ассоциации, вызванные парадоксальным (неожиданным и ироничным) сравнением современного состояния театра с щедринским претекстом, Андреев развивает, переводя их в *визуально-драматический ряд* и представляя в виде миниатюрной «комедийки», в основе которой лежит *буффонадный сюжет*. Подобно тому, как в андреевской «маленькой трагедии» «Реквием» по сцене проходят персонажи, олицетворяющие погибшие чувства и мечты человека, в этой «комедийке» по сцене дефилируют персонажи, олицетворяющие умирающий символистский театр: «стилизованнные фигуры, босоножки, загадочные персоны без имени, отчества, гальванизированные (но не воскрешенные) Пьеро и Арлекины, нарочные слепые, нарочные глухие и немые, нарочные черти, гномы, феи и лягушки. Слепые натыкались на декорации, черти проваливались, Арлекин стонал, как живой, босоножки замогильно танцевали, кто-то очень толстый и весьма даже упитанный безуспешно старался превратиться в тень...» [3, с. 515].

В итоге такой театр оказывается накануне развала, как театрик в блоковском «Балаганчике», интертекст которого здесь тоже функционирует: «На некоторое время театр обогатился духовно, стал внутренне значителен и даже важен, но внешне приобрел такой *вид ясной нелепости*, так *развинтился* и *заскрипел*,

что дальнейшее существование его в этой компромиссной форме стало невозможно» [3, с. 516]. Объясняя причины его гибели, Андреев, множа уподобления, представляет символистский театр в образе артиста, вынужденного *играть роль еврея-контрабандиста, который под видом барана проводит через границу брюссельские кружсева*» [3, с. 515]. Такая «сценка» метафорически воссоздавала способ «проникновения на сцену живой мысли», «ибо не имеют плоти новые переживания души» [3, с. 515]. Поскольку «нарочитый, двойственный, контрабандный символизм не удовлетворил ни одной из сторон», он «должен был погибнуть» [3, с. 515].

Еще одна причина его гибели – в несовместимости бесплотного объекта изображения (внутренних состояний человека) и плоти олицетворявших их на сцене актеров. Подтверждением этого тезиса также служит *обобщенный, иронически представленный образ* актера: «И автора и публику раздавила грузная, совершенно плотская, всех трех измерений, фигура актера действующего и бритого. Ломали его, как гуттаперчевого мальчика, ставили в позы, которые встретишь только в геометрии, поили уксусом и желчью, чтобы отбить у него проклятую способность говорить живым голосом, а не так, как говорят вообще настоящие покойники и призраки: актер покорно принял новое ярмо, но при всем желании своем ни в пар, ни в воздух, ни в настоящую лягушку превратиться не мог» [3, с. 515–516]. В итоге подмостки завоевывает *олицетворяющая* реалистическую драму Салопница, которая в буквальном смысле починила актеров (вправила кости актеру, подвинтила винты и гайки), а затем как поп «выкурила» нечистый метерлинковский дух чистым духом Островского. «Действие и зрелище победили» [3, с. 516].

Прокомментированный фрагмент вполне репрезентативен для поэтики всего текста «Писем о театре». Обосновывая свою концепцию обновления драмы, далее Андреев сравнивает театр с кинематографом, образы которых тоже рисует с помощью *одушевленной метафоры (олицетворения)*, превращающейся в *персонажа с именем* (Кинемо) и *участствующем в развитии действия* (сюжета) еще одной «комедийки». Кинемо – богатый и вульгарный американский дядюшка, связанный с театром «узами кровного родства», которого последний долго не замечал [3, с. 510]. Постепенно Кинемо вытесняет театр из жизни (тот вынужден выйти на улицу под именем «театра миниатюр»), а затем превращается в Кинемо-дворянина, забирающегося в родовитую знать – в область слова [3, с. 522].

Из такого рода остроумных миниатюр состоит текст обоих «Писем». В них царят олицетворяющие и овеществляющие метафоры, ирония и парадокс, с помощью которых Андреев воссоздает *историю и современное состояние вопроса*, рассматриваемого в этих программных текстах. Когда же подобные средства применяются при *изложении сути*

концепції «*новой драмы*», то она тоже, вроде бы, оказывается наглядно-очевидной. Поскольку «жизнь становится психологичнее», ее «*портрет*» выглядит иначе: «нарядно одетый бродяга Бенвенуто Челлини со всей роскошью и пестротой окружающего уступает место черному сюртуку Ницше, неподвижности глухих и однообразных комнат, тишине и мраку спальни и кабинета» [3, с. 514]. Другими словами, поясняет автор, место «*первичных страстей*» (голода, любви, честолюбия и т.п.) занимает мысль – «*человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе*, – вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме» [3, с. 512]. Поэтому в основе новой драмы должен лежать конфликт, развивающийся в сознании персонажей. И делает вывод – драма должна стать психологической.

Сегодня такого рода конфликт назвали бы экзистенциальным, сюжет, его воплощающий – сюжетом «потока сознания», а проблематику и тип драмы – философскими. Андреевское определение «новой драмы», видимо, может быть объяснено широко толкованием термина психологизм, этимологически связанным с представлением о душе как внутреннем мире человека и ее изображении в литературе (от греч. *psyche* – душа и *logos* – понятие, слово) [13, с. 834–835]. Формы же репрезентации психологизма, как показало искусство XX века, могут быть самыми разными. Судя по тексту «Писем», для их автора душа (внутренний мир человека), мысль/сознание (сфера интеллекта) и переживания (сфера чувств, эмоций) соотносятся следующим образом: драматург должен воплотить на сцене образы «*современной души*, души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли, творящей ценности новых переживаний, отыскавшей неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма» [3, с. 515].

В качестве примера современного психологизма на сцене Андреев приводит чеховские драмы, в которых все элементы их художественного мира «представляет собою не вещи действительности и не реальные звуки и голоса ее, а рассеянные в пространстве мысли и ощущения героев» [3, с. 526]. При этом Андреев предлагает не копировать Чехова, а искать в каждом случае свои, наиболее адекватные, формы «панпсихизма». Для этого можно вводить даже, казалось бы, изжившее себя внешнее действие: «И если драматургу-писателю понадобится зрелище и действие, то пусть оно и будет – не надо только выдумывать действие там, где его нет и быть не может, не надо только рабски подчиняться изжившим себя условностям» [3, с. 550]. Андреев остается и здесь самим собой – писателем, не ограничивающим себя никакими формами и теориями, даже собственными. По его мнению,

«настоящий художник, как и грешник, никогда не должен ведать того, что творит, иначе он очень быстро превратится в живой поэтический механизм, чеканящий стихи, подобно Брюсову; на алтарь часто обманчивой и лживой теории возложит правду живого творчества. Тайной должен быть художник для себя, иначе он лишится искренности, а с нею и всего» [3, с. 523].

Обозначив в «Письмах» вектор движения (вслед за Чеховым и дальше него), Андреев предложил «алгебраическую формулу» драмы «панпсихе», в которой обозначена суть (воссоздание коллизий души современного человека), а не конкретные формы их воплощения. Сам писатель искал эти адекватные формы во всех своих драмах 1910-х годов, которые поэтому довольно разнообразны (достаточно сравнить, например, драмы «Екатерина Ивановна», «Самсон в окопах» и «Реквием»). Поскольку же суть концепции драмы «панпсихе» преимущественно была выражена образно, а в ее риторической части воедино сведены душа, мысль и страсти, их природу, наличие и соотношение в драме «панпсихе» исследователи до сих пор трактуют по-разному, порождая различные интерпретации андреевской концепции, его драм и даже их состав.

Сам же писатель предупреждал в предисловии к первому «Письму», выполняющем по отношению к нему роль метатекста: «Только поставить некоторые вопросы – вот скромная цель настоящих листков, отрывочных и кратких. И если некоторые мысли мои покажутся вам парадоксальными, страх – чрезмерным и надежды – преувеличенными, то вините не меня, а обширность темы, сложность вопросов, связанных с проблемой театра...» [3, с. 509].

Кончалось первое «Письмо» тоже по-андреевски – не весомым итоговым выводом, а анекдотически неожиданной шуткой: «Останется театр или нет, это остается гадательным, но что сохранится навеки нерушимо кафешантан и театры с раздеванием – это факт. Ибо никогда и никакой зритель в подобном месте не удовлетворится дамой, которая только на экране и не может пойти с ним поужинать» [3, с. 521]. Завершение же второго «Письма» выдержано в духе андреевской новеллистики с открытым финалом: вместо выводов – сообщение о дальнейших размышлениях о судьбе театра и Кинемо. Что и было исполнено Андреевым, но уже не теоретиком, а практиком театра и кино.

Он пишет драмы «панпсихе» (начиная с «Екатерины Ивановны», 1912 и кончая «Реквием», 1915), сценарии [4; 24] и одновременно с ними создает одноактные «комедийки» (от «Любви к ближнему», 1908 до «Монумента», 1916), исследование которых обнаружило их метатекстуальную природу – высказывание о театре и драматургии в художественной форме [16]. Подобную метатекстуальную функцию выполняли и написанные в то же время новеллы [15, с. 211–260]. Так, в «Ослах» (1915) Андреев высказался в

адрес ослиной глупости современной публики, которую чуть позже в «Реквиеме» изобразил в виде деревянных зрителей. В новелле «Герман и Марта» (1914) он представил «перелицованной» Шекспировскую коллизию, а в «Рогоносцах» (1915) и «Чемоданове» (1916) посмеялся над серьезностью ритуалов и мифов, в том числе и «новых». Последний же роман «Дневник Сатаны» (1919) стал своеобразной *декларацией* и одновременно *художественным воплощением*

представлений Андреева о драме «панпсихе» [23].

Такой взгляд на «Письма о театре» и особенности изложения Андреевым *теории* драмы «панпсихе» делает необходимым учет более обширного метатекста, репрезентующего Андреевскую концепцию «новой драмы» во всей ее полноте и динамике: от его фельетонов и рецензий на отдельные спектакли конца 1890-х – начала 1900-х гг. до его художественной прозы и драматургии 1910-х годов.

Литература

1. Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Подготовка текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян, составление, вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 296 с.
 2. Андреев Л. Н. S.O.S.: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919). М., СПб. : Atheneum; Феникс, 1994. 598 с.
 3. Андреев Л. Н. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1996. 720 с.
 4. Бабичева Ю. В., Ковалова А. О., Козьменко М. В. Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник С.-Петербургского ун-та. Серия 15. Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 149–163.
 5. Беззубов В. И. Леонид Андреев и МХТ // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 209. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. С. 241–263.
 6. Булышева Е. В. «Театр панпсихизма» Л. Н. Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2016. 18 с.
 7. Джулиани Рита. Леонид Андреев – художник «панпсихизма» (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М.: Наследие, 2000. С. 229–237.
 8. Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1976. 239 с.
 9. Исупов К. Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.): В 2-х кн. Кн. 1. М. : Наследие, 2000. С. 69–131.
 10. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. 280 с.
 11. Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: ООО «Издательско-полиграфическая компания «КОСТА», 2010. 432 с.
 12. Лахно Е. А. Драматургия будущего и теория «панпсихизма» Л. Н. Андреева // Учен. зап. Орловского гос. ун-та. № 1 (64), 2015. С. 162–167.
 13. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стр.
 14. Михеичева Е. А. О психологизме Леонида Андреева. М.: МПУ, 1994. 188 с.
 15. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. 288 с..
 16. Московкина И. И. «Комедийки» Л. Андреева: интертекст и метатекст // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орел: ПФ «Картуш», 2011. С. 16–22.
 17. Пак Сан Чжин. Панпсихизм в драматургии Л. Н. Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2007. 18 с.
 18. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913–1917). [Публ. и коммент. Н. Р. Балатовой и В. И. Беззубова] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266. Труды русской и славянской филологии, XVIII. Литературоведение. Тарту, 1971. – С. 231–312.
 19. Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева. – М. : Федерация, 1930. 283 с.
 20. Руднев А. П. Леонид Андреев – публицист и литературно-художественный критик: проблематика, стиль: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. М., 1988. 22 с.
 21. Татаринов А. В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): Книга 2. ИМЛИ РАН. М. : Наследие, 2001. С. 286–339.
 22. Телятник М. А. Фельетоны Л. Н. Андреева в газете «Курьер» (1900–1903): специфика жанра, проблематика, поэтика, стиль: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2012. 24 с.
 23. Чирва Ю. Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Драматические произведения: В 2-х т. Л.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 3–43.
 24. Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики // Труды Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры. 2017. Т. 215: Художественная антропология Серебряного века. С. 76–82.
- Эпштейн М. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 334–381.

References

1. Andreev L. N. Dnevnik. 1897–1901 gg. / Podgotovka teksta M. V. Koz'menko i L. V. Khachaturian, sostavlenie, vstup. st. i komment. M. V. Koz'menko. M. : IMLI RAN, 2009. 296 s.
2. Andreev L. N. S.O.S.: Dnevnik (1914–1919). Pis'ma (1917–1919). Stat'i i interv'iu (1919). Vospominaniia sovremennikov (1918–1919). M., SPb. : Atheneum; Feniks, 1994. 598 s.
3. Andreev L. N. Sobr. soch. v 6 t. T. 6. M.: Khudozh. lit., 1996. 720 s.

4. Babicheva Iu. V., Kovalova A. O., Koz'menko M. V. L. N. Andreev i russkii kinematograf 1900–1910-kh godov // Vestnik S.-Peterburgskogo un-ta. Serii 15. Iskusstvovedenie. 2012. Vyp. 4. S. 149–163.
5. Bezzubov V. I. Leonid Andreev i MKhT // Uchen. zap. Tart. un-ta. Vyp. 209. Trudy po russkoi i slavianskoi filologii. Tartu, 1968. S. 241–263.
6. Bulysheva E. V. «Teatr panpsikhizma» L. N. Andreeva: Avtoref. dis. ... k.f.n.: 10.01.01. Spb., 2016. 18 s.
7. Dzhuliani Rita. Leonid Andreev – khudozhnik «panpsikhizma» (Teoriia i praktika litsom k litsu v rasskaze «Bezdna») // Leonid Andreev: Materialy i issledovaniia. M.: Nasledie, 2000. S. 229–237.
8. Iezuitova L. A. Tvorchestvo Leonida Andreeva (1892–1906). L. : Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1976. 239 s.
9. Isupov K. G. Filosofii i literatura «serebriianogo veka» (sblizheniia i perekrestitki) // Russkaia literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh gg.): V 2-kh kn. Kn.1. M. : Nasledie, 2000. S. 69–131.
10. Keldysh V. A. Russkii realizm nachala KhKh veka. M., Nauka, 1975. 280 s.
11. Ken L. N., Rogov L. E. Zhizn' Leonida Andreeva, rasskazannaia im samim i ego sovremennikami. SPb. : OOO «Izdatel'sko-poligraficheskaia kompaniia «KOSTA», 2010. 432 s.
12. Lakhno E. A. Dramaturgiiia budushchego i teoriia «panpsikhizma» L. N. Andreeva // Uchenye zapiski Orlovskogo gos. un-ta. № 1 (64), 2015. S. 162–167.
13. Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii. M. : NPK «Intelvak», 2001. 1600 str.
14. Mikheicheva E. A. O psikhologizme Leonida Andreeva. M.: MPU, 1994. 188 s.
15. Moskovkina I. I. Mezhdru «pro» i «contra»: koordinaty khudozhestvennogo mira Leonida Andreeva: Monografiia. Khar'kov: KhNU im. V. N. Karazina, 2005. 288 s.
16. Moskovkina I. I. «Komediiki» L. Andreeva: intertekst i metatekst // Tvorchestvo Leonida Andreeva: sovremennyi vzgliad. Orel, PF «Kartush», 2011. S. 16–22.
17. Pak San Chzhin. Panpsikhizm v dramaturgii L. N. Andreeva: Avtoref. diss. ... k.f.n.: 10.01.01. Spb., 2007. 18 s.
18. Pis'ma L. N. Andreeva k Vl. I. Nemirovichu-Danchenko i K. S. Stanislavskomu (1913–1917). [Publ. i komment. N. R. Balatovoi i V. I. Bezzubova] // Uchen. zap. Tart. gos. un-ta. Vyp. 266. Trudy russkoi i slavianskoi filologii, XVIII. Literaturovedenie. Tartu, 1971. – S. 231–312.
19. Rekvium: Sbornik pamiati Leonida Andreeva. – M. : Federatsiia, 1930. 283 s.
20. Rudnev A. P. Leonid Andreev – publitsist i literaturno-khudozhestvennyi kritik: problematika, stil': Avtoref. diss. ... k.f.n.: 10.01.01. M., 1988. 22 s.
21. Tatarinov A. V. Leonid Andreev // Russkaia literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov): Kniga 2. IMLI RAN. M. : Nasledie, 2001. S. 286–339.
22. Teliatnik M. A. Fel'etony L. N. Andreeva v gazete «Kur'er» (1900–1903): spetsifika zhanra, problematika, poetika, stil': Avtoref. dis. ... k.f.n.: 10.01.01. SPb., 2012. 24 s.
23. Chirva Iu. N. O pesakh Leonida Andreeva // Andreev L. N. Dramaticheskie proizvedeniia: V 2-kh t. L.: Iskusstvo, 1989. T. 2. S. 3–43.
24. Shishkina L. I. Leonid Andreev i kino: v poiske novoi estetiki // Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. 2017. T. 215: Khudozhestvennaia antropologiiia Serebriianogo veka. S. 76–82.
25. Epshtein M. Na perekrestke obraza i poniatii (esseizm v kul'ture Novogo vremeni) // Epshtein M. N. Paradoksy novizny. M., 1988. S. 334–381.

