

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

***Випуск двадцять перший
Літературознавство***

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор А.М. Калашников
Комп'ютерне верстання та макетування О.С. Шалигіної
Коректори: Н.А. Жихарева, О.Т. Захарова

***За зміст і достовірність фактів, цитат, власних імен
та інших відомостей відповідають автори***

Підписано до видання 29.11.2012р.
Формат 60x84/16. Папір 80 г/м².
Гарнітура Times. Друк – ризографія.
Умов. друк. арк. – 15,56. Обл.-вид. арк. – 16,75.
Умов.-вид. арк. – 15,57.
Тираж 300 прим. Зам. № 60.

Видавництво Горлівського державного педагогічного
інституту іноземних мов
Свідоцтво про державну реєстрацію суб'єкта видавничої справи
ДК № 1342 від 29.04.2003 р.
84626, м. Горлівка, вул. Рудакова, 25

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ
УКРАЇНИ

ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
ДВНЗ «ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
Випуск 21
Літературознавство*

Горлівка
2012

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

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

*Друкується за рішенням вченої ради
Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний
педагогічний університет».
Протокол № 4 від 14.11.2012 р.*

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

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

С92 **Восточнославянская** філологія: сб. науч. тр. / Горловский ин-т иностр. языков; Донецкий нац. ун-т. Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Вып. 21. Литературоведение. – Горловка: Изд-во ГИИЯ ГВУЗ «ДГПУ», 2012. – 268 с.
ISSN 1992-9196
Збірник посвящен исследованию актуальных проблем филологии.
Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.
УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

С92 **Східнослов'янська** філологія: зб. наук. пр. / Горлівський ін-т інозем. мов; Донецький нац. ун-т. Редкол.: С.О. Кочетова та ін. – Вип. 21. Літературознавство. – Горлівка: Вид-во ГІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2012. – 268 с.
ISSN 1992-9196
Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем філології.
Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів літератури й мов у школі.
УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Видавництво ГІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2012

Т.В. Дмитренко СМЕРТЬ КАК СПОСОБ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ДУХОВНОГО МИРА ЧЕЛОВЕКА В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «ГУБЕРНАТОР»	214
Н.В. Сафронова ПЬЕСА «МРАМОР» КАК ДРАМАТИЧЕСКИЙ ИТОГ ФИЛОСОФСКОЙ ПОЗИЦИИ ИОСИФА БРОДСКОГО	220
Н.В. Сулейманова АВТОРСКАЯ МАСКА КАК ЭЛЕМЕНТ ПИСАТЕЛЬСКОЙ СТРАТЕГИИ	227
И.В. Остапенко ПЕЙЗАЖНЫЙ ДИСКУРС КАК КАРТИНА МИРА В ЛИРИКЕ В. СОСНОРЫ.....	231
С. Насибова ТРАДИЦИИ ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА (СОМЕРСЕТ МОЭМ, ГРЭМ ГРИН).....	245
РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКА, ІНФОРМАЦІЯ	252
С.О. Кочетова В СПІВЗВУЧЧІ МУЗ...: РЕЦЕНЗІЯ НА НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК: О.В. ПРОНКЕВИЧ «„НОВА ДРАМА” КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.».....	252
Л.Д. Дербенёва ПЕЙЗАЖНАЯ ЛИРИКА В СВЕТЕ АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА (РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: И.В. ОСТАПЕНКО. ПРИРОДА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ 1960-1980-х ГОДОВ: ОТ ПЕЙЗАЖА К КАРТИНЕ МИРА. – СИМФЕРОПОЛЬ, 2012. – 432 с).	254
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	258
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	261

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Л.Д. Дербенёва
(Ивано-Франковск)

УДК 82.09

**В ПОИСКАХ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ОБРАЗНОСТИ: НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Одной из наиболее важных особенностей современного литературоведения является интерес к малоизученным аспектам развития литературы, к тем переломным этапам, когда возникало и формировалось новое идейно-эстетическое явление. К таким сложным периодам справедливо можно отнести рубеж XIX-XX веков, когда в литературе и литературной науке шли активные поиски новых приёмов, подходов, методов. В этой связи, особое внимание вызывают малоизученные факты развития литературы. Таким «фактом» можно считать критическую и научную деятельность некогда популярного писателя-беллетриста П. Д. Боборыкина, предложившего собственную концепцию истории развития литературы в своём итоговом труде «Европейский роман в XIX столетии».

Монография писателя («Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века», 1900 г.) и корректура второго тома («Европейский роман в XIX столетии. Русский роман до эпохи 60-х годов») отличаются предельной концентрацией фактического материала, которая достигается его осмыслением и раскрытием через освещение ключевых вопросов литературоведения конца XIX века. П. Д. Боборыкин одним из первых заговорил о «разовых» продуктах творческой индивидуальности, являющихся воплощённой загадкой, проявляющейся творческим импульсом художника и эстетическим результатом.

Л. Н. Толстой считал, что искусство начинается с «чуть-чуть», с чего-то едва уловимого, ускользающего от однозначных определений. Это едва уловимое новое качество особенно актуализируется в переходный период рубежа веков, который, по удачному сравнению Л. Г. Андреева, выступает «в роли метафоры индивидуального художественного поиска» [1, с. 6]. Одним из интереснейших явлений в этом аспекте были художественные поиски популярного в своё время беллетриста П. Д. Боборыкина, историко-литературные работы которого до сих пор известны небольшому кругу учёных.

Традиционной тенденциозности в критике, литературоведческой науке, художественном творчестве

писатель попытался противопоставить принцип «объективизма», который стал для него «идеалом творчества» [4, с. 265]. Этот «идеал» воплощался Боборькиным как в литературно-критических статьях, так и в его беллетристическом творчестве. «Свою задачу я ограничил выделением преобладающего признака в движении художественного романа, который я усматриваю в постоянном нарастании творческого объективизма в его победах над прежними слишком субъективными мотивами романистов» [5, с. 16].

«Объективизм», по Боборькину, – точность, правдивость, следование факту – в литературной науке и отсутствие прямого авторского вмешательства, авторской оценки – в литературе. Писатель был убежден, что в русской литературе он первый предложил ряд художественных приемов, которые впоследствии активно использовались писателями разных литературных школ. обстоятельно обсуждая в переписке с критиком А. А. Измайловым особенности своей писательской судьбы, Боборькин не раз приходил к выводу, что Чехов (о котором Боборькин всегда отзывался очень высоко), – если не прямой ученик его, то, по крайней мере, последователь. Об этом он пишет, например, 29 июня 1909 года: «Чтобы решить свободно, искренно и компетентно самый важный пункт – кто по письму стоит между Толстым и Чеховым – Вам стоит только взять то, что я писал в первые 80-е годы, и то, с чем он выступил, уже не как Чехонте, а как сотрудник «Нового времени». Ведь его язык, тон, склад фразы, ритм – не с неба же свалились? Сам он в письме ко мне высказывал мне, как старшему собрату, очень лестные – и, думаю, искренние вещи<...> Между Толстым и Чеховым – должен стоять мой язык, мой ритм, мой лексикон, моя постройка повествования» [2, с. 15].

Автор многочисленных беллетристических романов решительно утверждал, что именно он дал новейшей русской литературе новый прием, который он назвал «субъективной объективизацией», то есть то, что современные исследователи называют «объективным повествованием» или «повествованием в аспекте героя». Боборькин пишет: «Я совсем изменил склад повествования, пропуская все и в объективных вещах через психику и умственный язык действующих лиц. Этого Вы не найдете ни у кого из моих старших. У Тургенева, у Толстого даже следа нет – совсем по-другому. Точно так же и в складе рассказа, в ходе его, в отсутствии тех условностей, которых держались мои сверстники» [2, с. 17].

Не сравнивая художественный талант А. П. Чехова и П. Д. Боборькина, всё же следует подчеркнуть, что великие

Н.В. Сподарец К ВОПРОСУ МЕТОДИКИ ИЗУЧЕНИЯ ТИПОЛОГИИ ЛИЧНОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ.....	111
И.Е. Шишкина «МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» В РОМАНЕ В. В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»	120
М.Ю. Шкуропат ТРАНСФОРМАЦИЯ ФИГУРЫ УМОЛЧЕНИЯ ЭПОПЕИ И.С. ШМЕЛЕВА «СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» В СОВРЕМЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.....	127
Ю. В. Бабич ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОБЫТИЯ СМЕРТИ В ПРОЗЕ Л. УЛИЦКОЙ.....	133
Е.А. Бажанова О ФИНАЛАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА» И «БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ»	139
Е.С. Буркова ЧЕЛОВЕК И МИР В СТАТЬЕ Л. ШЕСТОВА «ПРЕДПОСЛЕДНИЕ СЛОВА» (К ПРОБЛЕМЕ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ).....	146
П.Н. Донец КИБЕРПАНК В КОНТЕКСТЕ ТРАНСГУМАНИЗМА (ЧАСТЬ I).....	156
А.И. Котович ИУДЕЙСТВО В ЛИРИКЕ И ПРОЗЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА.....	172
О.Г. Луценко «БЛАЖЕННОЕ НАСЛЕДСТВО» ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА: ОБЗОР ИССЛЕДОВАНИЙ	179
С.В. Сдобнова МОТИВ ПУТИ В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ СНА В ПРОИЗВЕДЕНИИ Г. ГЕССЕ «НАРЦИСС И ГОЛЬДМУНД»	194
Н.В. Смолянчук ОСОБИСТІТЬ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОГО ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНУ АНГЛІЙСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА МАРКА ГЕТІССА «КЛУБ “ВЕЗУВІЙ”»)	204
М.В. Битокова МЕТОНИМИЧЕСКИЙ КОД СКРЫТЫХ СМЫСЛОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА	209