Московкіна Ірина Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: irinamo1951@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1420-2685>

Московкіна Ірина Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (площадь Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: irinamo1951@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1420-2685>

Iryna Moskovkina, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: irinamo1951@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1420-2685>

УДК 821.161.1+821.162.2]’06(091)
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-18

Перша третина ХХ століття як літературна доба: загальнокультурні та національні ознаки у російській та українській літературах

В. О. Борбунюк

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв;
e-mail: 0969255100v@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1969-620X>*

У статті окреслюються загальнокультурні та національні ознаки розвитку української та російської літератур першої третини ХХ століття. Дослідження наглядно демонструє, що українська і російська літератури розвивались за типологічно близькими моделями. Спільне і відмінне у літературах було обумовлено конкретно-історичними умовами їх виникнення і існування та культурною орієнтацією.

Відмінності між українською та російською літературами першої третини ХХ століття обумовлені перш за все пошуками шляхів національної самобутності. Українська література підкреслено орієнтувалася на західноєвропейську, намагаючись сприймати її без посередництва російської. Доведено, що західноєвропейські мистецькі новації по-різному сприймалися українськими та російськими письменниками. Російська література була менш стурбована питаннями національної самобутності, бо мала зустрічний вплив на західноєвропейську літературу. Різною була і взаємодія із національною культурною традицією.

Серед спільних ознак літературного процесу першої третини ХХ століття – розвиток літератур в умовах метрополії та еміграції. Літератури еміграції створювались в іношомовному середовищі, але позиціонували себе як власне національні літератури, існування яких стало априорі неможливим в умовах метрополії.

Виявлення загальних характеристик і ознак еволюції російської і української літератур у першій третині ХХ столітті дозволяє стверджувати, що літературно-мистецькі реалії епохи викликали спорідненість проблем у формуванні нової ідейно-художньої якості обох літератур і, як наслідок, обумовлювали їх загальнокультурні і національні особливості.

Ключові слова: контекст, літературна доба, модернізм, національні ознаки, російська література, українська література

Борбунюк В. А. Первая треть XX века как литературная эпоха: общекультурные и национальные черты в русской и украинской литературах

В статье анализируются общекультурные и национальные черты в русской и украинской литературах первой трети XX века. Исследование наглядно демонстрирует, что модели развития украинской и русской литературы были типологически близки. Общие и отличительные черты обуславливались конкретно-историческими условиями возникновения и существования литературы, а также их культурной ориентацией.

Отличия между украинской и русской литературами первой трети XX века обусловлены прежде всего поисками путей национальной самобытности. Украинская литература подчеркнута ориентировалась на западноевропейскую, пытаясь её воспринимать без посредничества русской литературы. Украинские и русские писатели по-разному воспринимали современные новации. Русская литература была менее обеспокоена вопросами национальной самобытности, так как имела встречное влияние на западноевропейскую литературу. Разным было и взаимодействие с национальной культурной традицией.

К общим чертам литературного процесса первой трети XX века следует отнести такую особенность, как развитие национальных литератур в условиях метрополии и эмиграции. Литературы эмиграции после октябрьского переворота позиционировали себя как собственно национальные литературы.

Выявление общих характеристик и черт эволюции русской и украинской литератур в первой трети XX века позволяет утверждать, что литературно-художественные реалии эпохи обуславливали общность проблем в формировании нового идейно-художественного качества обеих литератур и, как следствие, влияли на формирование их общекультурных и национальных особенностей.

Ключевые слова: контекст, литературная эпоха, модернизм, национальные черты, русская литература, украинская литература

Borbuniuk V. The First Third of the 20th Century as a Literary Era: Common Cultural and National Features in Russian and Ukrainian Literatures

The article outlines the cultural and national features of the development of Ukrainian and Russian literatures in the first third of the 20th century.

The study clearly demonstrates that the development of Ukrainian and Russian literatures have followed typologically similar patterns. Common and distinguishing features in the literatures were the result of the specific historical conditions of their origin and existence, as well as cultural orientation. The national differences between Ukrainian and Russian literatures of the first third of the 20th century were due primarily to the search for the ways to assert the identity. Ukrainian literature was expressly focused on Western European, trying to perceive it without mediation of the Russian one. Western European artistic innovations coexisted with the local cultural specificity. Russian literature was less concerned with issues of national identity because it had a counter-effect on Western European literature. The interaction with the national cultural tradition was also different.

Common features of the literary process of the first third of the 20th century include the development of literatures in the metropolitan environment and in the context of emigration. The literature developed in the context of emigration was created in a foreign-language environment, but positioned itself as a national literature, the existence of which was a priori impossible in the metropolitan environment. The leading feature of the literature of the metropolis followed the October revolution was the ideological and political oppression caused by the new relations between the authorities and the artistic culture.

Identification of general characteristics and features of the evolution of Russian and Ukrainian literatures in the first third of the 20th century in terms of typological comparisons makes it possible to suggest that the literary and artistic realities of the era caused the affinity of issues in the formation of new ideological and artistic quality of both literatures and, consequently, their national forms, features.

Key words: context, literary era, modernism, national features, Russian literature, Ukrainian literature

Думка про рішучий перелом в історії європейської культури у 1890–1930 рр. і, як наслідок, «культурний вибух», що суттєво оновив світове мистецтво, у гуманітаристиці давно стала аксіомою. У Росії межа XIX–XX ст. отримала назву «Срібного століття». Вектори художніх практик українського літературно-мистецького процесу першої третини XX ст. обумовлюють узагальнення про те, що «українська культура на зламі століть презентувала свій – національний – варіант культурного вибуху» [30:7]. Притаманне митцям першої третини XX століття прагнення до радикального оновлення змістовних та формальних принципів творчості і відмова від канонів попередніх епох дозволяють науковцям суголосно виокремити модернізм як головну естетичну подію в усіх видах мистецтва, у тому числі у літературі.

Актуальність нашого дослідження обумовлена літературознавчими лакунами, які до сьогодні пов'язані з проблемою нерозрізнення у сучасному світовому літературознавчому дискурсі українського та російського модернізму як окремих історико-культурних феноменів. Ми ставимо перед собою мету – окреслити загальнокультурні та національні ознаки розвитку української та російської літератур першої третини XX століття, виділити їх суголосності і відмінності.

Дослідження національних особливостей потребує спеціальної розвідки не стільки щодо окремих персоналій, скільки на рівні з'ясування загальної суті цього періоду як ідейно-естетичного явища, його природи й закономірностей. Справедливим є твердження, що «перехід від переоцінки модернізму і/або його заперечення до розуміння інших модернізмів: національних, гендерних, колоніальних, геокультурних, расових, нативістських і космополітичних, урбаністичних і маломістечкових, високих і популярних» (курсив першоджерела. – В. Б.) став можливий завдяки «новій інтерпретативній рамці» у розумінні естетичного модернізму, підставою для створення якої стала «постмодерна ситуація» [11:7]. У літературознавстві багато з того, що пов'язано із модернізмом, було і до сьогодні залишається дискусійним – це стосується проблем періодизації, хронологічних меж, термінології, виокремлення та співвідношення субпарадигм та ін.

Серед важливих закономірностей культурного розвитку початку XX століття – динамічна міжнаціональна комунікація, у тому

числі літературна: скорочення часової дистанції у перекладах, відсутність перехідного періоду в адаптації художнього тексту в іншому національному контексті і швидша реакція критики на перекладені твори. Процес переносу на національний ґрунт філософських, поетичних і соціальних параметрів західної словесності, інтенсивне засвоєння європейських здобутків у сфері філософії і естетики, стрімке оновлення мистецтва будуть визначальними у формуванні нових національних культурних парадигм як на зламі століть, так і у 1920-х рр. [5; 12; 15; 16; 19; 20; 22; 34 тощо].

Діалог української і російської літератур був ще динамічніший, оскільки його особливості обумовлювались територіальним сусідством, спільним минулим та постійною культурною співпрацею. Як правило, рецепція російських творів відбувалася безпосередньо мовою оригіналу. У той же час, переклад залишався важливою складовою національно-літературного процесу і одним із способів взаємодії російської і української літератур. Переклад творів російської літератури межі століть та їх критичне осмислення відбувались нарівні зі світовими, збагачуючи скарбницю української літератури (твори А. Чехова, Максима Горького, Л. Андрєєва тощо, розвідки на кшталт «Новини російської літератури: Л. Толстой; Чехов; Боборикін; Мамін Сибиряк і інші „сибиряки“; Потапенко; Микулич; Горкій» М. Грушевського [Див. про це: 4]). Зустрічний процес часто «прискорювали» безпосередньо автори завдяки автоперекладам (наприклад, п'єса «Блакитна троянда» Лесі Українки) або обираючи за мову першоджерела російську (І. Дніпровський, І. Кочерга).

Останім часом твердження про однобічність західного культурного впливу на теорію і практику східно-слов'янського модернізму не є безсумнівним. Поступово виокремлюються донедавна розчинені у загальному означенні «радянський» українські і російські складові східно-слов'янської культури першої третини XX століття. За Д. Горбачовим, наприклад, «українські і російські парижани принесли у світ кубізму східну барвистість, мелодійну і всерадісну, почерпнуту з надр колективної творчості – з кераміки, лубків, ікон, вишивок, ляльок, килимів, писанок» [Цит. по: 20:46]. Такий естетично-культурний обмін між Сходом і Заходом, за спостереженнями науковців, тривав до кінця 1920-х рр. [Див. про це детальніше: 20:46–52]. Література переживала такі ж самі модерні трансформації. Осередки модернізму в українській і російській культурах не були сталими, однак часто вони були спільними. Такими локаціями в Україні для обох культур були

спочатку Київ (де відбулася перша у Російській імперії авангардна виставка «Звено» у 1908 році), потім – Харків, куди наприкінці 1920-х приїздили працювати російські модерністи і авангардисти. Крім того, митці українського походження зробили вагомий внесок у російську культуру у цілому і літературу, зокрема, наприклад, «одеська плеяда» (І. Бабель, Е. Багрицький, В. Катаєв, Ю. Олеша), українські драматурги, чії п'єси ставились на сцені російських театрів, обговорювались російською критикою і публікою (від «Блакитної троянди» Лесі Українки (ранній український модернізм межі століть), «Патетичної сонати» М. Куліша, (українське Відродження 1920-х рр.) до п'єс О. Корнійчука 1930-х років, т. зв. «початкового періоду тоталітаризму»). Учасники літературного процесу були репрезентантами національної культурної ментальності, незалежно від того, якій імперії вони належали, що спонукає дослідників визначати їх культурну ідентичність, відмінність від подібного, але іншого.

Ще однією проблемою у вивченні модерністської літературної доби було те, що впродовж усього ХХ століття науковці, якщо йшлося про російську і українську літературу, не брали до уваги об'ємності і різноманітності літературного процесу, ігноруючи, у першому випадку, співіснування літератур метрополії і зарубіжжя, у другому, розглядаючи окремо творчі процеси у Наддніпрянській Україні, Західній Україні та в еміграції. До того ж літературний процес штучно розривався на два практично полярних етапи за ідеологічною ознакою (дореволюційна – радянська), і національні літератури майже не виокремлювались із літератури радянської метрополії, якщо йшлося про період після 1917 року. Все це спотворювало рецепцію як української, так і російської літератури першої третини ХХ ст. як багатоскладової цілісності. Тому відкритим на сьогодні є питання про періодизацію українського і російського історико-літературного процесу ХХ століття, яка не збігається із західноєвропейською. Наприклад, крім модернізму і авангарду, в українській і російській літературах першої половини ХХ століття був наявним соціалістичний реалізм.

Перша третина ХХ століття вважається сучасними дослідниками самодостатньою культурною і літературною добою [1; 2; 12; 30]. Утім, через те, що перші десятиліття ХХ століття у східнослов'янських літературах не мають тієї цілісності і монолітності, яка притаманна західноєвропейській літературі указанного періоду, спільним у працях українських та російських філологів є тільки найменування «перша третина ХХ століття» і визнання за нижню межу 90-тих років ХІХ ст., на які припадає майже синхронне ознайомлення

представників обох літератур із символізмом (Д. Мережковський «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), В. Щурат «Французський декадентизм в польській і великоруській літературі» (1896)). Верхню межу дослідники все частіше зводять до 1920–30-тих років, так званого пізнього модернізму, коли, незважаючи на ідеологічний тиск, література не тільки виконувала соціальне замовлення, але й розвивалась всупереч йому, відповідно до власних естетичних закономірностей [39]. Зауважимо, що поділ ХХ століття на третини, обумовлений соціально-історичними чинниками почасти перегукується із поширеним на сьогодні поглядом на літературу крізь призму поколінь [3], що ґрунтується на концепції Ф. Куммера. Учений стверджував, що історію літератури треба писати за часом тривання певного покоління (20–30 років), адже зі зміною картини світу трансформується і її художнє сприйняття. Генераційний поділ української літератури ХХ століття застосовується, зокрема, коли йдеться про пореволюційне покоління і шістдесятників [36]. Творцями літературного канону першої третини ХХ століття були як письменники, чие формування припало на межу ХІХ–ХХ століть і які усвідомлювали себе сучасниками таких класиків, як Л. Толстой та І. Франко (Л. Андреев, М. Булгаков, І. Бунін, І. Бабель, В. Винниченко, Максим Горький, Є. Замятін, М. Зеров, М. Коцюбинський, О. Купрін, І. Сургучов, Ю. Олеша, В. Петров (Домонтович), В. Стефаник), так і пореволюційні інтелектуали (О. Афіногенов, Іван Багряний, Іван Дніпровський, Марк Йогансен, Б. Пильняк, Є. Плузник, М. Зошенко, М. Куліш, В. Лідін, Я. Мамонтов, О. Платонов, Микола Хвильовий, В. Шкваркін), чие становлення відбувалося, з одного боку, на спростуванні класичних канонів (що класифікувались як «буржуазні»), а з іншого – на модерній їх рецепції і репрезентації, як свідомо, так і підсвідомо.