ЗМІСТ

Л.Д. Дербенёва В ПОЙСКАХ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ: НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	3
С.А. Кочетова ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА КУЛЬТУР РОССИИ И ФРАНЦИИ В ТЕТРАЛОГИИ М. АЛДАНОВА «МЫСЛИТЕЛЬ». К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА.....	13
Т.М. Марченко О ФОРМАХ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИДЕАЛИЗАЦИИ ПРОШЛОГО В ЛИРО-ЭПИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПОЭТОВ-РОМАНТИКОВ	23
М.А. Новикова НАЦИОНАЛЬНЫЙ И ПОЛИНАЦИОНАЛЬНЫЙ ПАТРИОТИЗМ: ЧЕШСКО-СЛОВАЦКИЙ ОПЫТ.....	34
Г.Н. Бахматова РОМАН БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» КАК АПОКАЛИПСИЧЕСКОЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ XX ВЕКА	48
С.А. Комаров ВОПРОСЫ КИНЕМАТОГРАФА И ЛИТЕРАТУРЫ В ФЕЛЬЕТОНАХ И. ИЛЬФА	59
Л.В. Мацапура ТРАВЕСТИРОВАНИЕ ГОТИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ПОВЕСТИ А. ПОГОРЕЛЬСКОГО «ЛАФЕРТОВСКАЯ МАКОВНИЦА»	67
Е.В. Никольский СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА «СВЯТОЧНЫХ РАССКАЗОВ» ВСЕВОЛОДА СОЛОВЬЕВА.....	76
О.Росінська ІМЕНА-СИМВОЛИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СКЛАДНОЇ СТРУКТУРИ ХРОНОТОПУ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ)	87
A.Z. Sabitova ROMANTICISM AND ENLIGHTENMENT (BY EXAMPLE AMERICAN AND AZERBAIJANI LITERATURES)	96
І. О. Скляр ПСИХОПОЕТИКАЛЬНЕ ОСМИСЛЕННЯ «ВНУТРІШНЬОЇ ЛЮДИНИ» В НОВЕЛІ «ГАЙДАМАКА» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО	102

художественные открытия гениальных писателей вбирают в себя опыт, накопленный литераторами меньшего ранга и меньшей значимости, однако подготовлявших ту или иную реформу в освоении действительности. Чехов вступил на литературную арену в ту пору, когда Боборыкин был известным романистом. Творчество столь разных писателей в течение двадцати лет развивалось параллельно, а значит, можно допустить возможность некоего своеобразного взаимодействия, взаимопроникновения писательских методов и приемов. Возможно, что и логика общелитературного развития приводила и Чехова, и Боборыкина к сходным художественным решениям, к выработке более или менее совпадающей по некоторым параметрам повествовательной манеры.

Для Боборыкина объективизм – «полное беспристрастие» и «безличие» [17]. Этот принцип, как известно, в свое время был выдвинут Г. Флобером. В письме к м-ль де Шантепи от 18 марта 1857 года Флобер, говоря об иллюзии подлинности «Госпожи Бовари», объясняет ее «безличностью» произведения. «Это один из моих принципов – не описывать себя. Художник в своем творении должен быть, как Бог в мироздании, невидим и всемогущ, пусть его чувствуют везде, но не видят» [16, с. 389].

Боборыкинский «объективизм» теоретически сродни флоберовскому «безличию» и «беспристрастности». Этот принцип сам Боборыкин принял как универсальный закон художественности. Для Боборыкина Флобер – «образцовый художник», в котором идеально сочетается «реалист-наблюдатель с приемами научного исследователя» и поэт-художник, «отдающийся всем сердцем ярким образам своего воображения, любящий уходить в такие сферы, где бы он мог удовлетворить своей потребности в красоте» [8, с. 352].

Как высшее достоинство Боборыкин отмечает у Флобера «артистическое чутье» «высшего культа красоты» [5, с. 572]. Он «артист-ученый», художник, «верный принципам артистического объективизма» [5, с. 581]. Сам же принцип объективизма Боборыкин рассматривает в качестве принципа «точного исследования», при помощи которого создается новая действительность, достигается художественная правда.

В понимании Боборыкина точность – эстетическая категория, это и правдивость, и один из критериев красоты, дающий возможность увидеть прекрасное в прозе жизни и помогающий воспроизвести это прекрасное в художественном произведении. Флобер первым понял, считает писатель, что «литературное творчество заключается в подыскивании самых резких и точных (здесь и далее разрядка Боборыкина. – Л. Д.) признаков и в выражении их самым точным словом» [8, с. 351].

«Точность» и «объективизм» воспроизведения жизни понимаются Боборыкиным не в узком смысле копирования, не означают голого фотографирования действительности, протоколизма, «лишенного творческой глубины и высшего артистического мастерства» [5, с. 450]. Художник, полагает Боборыкин, является не фотографом действительности, а выразителем ее характерных тенденций. А художественное произведение, исходя из этого, не буквальное воспроизведение жизни, а творческий акт. Одна действительность, без творческой переработки и осмысления, буквально перенесенная в произведение, с точки зрения русского писателя, не является искусством. В истинном произведении искусства «область красоты» достигает «высшего развития». Для этого нужно, чтобы каждый художник в своей области «соперничал с жизнью», «чтобы он не довольствовался копиями, как бы они ни были поразительно верны, а создавал самобытно, переделывая материал, доставляемый ему действительностью, по своим замыслам, в своих целях и чтобы эти цели были все сведены к одному преобладающему принципу – принципу прекрасного» [5, с. 447]. Будучи позитивистом и эволюционистом, Боборыкин одновременно являлся сторонником автономности искусства, стремился противопоставить партийной, тенденциозной литературе необычное сочетание идеалистической эстетики и позитивизма.

Андрей Белый в мемуарной книге «На рубеже двух столетий», говоря о проблеме своего «двуединства», называет себя «эстетико-натуралистом» [3, с. 383]. Употребляя терминологию Белого (никоим образом не соотнося при этом взгляды на искусство Белого и Боборыкина), нам представляется возможным определить своеобразие эстетической позиции Боборыкина как эстетико-натурализм, который и лег в основу историко-литературной концепции писателя, стал главной темой его работ по эстетике и истории литературы. В пользу такого определения говорит не только центральная идея боборыкинской концепции – идея самостоятельности и самооценности искусства, целью которого является удовлетворение эстетических потребностей человека, но и «эстетический» характер критериев, по которым Боборыкин предлагает оценивать произведения искусства и определяет «веховые» произведения в истории литературы.

Что касается позитивизма, то следует признать: эстетические взгляды Боборыкина в значительной мере сформировались под влиянием идей философского позитивизма, которые во многом определили черты его творческого метода. Однако в конечном итоге, если постулаты его эстетической системы и были позитивистскими, то в развитии этой системы и применении

Сафронова Наталья Викторовна □ кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;

Сдобнова Светлана Викторовна – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;

Скляр Ирина Александровна – старший преподаватель кафедры украинской филологии Макеевского экономико-гуманитарного института;

Смолянчук Наталья Валерьевна – преподаватель кафедры практики и фонетики английского языка Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;

Сподарец Надежда Викторовна □ кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова;

Сулейманова Наталия Валерьевна □ кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой языковой подготовки специалистов Донбасского государственного технического университета;

Шишкина Илона Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;

Шкуронат Марина Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет».

- Луценко Оксана Георгиевна** □ соискатель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Марченко Татьяна Михайловна** – доктор филологических наук, доцент, заместитель директора по научной работе Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Мацапура Людмила Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры языковой подготовки иностранных граждан Харьковского национального медицинского университета;
- Насибова Севиндж Халил гызы** □ младший научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории проблем перевода, диссертант кафедры мировой литературы Бакинского славянского университета (г. Баку, Азербайджан);
- Новикова Марина Алексеевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;
- Никольский Евгений Владимирович** – кандидат филологических наук, доцент Московского государственного областного педагогического университета (г. Москва, Россия);
- Остапенко Ирина Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры межъязыковых коммуникаций и журналистики Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;
- Пронкевич Александр Викторович** – доктор филологических наук, профессор, декан факультета иностранной филологии Черноморского государственного университета имени Петра Могилы;
- Росинская Елена Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии Макеевского экономико-гуманитарного института;
- Сабитова Айнур Закир-гызы** – доктор философии по филологии, профессор кафедры мировой литературы Азербайджанского университета языков (г. Баку, Азербайджан);

ее к исследованию конкретных явлений он вполне самобытен. В представлении писателя позитивизм был лишь необходимой составляющей того явления, под которым Боборыкин понимал реализм (или натурализм).

Стремление выработать «новое художественное зрение» (Ю. Н. Тынянов) было характернейшей приметой конца XIX столетия и эпохи рубежа веков. Сложное взаимодействие многих факторов (идеологических, экономических, психологических, культурных) определяли своеобразие искусства этого периода. Попытки обновления и даже создания «художественного зрения», адекватного динамическому времени, стали предметом поисков, размышлений и экспериментов деятелей искусства в эту эпоху. «Почва», исходные позиции могли быть кардинально противоположными. Общей была цель – новое искусство нового времени. Именно поэтому в письме к А. С. Суворину от 3 ноября 1888 г. А. П. Чехов ставит рядом имена таких разных писателей, как П. Д. Боборыкин и Д. С. Мережковский: «Кто усвоил себе мудрость научного метода и поэтому умеет мыслить научно, тот переживает немало очаровательных искушений <...>. Кто владеет научным методом, тот чувствует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что та и другое создаются по одинаково правильным, простым законам. Отсюда вопрос: какие же это законы? Отсюда искушение – написать физиологию творчества (Боборыкин), а у более молодых и робких – ссылаться на науку и законы природы (Мережковский)...» [17, с. 54]. Отметим, что соседство имен Боборыкина и Мережковского и есть характерным показателем явления, о котором шла речь выше.

Новое художественное зрение, по Боборыкину, формируется в плоскости взаимодействия искусства, жизни и науки. В 1893 году Боборыкин опубликовал одну из основных своих работ по эстетике – статью «Красота, жизнь и творчество», где окончательно сформулировал мысль о самостоятельности искусства: «область художественного творчества и наслаждения <...> нечто довлеющее самому себе» [7, с. 75]. С этой позиции писатель оспаривал эстетическую концепцию Н. Г. Чернышевского, считая ее разрушительной. Утилитарный подход к искусству Чернышевского, восприятие искусства как суррогата действительности совершенно неприемлем для Боборыкина. Такой же точки зрения придерживался, кстати, и А. Л. Волынский (как известно, во многом разделявший близкие к декадентству и символизму взгляды). «Прочтите „Эстетические отношения искусства к действительности“, – пишет он. – Это свод мертвящих критериев, целая программа войны против искусства с поразительным смешением элементарных эстетических истин с невероятною аргументацией...» [10, с. 765].

В том же 1893 году был издан один из первых манифестов русских символистов – работа Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», явившаяся одним из первых теоретических обоснований русского литературного декадентства, и, в какой-то мере, теоретической программой символизма. При всей огромности дистанции между такими столь разными, непохожими писателями, как П. Д. Боборыкин и Д. С. Мережковский, их эстетические взгляды во многом совпали и не только потому, что оба писателя видели в тенденциозности русской литературы главный ее недостаток.

Вторая половина XIX века, считает Мережковский, определяется двумя противоположенными тенденциями – «крайним материализмом» и «идеальным порывом духа». Мережковский призывает к борьбе с этим «крайним» материализмом, который у писателя ассоциируется с позитивизмом. А. Белый свидетельствует: «Под словами „позитивист“ мы разумели традициями стабилизированное мешанство, нетолькоклассовое, но и тую конкретную разновидность, которая развивается, например, в книгохранилищах, при появлении там вредителей, появляется книжная труха» [3, с. 121].

В современном литературоведении уже не раз отмечалось, что в России успехи естествознания, попытки научно осмыслить открытия и явления действительности вели к смешению позитивизма и вульгарного материализма. Б. Ф. Егоров отмечает: «Сложность заключалась в том, что антиидеалистический пафос позитивистов <...> воспринимался как материалистический: тонкая грань, отделяющая позитивизм от материализма, была вначале просто незамеченной» [12, с. 23]. Показательна в этом отношении позиция ведущих демократических журналов. Так, в «Отечественных записках» позитивистов воспринимали в качестве материалистов. А по наблюдению В. Е. Евгеньева-Максимова, большая статья Э. К. Ватсона «Огюст Конт и позитивная философия» (Современник, 1865. № № 8, 11, 12) является примером попытки «соединить с фейербаховским материализмом <...> идеалистические построения контовского позитивизма» [13, с. 260]. Это смешение наблюдается и у Мережковского. При этом обращает на себя внимание тот факт, что понятие «натурализм» у Мережковского не тождественно понятию «позитивизм». Позитивисты, как известно, защищали реализм, который не отделяли от натурализма. Гносеологической основой реалистического изображения они считали «опыт», что и вело их к отождествлению двух разных методов. А. Давид-Соважо ощутил эту позитивистскую интерпретацию реализма: в работе «Реализм и натурализм в литературе и искусстве»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Бабич Юлия Викторовна** □ преподаватель кафедры романо-германских языков Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Бажанова Елена Анатольевна** – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Бахматова Галина Николаевна** □ кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры Херсонского государственного университета;
- Битокова Марина Владимировна** □ ассистент кафедры русского языка и общего языкознания Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х.М. Бербекова (г. Нальчик, Россия);
- Буркова Евгения Сергеевна** □ аспирант кафедры мировой литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова;
- Дербенёва Лидия Викторовна** – доктор филологических наук, заведующая кафедрой документоведения и информационной деятельности Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа;
- Дмитренко Татьяна Владимировна** – преподаватель кафедры практики и фонетики английского языка Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Донец Польша Николаевич** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;
- Комаров Сергей Анатольевич** □ кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Котович Антон Игоревич** □ аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Института иностранной филологии НПУ им. М.П. Драгоманова;
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, декан факультета французского и немецкого языков Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;

- Сдобнова Світлана Вікторівна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Скляр Ірина Олександрівна** – старший викладач кафедри української філології Макіївського економіко-гуманітарного інституту;
- Смолянчук Наталія Валеріївна** – викладач кафедри практики та фонетики англійської мови Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Сподарець Надія Вікторівна** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського державного університету ім. І.І. Мечникова;
- Сулейманова Наталія Валеріївна** □ кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри мовної підготовки спеціалістів Донбаського державного технічного університету;
- Шишкіна Ілона Євгенівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Шкуропат Марина Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет».

он утверждает, что это «система (реализм – Л. Д.), которая принуждает искусство к воспроизведению доступной нашим чувствам действительности в том виде, в котором она познается из опыта», «система, которая воспроизводит от действительности лишь то, что зависит непосредственно от ощущения, т.е. внешнюю, материальную сторону людей и вещей» [11, с. 7, 10]. Неудивительно, что П. Д. Боборыкин признается в 90-е годы, что в поисках «положительной системы», на которую он мог бы опереться в своих художественных и теоретических исканиях, он останавливается на Сент-Беве, Тэне, Эннекене, а не на эстетике Чернышевского, которую воспринимал как разрушительный «лжереализм» [9, с. 107].

С точки зрения Мережковского, натурализм может быть «живым» искусством, а «мертвенный» позитивизм – нет. Примером такого живого искусства может служить, считает он, натурализм барельефов Парфенона с изображением нагих юношей, укрощающих коней; сцена в драме Ибсена «Нора», когда во время важного для драмы диалога, освещающая комнату лампа меняет тон этого диалога: «Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир» [15, с. 248]. Все это, считает Мережковский, – настоящее искусство: «Последние минуты агонии мадам Бовари, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца, после трагической ночи в „Despenster“ написаны с более беспощадным психологическим натурализмом (разрядка Мережковского), с большим проникновением в действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа. Но у Ибсена и Флобера, рядом с течением выраженных мыслей, вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение» [15, с. 249].

Одну из главных причин «упадка» русской литературы писатель усматривает в ее тенденциозности. Именно поэтому «натуралист»-Боборыкин оказывается ближе и понятнее Мережковскому, чем многие писатели реалисты. Как и Боборыкин, Мережковский отмечает «старое плачевное недоразумение: иконоборческое недоверие к свободному чувству красоты, боязливое требование от искусства подчинения рамкам педагогической морали» [15, с. 234].

Сближало П. Д. Боборыкина с декадентами, в которых он видел своих союзников, и отрицательное отношение к тенденциозной критике. Мережковский, отмечает Боборыкин, «уже в 90-е годы горячо нападал на тенденциозную односторонность, на малую философско-художественную подготовку тех рецензентов,

которые в последние 10-20 лет составили себе имя» [6, с. 37].

Тенденциозна критика, полагал Боборыкин, имеет оправдание: «У нас слишком многое еще не достигнуто в общественной жизни, чтобы литературная критика и пресса не пользовались всякими средствами будить идеи и нравственное сознание читателя» [9, с. 186]. Однако будущее, по мнению писателя, за «научно-философской критикой», в основе которой лежат «научные методы»: сравнительный, психологический анализ творчества и вызываемого им эстетического чувства; параллельное изучение литератур, а также «применение принципа эволюции» [9, с. 186].

Таким образом, эстетическая концепция сводится к следующим основным положениям.

1. Для Боборыкина важнейшим вопросом эстетики является вопрос о соотношении и связи жизни и искусства. Писатель убежден, что эта связь неразрывна и необходима, поскольку жизнь находится «внутри» искусства во всей своей ценностной полноте: познавательной, социальной, политической и т.д. Реальная действительность служит «материалом», из которого создается новая реальность.

2. С точки зрения критика, главные эстетические категории «красота» и «прекрасное» – категории тождественные. А художественная ценность красоты обусловлена правдивым отражением жизни (красота истины). Поэтому красота является главным мерилем и целью художественных произведений и становится необходимым содержанием искусства. Отсюда следует, что цель прекрасного (красоты) – удовлетворять эстетические потребности человека. Таким образом, и история литературы, с точки зрения Боборыкина, – это история развития прекрасного (правдивости), движение от субъективизма к объективному творчеству, под которым русский писатель понимал реалистическое творчество.