У російському літературознавстві верхню межу найчастіше визначають як кінець 1910-х – початок 1920-х років [29:8–9]. Але деякі вчені подовжують «срібну добу» і до кінця 1920-х, і до кінця 1930-х. Автори «Русской литературы рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» підкреслюють, що «сложнейший этап литературного развития не мог <...> прерваться в одночасье, он иссякал постепенно. А дальше начиналась новая жизнь „серебряного века“, но уже как традиции» [29:9].

Таким чином, амплітуда українського і російського літературного модернізму як нової естетичної системи охоплює період від останнього десятиліття ХІХ ст. до початку другої половини ХХ ст. Такий погляд почасти віддзеркалюється у періодизації західноєвропейського модернізму, де також виокремлюються три періоди: ранній період модернізму – 1900–1914 роки; розквіт – 1910–1930 роки і як остання дата модернізму – 1947 рік, рік появи «Доктора Фаустуса» Т. Манна [10:21]. Однак національні естетичні складові не дозволяють

переносити схему західноєвропейського модернізму на російську чи українську літератури, так само як і з російської – на українську.

Виходячи із національних ознак несталого перебігу літературного процесу, в українській прозі було виокремлено «три хвилі» модернізму: 90-ті рр. XIX ст. – 10-ті рр. XX ст., 20-ті рр. XX ст. («Розстріляне Відродження»); Мистецький український рух (МУР) у Німеччині у 1945–1948 [21:5]. Натомість у російській літературі логіка розвитку модернізму узагальнено розглядається як еволюція «от символизма (его ранней, декадентской стадии и более поздней, с поисками ценностных ориентиров в различных культурных и религиозных традициях) до стадии модернизма „на сломе“, где начинают проследиваться и авангардистские тенденции» [35:4].

У варіанті періодизації з урахуванням жанрово-стильової парадигми української драматургії першої третини XX століття «верхньою» межею позначається не побутування модернізму, а поступове обмеження літературного розвитку вимогами соціалістичного канону, що фактично свідчить про одне й те саме: ідеологічно-цензурні обмеження творчого процесу і є лакуною у «прозовій» хронології: кінець XIX – початок XX століття («ранній» модерн (І. Франко, І. Карпенко-Карий, Леся Українка), «середній» модерн (В. Винниченко, Олександр Олесь), «високий» модерн (Леся Українка, новоромантики); 20-ті роки XX століття (М. Куліш, І. Дніпровський, Я. Мамонтов, Є. Плужник); 30-ті роки XX століття (початковий період тоталітаризму) [30].

Дослідники вказують на маргінальність українських національних моделей, еkleктику їх естетичної побудови, певну «літературність» щодо європейського і російсько-польського досвіду і, як наслідок, появу тих дискурсивних практик, які певною мірою протистоять загальноєвропейському канону [Див. про це: 30]. Н. Гундорова вбачає, що «європейський модернізм фактично виявився способом легалізувати соціальне, політичне, національне й мовне існування *інших* культур, націй, статей і рас. Чи не найширше модернізм розгорнувся на руїнах колишніх імперій та монархій: Австро-Угорщини, Франції, Великої Британії, а активними творцями його стали, окрім „історичних“ (державних), саме так звані „молоді“ народи» [11:19]. Залишаючись у складі трансформованої після 1917 року Російської імперії, українська література першої третини XX століття намагалася презентувати національні ознаки, що віддзеркалила літературна дискусія 1920-х років [40]. Її важливість виходила далеко за межі

літературних справ і переросла у полеміку про долю нації. Перебіг естетизації літературного процесу першої третини XX століття і сьогодні закономірно продовжує викликати широку дискусію, в якій так само переплітаються питання естетичного, культуротворчого та національно-просвітницького характеру.

Як відзначалося на III Міжнародному конгресі українців, що відбувся у Харкові 1996 р., «будь-яке естетичне явище іманентно-органічним є лише для кількох чи близької групи літератур. А що воно віддаленіше від епіцентру, то набуває дедалі іншої барви модифікації, згідно з національною специфікою того чи того письменства. <...> Що вже тут вимагати ідентичності від модернізму українського? Та й чи в цьому суть нашого завдання? Можливо, краще б осмислити глибинність того, що маємо, і гідно триматися поміж інших літератур і народів» [21:12].

Таким чином, твердження, що український модернізм (із погляду західноєвропейських уявлень) розвивався нетипово, із запізненням, був на ранньому етапі інтегрований у народницьке світовідчуття, у вітчизняній науці є сталим. Але все наполегливіше звучить думка про «модерні» оцінки його: «не з позицій єдиного європейського канону, а у множинності національних варіантів, зокрема східноєвропейських, де він посідає суттєве місце» [30:8]. Утім, у сучасному світовому літературознавчому дискурсі український модернізм як історико-культурний феномен все ще не виокремлюється навіть у тих дослідженнях, де йдеться про національні варіанти. Так, досліджуючи культуру 1900–1930 рр., науковці виділяють французький та російський авангард, авангардизм (модернізм) у літературі Англії і США, Іспанії та Іспанській Америці, Бразилії, Португалії, навіть польську, чеську та сербську його версії, однак залишають поза увагою український [1]. І це стосується не тільки сучасного російського літературознавства. Автори Оксфордського довідника модернізму, розрізняючи національні та транснаціональні модернізми, так само не згадують про існування українського модернізму, однак вирізняють, зокрема, шотландський, ірландський, російський, карибський, китайський модернізми, досліджують проблеми модернізму щодо іспанської літератури, африканської, індійської, австралійської та ін. [42]. Разом з тим у західноєвропейському літературознавстві побутує думка про необхідність «повторного» аналізу російського модернізму як суттєвої складової європейського модернізму, якій притаманні сміливі інновації та особливе ставлення до традиції [41].

На відміну від західноєвропейських митців першої третини XX століття, українські і російські літератори-модерністи відчували тиск позалітературних чинників – стосунків між літературою і владою, партійного керівництва усіма формами літературного життя, – однак намагалися зберегти при цьому глибоко індивідуальну і антидогматичну позицію. І це наступна прикметна

риса, спільна для української і російської літератур. Через порушення природних умов літературного розвитку у російській літературі виникли література метрополії, прихована література і література діаспори [9:5], які розвивались паралельно, часто як протилежні одна одній, але на спільному історичному ґрунті. В українській літературі, крім спільного історичного ґрунту, який поєднував письменство Наддніпрянської України («Російської України», за визначення часопису «Літературно-науковий вісник»), Західної України і діаспори, об'єднуючим чинником згодом стала українська мова.

Глобальний розрив із попередніми, реалістичними тенденціями був обумовлений двома факторами. З одного боку, європейсько-модерністською настановою на вивільнення від реальності, можливість генерувати власний сенс, нове художнє бачення, що ігнорує легко пізнавані образи і смисли, з іншого боку, – державною політикою. Однак незгідність із недавнім минулим у творчості українських і російських письменників указанного періоду набувала національних ознак. Як справедливо свідчить М. Шкандрій, Київ виступав у ролі «оборонця культурної спадщини», тоді як Харків прагнув «струсити свій провінціалізм і утвердитися пролетарським центром України, символом нової індустріальної доби і найпередовішої політичної культури» [40:48]. Київські письменники вважали, що новий центр був енергійним, але невтриманим і анархічним, у кращому разі – недосвідченим, у гіршому – войовничо вульгарним, бо «ця Генерація виховувалась більше на протесті, на подіях революції, ніж на високих школах. Тому вона була вільна від традиції, легка навантаженням і хаплива до нового. <...> Багато прийшло до українства (не знаючи ні української літератури, ні української культури) з одного відруху проти старого» [40:49]. Своєю чергою, молода революційна інтелігенція вважала, що Київ був «осереддям українського міщанства», чие мистецтво належало до минулого. Поборники нової української літератури відмовлялись від національної традиції дивитись «„всередину” своєї культури».

Традиція, проти якої протестували і з якою розривали українські модерністи, була позитивістською у плані філософії та соціології, натуралістичною і реалістичною в плані стилістики, українофільською в сенсі культурної ідеології: «...естетичний модернізм, який у літературах європейських виявився протестом насамперед проти просвітництва, раціоналізму, романтизму, а також позитивістської недовіри до явищ метафізичних, в українській літературі опонує саме народництву» [11:23–24]. Так, літературно-критичний і громадсько-публіцистичний місячник молоді мистецької генерації, що

видавався з 1909 до 1914 року і намагався поєднати модерністичну «чисту красу» з національною ідеєю, називався «Українська хата». Щоправда, Лесь Курбас спонукав українців покінчити з «подвійним провінціалізмом», відкидаючи не тільки «українофільський історично-етнографічний» театр, а й увесь «обережно європеїзований дореволюційний» [18:668]. Як наслідок, у репертуарі «Березоля» з'явилися п'єси М. Куліша, який синтезував у своїй творчості національну традицію із досягненнями західноєвропейської драматургії, сприймаючи досвід «нової драми», у тому числі, через досвід А. Чехова. Російські літературознавці виділяють три стадії, через які пройшло освічене російське суспільство у своєму ставленні до народних культурних традицій: сприйняття народної спадщини як джерела загрози для європейської ідентичності; поверхнева експлуатація зовнішніх форм традиційної культури; намагання осмислити культурну спадщину домодерного періоду як підґрунтя національної естетики [38:16].

На початку 1920-х рр. новостворений часопис «Шляхи мистецтва» задекларував нові завдання: «Радянська політика в царині мистецтва мусить іти двома стежками: а) прилученням *широких мас* пролетаріату до процесу творчості; б) використанням корисних для пролетаріату знанців та техніків мистецтва минулого, через суворий контроль державних та пролетарських політико-просвітних органів в обширі ідеології та мотивів творчості» [27:62]. За М. Шкандрієм, «перші творці радянської літератури в Україні зіштовхнулися з переважно ворожою інтелектуальною традицією та публікою з нералізованими національними амбіціями. Їхне скрутне становище відкривало простір для комунізму в межах національної традиції та простір для української культури в межах більшовизму» [40:50]. Як наслідок, літературний модернізм переплітався із політичним, а естетичний радикалізм співіснував із культурним і національним неоромантизмом.

Тривалий час у літературознавстві залишалися відкритими термінологічні питання, пов'язані з модернізмом: занадто узагальнене вживання самого поняття «модернізм», його синонімію з «авангардом» і, почасти, взаємозаміну. Розмежовуючи модернізм і авангард, В. Руднев стверджував, що «оба напрямлення стремятся создать нечто принципиально новое, но модернизм рождает это новое исключительно в сфере художественной формы <...>, в сфере художественного синтаксиса и семантики, не затрагивая сферу прагматики. Авангард затрагивает все три области, делая особенный упор на последней. Авангард невозможен без активного „художественного антиповедения”, без скандала, эпатажа» [28:177]. Українська дослідниця Е. Гончаренко теж акцентує увагу на неправомірності синонімії або ототожнення «модернізму» і «авангардизму» [10]. Однак проблема «термінологічної нечіткості» у сучасному

літературознавстві і досі не розв'язана, оскільки естетична специфіка доробку одного й того самого письменника може тлумачитися як модернізм, постсимволізм, постреалізм, авангард, поставангард, необароко [39:30].

У західноєвропейському літературознавстві естетична ідентифікація залежить від датування художнього матеріалу, а також від відповідності терміну реальним літературним явищам. Зауважимо, що на початку ХХ ст. українські критики вживали стосовно сучасної літератури термін «неоромантизм», не бажаючи визнати, що модернізм так само належить національному культурному розвитку й національній культурній традиції, як реалізм і романтизм. Несприйняття модернізму «мало не так естетичний, як ідеологічний характер» [11:22]. Сучасні вітчизняні вчені вважають неоромантизм стильовою течією модернізму [32]. У російському літературознавстві теж подекуди йдеться про неоромантизм як субпарадигму модернізму, але на більш локальному матеріалі – доробок членів літературного об'єднання «Серапионовы братья», О. Гріна [6]. Досі дискусійною залишається також дефініція неореалізму, у якому деякі науковці знаходять елементи поезики як модернізму, так і романтизму [8; 31]. Однак спільним для неореалізму і неоромантизму є сприйняття досвіду класичної літератури як творчого стимулу і невід'ємної складової художнього діалогу. В українській літературі неоромантичні ознаки простежуються у творчості М. Вороного, О. Кобилянської, Лесі Українки, Олександра Олеся, Миколи Хвильового тощо, неореалізм виявляють у творчості В. Винниченка, В. Підмогильного, В. Домонтовича (В. Петров).

У першій третині ХХ ст. модернізм виконував роль катализатора національного літературного розвитку. Тривалий час західні дослідники «відводили національним варіантам модернізму роль маргінальну стосовно „великого європейського модернізму”» [11:9–10]. Український модернізм належить саме до тих, які були «іншими». Як наслідок, українська література вписувалась у загально-європейський культурний контекст як одна із літератур метрополії, чийм головним репрезентантом була література російська. У відлигові 1960-ті у вітчизняному літературознавстві провідними розвідками були роботи на кшталт «Взаємозв'язки російської та української літератур в процесі їх становлення. 1917–1925» (1966) [24], «Діалектика зближення літератур. Взаємозв'язки російської та української радянських літератур у процесі їх становлення. 1925–1934» (1970) [25] із тезами про принцип інтернаціоналізму у зближенні «своєрідних національних літератур», про складний процес формування нових взаємин між радянськими літературами, який завершився на початку 1930-

х років [25:287]. Наступне покоління дослідників акцентувало свою увагу на національних особливостях української літератури межі сторіч, відслідковуючи її типологічні зв'язки із іншими літературами [26]. Водночас учені діаспори формували концепції розвитку слов'янських літератур у загальноєвропейському контексті, враховуючи контактено-генетичні зв'язки та типологічні відповідності, з підкресленою увагою до національної специфіки кожної з них. На цій концепції ґрунтується, зокрема, «Порівняльна історія слов'янських літератур» (Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Berlin, 1968) Д. Чижевського [37].

На початку 1990-х О. Забужко вказала на «криві дзеркала національно-культурної самооцінки». За словами дослідниці, українській літературі середини 20-х років «впливів» боялися не доводилося, належало тільки впровадити «в масову свідомість доти відчужене від мас надбання – основний масив української культури „франківського” і останнього, „постфранківського” (1905–1928) періоду, – належало відкрити народові, що ідентифікував себе переважно з „Просвітою”, іншу українську культуру – відкрити „Європу”» [15:48]. Наприкінці 1920-х років українська література, а з нею й ціла культура, спираючись на власний досвід, виснажена імпульсами революцій, виходить у число європейських на рівних з ними правах, як цілком конкурентоспроможна [15:47–48].

Літературне середовище першої третини ХХ століття було розмаїтим у плані напрямів, принципів творчості, засобів художнього вираження. Українська і російська літератури розвивались за типологічно близькими моделями. Спільне і відмінне у літературах було обумовлено конкретно-історичними умовами їх виникнення і існування та культурною орієнтацією. Значними перешкодами на шляху творення української культури в цілому і літератури зокрема були «неоднорідність національного складу українського суспільства» та «конкуренція з боку російської культури» [23:303]. Звідси випливають національні відмінності між українською та російською літературами першої третини ХХ століття, що обумовлені перш за все пошуками шляхів самобутності. Українська література підкреслено орієнтувалася на західноєвропейську, намагаючись сприймати її без посередництва російської. Західноєвропейські мистецькі новації співіснували з місцевою культурною специфікою. Демонструючи схожі культурні пріоритети у західноєвропейській орієнтації, українське і російське письменство по-різному сприймало модерні новації. Як у свій час зазначив В. Жирмунський, «будь-який вплив чи запозичення неминує супроводжується творчою трансформацією запозиченого взірця, пристосуванням його до традицій літератури, яка запозичує, до її національних та соціально-історичних особливостей, а також до індивідуальних якостей творчої особистості того,

хто запозичує» (*переклад мій. – В. Б.*) [13:150]. Російська література була менш стурбована питаннями національної самобутності, бо мала зустрічний вплив на західноєвропейську літературу: на межі століть російська літературна класика вже посідає важливе місце у художній свідомості європейських письменників. Українська література такого впливу не мала. Показово, що, пориваючи з традицією, українські авангардисти звертались не до сучасної європейської чи російської «наної» драми, а до класичного театрального канону (згадаємо «перетворення» В. Шекспіра Лесем Курбасом).