3. Точность оказывается одним из важнейших критериев правдивого изображения, потому что она помогает увидеть прекрасное в прозе жизни и воспроизводит прекрасное в художественном произведении.

4. Не отрицая разных внелитературных факторов, писатель призывает рассматривать литературный процесс с точки зрения его собственных законов, а значение художественного произведения определять эстетическими категориями, а не идейно-политическими взглядами автора.

5. Отстаивая идею автономности, самоценности искусства, Боборыкин с той же настойчивостью пытается проводить и идею научности. Научное знание, по глубокому убеждению писателя,

- Луценко Оксана Георгіївна** – пошукувач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Марченко Тетяна Михайлівна** – доктор філологічних наук, доцент, заступник директора з наукової роботи Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Мацапура Людмила Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної підготовки іноземних громадян Харківського національного медичного університету;
- Насібова Севіндж Халіл-гізи** □ молодший науковий співробітник науково-дослідної лабораторії проблем перекладу, дисертант кафедри світової літератури Бакінського слов'янського університету (м. Баку, Азербайджан);
- Новікова Марина Олексіївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;
- Нікольський Євген Володимирович** – кандидат філологічних наук, доцент Московського державного обласного педагогічного університету (м. Москва, Росія);
- Остапенко Ірина Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри міжмовних комунікацій та журналістики Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;
- Пронкевич Олександр Вікторович** – доктор філологічних наук, професор, декан факультету іноземної філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили;
- Росінська Олена Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Макіївського економіко-гуманітарного інституту;
- Сабітова Айнур Закір-гізи** – доктор філософії з філології, професор кафедри світової літератури Азербайджанського університету мов (м. Баку, Азербайджан);
- Сафронова Наталія Вікторівна** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Бабіч Юлія Вікторівна** □ викладач кафедри романо-германських мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Бажанова Олена Анатоліївна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Бахматова Галина Миколаївна** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та культури Херсонського державного університету;
- Бітокова Марина Володимирівна** □ асистент кафедри російської мови та загального мовознавства Кабардино-Балкарського державного університету ім. Х.М. Бербекова (м. Нальчик, Росія);
- Буркова Євгенія Сергіївна** □ аспірант кафедри світової літератури Одеського державного університету ім. І.І. Мечникова;
- Дербеньова Лідія Вікторівна** – доктор філологічних наук, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу;
- Дмитренко Тетяна Володимирівна** – викладач кафедри практики та фонетики англійської мови Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Донець Поль Миколайович** – аспірант кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;
- Комаров Сергій Анатолійович** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Котович Антон Ігорович** □ аспірант кафедри російської та зарубіжної літератури Інституту іноземної філології НПУ ім. М.П. Драгоманова;
- Кочетова Світлана Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французької та німецької мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;

совершенно необходимо и для художественного моделирования действительности, и для изучения этапов развития литературы вообще и жанра романа в частности.

Таким образом, эстетико-натурализм Боборыкина предопределил его представления об историко-литературном процессе и, в частности, его теорию «реального романа».

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Г. В бесспорном – спорное // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : учеб. пособие / [Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пасхарьян и др.]; Под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высш. шк., 2001. – С. 3-7.
2. Багрий А. В. П. Д. Боборыкин в переписке с А. А. Измайловым : (Из отчета А. М. Мудрова). Проф. лит. семинарий // Изв. Азербайджанского гос. ун-та. Общест. науки. – Баку, 1927. – С. 12-24.
3. Белый А. На рубеже двух столетий. – М.: Худож. лит., 1989. – 534 с.
4. Боборыкин П. Анализ и систематика Тэна // Всемирный труд. – 1867. – № 11. – С. 247-293.
5. Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. – СПб., 1900. – 668 с.
6. Боборыкин П. Д. Истинно-научное знание. (Ответ моим критикам). – М., 1901. – 50 с.
7. Боборыкин П. Красота, жизнь и творчество // Вопросы философии и психологии. – 1893. – № 16. – С. 72-109; № 17. – С. 30-63.
8. Боборыкин П. Д. Реальный роман во Франции // Отечественные записки. – 1876. – № 6. – С. 229-337.
9. Боборыкин П. Судьбы русского романа // Почин. сб. Общества любителей русской словесности на 1895 год. – М., 1896. – С. 182-209.
10. Вольнский А. Русская критика. – СПб., 1896. – 783 с.
11. Давид-Соважо А. Реализм и натурализм в литературе и искусстве. – М., 1891.
12. Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1982. – 267 с.
13. Евгенийев-Максимов В., Тизенгаузен Г. Последние годы «Современника». 1863-1866. – Л., 1939.
14. Красовский В. Проблема натурализма в русской литературе и творчество П. Д. Боборыкина // Из истории русского реализма конца XIX – начала XX века. – М., 1986. – С. 76-91.
15. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. – С.Пб., 1893.

16. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма, статьи: В 2-х т. – М. : Худож. лит., 1984. – Т. 1. – 519 с.; Т. 2. – 503 с.
17. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. – М. : Наука, 1976. – Т. 4. – 656 с.

АНОТАЦІЯ

Дербеньова Л.В. У пошуках нової художньої образності: невідомі сторінки російської літератури

Стаття присвячена художнім пошукам П. Боборикіна, історико-літературні та теоретичні погляди якого залишаються недостатньо вивченими. Проте у своїх історико-літературних і критичних пошуках письменник висловлює судження, актуальні й для сучасного літературознавства. Боборикін одним із перших використовував прийом «суб'єктивної об'єктивізації» (оповідь в аспекті героя), вважав «артистичний об'єктивізм» основою художності, розуміючи його не як копіювання і тенденційність, а як один із критеріїв краси, що дозволяє побачити прекрасне у прозі життя і допомагає відтворити це прекрасне в художньому творі.

Ключові слова: об'єктивність, науковість, критика, тенденційність, проза, художній світ.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л.В. В поисках новой художественной образности: неизвестные страницы истории русской литературы

Статья посвящена художественным поискам П. Боборыкина, историко-литературные и теоретические взгляды которого до сих пор остаются недостаточно изученными. Между тем в своих историко-литературных и критических работах писатель высказывает ряд суждений, актуальных и для современного литературоведения. Боборыкин одним из первых предложил приём «субъективной объективизации» (повествование в аспекте героя), считал «артистический объективизм» основой художественности. При этом понимал его не как копирование и тенденциозность, а как один из критериев красоты, дающий возможность увидеть прекрасное в прозе жизни и помогающий воспроизвести это прекрасное в художественном произведении.

Ключевые слова: объективность, научность, критика, тенденциозность, проза, художественный мир.

SUMMARY

Derbenyova L.V. In search of a new artistic imagery: unknown pages in the history of Russian literature

и ментально-духовного, рождающих единство микрокосма и макрокосма, потому ее пейзажный дискурс предстает главным образом как «внутренний пейзаж человека».

Вследствие тщательно выверенного анализа исследование проливает свет не только на особенности художественных картин мира ряда выдающихся русских лириков 2-й половины XX века, но и выявляет существенные закономерности развития поэзии этого периода. Сформулированные в монографии выводы отличаются достоверностью и доказательностью, так как сделаны на основе анализа достаточно большого текстового материала.

Таким образом, есть все основания констатировать, что монография И. В. Остапенко «Природа в русской лирике 1960-1980-х годов: от пейзажа к картине мира» является самостоятельным законченным исследованием, отличающимся научной новизной и оригинальностью. Эта книга, несомненно, представляет собой новое слово о своеобразии лирического пейзажа и в то же время может послужить импульсом к дальнейшим исследованиям пейзажного дискурса в его разнообразных художественно-эстетических проявлениях.

Д.ф.н., профессор Дербенева Л.В.

Автор детально останавливається на складаючих художественной картини мира в лирическом тексте, каковыми являются, по ее мнению, субъектная сфера, хронотоп, поэтическое слово и лирический сюжет.

В следующих главах монографии рассматривается целый ряд индивидуально-авторских картин мира, эксплицированных в пейзажном дискурсе. Сначала автор сосредотачивает свое внимание на неотрадиционалистской ветви русской лирики второй половины XX века, анализируя пейзажную лирику А. Тарковского, Б. Чичибабина, Н. Рубцова, Ю. Кузнецова, Б. Ахмадуллиной, А. Кушнера. В творчестве каждого из этих поэтов автор находит как доминантные природно-пейзажные образы, так и специфические закономерности соотношения разных составляющих картины мира. У А. Тарковского пейзажные образы чаще всего выполняют мифомоделирующую функцию; ведущим принципом формирования всех уровней текста является неосинкретизм. В пейзажном дискурсе Б. Чичибабина находит воплощение классическая картина мира, в основе которой утверждение целостного и телеологически упорядоченного бытия, которому органически причастен человек как активный субъект гармонического миропорядка. Лирике Ю. Кузнецова свойственна углубленная символика и эсхатологизм, что придает его пейзажному дискурсу драматизм и экзистенциальную напряженность. Поэзию Б. Ахмадуллиной в интересующем автора аспекте характеризует прежде всего обновление традиционных форм пейзажной лирики. При этом отмеченная в ее стихотворениях редукция пейзажных образов как таковых (в их номинативно-изобразительной функции) вовсе не отменяет значимости пейзажного дискурса в экспликации картины мира, но становится важным средством ее концептуализации в субстанциальных параметрах. В пейзажном дискурсе А. Кушнера увиден прежде всего синкретизм природы и культуры. Прослеженная эволюция воплощения образов природы в лирике поэта свидетельствует о том, что природа у него сначала является средством установления контактов с миром, затем становится партнером-собеседником и, наконец, обретает статус языка общения лирического «я» с окружающим миром.

Рассматривая неоавангардистскую версию пейзажной лирики, И. В. Остапенко особенно подробно останавливается на поэзии В. Сосноры и Е. Шварц. В пейзажном универсуме В. Сосноры первостепенной значимостью отличается синкретизм эстетической и природно-эмпирической реальностей. Картину мира Е. Шварц определяет диалектика предметно-реального

The article is dedicated to the artistic research of P. Boborykin, whose historical, literary and theoretical views are still poorly examined. Meanwhile, in his historical, literary and critical works the writer makes a number of judgments which are topical even for the contemporary literature. Boborykin was one of the first to offer the term of "objectification of subjective" (in terms of the literary character) and considered the "artistic objectivism" to be the basis of the artistic writing. The scientist understood it not as a copy and predisposition, but as one of the criteria of beauty which gives the chance to see it in the prose of life, and helps to reflect this beauty in the work of art.

Key words: objectivity, science, criticism, predisposition, prose, artistic world.

*С.А. Кочетова
(Горловка)*

УДК 82.09

ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА КУЛЬТУР РОССИИ И ФРАНЦИИ В ТЕТРАЛОГИИ М. АЛДАНОВА «МЫСЛИТЕЛЬ». К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Творчество М. А. Алданова, несмотря на появление в последние годы глубоких исследований, по-прежнему, недостаточно изучено. Так, при рассмотрении тетралогии «Мыслитель», как правило, литературоведы, изучая проблематику и поэтику произведений, входящих в её состав, мало внимания уделяют одной из ведущих тем всего творчества писателя – установлению перманентного диалога культур двух стран, России и Франции.

Диалог, постоянно присутствующий на страницах произведений «Девятое Термидора», «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров», определяет, в первую очередь, круг болевых точек в тезаурусном контексте всего творчества писателя. Тема судьбы России, как наиболее актуальная и требующая осмысления, становится центральной для всего цикла произведений, объединённых в тетралогии «Мыслитель». Как подчёркивал Н. А. Бердяев, «в истории, как и в природе, существует ритм, ритмическая смена эпох и периодов, смена типов культуры, приливы и отливы, подъёмы и спуски. Ритмичность и периодичность свойственны всякой жизни. Говорят об органических и критических эпохах, об эпохах ночных и дневных, сакральных и секулярных. Нам суждено жить в историческое время смены эпох. Старый мир новой истории <...> кончается и разлагается, и нарождается неведомый ещё новый

мир. Епоху нашу я умовно обозначая как конец новой истории и начало нового средневековья» [4, с. 548]. При осознании глубины происходящих на Родине глобальных перемен неизбежным для писателя становилось стремление попытаться дистанционно и максимально объективно проанализировать разворачивающиеся исторические события. При великолепном знании истории, особенностей становления французского государства и общества на протяжении многих веков, М. Алданов намеренно выводит на первый план повествования проблему сопоставительного анализа путей исторического развития двух стран: Франции и России. Важным для писателя становится даже не сам факт сопоставления тех или иных событий, но рассмотрение тех или иных закономерностей, которые вырисовываются при сравнении жизни двух народов. В тетралогии, на наш взгляд, органично репрезентированы представления писателя-историка о создании открытого общества, идеи, к которой мир пришёл уже в современную эпоху. Важность обмена разного рода информацией между различными национальными обществами «уходит» на второй план, а установление диалога культур, предполагающего постоянный обмен и взаимообогащение накопившимся историческим опытом, становится ведущей задачей деятелей культуры, в том числе и мастеров художественной словесности. М. Алданов, создав тетралогии «Мыслитель», во многом предвосхитил обращение писателей XX века к необходимости поддержания взаимонаправленного контакта.

В целом, как известно, диалог культур является формой существования культуры. Для М. Алданова соединение и сопоставление в цикле произведений разных точек зрения на определённые темы предоставляет возможность как можно более объективно изложить свой взгляд на конкретную проблему. Отметим также, что, по нашим наблюдениям, художественно осмысленные события из русской и французской истории в тетралогии «Мыслитель» представлены по принципу дополнительности (Н. Бор), согласно которому для полноты понимания проблемы необходимо принимать во внимание на первый взгляд взаимоисключающие явления как дополнительные. Другими словами, сопоставление, казалось бы, не связанных друг с другом событий □ Великой Французской революции и Октябрьских событий 1917 года в России □ позволяет автору отобразить в наиболее полном варианте свою интерпретацию происходящих в родной стране событий. Объективная истина в понимании происходящего, к которой стремился писатель, вытекает из множества точек зрения, возникающих при художественном осмыслении событий. И

сознание, художественная парадигма, пейзажный дискурс – имеют непосредственное отношение к магистральным направлениям развития современной литературоведческой науки.

Работа, согласно поставленным в ней целям и задачам, имеет очевидную историко-литературную направленность, поскольку выявляет специфику наиболее репрезентативных индивидуально-авторских картин мира в русской лирике 1960-1970-х годов. Общая панорама этого важного сегмента развития русской литературы во второй половине XX века развернута в первой главе монографии. Тут же, в связи с рассмотренными тенденциями и закономерностями, очерчивается и круг проблем, которые поднимаются в данной монографии, обосновывается их актуальность и необходимость системной разработки. Автор справедливо отмечает, что общим направлением всех работ, посвященных исследованию поэзии второй половины XX века, стало стремление к типологизации явлений, установлению закономерностей его развития и особенностей функционирования. В результате зачастую один и тот же поэтический материал становился доказательством разных гипотез и предположений. Не подвергая сомнению продуктивность такого рода исследований, И. В. Остапенко указывает на иные возможности изучения русской поэзии отмеченного периода и предлагает рассмотреть индивидуальные художественные системы поэтов 1960-1980-х гг. в их системном единстве и эволюционном развитии, основываясь на категории картины мира, эксплицированной в пейзажном дискурсе. При этом высказывается гипотеза, что исследование воплощенных в пейзаже картин мира поэтов так называемой «застойной» эпохи откроет возможности эффективной корреляции имеющихся типологий поэзии данного периода и позволит уточнить ее общую картину.

Важной составляющей поискового дискурса в монографии являются теоретико-литературные аспекты заявленной проблематики. Именно поэтому вторая и третья главы монографии посвящены детальному освещению ключевых категорий исследования – пейзажного дискурса, картины мира, авторского сознания. Убедительно доказывается мысль, что именно пейзажная лирика эксплицирует картину мира автора, поскольку, во-первых, по сравнению с другими тематическими группами лирических произведений, является наименее тенденциозной; во-вторых, отражает исконный синкретизм человека и природы; в-третьих, выявляет свойственное лирическому субъекту стремление к обретению целостности мира.

Матеріал кожного розділу навчального посібника супроводжується завданнями і запитаннями для самоперевірки, списком літератури для подальшого читання, переліком аудіо- та відеоматеріалів для перегляду. З метою полегшення використання посібника студентами-філологами автором було складено іменний покажчик. Запропоновані автором посібника уривки творів для аналітичного читання передбачають етап самостійної роботи студентів-філологів, що є складовою частиною навчального процесу загалом. Під час семінарського заняття студенти при обговоренні ідейного змісту художнього тексту зможуть використовувати заздалегідь осмислені питання, вирішення яких, у свою чергу, сприяє адекватній інтерпретації твору. У певному розумінні, така комплексна взаємодія практичного і наочного компонентів є новизною розробленого посібника «„Нова драма” кінця ХІХ – початку ХХ ст.». До того ж, як підкреслює автор посібника, матеріали для читання, прослуховування і перегляду підібрані таким чином, щоб їх можна було без перешкоджань знайти, не отримуючи спеціальних дозволів.

Широкий обсяг матеріалу та науковий стиль викладу свідчать про наукову значущість та цінність праці О. В. Пронкевича. Безперечно, посібник О. В. Пронкевича «„Нова драма” кінця ХІХ – початку ХХ ст.» (Миколаїв, 2012) відповідає вимогам, що висуваються до такого типу навчально-методичних розробок. Безсумнівним, на наш погляд, є той факт, що саме зазначений посібник О. В. Пронкевича буде викликати зацікавленість у колег та студентів і, звичайно, сприятиме значній освітній меті – «наближення» до драматургічного твору, «занурення» в його глибинний змістовий контекст через «постійний діалог між драматургічним текстом і його театральним перевтіленням» (с. 2).

*Л.Д. Дербенёва
(Ивано-Франковск)*

**ПЕЙЗАЖНАЯ ЛИРИКА В СВЕТЕ АВТОРСКОЙ
КАРТИНЫ МИРА
(РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ: И.В. ОСТАПЕНКО.
ПРИРОДА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ 1960-1980-х ГОДОВ:
ОТ ПЕЙЗАЖА К КАРТИНЕ МИРА. –
СИМФЕРОПОЛЬ, 2012. – 432 с.)**

Актуальность темы, которой посвящена монография И. В. Остапенко, не вызывает сомнений, поскольку базовые категории этого исследования – картина мира, авторское

точки зрения в нашем случае представлены не только во взглядах отдельных действующих лиц произведений □ персонажей, но и на базе разных исторических платформ □ русской и французской национальных почвах. Общая тональность сравнения («...Храмы совершенно друг на друга не похожи. Оба были на редкость хороши, только киевский светел и приветлив, а парижский угрюм и страшен: день и ночь» [1, с. 101]) заявлена уже в Прологе к роману, когда Андрей Кучков прибывает в Париж, знакомится с ним и постоянно сопоставляет два города и два центральных для стран храма.