Різною була і взаємодія із національною культурною традицією. В обох літературах виникає тяжіння до давнього й традиційного мистецтва, їхніх міфологічних, релігійних та містичних начал, що мають значення для сучасності. Однак українські письменники на ранньому етапі прагнули позбутись статусу «музицької» літератури, віднайти модерну українську літературу, «загублену» у «джунглях вишневих садків» (вислів В. Петрова-Домонтовича), заперечуючи народницький реалізм з його побутовізмом і фольклоризмом. Відбувається художня трансформація «чужого» фольклору, зокрема, античності, на національному ґрунті (творчість Лесі Українки, поетів 1920-1930-х років). Серед прецедентних текстів, які стали зразком для творчого наслідування й переосмислення, – слов'янська міфологія й фольклор, твори Т. Шевченка, М. Гоголя, у 1920-х роках – Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Винниченка, С. Васильченка. Представники російської Срібного століття зверталися до античності як до універсальної культурної праснови, міфологічної скарбниці, а в національній міфології та фольклорі шукали узагальнено-

універсальні смисли. Реінтерпретуючи архаїчні традиції, російські літератори створюють власну «авторську» міфологію, яка орієнтувалася на універсальні архетипові образи та ідеї. Але залежність російської культурної традиції від Заходу «спонукала ідеологів і практиків модернізму <...> до проголошення повернення до „національного коріння” як змістовного смислу їх власного естетичного експерименту» (*переклад мій. – В. Б.*) [38:30]. Діалог з власною класикою відбувався без прямого наслідування. У традиціях модернізму інтерпретувалась, зокрема, творчість М. Гоголя, а вплив А. Чехова на художні системи символізму, неореалізму, авангарду та індивідуальні поетики був фактом безсумнівним. У той же час сприйняття досвіду класичної літератури як творчого стимулу і невід'ємної складової художнього діалогу було спільною рисою неореалізму і неоромантизму.

В умовах метрополії 1920-ті роки ознаменувалися початком руйнування класики не в естетичному, згідно з футуристичними лозунгами і програмами, а в прямому сенсі, як спадщини ворожого минулого. Натомість емігрантська література у спадкоємності традицій вбачала нерозривність і цілісність літературного процесу. Літератури еміграції створювалися в іншомовному середовищі, але позиціонували себе як власне національні літератури, існування яких стало апіорі неможливим у метрополії. Учені діаспори формували концепції розвитку слов'янських літератур у загальноєвропейському контексті, враховуючи контактено-генетичні зв'язки та типологічні відповідності, з підкресленою увагою до національної специфіки кожної з них.

Таким чином, літературно-мистецькі реалії епохи викликали спорідненість проблем у формуванні нової ідейно-художньої якості обох літератур і, як наслідок, виокремленню на фоні загальнокультурних їх національних особливостей.

Література

1. Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010.
2. Бабунич Ю.І. Парадигма модернізму в українському живописі першої третини XX ст. (пошуки національного стилю) // Вісник ХДАДМ, 2014. № 4–5. С. 32–37.
3. Бернадська Н. Літературні покоління: pro et contra [Електронний ресурс] // ЛітАкцент. 03.04.2019. Режим доступу: <http://litakcent.com/2019/04/03/nina-bernadska-literaturni-pokolinnya-pro-et-contra/>
4. Борбунюк В. О. Українська чеховіана кінця XIX – початку XX ст.: Михайло і Марія Грушевські // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». Вип. 77. С. 168–177.
5. Васенева Н. В. Рецепція естетики і драматургії Б. Шоу в русской літературе XX в. : на матеріалі комедии «Пигмалион» : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. Абакан, 2011. 22 с.
6. Васильева И. В. Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01. Москва, 2011. 24 с.
7. Гальчук О. В. Художня трансформація античності в українській поезії 1920–1930-х років: типологічні моделі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. филол. наук : спец. 10.01.05, 10.01.01. Київ, 2013. 38 с.

8. Головій О. Дискурс неореалізму в українській літературній критиці доби модерну: концепція Миколи Зерова // Наукові записки. Серія «Філологічна». Вип. 28. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. С. 26–35.
9. Голубков М. М. Русская литература XX века : После раскола. Москва: Аспект Пресс, 2002. 267 с.
10. Гончаренко Э. П. Творчество Джойса и модернизм 1900-1930 гг. Днепропетровск : Наука и образование, 2000. 244 с.
11. Гундорова Т. Проявлення Слова : Дискурсія раннього українського модернізму. Київ: Часопис «Критика», 2009. 448 с.
12. Дмитренко В. І. Творчість митців об'єднання «Ланка»-МАРС у літературному процесі першої третини XX століття: аспекти перцепції і рецепції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. філол. наук : спец. 10.01.01. Київ, 2009. 34 с.
13. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Ленинград : Наука, 1979. 494 с.
14. Забужко О. Дві культури. Київ: Т-во «Знання» УРСР, 1990. 48 с.
15. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Київ: Основи, 1993. 126 с.
16. Заманская, В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М. : Флинта, 2018. 304 с.
17. Льницький О. Український футуризм (1914–1930); пер. з англ. Львів: Літопис, 2003. 456 с.
18. Курбас Лесь Філософія театру. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
19. Лащик Н. Французька література в критичній рецепції Івана Франка та Василя Шурата // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. Вип. 1. Київ: Ін-т літ. ім. Т.Шевченка, 2000. С. 19–24.
20. Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Київ: Ніка-Центр, 2010. 348 с.
21. Мельник В. Модернізм української прози: генеза, розвиток, значення // Стиллові тенденції української літератури XX століття. Київ: ПЦ «Фоліант», 2004. С. 5–12.
22. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. Кіровоград, 1998. 272 с.
23. Парахіна М. Теорія «боротьби двох культур» – у пошуках російсько-українського історіографічного консенсусу (минуле і сучасне однієї концепції) // Український історичний збірник, Вип. 15, 2012. С. 303–316.
24. Пригодій М. І. Взаємозв'язки російської та української літератур в процесі їх становлення, 1917–1925. Київ: Дніпро, 1966. 379 с.
25. Пригодій М. І. Діалектика зближення літератур. Взаємозв'язки російської та української радянських літератур у процесі їх становлення. 1925–1934. Київ: Наукова думка, 1970. 295 с.
26. Пригодій С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США (Типологія та національні особливості). Київ: Нора-Прінт, 1998. 312 с.
27. Пролеткультура і художня виставка у Харкові // Шляхи мистецтва. 1921. № 1. С. 62.
28. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1999. 384 с.
29. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. М., 2001. Кн. 1. 960 с.
30. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Тетяна Свєрбілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Черкаси, 2009. 598 с.
31. Скубачевская Л. А. Метафизическое измерение неореалистического художественного мира А. И. Куприна // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2012. № 994. Сер.: Філологія. Вип. 64. С. 94–98.
32. Скупейко Л. Неоромантизм як модерна парадигма української літератури (в рецепції Лесі Українки) // Слово і Час. 2009. №5. С. 71–83.
33. Тузков С. А., Тузкова И. В. Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века. Москва: ФЛИНТА: Наука, 2009. 336 с.
34. Тух Б.И. Путеводитель по Серебряному веку: Краткий популярный очерк об одной эпохе в истории русской культуры. Москва: Октопус, 2005. 208 с.
35. Тырышкина Е. В. Проза русского модернизма (1890–1920 гг.). Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016 г., 194 с.
36. Цимбал Я. Батьки та діти, або єдність протилежностей // Дніпро. 2011. № 11. С. 150–153.
37. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. Київ: Академія, 2005. 288 с.
38. Шевеленко И.Д. Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 336 с.
39. Шеховцова, Т. Поздний модернизм как литературоведческая проблема (актуальные вопросы изучения русской литературы 1920–30-х годов). Південний архів, LI, 2011. С. 17–26.
40. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років; пер. з англ. Київ: Ніка-Центр, 2015. 384 с.
41. Deppermann, M. (2001) Experiment der Freiheit. Russische Moderne im europäischen Vergleich : Thesen zu einem Projekt // Spezialforschungsbereich Moderne Wien und Zentraleuropa um 1900. Retrieved from URL <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft7f.htm>
42. The Oxford Handbook of Modernisms (2010) / Edited by Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth, and Andrew Thacker. Oxford UP.

References

1. *Avangard v kul'ture HKH veka (1900-1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika*: v 2 kn. / Pod red. YU. N. Girina. – M.: IMLIRAN, 2010.
2. Babunych Yu.I. *Paradyhma modernizmu v ukrainskomu zhyvopysi pershoi tretyny KhKh st. (poshuky natsionalnoho styliu)* // Visnyk KhDADM, 2014. № 4–5. S. 32–37.
3. Bernadska N. *Literaturni pokolinnia: pro et contra* // LitAktsent. 03.04.2019. Rezhym dostupu: <http://litakcent.com/2019/04/03/nina-bernadska-literaturni-pokolinnia-pro-et-contra/>
4. Borbuniuk V. O. *Ukrainska chekhoviana kintsia KhKh – pochatku KhKh st.: Mykhailo i Mariia Hrushevski* // Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia «Filolohiia». Vyp. 77. S. 168–177.
5. Vaseneva N. V. *Receptsiya estetiki i dramaturgii B. SHou v russkoj literature XX v. : na materiale komedii «Pigmalion»* : avtoref. diss. na soisk. uch. stepeni kand. filol. nauk : spec. 10.01.01. Abakan, 2011. 22 s.
6. Vasil'eva I. V. *Fenomen neoromantizma v hudozhestvennoj kul'ture Rossii XX veka* : avtoref. diss. na soisk. uch. stepeni kand. kul'turologii : spec. 24.00.01. Moskva, 2011. 24 s.
7. Halchuk O. V. *Khudozhnia transformatsiia antychnosti v ukrainskii poezii 1920–1930-kh rokiv: typolohichni modeli* : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra. filol. nauk : spets. 10.01.05, 10.01.01. Kyiv, 2013. 38 s.
8. Holovii O. *Dyskurs neorealizmu v ukrainskii literaturnii krytytsi doby modernu: kontseptsiia Mykoly Zerova* // Naukovi zapysky. Seriiia «Filolohichna». Vyp. 28. Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia», 2012. S. 26–35.
9. Golubkov M. M. *Russkaya literatura HKH veka : Posle raskola*. Moskva: Aspekt Press, 2002. 267 s.
10. Goncharenko E. P. *Tvorchestvo Dzhojsa i modernizm 1900-1930 gg.* Dnepropetrovsk : Nauka i obrazovanie, 2000. 244 s.
11. Hundorova T. *ProIavlennia Slova : Dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu*. Kyiv: Chasopys «Krytyka», 2009. 448 s.
12. Dmytrenko V. I. *Tvorchist myttsiv obiednannia «Lanka»-MARS u literaturnomu protsesi pershoi tretyny KhKh stolittia: aspekty pertseptsii i retseptsii*: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra. filol. nauk : spets. 10.01.01. Kyiv, 2009. 34 s.
13. Zhirmunskij V. M. *Sravnitel'noe literaturovedenie. Vostok i Zapad*. Leningrad : Nauka, 1979. 494 s.
14. Zabuzhko O. *Dvi kultury*. Kyiv: T-vo «Znannia» URSS, 1990. 48 s.
15. Zabuzhko O. S. *Filosofiiia ukrainskoi idei ta yevropejskyi kontekst. Frankivskiyi period*. Kyiv: Osnovy, 1993. 126 s.
16. Zamanskaya, V.V. *Ekzistencial'naya tradiciya v russkoj literature XX veka. Dialogi na granicah stoletij*. M. : Flinta, 2018. 304 s.
17. Ilynytskyi O. *Ukrainian Futurism, 1914-1930. An Historical and Critical Study*. Harvard Ukrainian Research Institute. Harvard Series in Ukrainian Studies. Cambridge, Massachusetts: Harvard Ukrainian Research Institute, 1997. 413 pp.
18. Kurbas Les *Filosofiiia teatru*. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2001. 917 s.
19. Lashchuk N. *Frantsuzka literatura v krytychnii retseptsii Ivana Franka ta Vasylia Shchurata* // Literaturoznachchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh Ukrainy. Vyp. 1. Kyiv: In-t lit. im. T.Shevchenka, 2000. S. 19–24.
20. Makaryk I. *Peretvorennia Shekspira: Les Kurbas, ukrainskyi modernizm iadianska kulturna polityka 1920-kh rokiv*. Kyiv: Nika-Tsent, 2010. 348 s.
21. Melnyk V. *Modernizm ukrainskoi prozy: heneza, rozvytok, znachennia* // Stylovi tendentsii ukrainskoi literatury XX stolittia. Kyiv: PTs «Foliant», 2004. S. 5–12.
22. Panchenko V. *Budynok z khymeramy: Tvorchist Volodymyra Vynnychenka 1900–1920 rr. u yevropeiskomu literaturnomu konteksti*. Kirovohrad, 1998. 272 s.
23. Parakhina M. *Teoriia «borohty dvokh kultur» – u poshukakh rosiisko-ukrainskoho istoriografichnoho konsensusu (mynule i suchasne odniiei kontseptsii)* // Ukrainskyi istorychnyi zbirnyk, Vyp. 15, 2012. S. 303–316.
24. Pryhodii M. I. *Vzaiemozviazky rosiiskoi ta ukrainskoi literatur v protsesi yikh stanovlennia, 1917–1925*. Kyiv: Dnipro, 1966. 379 s.
25. Pryhodii M. I. *Dialektyka zblyzhennia literatur. Vzaiemozviazky rosiiskoi ta ukrainskoi radianskykh literatur u protsesi yikh stanovlennia. 1925–1934*. Kyiv: Naukova dumka, 1970. 295 s.
26. Pryhodii S. M. *Literaturnyi impresionizm v Ukraini ta SShA (Typolohiia ta natsionalni osoblyvosti)*. Kyiv: Nora-Print, 1998. 312 s.
27. *Prolietkultura i khudozhnia vystavka u Kharkovi* // Shliakhy mystetstva. 1921. № 1. S. 62.
28. Rudnev V. P. *Slovar' kul'tury XX veka*. Moskva: Agraf, 1999. 384 s.
29. *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-h godov)*. V 2 kn. M., 2001. Kn. 1. 960 s.
30. Sverbilova T. *Vid modernu do avanhardu: zhanrovo-stylova paradyhma ukrainskoi dramaturhii pershoi tretyny XX stolittia* / Tetiana Sverbilova, Natalia Maliutina, Liudmyla Skoryna; In-t literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Cherkasy, 2009. 598 s.
31. Skubachevskaya L. A. *Metafizicheskoe izmerenie neorealistskogo hudozhestvennogo mira A. I. Kuprina* // Visnyk Harkivskogo nacional'nogo universitetu im. V.N. Karazina. 2012. № 994. Ser.: Filologiya. Vip. 64. S. 94–98.
32. Skupeiko L. *Neoromantyzm yak moderna paradyhma ukrainskoi literatury (v retseptsii Lesi Ukrainky)* // Slovo i Chas. 2009. №5. S. 71–83.
33. Tuzkov S. A., Tuzkova I. V. *Neorealizm: Zhanrovo-stilevyi poiski v russkoj literature konca XIX – nachala XX veka*. Moskva: FLINTA: Nauka, 2009. 336 s.
34. Tuh B.I. *Putevoditel' po Serebryanomu veku: Kratkij populyarnyj ocherk ob odnoj epohe v istorii russkoj kul'tury*. Moskva: Oktopus, 2005. 208 s.