Заметим также, что, по нашему глубокому убеждению, в тетралогии М. Алданова сопоставление двух культур не является искусственным, что обусловлено целым рядом причин. Известно, что жизненный путь М. Алданова неразрывно связан с Францией. Он провел в этой стране особенно плодотворные годы своей жизни, что отразилось в его художественных и публицистических работах [6, 7, 8, 9, 10, 11 и др.].

Многочисленные сопоставления России и Франции в произведениях М. Алданова чрезвычайно знаковые. Обусловлен такой интерес писателя, с одной стороны, тем, что он осмысливал исторические события, полностью перестроившие жизнь в российском государстве, и пытался обосновать генетические истоки Октябрьского переворота. С другой стороны, М. Алданов искал закономерные корни произошедших событий, проводя аналогии с историей становления и развития именно французского общества. Писатель считал, что события Великой Французской революции являются своего рода прототипом событий, развернувшихся в России 1917 года.

Писатель-историк М. Алданов, «препарируя» исторические события, тщательно исследует факт резонирующего влияния конкретного исторического события (переворота во Франции или переворота в России), губительные последствия любого насилия над историей народа, очевидные закономерности происходящих и повторяющихся судьбоносных общественных катаклизмов. Поэтому обращение писателя к прошлому другой страны, бесспорно, является попыткой осознать историю своей собственной Родины, объяснить произошедшее с максимальной возможной объективностью беспристрастного историка. Намеренная ретроспекция, авторский экскурс в историческое прошлое французской нации, выстраивание некоего культурного моста между Францией и Россией превращается в тетралогии М. Алданова в приём, актуализирующий глубину авторского понимания произошедших в России перемен. Взаимодействие культур, как известно, представляет собой двусторонний процесс

и носит двусторонний характер. Диалог культур приводит к углублению культурного саморазвития, к взаимообогащению за счет иного культурного опыта, как в рамках определенных культур (в нашем случае □ русской и французской), так и в масштабах мировой культуры.

И Россия, и Франция в тетралогии «Мыслитель» приобретают характер самостоятельного образа, включённого автором в повествование всех произведений: «Девятое Термидора», «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров». Повествование тетралогии как единого целого включает в себя несколько точек зрения, которые конденсируют в себе основные мотивные поля французской темы. Позиция рассказчика, который репрезентирует умонастроения общества, находящегося в состоянии революции, зафиксирована в многочисленных репликах: «Франция переживала самые тяжелые времена всей своей истории. Военные дела республики были в блестящем состоянии: армия шла от победы к победе. Но эти успехи не радовали никого. Революция явно вступила в полосу развала и вырождения. Никому не было известно, кто и во имя чего правит государством...» [1, с. 188]. Повествование насыщено разнообразными оценками революционных событий, вложенными в уста различных персонажей. Однако перечисление, казалось бы, противоречивых оценок выстраивается автором в романе в стройную линию общей картины, объединённой замечаниями «всезнающего» рассказчика. Судьба революции, её героев и «антигероев» занимает посетителей салонов, светских раутов, встреч в клубах и на улицах. «Страна философов» и «мятежная родина» становится предметом постоянной рефлексии, как приезжих чужестранцев, так и самих французов. Амплитуда оценок весьма обширна: вполне умеренные взгляды Талейрана соседствуют с возвышенно-романтическими восторгами Борегаара, жёсткая оценка Пьера Ламора («...Теперь только ненормальный человек может ехать без необходимости в дом умалишенных, именуемый Парижем. Ненормальный человек или еще, пожалуй, философ, желающий изучать людей в естественном состоянии» [1, с. 146]) дополняется криками восхищённой толпы, встречающей Робеспьера. Обилие противоречивых оценок заполняет пространство повествования: «...Излагали они её по-разному и довольно сбивчиво; было даже трудно понять, □ и едва ли сами рассказчики вполне ясно понимали, □ в чём её основной политический смысл» [1, с. 220].

Мнение о Франции главного героя, молодого русского Юлия Штаала, который отправился в Париж с неясной миссией («... Геройский ли подвиг или дело весьма предосудительное,

«Новой драмы» конца XIX – начала XX ст. – Генрика Ибсена, Джорджа Бернарда Шоу, Мориса Метерлінка та Антона Чехова. Звернення автора посібника до знакових імен різних національних літератур сприяє формуванню у студентів чіткої схеми послідовності процесу становлення «нової драми», тематичної та поетикальної специфіки природи драматичних творів, оскільки, як зазначає О. В. Пронкевич, як правило, «написані для виконання на сцені, п'єси подаються студентам у вигляді надрукованих творів, тоді як відомо, яких значних трансформацій зазнають змісли драматургічних текстів під час постановок» (с. 2). За думкою О. В. Пронкевича, увага студента, цілеспрямована на розуміння «втраченого» зміслу, повинна бути зосередженою на відновленні глибинного задуму митця і враховувати звукові, «рухомі» та кожної нової постановки нові інтерпретаційні варіанти «прочитання» й тлумачення твору. Однак, на жаль, цей очевидний фактор зазвичай залишається поза увагою викладачів під час вивчення будь-якого етапу розвитку світової драми.

Вдалим, на наш погляд, є запропонований студентам перелік інтернет-сайтів, де розташовані аудіо- та відеоматеріали: вистави за аналізованими творами оригінальною мовою та в перекладі, інтерв'ю та рецензії, фільм-балет або уривок художнього фільму, дипломна вистава ВТУ ім. Щепкіна, аудіоматеріал у форматі MP3 та інші. Автор розробленого посібника надає можливість уникнути, на жаль, звичної для сучасної студентської аудиторії ситуації, коли знайомство з драматичним твором не супроводжується звуковою орнаментовкою п'єси, тобто сприяюча сторона – студентська аудиторія – практично не враховує родо-видову специфіку драматичного твору. О. В. Пронкевич розробив та запропонував поетапне знайомство з шедеврами драматургічного мистецтва – такими творами, як «Ляльковий дім» Г. Ібсена, «Пігмаліон» Дж. Б. Шоу, «Синій птах» М. Метерлінка, «Вишневий сад» А. Чехова. Автор посібника справедливо переконаний у тому, що «оскільки вміння і навички сприймати драматургічні тексти й мову театральних вистав є невід'ємною частиною загальної культури, яку важко формувати» (с. 2), необхідно заповнювати існуючі з об'єктивних та суб'єктивних причин лакуни у навчальному процесі. Викладач, наполягає О. В. Пронкевич, повинен протистояти перешкоджанням, які виникають у процесі вивчення драматургічного твору. Вочевидь, запропонований посібник, зорієнтований на поглиблення знань, спонукає порівнювати художні тексти, проводити евристичний пошук, адже художня література – це передусім мистецтво слова.

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКА, ІНФОРМАЦІЯ

С.О. Кочетова
(Горлівка)

**В СПІВЗВУЧЧІ МУЗ...: РЕЦЕНЗІЯ НА НАВЧАЛЬНИЙ
ПОСІБНИК: О.В. ПРОНКЕВИЧ «„НОВА ДРАМА”
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.»**

Навчальний посібник О. В. Пронкевича «„Нова драма” кінця ХІХ – початку ХХ ст.» призначений для студентів філологічних факультетів і викладачів літератури, що прагнуть за допомогою наявних у мережі Інтернету відеозаписів досягти розуміння драматургічного тексту, адекватного авторському задуму. О. В. Пронкевич підкреслює той факт, що замінити відеозаписи живою виставою звичайно не можуть, однак їхнє широке використання під час вивчення творчості драматургів допоможе ліквідувати брак «глядацького досвіду». Розглядуваний посібник є, безперечно, актуальним і потрібним, оскільки його структура підкорена меті встановлювати безперервний діалог між драматургічним текстом і його театральним перевтіленням. При плановій підготовці студентів-філологів виникає потреба систематизації історико-літературознавчих знань про своєрідність становлення нового на порубіжжі кінця ХІХ – початку ХХ століть етапу розвитку світової драматургії, що й забезпечує запропонована методична розробка. Посібник містить не тільки історико-літературний матеріал – нариси творчості найвідоміших драматургів, але й пояснення провідних положень «теорії драми».

Окремою перевагою запропонованого посібника вважаємо врахування отриманого студентами знання іноземної мови, оскільки аудіо- та відеоматеріали у курсі «„Нової драми” кінця ХІХ – початку ХХ ст.» вони можуть опанувати мовою оригіналу. Таким чином, автор посібника пропонує при вивченні літературного твору не тільки звертатися до надбань інших видів мистецтв (театру, кіно), а й використовувати досвід існуючої у студентів філологічної практики з перекладу.

Композиційна цілісність навчального посібника О. В. Пронкевича виявляється у його чіткому структуруванні. Посібник складається з розділів, кожен із яких висвітлює свою проблематику й водночас служить матеріалом для обґрунтування цілісного уявлення про своєрідність «нової драми» зазначеного періоду. Навчальний посібник містить чотири частини, кожна з яких присвячена творчості найзначніших представників

а то, быть может, и грязное» [1, с. 165]), меняється на протяженні всего повествования: от полного разочарования до необъяснимых, впоследствии заполонивших героя чувств ликования («Непостижимый восторг подступил к горлу Штааля. Он рванулся вперёд почти в исступлении. Разбирая впоследствии свои чувства, он решительно ничего не мог в них понять и приписывал их мгновенному опьянению, страшной заразе, перехваченной у обезумевшей толпы. <...> И тем не менее он, <...> испытывал восторг, близкий к исступлению...» [1, с. 219]). Однако именно с позиции этого персонажа проводится основное сопоставление Франции с Россией. Посредством ассоциаций, воспоминаний, сравнений Штааль отождествляет заседания в клубе якобинцев с Шкловским училищем, в Пьере Ламоре он находит сходство с «одним престарелым евреем, которого все знали в Шклове», разговорчивость и откровенность Дюкро он считает следствием долгого пребывания француза в России, Париж сравнивает с Петербургом, Notre Dame с Софийским собором в Киеве. Отметим, что сравнение, как правило, проводится не в пользу французских реалий. Так, при выборе домика в Пасси Штааль отмечал: «Правда, Сена сама по себе не могла идти в сравнение ни с Днепром, ни с Невою, но всё-таки это была Сена...» [1, с. 156], при сопоставлении первых впечатлений от Парижа и воспоминаний от первой встречи с Петербургом герой испытал тягостное разочарование: «...Штааль вначале испытывал некоторое чувство разочарования. Петербург, до посещения которого он ничего не видал, кроме городков русского захолустья, своё время поразил его много сильнее: Петербург был не только грандиозен, □ он был новенький, весь будто только что выкрашенный. В Париже всё потускнело и облупилось от времени» [1, с. 158], чувствуя, что заболевает на чужбине, Штааль инстинктивно стремился успокоить себя воспоминаниями о родной стороне: «Хорошо было бы теперь выпить горячего русского чаю с лимоном, затем лечь в настоящую постель, вместо того одра, и накрыться периной, подоткнув под себя края. Да ещё на перину положить что-нибудь, подушку что ли...» [1, с. 172]. Неопределённость, смущение, душевная тяжесть, боязнь быть разоблачённым шпионом, состояние перманентного дискомфорта усугубляется парижской духотой, жарой и пылью. Контрастом, глотком живительной влаги, радостью даже от удивительной ясности названий месяцев предстаёт перед глазами Штааля Родина: «Вдруг <...> неожиданно вспомнился парк Шкловского имения, тенистая, всегда сырая, густо поросшая орешником аллея, круто и криво спускавшаяся к реке, где они так весело купались летом каждое утро» [1, с. 211]. Оппозиция

Россия – Франция разрабатывается автором во внутренних монологах персонажа: «Исторические сцены перестали интересовать Штаала. Он все тоскливее мечтал о том, как бы поскорее и побезопаснее убраться от истории и от Революции, как бы покинуть Францию, не рискуя угодить в тюрьму или на эшафот. <...> Великолепный, спокойный Петербург, в котором не делалась история, но зато можно было жить по-человечески, пышные сады Царского Села, еще более Шкловское имение, где прошли его детские годы, всё томительнее вставали в памяти Штаала» [1, с. 210]. Чёткое противопоставление чужой Франции и родной России становится ведущим лейтмотивом уже в первом романе тетралогии □ «Девятое Термидора». Этот лейтмотив служит своего рода векторным направлением для дальнейшего выстраивания основных тем всей тетралогии.

Для М. Алданова важным было определить болезни, которые настигли его Родину □ Россию. Поэтому столь знаменательными становятся рассуждения автора о специфике устанавливающихся в революционной Франции отношений. Исходя из утверждения М. Бахтина о том, что только в диалоге культура приближается к пониманию самое себя, суть диалога русской и французской культур в тетралогии «Мыслитель» заключается не в констатации факта взаимодействия и взаимообогащения культур, а в возможности рассмотрения закономерностей, параллельно существующих на почве разных культур. Поэтому через осмысление французской революции для М. Алданова становится возможным понимание сущности революции в России. Вероятно, стремлением понять произошедший в начале XX века переворот в России объясняется фраза о будущих последствиях революционных событий во Франции, вложенная в уста одного из персонажей романа «Девятое Термидора» □ господина Дюкро: «Для всего человечества начнётся эра мирного свободного труда... <...> Поверь, освободится и твоя родина. Факел французских идей озарит беспредельные степи России. Скоро мы повезём наши книги, наши журналы, наши картины, наши продукты, наши медные и жестяные изделия... поверь, эра позорного рабства кончается для всего мира!.. Франция освободит человечество» [1, с. 214]. Для М. Алданова, столь великое событие в истории французского народа становится источником потрясений в его собственной стране спустя многие годы. Писатель исходит из установки, которая гласит, что не существует изолированных культур, все они живут, развиваются и подпитываются только в диалоге с другими культурами. Органичность взаимного обогащения в романе «Девятое Термидора» объяснима при помощи бахтинского тезиса: «Чужая

АННОТАЦИЯ

Насибова С.Х. Традиции Достоевского в творчестве английских писателей XX века (Сомерсет Моэм, Грэм Грин)

В настоящей статье исследуются традиции Достоевского в творчестве английских писателей XX века – Сомерсета Моэма и Грэма Грина. Автор в работе применяет метод сравнительного анализа произведений вышеназванных писателей. Данная методология позволяет обнаружить общность процессов, происходящих в мировой литературе XIX-XX веков, в частности в русской и английской литературе. Статья содержит важные концептуальные выводы по проблемам русского романа XIX и английского романа XX веков, а также определяет выявление особенностей традиций Достоевского в английской литературе XX века.

Ключевые слова: традиции, литература, писатели.

SUMMARY

Nasibova S.K. Dostoevsky's traditions in English prose of the XX-th century (Somerset Maugham, Graham Greene)

The present article investigates Dostoevsky's traditions followed by English writers of the XX-th century, namely Somerset Maugham and Graham Greene. The method of the comparative analysis of their literary works allows finding out a generality of the processes occurring in the world literature in the XIX-XX-th centuries in general and in the Russian and English literature in particular. The article contains important conceptual conclusions concerning problems of the Russian novel in the XIX and the English novel in the XX-th centuries, and reveals features of Dostoevsky's traditions in the English literature of the XX-th century.

Key words: traditions, literature, writers.

наказаний» дело раскрывает следователь Порфирий Петрович, то в романе «Брайтонский леденец» преступление Малыша, «великого грешника Брайтона», ведется и «раскрывается» Айдой Арнольд, приятельницей Хейла. Айда хочет понять разницу между «добром» и «злом». Она нерелигиозна, верит только в «духов». Бескомплексная Айда нравственно глухая. В ней тоже две противоположных черты: с одной стороны, она считает, что убийство – это грех и ведет борьбу за справедливость, с другой стороны, ведет разгульный образ жизни, «спит» с различными мужчинами. «Ну и согрешить ты тоже не прочь», – говорит ей по этому поводу собеседник Фил Коркери, который помог ей в раскрытии этого преступления. Его протест она воспринимает как бывалое дело. И отвечает ему: «Ну и что же. Это ведь не грех. И никому не приносит вреда. Это ведь не убийство» [1, с. 82]. Здесь мы четко наблюдаем влияние Достоевского. «Грешница» и «святая» в одном лице – вот что изобразил Грин в своем романе. Этот прием, конечно, принадлежит русскому писателю.

Таким образом, русский писатель Достоевский, повлияв на английскую прозу XX века, тем самым помог создать писателям разные стилевые романские жанры в литературе Британии. Он получил свою оценку по-разному. Его и критиковали, и поднимали на пьедестал. Но, несмотря на различные отношения английских писателей к Достоевскому, они неоднократно обращались к его творчеству. Английские писатели взяли у русского писателя психологизм, полифоничность, «отчужденность», «поток сознания», элементы «подсознания», изображение «униженных» и «оскорбленных», «грешников» и «святых», «падших женщин», «невинной блудницы», «положительно прекрасного человека», религиозных и атеистов, веры и неверия, любви и ненависти одновременно, а также тему города со своей суетливостью и многие другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грэм Грин. Брайтонский леденец. Сила и слава. Суть дела : (романы : пер. с англ.). – М. : НФ «Пушкинская библиотека», 2008. – 717 с.
2. Ионкис Г. Э. Уильям Сомерсет Моэм : грани дарования : [вступ. ст.] // Моэм У.С. Подводя итоги : [ст., эссе] / сост. Г. Э. Ионкис. – М., 1991. – С. 7-25.
3. Моэм С. «Братья Карамазовы» Достоевского (перевод М. Зинде) // Писатели Англии о литературе. – М. : Прогресс, 1981. – 411 с.
4. Моэм С. Избранные произведения в двух томах. – М. : Радуга, 1985. – Т. 2. Роман и рассказы. – 736 с.

культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [3, с. 334-335].