35. Tyryshkina E. V. *Proza russkogo modernizma (1890—1920 gg.)*. Novosibirsk: Izd-vo NGPU, 2016 g., 194 s.
36. Tymbal Ya. *Batky ta dity, abo yednist protylezhnosti* // Dnipro. 2011. № 11. S. 150–153.
37. Chyzhevskiy D. *Porivniialna istoriia slovianskykh literatur*. Kyiv: Akademiia, 2005. 288 s.
38. Shevelenko I. D. *Modernizm kak arhaizm: nacionalizm i poiski modernistskoj estetiki v Rossii*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. – 336 s.
39. Shekhovcova, T. *Pozdnij modernizm kak literaturovedcheskaya problema (aktual'nye voprosy izucheniya russkoj literatury 1920–30-h godov)*. Pivdennij arhiv, LI, 2011. S. 17–26.
40. Shkandrij M. *Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s*. CIUS, 1992.
41. Deppermann, M. (2001) *Experiment der Freiheit. Russische Moderne im europäischen Vergleich* : Thesen zu einem Projekt // Spezialforschungsbereich Moderne Wien und Zentraleuropa um 1900. Retrieved from URL <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft7f.htm>
42. *The Oxford Handbook of Modernisms* (2010) / Edited by Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth, and Andrew Thacker. Oxford UP.

Борбунюк Валентина Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (вул. Мистецтв, 8, Харків, 61000, Україна); e-mail: 0969255100v@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1969-620X>

Борбунюк Валентина Алексеевна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (вул. Мистецтв, 8, Харків, 61000, Україна); e-mail: 0969255100v@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1969-620X>

Borbuniuk Valentyna, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian studies, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts (8, Iskusstv str., Kharkiv, 61002, Ukraine); e-mail: 0969255100v@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1969-620X>

Письменники – вихованці Харківського університету

УДК 821.161.1'06-3Демидов.09:908(477.54-25)
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-82-19

Писатель-колымчанин Георгий Демидов и Харьков

С. Б. Глибицкая

*головний бібліограф, Центральна наукова бібліотека,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;
e-mail: sv.zajc@gmail.com; http://orcid.org/0000-0002-6863-1832*

В статье, на основе документальных материалов, описан харьковский период жизни репрессированного физика и писателя Георгия Демидова; показано, как харьковские реалии отразились в его произведениях. Г. Г. Демидов (1908–1987) жил в Харькове с 1928 по 1938 г. Сведения о писателе, касающиеся его пребывания в Харькове и приведенные в доступных источниках, скудны и неточны. Знакомство с архивными материалами о Георгии Демидове (архив писателя, переданный дочерью в Харьковскую государственную научную библиотеку имени В. Г. Короленко; материалы архива Харьковского электротехнического института, сохранившиеся в Государственном архиве Харьковской области и архиве Национального технического университета «ХПИ») позволило уточнить и расширить сведения о его учебе и работе в Харькове. В 1928–1931 г. Демидов учился в Харьковском институте народного образования, Харьковском физико-химико-математическом институте (вузах, в которые последовательно был преобразован Харьковский университет; в ФХМИ вошли естественно-научные факультеты). Талантливого студента по достоинству оценил Л. Ландау. Демидов продолжил образование в Ленинградском политехническом институте и, окончив его в 1932 г., вернулся в Харьков. Был принят на должность научного сотрудника Харьковского электротехнического института (ныне – электротехнический факультет НТУ «ХПИ»). С 1933 по 1936 г. учился в аспирантуре при кафедре передачи электроэнергии ХЭТИ. После защиты диссертации в 1936 г. работал старшим научным сотрудником вакуумной лаборатории, организованной при кафедре передачи электроэнергии, получил звание доцента. В феврале 1938 г. был арестован, получил срок и до отправки на Колыму провел полгода в харьковских застенках НКВД. Реалии Харькова отразились большей частью в повести Демидова «Оранжевый абажур», а также в повестях «Декабристка» и «Фонэ квас». На харьковском материале написана и третья автобиографическая повесть, оставшаяся в рукописи в черновом варианте.

Ключевые слова: писатель Георгий Георгиевич Демидов, репрессированные воспитанники Харьковского университета (Харьковского института народного образования, Харьковского физико-химико-математического института), репрессированные ученые Электротехнического института (ныне – НТУ «ХПИ»), Л. Д. Ландау

Глибицька С. Б. Письменник-колымчанин Георгій Демидов і Харків

У статті, на основі документальних матеріалів, описаний харківський період життя репресованого фізика і письменника Георгія Демидова; показано, як харківські реалії відображені в його творах. Г. Г. Демидов (1908–1987) мешкав у Харкові з 1928 по 1938 рр. Відомості про письменника, що стосуються його перебування в Харкові і наведені в доступних джерелах, стилі і неточні. Знайомство з архівними матеріалами про Георгія Демидова (архів письменника, переданий дочкою до Харківської державної наукової бібліотеки імені В. Г. Короленка; матеріали архіву Харківського електротехнічного інституту, що збереглися в Державному архіві Харківської області та архіві Національного технічного університету «ХПІ») дозволило уточнити і розширити відомості про його навчання і роботу в Харкові. 1928–1931 рр. Демидов вчився у Харківському інституті народної освіти, Харківському фізико-хіміко-математическому інституті (внз, в які послідовно був перетворений Харківський університет; у ФХМИ увійшли природно-научні факультети). Талановитого студента гідно оцінив Л. Ландау. Демидов продовжив освіту в Ленінградському політехнічному інституті і, закінчивши його в 1932 р., повернувся до Харкова. Був прийнятий на посаду наукового співробітника Харківського електротехнічного інституту (нині – електротехнічний факультет НТУ «ХПІ»). З 1933 по 1936 рр. вчився в аспірантурі при кафедрі передачі електроенергії ХЭТИ. Після захисту дисертації в 1936 р. працював старшим науковим співробітником вакуумної лабораторії, організованої при кафедрі передачі електроенергії, отримав звання доцента. У лютому 1938 р. був заарештований, отримав термін і до відправки на Колыму провів півроку в харківських застінках НКВД. Реалії Харкова відбилися переважно в повісті Демидова "Помаранчевий абажур", а також в повістях "Декабристка" і "Фонэ квас". На харківському матеріалі написана і третя автобіографічна повість, що залишилася в рукописі в чорновому варіанті.

Ключові слова: письменник Георгій Георгійович Демидов, репресовані вихованці Харківського університету (Харківського інституту народної освіти, Харківського фізико-хіміко-математичного інституту), репресовані вчені електротехнічного інституту (нині – НТУ «ХПІ»), Л. Д. Ландау

Glibitskaya S. B. Writer-kolymchanin Georgiy Demidov and Kharkiv

The article describes the Kharkov period of the life of the repressed physicist and writer Georgiy Demidov on the basis of documentary materials. The Kharkov realities reflected in his works are shown. G. G. Demidov (1908–1987) lived in Kharkov from 1928 to 1938. Information about the writer regarding his stay in Kharkov and given in accessible sources is scarce and inaccurate. Acquaintance with archival materials about Georgiy Demidov (the writer's archive transferred by his daughter to the Kharkiv State Scientific Library named after V. G. Korolenko; materials from the archive of the Kharkov Electrotechnical Institute, preserved in the State Archives of the Kharkov Region and the archives of the National Technical University "KhPI") made it possible to clarify and expand information about his studies and work in Kharkov. In the years 1928–1931 Demidov studied at the Kharkov Institute of Public Education, the Kharkov Institute of Physics, Chemistry and Mathematics (the universities into which Kharkov University was consistently transformed; faculties of natural sciences entered the FChMI). A talented student was appreciated by L. Landau.

Demidov continued his education at the Leningrad Polytechnic Institute and, having graduated from it in 1932, returned to Kharkov. He became a research fellow at the Kharkov Electrotechnical Institute (now – the electrotechnical faculty of NTU "KhPI"). From 1933 to 1936 studied in graduate school at the Department of Electric Power Transmission HETI. After defending his dissertation in 1936, he worked as a senior research fellow at a vacuum laboratory organized at the Department of Electric Power Transmission, and received the title of Associate Professor. In February 1938 he was arrested, received a term, and spent six months in the NKVD dungeons in Kharkov before being sent to Kolyma. The realities of Kharkov were reflected mainly in Demidov's novel "Orange Lampshade", as well as in the stories "Decembrist" and "Fonet Kvass". The third autobiographical novel written in the draft manuscript is also written on Kharkov material.

Keywords: writer Georgiy Georgievich Demidov, repressed students of Kharkov University (Kharkov Institute of Public Education, Kharkov Physico-Chemical and Mathematical Institute), repressed scientists of the Kharkov Electrotechnical Institute (now NTU "KPI"), L. D. Landau

Георгий Георгиевич Демидов (1908–1987) родился в Санкт-Петербурге, его детство и юность прошли в городе Лебедине (ныне Сумской области), 14 лет каторги он отбыл в ГУЛАГе и осел по освобождению в Коми АССР, последние годы жизни провел в Калуге. Тем не менее, по словам его дочери, он считал себя харьковчанином [4:53]. Харьковский период – с 1928 по 1938 гг. – стал для него самым важным и самым счастливым в жизни. Именно здесь он, талантливый физик и соратник Ландау, получил высшее образование и работал до своего ареста. Здесь, еще будучи студентом, сделал свое первое изобретение, и его дар исследователя оценил Ландау [12; 13], здесь защитил кандидатскую диссертацию и получил звание доцента. Здесь женился и стал отцом. И здесь, в Харькове, был арестован и, получив срок, осознал, что путь в науку отныне закрыт для него навсегда. Впоследствии он признался дочери, что трагедию несостоявшегося ученого он переживал острее, чем отрыв от семьи [12].

Если бы его судьба сложилась более счастливо, если бы он не был на долгие годы выброшен из жизни, наверняка наука приобрела бы новое яркое имя, а литература никогда не узнала бы писателя Демидова с его пронзительной психологической прозой. Но тогда и время было бы не таким, каким оказалось в действительности.

В чем состоит феномен Демидова, сформулировала литературовед Мариэтта Чудакова в послесловии к его книге «Чудная планета»: «Он был гениальным инженером, вытолкнутым после 14 лет советской каторги в литературу – и занявшим в ней, как очевидно сегодня, единственное в своем роде место. <...> Потому что в российской жизни середины 1930-х – первой половины 1950-х годов образовался жизненный материал такой силы, что он сам собой стал порождать писателей – с того момента, разумеется, когда тех, кто остался в живых, после смерти серийной убийцы грандиозного масштаба выпустили из лагерей» [9:342].

«...каких сил, – пишет М. Чудакова, – стоило ему самому, ежечасно наблюдавшему торжествующее зло, сохранить интеллект и дух для будущего труда» [9:349]. В тех мученических условиях Колымы, из которых редко кто выходил живым, Демидов заставлял себя выжить, чтобы рассказать правду о ГУЛАГе.

Г. Г. Демидов так и не увидел свои произведения опубликованными. Более того, он думал, что изъятые в 1980 г. КГБ его рукописи никогда не дойдут до читателя. И, находясь в глубокой депрессии после их изъятия, все семь лет, которые остались ему, не мог написать ни строки. После его смерти, благодаря содействию секретаря ЦК КПСС А. Н. Яковлева, к которому обратилась дочь писателя, Валентина Георгиевна, в 1988 г. рукописи были возвращены. Очень медленно они пробивали себе дорогу: усилиями В. Г. Демидовой появлялись отдельные публикации рассказов, и только через 20 лет, к столетию писателя, в издательстве «Возвращение» одна за другой стали выходить его книги «Чудная планета» (2008), «Оранжевый абажур» (2009), «Любовь за колючей проволокой» (2010), автобиографическая проза «От рассвета до сумерек» (2014) [6–9].

К тому времени лагерная тема времен тотального террора уже прочно обосновалась в литературе, и, казалось бы, вышедшая спустя полвека после разоблачения культа личности Сталина проза Демидова ничего нового добавить не могла. Тем не менее, именно он, по словам Дмитрия Быкова, – «последний из великих летописцев ГУЛАГа, вышедших к читателю» и «единственный из новооткрытых авторов, кто может добавиться третьим к знаменитой паре Солженицына и Шаламова» [2].

Творчество Георгия Демидова достойно самого пристального и глубокого изучения. Среди литературоведческих работ о его прозе назовем наиболее значимые, с нашей точки зрения: предисловия и послесловие к трем книгам Демидова М. Чудаковой [6; 7; 9], статья Д. Быкова в цикле «Галерея писателей» [2], глава, посвященная Г. Демидову, в книге В. Шенталинского «Рабы свободы» [16] и недавно вышедшая книга о Г. Демидове и его прозе – «Колыма становится текстом» В. Шубиной [17].

Следует назвать и публикации о многострадной его жизни и пути к писательству, первая из которых – Е. Якович в «Литературной газете» (1990) [18], интервью с дочерью Демидова – Валентиной Георгиевной [12; 13], материалы конференции к его столетию (2008) [11], документальный фильм «Житие интеллигента Демидова» (режиссер Светлана Быченко, 2010) и ряд других. Не забудем и об образе Демидова в рассказах В. Шаламова («Житие инженера Кипреева», «Иван

Фёдорович»), с которым Варлам Тихонович познакомился на Колыме и которого считал «самым умным и самым достойным человеком, встреченным в жизни» [15].

В данной статье мы рассмотрим пока еще не изученный аспект жизни и творчества писателя – а именно: Харьков в его судьбе и прозе. Заданная тема в интернет-пространстве отражена только кратким и неточным упоминанием места его учебы и работы: «Заработав немного денег, поступил в Харьковский государственный университет на физико-химический факультет»; «В 1930-х годах работал в лаборатории Ландау в УФТИ. <...> Защитил кандидатскую диссертацию под руководством Ландау» [10; 13]. Изучению этого вопроса мы посвятили три статьи в краеведческих изданиях [3–5], где выяснили, с привлечением документов, где он учился и работал.

Осветим жизненный путь физика-писателя, сделав основной упор на харьковском периоде и на том, как отразились в его произведениях харьковские реалии.

Георгий Георгиевич Демидов родился 29 ноября 1908 г. в Санкт-Петербурге в многодетной семье рабочего. В 1913 г., из-за доноса о политической неблагонадежности, отец был выслан в провинцию. Он переехал с семьей в имение барона Брезеля в Полтавскую губернию, где работал слесарем-механиком по ремонту сельскохозяйственных машин [8:49, 63–64]. В 1919 г., в разгар Гражданской войны и крестьянских расправ над помещиками, семья переехала в г. Лебедин (ныне – Сумской области). Старший сын Георгий, окончив лебединскую среднюю школу, уехал на Донбасс подзаработать денег и почти два года работал на сахарном заводе. Затем отправился в Харьков – получать высшее образование.

С 1928 по 1930 гг. он учился на факультете профессионального образования (физико-математический отдел, исследовательское отделение) Харьковского института народного образования (ХИНО) [4:44] – вуза, в который (пройдя перед тем и другие трансформации) был преобразован Харьковский университет. В 1929 г., будучи студентом, получил свой первый патент на изобретение [1:Р-528: Материалы о рационализаторской и изобретательской деятельности Г. Г. Демидова, 1929–1965].

В 1930–1931 гг. продолжил учебу на исследовательском отделении физического факультета Харьковского физико-химико-математического института (в этот институт вошли естественнонаучные факультеты после преобразования ХИНО)¹ [4:45]. На третьем курсе

на талантливом студента-физика обратил внимание Лев Ландау. «Вам тут уже делать нечего!» – сказал он Георгию Демидову (об этом писатель рассказал впоследствии дочери) [13].

В 1931 г. молодой физик продолжил образование в Ленинградском политехническом институте [14] – вероятно, по совету Л. Д. Ландау, и, окончив его в 1932 г., вернулся в Харьков.

В том же 1932 г. был принят на должность научного сотрудника кафедры передачи электроэнергии Харьковского электротехнического института² [3]. Занимался исследовательской, педагогической и общественной работой. В 1933 г. поступил в аспирантуру при кафедре, совмещая работу и учебу. Его научным руководителем был заведующий кафедрой, профессор В. М. Хрущев. В 1936 г. защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата технических наук на тему «Измерение наибольшего значения напряжения при импульсах», был назначен на должность старшего научного сотрудника вакуумной лаборатории, организованной при кафедре передачи электроэнергии ХЭТИ [3]. Вскоре получил звание доцента. И в феврале 1938 г. по обвинению в участии в «троцкистско-бухаринском заговоре» был арестован [1:Р-530: Справка о реабилитации Г. Г. Демидова, 1958 г.].

До вынесения приговора ученый провел полгода в харьковских застенках НКВД, Военный трибунал Харьковского военного округа осудил его по ст. 58.8.11 к 10 годам исправительно-трудовых лагерей³. Отбывать наказание он был направлен в Дальстрой, на Колыму.

Это фактаж о жизни Демидова в Харькове, который удалось установить. Что касается харьковских реалий в произведениях писателя, то более всего их в повести, во многом автобиографической, – «Оранжевый абажур».

Герой повести, физик Алексей Дмитриевич Трубников, жил с семьей на улице Технологической [7:223], рядом с местом своей работы. Нынешняя улица Багалея, которую многие помнят как улицу Фрунзе, до этого называлась Технологической, поскольку вела к Технологическому институту (нынешний Политехнический, НТУ «ХПИ»).

Дом на улице Технологической, где жил Трубников (и, возможно, жил сам Демидов), достаточно узнаваем. Когда подследственного Трубникова везут в тюремном автомобиле в трибунал, «воронки» проезжает по его улице, и сквозь вентиляционные отверстия Алексей Дмитриевич узнает свой дом: «Рядом с домом

ім. О. М. Горького, 1905–1940 рр. : ювіл. вид. / відп. ред. К. М. Віч. – Харків, 1940. – С. 84–85.

² Харьковский электротехнический институт, как и другие вузы, на которые распался Технологический институт, позднее стал факультетом Политехнического института (ныне – НТУ «ХПИ»).

³ Впоследствии срок был увеличен [10; 12; 13].

¹ Королівський С. М. Короткий нарис історії Харківського державного університету ім. О. М. Горького за років Великої Жовтневої Соціалістичної революції (1917–1940 рр.) // Короткі нариси з історії Харківського держуніверситету

детская площадка, разбитая на месте снесенного ветром строения. Через площадку наискось должна быть видна боковая стена дома с единственным круглым чердачным окном на самом верху. Вот она, эта глухая стена! Замелькали окна второго этажа. <...> Три последних в этом ряду – окна его квартиры. Четвертое – окно Оленькиной комнаты – в боковой стене за углом... <...> ряд тополей, который кончается перед их домом». Пустое пространство (детская площадка) перед глухой стеной, ряд тополей, который кончается перед их домом, – это описание подходит под определенный адрес: нынешняя ул. Багалея, 13.

Есть и другие, вполне узнаваемые приметы Харькова, которые в повести располагаются по пути следования «воронка», а в действительности находятся в разных местах города: «кариатиды над гастрономическим магазином», (возможно, имелся в виду кондитерский магазин – нынешний «Ведмедик»), «старинный барский особняк с ампирическим фронтоном» (таких в Харькове много), «переделанный из церкви кинотеатр с придавившим его сверху куполом» (под это описание подходят Свято-Антониевский храм на ул. Университетской, Свято-Дмитриевский на Екатеринославской (ныне – Полтавский шлях), «фигура рабочего с молотом на плече» при въезде на мост (в начале Московского проспекта; памятники при въезде на мост установлены позднее – в 1954 г., но Демидов бывал в Харькове после реабилитации и мог при написании повести добавить эту подробность). Местоположение определенных деталей городской архитектуры писатель мог не запомнить («Оранжевый абажур» писался спустя 30 лет после ареста) или специально переместить в творческих целях.

Помнил Георгий Георгиевич и о кладбище (нынешний Молодежный парк), находившемся в стороне от Технологической улицы, но спустя много лет эта подробность забыта или также в художественных целях изменена: «Между их квартирой и институтом лежит старое и огромное православное кладбище. Он и Ирина в хорошую погоду ходят через это кладбище на работу и с работы домой» [7:143].

Есть в повести и другие приметы Харькова, уже из области искусств. В тюрьме НКВД в одной камере с Трубниковым сидел театральный режиссер, поставивший спектакль «Очная ставка». Сокамерники пеняли ему на то, что в спектакле не отражена реальная картина следствия (инквизиторские методы, которым они подвергались). Такой спектакль, действительно, был поставлен в 1937 г. в Харьковском русском драматическом театре режиссером В. М. Аристовым (1898–1962) по пьесе бр. Тур и Л. Шейнина⁴. Неизвестно, коснулись ли

репрессии режиссера в действительности (в его краткой опубликованной биографии таких данных нет⁵), но этот момент может быть и художественным вымыслом.

Есть и еще один факт, взятый из харьковских реалий. В повести жена Трубникова Ирина до поступления в институтскую библиотеку работала гидом в гостинице «Интурист». Один из туристов оказался французским архитектором, чей авангардистский проект нового оперного театра выиграл конкурс. На одной из главных улиц была взорвана и снесена церковь и вырублен окружавший ее большой сквер. На этом месте стали возводить стены оперного театра. Но начатое строительство было законсервировано. По повести, архитектор хотел найти место остановленного строительства. Из-за его самовольной отлучки пострадала гид – ее уволили с работы.

Действительно, на месте Мироносицкой церкви, которую снесли в 1930 г., начались работы по строительству «Театра массового музыкального действия» с залом на 4000 мест. Но, когда столицу перевели в Киев, строительство было законсервировано. На участке по Сумской улице, где оно велось, перед войной временно разместили троллейбусное депо, а после войны разбили сквер с «Зеркальной струей»⁶. Авторы архитектурного проекта были другие⁷, но Демидов такой подробности знать не мог.

Есть намеки на Харьков и в других произведениях.

«Один из старейших университетов страны», был местом работы репрессированного доцента-генетика Сергея Яковлевича Комского из повести «Декабристка» [6]. Учитывая то, что в произведении цитируется Тарас Шевченко на языке оригинала, можно понять, что и ученый, и его бывшая студентка Нина Понсо, поехавшая за ним на Колыму, – из Украины. А Харьковский университет – действительно старейший, поскольку стал третьим в Российской империи после Московского и Дерптского (ныне – Тартусского) университетов.

Харьковские реалии просматриваются и в повести «Фонэ квас» [7]. В Харькове действительно была Дворянская улица (ныне ул. Юлия Чигирина), но там не располагалось жандармское управление, как сказано в повести. Однако «новое» здание НКВД (ныне это здание СБУ⁸), в самом деле, занимает целый квартал, и располагается по адресу: ул. Мироносицкая, 2 (в справочниках «Весь

<http://rusdrama.kh.ua/archiv/archiv-spektaklej-1933-1970-gg>. (дата обращения 6.06.2019).

⁵ Митці України. – Київ, 1992. – С. 30.

⁶ Лейбфрейд А. Ю., Полякова Ю. Ю. Харьков от крепости до столицы. – Харьков, 1998. – С. 207.

⁷ Братья В. и А. Веснины. (Православная энциклопедия Харьковщины. – Харьков, 2009. – С. 264.)

⁸ Нынешнее 5-этажное здание СБУ было построено на том же месте в 1962 г.

⁴ Архив спектаклей 1933–1970 гг. // Харьковский государственный академический русский драматический театр им. А. С. Пушкина : офиц. сайт. – Режим доступа:

Харьков» за 1920-е гг. его адрес: ул. Чернышевская, 23б – другая сторона квартала). Подробное описание следственного корпуса, лестниц и коридоров, тюремного двора, душевой, забитой людьми камеры [7:26–30], увиденные глазами героя повести Рафаила Львовича Белокриницкого (так же, как и Демидов, инженера-электротехника), не оставляет сомнений, что именно в этом здании харьковского НКВД пришлось провести полгода до вынесения приговора, пройти через избиения и карцер самому автору.

На харьковском материале написана и третья автобиографическая повесть⁹, оставшаяся в рукописи в черновом варианте. Она отражает период жизни писателя (в то время – физика) с 1928 по 1933 годы. Демидов не успел довести ее до удобочитаемого вида, сделать машинописный вариант. Рукопись передана дочерью писателя в Центральный литературный музей в Москве.

Вернемся к биографии Г. Г. Демидова. Из Харькова он был выслан на Колыму, нечеловеческие условия которой и поведение человека в этих условиях (и достойное, и скотское) бывший гулаговец отобразил в своих произведениях. Там же запечатлены его собственные хождения по мукам. Документальные сведения о его пребывании на каторге подробно описаны в приведенных выше

материалах [10–13] (достаточно вспомнить создание им на Колыме завода по восстановлению лампочек, историю с лендлизовским костюмом, убийство урки, благородство по отношению к женщинам). В тех же источниках отражена его дальнейшая судьба: пребывание на поселении в г. Ухта Коми АССР, где он работал на механическом заводе, стал главным конструктором, а вечера и отпуск посвящал своим литературным «свидетельствам»; годы жизни в Калуге, приютившей пенсионера-писателя, трагический его уход – с сознанием несостоявшейся жизни.

Жизнь состоялась, как часто бывает у писателей, уже после смерти. Книги Демидова изданы, его проза высоко оценена. Но, к сожалению, в Харькове о нем знают мало, и тем менее знают, какую роль сыграл наш город в его жизни. И не только мемориальной доски на здании, где он работал, достоин Демидов-физик-писатель, но и внимания к нему харьковчан – читателей и литературоведов. Книги его в Харькове не продаются, но их можно найти в крупнейших библиотеках – ЦНБ ХНУ имени В. Н. Каразина и ХГНБ имени В. Г. Короленко. Часть этих книг, по просьбе дочери писателя, была безвозмездно передана издательством «Возвращение», часть куплена сотрудниками библиотек. Многие произведения Г. Г. Демидова доступны в интернете.

⁹ Первая – «От рассвета до сумерек» (2014), вторая готовится дочерью к печати в издательстве «Возвращение».

Литература

1. Архів Науково-дослідного відділу документознавства, колекцій рідкісних видань і рукописів ХГНБ імені В. Г. Короленка. – Ф. 36 : Архівний фонд Г. Г. Демідова. – Р-513 – Р-534. – Харьков, [1929–1992].
2. Быков Д. Л. Георгий Демидов // Дилетант. – 2016. – № 12 (декабрь). – URL : <https://ru-bykov.livejournal.com/2700604.html>. – Портретная галерея Дмитрия Быкова.
3. Глибицкая С. Б. Возвращение Георгия Демидова в Харьков // Культурна спадщина Слобожанщини : зб. наук. ст. – Харків, 2019. – Число 42. – В печати.
4. Глибицкая С. Б. Георгий Демидов (1908–1987), воспитанник Харьковского университета, ученик и соратник Ландау, писатель, прошедший Колыму // Культурна спадщина Слобожанщини : зб. наук. ст. – Харків, 2018. – Число 39. – С. 43–54 : іл. – Статья выложена в электронном архиве ХНУ имени В. Н. Каразина. – URL : <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/14449/2/Demidov.pdf>; приведена также на сайте: Варлам Шаламов и концентрационный мир. – URL : <https://ru-prichal-ada.livejournal.com/571509.html>.
5. Глибицкая С. Б. Как «Освенцим без печей» переплавил физика в писателя // У милому місті моєму : іст.-краснав. альм. – Харків, 2017. – Вип. 2. – С. 36–44 : іл.
6. Демидов Г. Г. Любовь за колючей проволокой : повести и рассказы. – Москва : Возвращение, 2010. – 360 с.
7. Демидов Г. Г. Оранжевый абажур : повести / [публ. В. Г. Демидовой ; предисл. М. О. Чудаковой]. – Москва : Возвращение, 2009. – 376 с.
8. Демидов Г. Г. От рассвета до сумерек : Воспоминания и раздумья ровесника века. – Москва : Возвращение, 2014. – 367 с.
9. Демидов Г. Г. Чудная планета : рассказы / [сост., подгот. текста, подгот. ил. В. Г. Демидовой ; послесл. М. О. Чудаковой]. – Москва : Возвращение, 2008. – 360 с.
10. Демидов Георгий Георгиевич // Википедия. – URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%B2,%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B9_%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.
11. Демидов и Шаламов. Житие Георгия на фоне Варлама : материалы к одноимен. конф. / сост. С. С. Виленский. – Москва : Возвращение, 2016. – 96 с.
12. Демидова В. Г. «Будущему на проклятое прошлое...» : интервью с Валентиной Демидовой // Варлам Шаламов. – Режим доступа : <http://shalamov.ru/memory/222/>.

13. Демидова В. Г. Об отце // Электронная библиотека Александра Белоусенко. – URL : http://www.belousenko.com/books/demidov/demidov_valentina.htm.
14. От рассвета до сумерек // МУ «Центральная библиотека МОГО Ухта». – URL : <http://www.ukhta-lib.ru/news/44-skb-news/1131-skb-2014-10-28-01.html>.
15. Шаламов В. Т. Двадцатые годы // Варлам Шаламов : сайт. – URL : <http://shalamov.ru/library/30/>.
16. Шенталинский В. А. Седьмое небо : Нина Гаген-Торн. Георгий Демидов // Рабы свободы. – Москва, 2009. – С. 379–416.
17. Шубина В. Кольма становится текстом. – Москва : Новый хронограф, 2018. – 525 с.
18. Якович Е. Демидов и Шаламов : Житие Георгия на фоне Варлама // Лит. газета. –1990. – 11 апр. – С. 7.

References

1. *Arhiv Naukovo-doslidnogo viddilu dokumentoznavstva, kolektsiy ridkisnih vidan i rukopisiv HGNB imeni V. G. Korolenka*. F. 36 : Arhivnyi fond G. G. Demidova ([1929–1992]). R-513 – R-534. Harkov.
2. Bykov D. L. (2016). Georgiy Demidov. *Diletant*, N 12 (dekabr). Retrieved from <https://ru-bykov.livejournal.com/2700604.html>.
3. Hlybyskaya S. B. (2019). Vozvrashchenie Georgiya Demidova v Harkov. *Kulturna spadschina Slobozhanshini, Chislo 42*. Harkiv. V pechati.
4. Hlybyskaya S. B. (2018). Georgiy Demidov (1908–1987), vospitannik Harkovskogo universiteta, uchenik i soratnik Landau, pisatel, proshedshiy Kolyimu. *Kulturna spadschina Slobozhanshini*. Chislo 39 (s. 43–54). Harkiv.
5. Hlybyskaya S. B. (2017). Kak «Osventsim bez pechey» pereplavil fizika v pisatelya. *U milomu misti moemu*. Vyp. 2 (s. 36–44). Harkiv.
6. Demidov G. G. (2010). *Lyubov za kolyuchey provolokoy*. Moskva: Vozvrashchenie.
7. Demidov G. G. (2009). *Oranzheviy abazhur*. Moskva: Vozvrashchenie.
8. Demidov G. G. (2014). *Ot rassveta do sumerek: Vospominaniya i razdumya rovesnika veka*. Moskva: Vozvrashchenie.
9. Demidov G. G. (2008). *Chudnaya planeta*. Moskva: Vozvrashchenie.
10. Demidov Georgiy Georgievich. *Wikipediya*. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%B2,%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B9_%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.
11. Vilenskiy S. S. (Sost.) (2016). *Demidov i Shalamov: Zhitie Georgiya na fone Varlama: materialy k odnoimen. konf.* Moskva: Vozvrashchenie.
12. Demidova V. G. «Buduschemu na proklyatoye proshloe...». *Varlam Shalamov*. Retrieved from <http://shalamov.ru/memory/222/>.
13. Demidova V. G. Ob ottse. *Elektronnaya biblioteka Aleksandra Belousenko*. Retrieved from http://www.belousenko.com/books/demidov/demidov_valentina.
14. Ot rassveta do sumerek (2014). *MU «Tsentralnaya biblioteka MOGO Uhta»*. Retrieved from <http://www.ukhta-lib.ru/news/44-skb-news/1131-skb-2014-10-28-01.html>.
15. Shalamov V. T. Dvadsatye godyi. *Varlam Shalamov: sayt*. Retrieved from <http://shalamov.ru/library/30/>.
16. Shentalinskiy V. A. (2009). Sedmoe nebo: Nina Gagen-Torn. Georgiy Demidov. *Raby svobody* (s. 379–416). Moskva: Progress-Pleyada.
17. Shubina V. (2018). *Kolyima stanovitsya tekstom*. Moskva: Novyyi hronograf.
18. Yakovich E. (1990, April 11). Demidov i Shalamov: Zhitie Georgiya na fone Varlama. *Literaturnaya gazeta*, s. 7.

Глибицька Світлана Борисівна, головний бібліограф, Центральна наукова бібліотека, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: sv.zajc@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-6863-1832>

Глибицкая Светлана Борисовна, главный библиограф, Центральная научная библиотека, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: sv.zajc@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-6863-1832>

Glibitskaya Svitlana, Chief Bibliographer, Central Scientific Library, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: sv.zajc@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-6863-1832>

Пам'ятні дати

До 100-річчя з дня народження М. Г. Зельдовича



1 августа 2019 года исполнилось 100 лет со дня рождения доктора филологических наук, профессора кафедры истории русской литературы Харьковского государственного университета Моисея Горациевича Зельдовича (1919–2008). Этой знаменательной дате была посвящена Международная научная конференция «История и теория литературы в современной филологической эпистеме», прошедшая на филологическом факультете Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина 24–25 октября 2019 года.

Моисей Горациевич Зельдович родился 1 августа 1919 г. в г. Каменец-Подольский (ныне – Хмельницкой области). В местную школу пошел в 1927 г. В 1932 г. вместе с родителями переехал в Харьков. В 1937 г. окончил школу и поступил на филологический факультет Харьковского государственного университета.

В 1941 г. Моисей Зельдович заканчивал 5-й курс. После начала войны был эвакуирован в Казахстан, где учился с января по май 1942 года в Объединенном украинском государственном университете в Кзыл-Орде Казахской ССР.

С отличием окончив университет и получив рекомендацию в аспирантуру, молодой человек ушел на фронт. Служил Моисей Зельдович в автоматном, затем пулеметном батальонах. Как знаток немецкого языка, он был направлен в Москву на спецфакультет Военного института иностранных языков Красной Армии, где проучился пять месяцев. После этого служил в разведке 3-го Белорусского фронта. Был переводчиком в штабе армии, штабе корпуса, в лагерях для немецких военнопленных.

В декабре 1945 г. М. Г. Зельдович демобилизовался и вернулся в Харьков, где стал работать переводчиком. В 1946 г. поступил в заочную аспирантуру при кафедре истории русской литературы ХГУ. В 1947 г. появилась его первая публикация «Ломоносов и классицизм» (в материалах студенческой конференции). В 1949 г. молодой ученый успешно защитил кандидатскую диссертацию «К истории и теории реализма передовой русской литературы сороковых годов XIX века».

С 1948 г. стал преподавателем, а после защиты диссертации – доцентом кафедры истории русской литературы ХГУ. Преподавал теоретико-литературные дисциплины и историю русской литературы XIX века. Основными направлениями его научных исследований стали теория литературы, теория, история и методология литературной критики.

Первая монография – «Вопросы теории реализма» – вышла в 1957 г. В 1969 г. Моисей Горациевич защитил докторскую диссертацию «Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов и русская критика их времени», после чего в 1972 г. стал профессором кафедры.

М. Г. Зельдович является автором более 200 печатных работ. Основные его труды: «Русская литература XIX в.: хрестоматия критических материалов», составленная совместно с Л. Я. Лившицем (выпуск 1 – 1959, выпуск 2 – 1961; дополненные, переработанные переиздания в 1964, 1967, 1975); «Н. А. Добролюбов: семинарий», составленный совместно с М. В. Черняковым (1961); монография «Чернышевский и проблемы критики» (1968); сборники научных статей и очерков «Уроки критической классики. Вопросы теории и методологии критики» (1976), «Историзм и творчество» (1980), «Страницы истории русской литературной критики» (1984), «В поисках закономерностей: О литературной критике и путях ее изучения» (1989). М. Г. Зельдович был составителем сборников «Белінський Віссаріон: Думки про мистецтво» (1976), «Мысли о литературе и искусстве» А. С. Пушкина, А. И. Герцена, М. Е. Салтыкова-Щедрина (1984, 1987, 1989), автором вступительных статей и примечаний.

В 1998 г. уже в преклонном возрасте вместе с сыном Моисей Горациевич переехал в Польшу, в город Торунь, куда Геннадий Моисеевич был приглашен работать. Со временем Зельдович-младший стал профессором Варшавского университета. Моисей Горациевич прожил в Польше 10 лет и умер 2 декабря 2008 г.

После его ухода сын переиздал основные труды отца в двухтомнике под названием «Творческое поведение: О феномене литературной критики, логике ее развития в русской культуре середины 19 века и общих принципах подобных штудий» (Харьков, 2010).

Воспоминаниями о М. Г. Зельдовиче поделились его коллеги, много лет проработавшие рядом с ним на кафедре и факультете. Вспоминает О. В. Анкудинова, доцент кафедры истории русской литературы:

«Я познакомилась с М.Г. Зельдовичем в далеком 1951 году, когда поступила на филологический факультет. Наше знакомство продлилось до самого ухода Михаила Горациевича на пенсию, т.е. без малого 50 лет. К тому времени я уже давно была его коллегой.

Если бы сейчас меня спросили, какова главная черта характера Михаила Горациевича, я бы ответила: страстная (именно так!) увлеченность наукой. Он обладал обширными знаниями в разных областях филологии. Основной круг его интересов в 50–60-е годы был сосредоточен преимущественно на проблемах истории и теории критики. Но это не значит, что он был ограничен этой сферой знаний. Михаил Горациевич мог, например, придя на кафедру, сообщить о новых работах в европейском пушкиноведении или свежих публикациях по темам научных интересов своих коллег.

Слово Михаила Горациевича всегда было для нас большим авторитетом. Но не только для нашего коллектива. В научном общении с коллегами Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы и других городов я неоднократно убеждалась в том, что имя М. Г. Зельдовича стало визитной карточкой нашей кафедры.

Тип его устных высказываний хочется охарактеризовать особо, будь то участие в научных конференциях, выступления на Ученом Совете, методологическом семинаре или заседании кафедры. В речах Михаила Горациевича всегда звучала некоторая категоричность. Он никогда не употреблял таких слов, как «может быть», «казалось бы». Скорее его выступлениям была присуща другая модель выражения: «не приходится сомневаться, что...». Я думаю, что ход логических рассуждений, т.е. черновая работа мысли, происходили заранее. Цена свое время и время слушателей, он выносил на публику уже сформировавшееся мнение о предмете разговора».

О М. Г. Зельдовиче рассказывает Лилия Алексеевна Быкова, профессор кафедры русского языка, ныне живущая в Калифорнии.

«Моисей Горациевич – явление яркое, масштабное. Он был известен в нашей большой стране как филолог и философ. Каждый, кто пишет о нем, вспоминая его труды и дни, осознает, что одаренность его была свыше. Сам он был невероятно трудоспособен, честен. Чувствуя свою силу и правоту, чувствуя необходимость возразить (когда это было возможно), он ВМЕШИВАЛСЯ – против глупости, бездарности, пошлости – касалось это его лично или нет. Темперамент имел взрывной. Но вежлив, уважителен и благожелателен оставался всегда. У него были почитатели и друзья в Украине, в Союзе, за рубежом. В Гданьском университете переводили и издавали часть главной работы Моисея Горациевича. Его науку можно сравнить с фундаментальными знаниями в науках естественных – нет ничего практичнее, чем хорошая теория.

В его трудах звучали полузабытые теперь имена российских деятелей культуры, идеологов искусства. Интерес Моисея Горациевича к их личностям (к революционерам-демократам, в частности) не противоречил его вниманию к современной западной науке. Из Польши я привозила ему работы польских филологов, в том числе и общеизвестный теоретический труд Ежи Фарыно. Тогда, в 70-е годы, в книге Фарыно все было новым и удивительным – система представлений о мире литературного произведения, о способах и путях его анализа, выход в семиотику и культурологию, в другие сферы искусства. Харьковского теоретика литературы Зельдовича по-настоящему профессионально интересовали исследования зарубежных ученых, польских литературоведов и философов. Думаю, привлекали присущий им дух вольности, свобода способов выражения мысли, «европейскость». Помню, он подарил мне одну из своих уже последних работ. Как и другие ее читатели, я заметила, что написана она по-новому – живо и свободно.

Феномен языковой личности Моисея Горациевича достоин поучительного анализа. Писал и выступал он действительно блистательно. Природный риторический дар? Высокий лаконичный академизм? Устная публичная речь его тоже носила печать книжности. Точность терминологии (недаром поляки переводили его работу о терминах), глубинное сопряжение абстрактных понятий, может быть, даже влечение к синтаксическому периоду, мощная энергетика интонационного рисунка фразы. Если бы измерялся лексикон индивида, ему не было бы равных – особенно в отношении раритетных слов».

Все, кто знал Моисея Горациевича, были свидетелями его отеческой любви и заботы о сыне. Вспоминает Г. М. Зельдович, доктор филологических наук, зав. кафедрой семиотики Института прикладной лингвистики Варшавского университета:

«Когда я задумываюсь, что же было главным сюжетом в папиной судьбе, неизменно возвращаюсь к одной и той же мысли: жизнь если не в чуде, то где-то поблизости от чуда, жизнь в удивительной непривязанности к внешним обстоятельствам.

Папа никогда меня не обманывал – и не обманывал других. Ошибался, бывал чудовищно непрактичным, почти ребенком, обманывался сам, многое распознал в этом самообмане в последние годы, страдал, но не помню случая, когда я бы почувствовал в его поступках или словах какую-нибудь фальшь, хотя бы самую тонкую корысть, почувствовал, что он перестал быть собой. А вместе с его редкостной внутренней сохранностью, с его провидческой мудростью, умением и интеллектуально, и интуитивно схватить самую глубокую суть человеческих отношений, с умением, ни на что в бытии не закрывая глаз, уверенно жить на высших этажах своего существа это производило такое впечатление, будто при папе заново рождаешься, ибо открываешь совершенно новые стороны собственного я – занятие, которое и сегодня меня завораживает, но в котором папа – едва ли умышленно – давал неоценимую помощь, далеко выходящую за рамки штатных родительских обязанностей.

Он успел увидеть мои книги переводов, которые готовились под его сильным нажимом и значили для него как бы не больше, чем собственные. Он делал все, чтобы я стал собой. Никогда, даже в самое тугое время, не приходилось выбирать между заработком и самосозиданием. Он показал, что в любых обстоятельствах можно искать и находить смысл».

Кафедра истории русской литературы
Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗУВАННЯ СТАТЕЙ

1. Всі наукові статті, що надійшли до редакції «Вісника» і відповідають його тематиці та вимогам, проходять через інститут рецензування.

2. Форми рецензування статей: зовнішня (рецензування рукописів статей доктором або кандидатом наук, який є провідним спеціалістом у відповідній галузі науки), та внутрішня (рецензування рукописів статей членами редакційної колегії). Рецензування проводиться за принципами double-blind peer review (двостороннє «сліпе» рецензування — автор і рецензент не знають один про одного).

3. Стаття реєструється у редакції «Вісника» із зазначенням дати отримання, назви, П.І.Б. автора (авторів), місяця роботи.

4. Відповідальний секретар протягом 7 днів повідомляє авторів про одержання статті.

5. Відповідальний секретар визначає відповідність статті профілю журналу та вимогам до оформлення, що розміщені на сайті «Вісника» (<http://periodicals.karazin.ua/philology>). У разі невідповідності стаття до подальшого розгляду не допускається.

6. Відповідальний редактор направляє статтю на внутрішнє рецензування члену редакційної колегії, що має найбільш близьку до теми статті наукову спеціалізацію.

7. Строки рецензування не повинні перевищувати чотирьох тижнів із дня отримання.

8. У внутрішній рецензії повинні бути висвітлені наступні питання:

- актуальність та наукова новизна;
- обґрунтованість та значимість результатів;
- оцінка особистого внеску автора статті в рішення даної проблеми;
- відповідність мови, стиля, композиції, логіки викладання науковому характеру матеріала;
- якість оформлення;
- у чому конкретно полягають позитивні сторони, а також недоліки статті, які виправлення й доповнення повинні бути внесені автором;
- висновок про можливість опублікування даного рукопису в журналі: «рекомендується», «рекомендується з урахуванням виправлення відзначених рецензентом недоліків» або «не рекомендується».

9. Рецензент приймає рішення про доцільність публікації, про необхідність доопрацювання рукопису, або про недоцільність публікації. Рецензія повинна бути підписана рецензентом з розшифровкою посади, наукового ступеня і вченого звання.

10. Рецензенти повідомляються про те, що надіслані їм рукописи є приватною власністю авторів і відносяться до відомостей, що не підлягають розголошенню. Рецензентам забороняється робити копії статей для своїх потреб.

11. При необхідності доопрацювання стаття направляється автору з пропозицією врахувати зауваження рецензента. У випадку відхилення статті від публікації редакція направляє авторові мотивовану відмову.

12. Рукописи, допрацьовані автором, повторно направляються на рецензування того ж рецензента, який робив критичні зауваження, чи іншому на розсуд відповідального редактора.

13. Рукописи, автори яких не усунули конструктивні зауваження рецензента або аргументовано не спростовують їх, до публікації не приймаються.

14. Остаточне рішення про можливість і доцільність публікації приймається відповідальним редактором (або, за його дорученням, — членом редакційної колегії), а при необхідності — засіданням редакційної колегії в цілому.

15. Згідно із положеннями про систему запобігання та виявлення академічного плагіату у наукових та навчальних роботах працівників і здобувачів вищої освіти Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, перед поданням «Вісника» на розгляд ученої ради факультету редакційна колегія перевіряє прийняті до опублікування статті на відсутність академічного плагіату, про що складається довідка, яку підписує відповідальний редактор видання. Перевірка здійснюється за допомогою Антиплагіатної інтернет- системи Strikeplagiarism.com (власність компанії Plagiat.pl).

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ
ДЛЯ «ВІСНИКА ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗИНА»,
СЕРІЯ «ФІЛОЛОГІЯ»**

До «Вісника» приймаються наукові статті обсягом від 10 до 24 друкованих сторінок. Матеріали можуть бути представлені українською, російською або англійською мовами. Для публікації матеріалів у збірнику необхідно підготувати текст статті в роздрукованому вигляді та в електронній формі. Файл зі статтею слід надіслати електронною поштою (після прийняття статті відповідальним секретарем редакції) на адресу rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua. Роздрукований та електронний варіанти повинні бути ідентичними. Текст статті повинен бути ретельно відредагований та перевірений автором і завірений його підписом. За помилки в поданих матеріалах відповідає автор статті. Вимоги до файла: файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі *.doc, *.docx або *.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Ім'я файла набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf).

Послідовність структурних елементів та вимоги до набору статті:

1) УДК. Друкується ліворуч звичайним шрифтом.
2) Ініціали та прізвище автора. Друкуються ліворуч звичайним шрифтом.
3) Назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом. Не слід робити всі букви великими.
4) Анотації (цей структурний елемент не має заголовків «анотація» тощо) подаються українською, російською, англійською мовами. Обсяг анотації - не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова. Перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора та назва статті відповідною мовою (перед англійською анотацією – прізвище, ім'я повністю, назва). До анотацій додаються 5–7 ключових слів; текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал.

5) Текст статті. Згідно з вимогами ДАК України змістове оформлення статті має містити такі елементи: а) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; б) аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; в) формулювання цілей статті (постановка завдання); г) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; д) висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. • Текст набирається шрифтом «Times New Roman», розмір — 14 п., міжрядковий інтервал — 1,5. Параметри сторінки: згори, знизу, ліворуч, праворуч — 2 см. • Не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки. • Сторінки не нумеруються. • Абзацний відступ — 0,6 см. Не допускається створення абзацного відступу за допомогою клавіші Tab і знаків пропуску. • Текст вирівнюється по ширині. • Виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається). • Бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках за зразком: [4, с. 25], де перша цифра — номер джерела в списку літератури, друга — номер сторінки. Для зазначення діапазону сторінок використовується знак тире без пропусків ліворуч і праворуч від тире. Номери сторінок, що відносяться до одного джерела, розділяються комою. Номери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4, с. 25—27], [4, с. 25; 7, с. 16, 25], [4; 7; 12].

б) Література. Перед списком використаної літератури пишеться слово «Література» звичайним шрифтом. Використані джерела друкуються за абеткою. Кожне джерело починається з абзацу. Оформлення бібліографії з урахуванням Національного стандарту України ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». До списку обов'язково повинна бути включена література за останні п'ять років.

Після списку літератури необхідно навести References — переведений в латиницю список використаних джерел (транслітерований або перекладений англійською – за наявності англійської версії джерела), який має бути оформлений згідно з міжнародним стандартом APA (American Psychological Association).

Статтю супроводжує на окремій сторінці інформація про автора

- прізвище, ім'я, по батькові;
- науковий ступінь, місце роботи, посада;
- назва закладу, де працює автор, з поштовою адресою та індексом;
- домашня адреса, електронна адреса, мобільний і робочий телефони;
- ORCID

Статті аспірантів і здобувачів подаються з аргументованим та завіреним відгуком наукового керівника.

Невиконання зазначених вимог буде причиною відхилення запропонованої статті.

THE PEER REVIEW PROCESS

1. All manuscripts, submitted to an editorial board of “The Journal” and which meet the requirements and the themes of journal, are subjected to peer review procedure.

2. Reviewing methods: an external one (a doctor or a candidate of sciences (PhD), who is a leading specialist in the correspondent field of science, acts as reviewer of articles); an internal one (the research papers are reviewed by members of the editorial board of the journal). The review process is executed confidentially following the principles of double-blind review (where neither the author nor the reviewer knows each other).

3. The article is registered at the editorial office of “The Journal” indicating the date of receipt, the title, full name of the author(s) and their place of work.

4. The executive secretary reports to the authors about the receipt of article within 7 days.

5. The executive secretary determines the compatibility for the article and the journal’s specialization as well as the compliance of the article with the requirements, which are placed on the website of “The Journal” (<http://periodicals.karazin.ua/philology>). In case of inadequacy, the article is not allowed for further consideration.

6. The editor-in-chief sends the paper to the member of the editorial board for internal reviewing, who has the closest specialization to the subject of the article.

7. The review deadline shall not exceed four weeks from the date of receipt.

8. The following issues should be specified in the internal review:

- relevance and scientific novelty;
- validity and significance of results;
- assessment of the author’s personal contribution to the solution to this problem;
- correspondence of the language, style, composition, logic of representation with the scientific nature of the material;- quality of the execution;
- positive aspects and the shortcomings of the article as well as corrections and additions, which should be made by the author, shall be explained;
- conclusion to the possibility of publishing the manuscript in the journal: “recommended”, “recommended after the corrections of shortcomings noted by the reviewer” or “not recommended”.

9. The reviewer decides on the expediency of the publication, the necessity to revise the manuscript or the inexpediency of its publication. The review is to be signed by the reviewer indicating their position, academic degree and rank.

10. The reviewers are reported that the manuscripts are intellectual property of the authors and relate to non-disclosure information. Reviewers are prohibited to make copies of the articles for their needs.

11. If some correcting needed, the article is sent to the author with a proposal to take into account the comments of the reviewer. In case of rejection, the editorship sends the author a motivated refusal.

12. The manuscripts, corrected by the author, are repeatedly sent to the same reviewer who had made critical remarks, or to another one at the discretion of the editor-in-chief.

13. The manuscripts, which authors have not corrected the constructive comments of the reviewer or have not proposed well-reasoned refutation, are not accepted for publication.

14. The final decision about the possibility and expediency of publication is taken by the editor-in-chief (or, on their behalf, by a member of the editorial board), and, if necessary, by the editorial board as a whole.

15. According to the statute of the system of preventing and detecting of academic plagiarism in academic and research works of the employees and students of V. N. Karazin Kharkiv National University, before the submission to the “The Journal” for consideration of the academic council of the department, the editorial board checks the admitted papers for academic plagiarism, which is noted in the certificate signed by the editor-in-chief. The verification is realized using the Anti-Plagiarist Internet System Strikeplagiarism.com (the property of Plagiat.pl Company).

PUBLICATION REQUIREMENTS
FOR “THE JOURNAL OF V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY”, SERIES
“PHILOLOGY”

“The Journal” accepts scientific papers in volumes from 10 to 24 printed pages. Materials can be presented in Ukrainian, Russian or English languages. It is necessary to prepare the text of the article in both printed and electronic form to publish the manuscript. The article should be sent by e-mail (after an acceptance of paper by the editor-in-chief) to rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua. Printed and electronic versions must be identical. The text of the article should be carefully edited and checked by the author and authenticated by his signature. The author of the paper is responsible for the errors in the submitted materials. File requirements: the file must be created in the Word editor and stored in *.doc, *.docx or *.rtf format; the file name should be the author’s surname. Use Latin alphabet characters for typing the name of the paper (for example, Butko.doc; Butko.rtf).

The sequence of structural elements and requirements for the composition of the paper:

- 1) UDC. Type on the left side in ordinary font.
- 2) Initials and surname of the author. Type on the left side in ordinary font.
- 3) The title of the paper. Type on the left side in ordinary font. Do not use capital letters for the whole title.

4) Summaries (this structural element does not have any titles as “Summary”, etc.) should be presented in Ukrainian, Russian, and English. The volume of the summary should be at least 1800 printed characters, including keywords. Indicate the author’s surname, initials and the title of the paper in the appropriate language before each summary, (in English variant the full name of author and the title must be provided). 5—7 keywords are added to the summary; the text of the summary is printed in regular single-spaced font.

5) Text of the paper. According to the requirements of the State Accreditation Commission of Ukraine, the article should contain the following structural elements: a) problem statement, in general and its connection with important scientific or practical tasks ; b) analysis of recent researches and publications on this topic, the emphasizing of previously unsolved parts of the general problem the article is devoted to; c) formation of the article purpose (statement of the task); d) presentation of the main research material with a full substantiation of obtained scientific results; e) conclusions of the research and prospects for the further research.

The text is typed in Times New Roman, size 14 p., line spacing is 1.5. Fields: top, bottom, left, right — 2 cm. • A dash is not to be replaced with a hyphen sign and vice versa. • Pages are not numbered. • Paragraph indentation — 0,6 cm. The paragraph indentation is not to be made by using the Tab key and the space bar. • Text alignment is justified • Selection of text fragment is possible in bold and italic (underlining is not allowed). • Bibliographic references are printed in square brackets (for example [4, p. 25]). The first figure is the source number in the list of references, and the second one is the page number. The source number and the page number are separated by a colon. To specify the range of pages, the dash is used without spaces to the left and to the right of the dash. The page numbers of the same source are separated by a comma. The source numbers are separated by a semicolon. For example: [4, p. 25–27], [7, p. 32–33; 12, p. 16, 25], [4; 7; 12].

6) References. Before the list of used literature, the word “References” is written in ordinary font. Used sources are printed in alphabetical order. Each source begins with a paragraph. The bibliography is arranged taking account of the National Standard of Ukraine DSTU 8302: 2015 “Information and documentation. Bibliographic reference. General principles and rules of composition”. The list must necessarily include literature for the last five years.

The article is accompanied by the information about the author on a separate page

- surname, name, patronymic;
- academic degree, place of work, position;
- home address, e-mail, mobile and work phones;
- the name and the address of the institution where the author works;
- ORCID
- The research papers of the postgraduate students and applicants are submitted with reasoned and certified review from the supervisor.

Failure in following all these requirements will be a reason to reject the proposed paper.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию «Вестника» и соответствующие его тематике и требованиям, проходят через институт рецензирования.
2. Формы рецензирования статей: внешняя (рецензирование рукописей статей доктором или кандидатом наук, который является ведущим специалистом в соответствующей области науки) и внутренняя (рецензирование рукописей статей членами редакционной коллегии). Рецензирование проводится по принципам double-blind peer review (двустороннее «слепое» рецензирование - автор и рецензент не знают друг о друге).
3. Статья регистрируется в редакции «Вестника» с указанием даты получения, названия, Ф.И.О. автора (авторов), места работы.
4. Ответственный секретарь в течение 7 дней сообщает автору о получении статьи.
5. Ответственный секретарь определяет соответствие статьи профилю журнала и требованиям к оформлению, размещенным на сайте «Вестника» (<http://periodicals.karazin.ua/philology>). В случае несоответствия статья к дальнейшему рассмотрению не допускается.
6. Ответственный редактор направляет статью на внутреннее рецензирование члену редакционной коллегии, который имеет наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.
7. Сроки рецензирования не должны превышать четырех недель со дня получения.
8. Во внутренней рецензии должны быть освещены следующие вопросы:
 - актуальность и научная новизна;
 - обоснованность и значимость результатов;
 - оценка личного вклада автора статьи в решение данной проблемы;
 - соответствие языка, стиля, композиции, логики изложения научному характеру материала;
 - качество оформления;
 - в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, какие исправления и дополнения должны быть внесены автором;
 - заключение о возможности опубликования данной рукописи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».
9. Рецензент принимает решение о целесообразности публикации, о необходимости доработки рукописи, или о нецелесообразности публикации. Рецензия должна быть подписана рецензентом с расшифровкой должности, ученой степени и ученого звания.
10. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Рецензентам запрещается делать копии статей для своих нужд.
11. При необходимости доработки статья направляется автору с предложением учесть замечания рецензента. В случае отклонения статьи от публикации редакция направляет автору мотивированный отказ.
12. Рукописи, доработанные автором, повторно направляются на рецензирование того же рецензента, который делал критические замечания, или иному по усмотрению ответственного редактора.
13. Рукописи, авторы которых не устранили конструктивные замечания рецензента или аргументированно не опровергают их, к публикации не принимаются.
14. Окончательное решение о возможности и целесообразности публикации принимается ответственным редактором (или, по его поручению, - членом редакционной коллегии), а при необходимости - заседанием редакционной коллегии в целом.
15. Согласно положениям о системе предупреждения и выявления академического плагиата в научных и учебных работах сотрудников и соискателей высшего образования Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина, перед подачей «Вестника» на рассмотрение ученого совета факультета редакционная коллегия проверяет принятые к публикации статьи на отсутствие академического плагиата, о чем составляется справка, которую подписывает ответственный редактор издания. Проверка осуществляется с помощью Антиплагиатной интернет-системы Strikeplagiarism.com (собственность компании Plagiat.pl).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ПУБЛИКАЦИЙ ДЛЯ «ВЕСТНИКА ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА», СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЯ»

В «Вестник» принимаются научные статьи объемом от 10 до 24 печатных страниц. Материалы могут быть представлены на украинском, русском или английском языках. Для публикации материалов в сборнике необходимо подготовить текст статьи в распечатанном виде и в электронной форме. Файл со статьей следует отправить по электронной почте (после принятия статьи ответственным секретарем редакции) в адрес rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua.

Распечатанный и электронный варианты должны быть идентичными. Текст статьи должен быть тщательно отредактирован и проверен автором и заверен его подписью. За ошибки в представленных материалах отвечает автор статьи. Требования к файлу: файл должен быть создан в редакторе Word и сохранен в формате *.doc, *.docx или *.rtf; файл должен быть назван фамилией автора статьи. Имя файла набирается латинским шрифтом (например, Butko.doc; Butko.rtf).

Последовательность структурных элементов и требования к набору статьи:

1) УДК. Печатается слева обычным шрифтом.

2) Инициалы и фамилия автора. Печатаются слева обычным шрифтом.

3) Название статьи. Печатается слева обычным шрифтом. Не следует делать все буквы большими.

4) Аннотации (этот структурный элемент не имеет заголовков «аннотация» и т.п.) подаются на украинском, русском, английском языках. Объем аннотации - не менее 1800 знаков, включая ключевые слова. Перед каждой аннотацией приводятся фамилия и инициалы автора и название статьи на соответствующем языке (перед англоязычной инструкцией - фамилия, имя полностью, название). К аннотации добавляются 5-7 ключевых слов; текст аннотации печатается обычным шрифтом через один интервал.

5) Текст статьи. Согласно требованиям ДАК Украины содержательное оформление статьи должно содержать следующие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными и практическими задачами; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на которые опирается автор, выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задачи); г) изложение основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

Текст набирается шрифтом «Times New Roman», размер — 14 п., межстрочный интервал — 1,5. Параметры страницы: сверху, снизу, слева, справа — 2 см. • Не допускается замена тире знаком дефиса и наоборот. • Страницы не нумеруются. • Абзацный отступ — 0,6 см. Не допускается создание отступа с помощью клавиши Tab и знаков пропуска. • Текст выравнивается по ширине. • Выделение фрагмента текста возможно полужирным шрифтом и курсивом (подчеркивание не допускается). • Библиографические ссылки печатаются в квадратных скобках по образцу: [4, с. 25], где первая цифра — номер источника в списке литературы, вторая - номер страницы.

Для указания диапазона страниц используется знак тире без пробелов слева и справа от тире. Номера страниц, относящихся к одному источнику, разделяются запятой. Номера источников разделяются точкой с запятой. Например: [4, с. 25—27], [4, с. 25; 7, с. 16, 25], [4; 7, 12].

б) Литература. Перед списком использованной литературы пишется слово «Литература» обычным шрифтом. И использованные источники печатаются в алфавитном порядке. Каждый источник начинается с абзаца. Оформление библиографии с учетом Национального стандарта Украины ДСТУ 8302: 2015 «Информация и документация. Библиографическая ссылка. Общие положения и правила составления». В список обязательно должна быть включена литература за последние пять лет.

После списка литературы необходимо привести References — переведенный в латиницу список использованных источников (транслитерированный или переведенный на английский — при наличии англоязычной версии источника), который должен быть оформлен в соответствии с международным стандартом APA (American Psychological Association).

Статью сопровождает на отдельной странице информация об авторе:

- фамилия, имя, отчество;
- ученая степень, место работы, должность;
- название учреждения, где работает автор, с почтовым адресом и индексом;
- домашний адрес, электронный адрес, мобильный и рабочий телефоны;
- ORCID

Статьи аспирантов и соискателей подаются с аргументированным и заверенным отзывом научного руководителя.

Невыполнение указанных требований будет причиной отклонения предложенной статьи.