Значительные мысли о Франции вкладываются автором в уста Э. Канта, с которым встречается Штааль. Философ считает, что происходящее во Франции невозможно даже именовать революцией: «...Одна группа людей пришла на смену другой группе и отняла у нее власть ... Почему эти люди не начнут революции с самих себя?» [1, с. 79]). По мнению Канта, настоящая революция может происходить только в сознании человека, и она должна быть связана с научными достижениями, философией, а не с убийствами, мятежами и войнами. Содержательная перспектива развития культуры представлена в тетралогии благодаря воспроизведению реалий французской жизни на рубеже XVIII-XIX веков. Автор исходит не только их исторического, философского, но и литературного контекста эпохи, что отражается, в первую очередь, в упоминаниях имен известных французских писателей. В тетралогии, наряду с немецкими, английскими, русскими писателями и философами, звучат имена П. Корнеля, Ж.-Б. Мольера, Ж. Расина, Ф.-М. А. Вольтера, Ж.- Ж. Руссо, Д. Дидро, А.-Л. Ж. де Сталь, А. Шенье, Ф.-Р. Шатобриана. Для писателя принципиально значимым становится констатация степени влияния литературы на умонастроения народных масс. Так, Штааль, в разговоре с Ламором, пытается понять причины французского переворота, уяснить, как из замечательных идей великих философов могли вырасти столь жестокие последствия в виде кровавой революции. Герой-скептик Ламор пытается показать несостоятельность утопических идей «всеобщего состояния» единства и равенства людей с помощью революций. «Теперь Франция □ сплошной дремучий лес, населенный разбойниками, причем в главной, атаманской берлоге заседают ученики Руссо.

«Это и есть естественное состояние человеческого рода...» [1, с. 148]. Критикой идей Ж.-Ж. Руссо пропитана вся тетралогия «Мыслитель», и отправной точкой является уже первый роман «Девятое Термидора».

В тетралогии автор разрабатывает мотив театральной игры. По М. Алданову, разные политические манипуляции, войны и революции не что иное, как разыгрываемые фарс и трагикомедия: «Я не придаю большого значения смерти, особенно чужой, но жирондистов всё-таки жаль, □ Говорил Пьер Ламор. □ Они умерли с достоинством, не отрицаю. Эти люди были созданы для подмонок □ даже для подмонок эшафота. Как политики они достоинством не блистали. Политика □ это шарлатанство, умеряемое пронизательностью» [1, с. 181]. Не случайно имя знаменитого комедиографа Ж.-Б. Мольера особенно актуализируется в тетралогии «Мыслитель». Показательно, что Пьер Ламор называет Ж.-Б. Мольера «великим гением, <...> самым гениальным из писателей» [1, с. 149]. Аллюзии на произведения французского комедиографа во всех романах тетралогии М. Алданова встречаются неоднократно.

Кроме того, в ткани повествования всех четырёх алдановских произведений, особенно романа «Девятое Термидора», без труда можно проследить влияние творческого наследия В. Гюго, в частности его романов «Девяносто третий год» и «Собор Парижской Богоматери». Да и название тетралогии М. Алданов даёт по имени одной из химер Notre Dame. Уже в прологе к роману «Девятое Термидора» очевидной является аллюзия на пространство романа «Собор Парижской Богоматери». Узкая винтовая лестница «со ступеньками, расширяющимися к одному краю» [1, с. 15], приводит героев Пролога на вершину храма к статуе каменного чудовища дьявола-мыслителя, «зверя рогатого и горбоносого» [1, с. 15]. Взгляд химеры, олицетворяющей людские пороки, направлен на противоположную сторону острова – туда, где «сутились люди: там разбирали остатки костра» [1, с. 16]. Страхи, потоки крови, смерти, преступления, вызванные к жизни немыслящими людьми □ революционерами, □ провидчески рассматривал дьявол. Образ химеры, лютого зверя, взирающего на вечный город, обрамляет повествование романа «Девятое термидора». Штааль, окунувшись в события французской революции, увидев своими глазами кровавую драму, «возвращён» автором к необходимости мыслить, рассуждать, искать смысл произошедшего: «Я ещё не понял ни жизни, ни истории, ни революции. Смысл должен быть, смысл глубокий и вечный. Мудрость столетий откроется мне позднее... Я пойду в мир искать её!» [1, с. 268]. Равнодушное каменное

психологическая интрига в творчестве Достоевского была всегда в центре внимания западных, в том числе британских критиков. Англичанин Г. Грин использовал эти приемы русского писателя в произведениях «Брайтонский леденец» («Brighton Rock», 1938).

Грин унаследовал у Достоевского несколько приемов, которые нашли свое отражение в его произведениях. Тема города, мотивы преступления играют важную роль в творчестве Достоевского. У русского писателя Петербург показан со всеми своими «достатками» и «недостатками». Психология преступника открывается перед читателем полным размахом. Грин использовал эти способы в своих романах. Он показывает город как духовное пространство, а также атмосферу преступления. Грин также изобразил в своих романах насилие, преступление, эротику.

Роман «Брайтонский леденец» – христианская трагедия. Все событие происходит в городе Брайтоне. Грин, как Достоевский, показал город со своей суетливостью. «Брайтонский леденец» испытал огромное влияние «Преступления и наказания» Достоевского. Тема «наполеонизма» коснулась воображения Грина. Исторические числа и воображения Раскольникова о Наполеоне волновали творческий ум английского писателя.

Грин, используя теорию «наполеонизма», тем самым показал ее античеловечность. История одного убийства стала основным сюжетом этого романа. В романе «Брайтонский леденец» 17-летний парень Малыш, он же Пинки, является воплощением образа Раскольникова. Но герой Грина принадлежит «преступной группе» XX века и им движет другая идея. «Он влачил за собой ореол собственной славы: его с раннего детства окружал ад. Он был готов к новым убийствам» [1, с. 82].

Наполеоновская амбиция Пинки, его история, начинается в романе с первого же преднамеренного убийства Хейла, который приезжает в Брайтон, чтобы анонимно распределить карты для конкуренции их газеты. Малыш хочет искупить свое «преступление» через «любовь» к католической девушке Роз, которая истинно верит в Бога. Кстати, Роз очень напоминает Соню из «Преступления и наказания» своей способностью страдать, сострадать и самопожертвовать. Пинки – английский вариант Раскольникова и князя Мышкина. Он, с одной стороны, гангстер, с другой – невинный. Жизнь для него – это необлегчимое страдание, роковая чередка грехов. А с другой стороны, он, как «вечное дитя», отрицает саму идею физической близости с женщиной.

В романе Айда Арнольд, мягкосердечная и приличная женщина, является воплощением Правосудия. Если в «Преступлении и

души этот вопрос он неоднократно задает себе. Герой Мозма везде ищет Бога. Он говорит: «Я хочу уяснить себе, есть бог или нет бога. Хочу узнать, почему существует зло. Хочу узнать, есть ли у меня бессмертная душа или со смертью мне придет конец» [4, с. 67]. Тут он напоминает нам Ивана Карамазова из «Братьев Карамазовых». В отличие от героя Достоевского, у Ларри характер показан в эволюции. Постепенно он приходит к мысли, что бога нет. Он атеист, как Иван, и размышляет по-своему: «Я хотел верить, но не мог поверить в бога, который ничем не лучше любого порядочного человека. Монахи говорили мне, что бог сотворил мир для вящей славы своей. Мне это не казалось такой уж достойной целью ... Разве дети на земле просят своих отцов, чтобы те их кормили? Это разумеется само собой, дети не чувствуют и не должны чувствовать за это благодарность, и мы осуждаем человека, только когда он производит на свет детей, которых не хочет или не может прокормить. Мне казалось, что всемогущий творец не в силах обеспечить свои творения самым необходимым для физической и духовной жизни, лучше бы ему было их не творить» [3, с. 229]. Ларри, как Иван Карамазов, хочет понять, почему «всемогущий бог создал зло»? Не находя гармонию в христианстве, он увлекается индийскими верованиями – Брахманом, Йогой.

В романе «Острие бритвы» Мозма упоминается имя Достоевского. Так, Ларри говорит своему собеседнику: «Но подумайте, ведь «я» – это не только мой дух, но и мое тело, кто может сказать, в какой мере мое я, моя сущность обусловлена случайностями моего тела? Был бы Байрон Байроном без своей хромоты или Достоевский Достоевским без своей эпилепсии?» [4, с. 238].

В романе дается сравнительный анализ ценностей «прекрасного» и «нравственного». Если у Достоевского совокупность этих качеств составляет одно целое в понятии «красота и доброта спасут мир», то Мозм отдает предпочтение второму. Хотя роман «Острие бритвы» считается художественным воплощением высшей формы красоты.

Влияние Достоевского на английских писателей весьма заметно по всему течению XX века. Это еще раз подтверждает актуальность творчества писателя. Английский писатель, драматург и литературный критик Грэм Грин (1904-1991) почувствовал это влияние в своем раннем творчестве.

Известно, что Достоевского на Западе считали одним из пионеров экзистенциализма. Его сравнивали с Кьеркегором, Сартром, Камю – известными авторами экзистенциальных произведений. Кроме этого, тема убийства, детективно-

чудовище встречает потрясённого событиями героя: «Опустив голову на худые руки, наклонив низкую шею, покрытую черной тенью крыльев, раздувая ноздри горбатого носа, высунув язык над прямой звериной губою, бездушными, глубоко засевшими глазами, смотрел Мыслитель» [1, с. 268]. По М. Алданову, химера, воплощая все человеческие грехи, противостояние веры и безверия, страсти, извечно бушующие в людских душах, является напоминанием и укором для не желающих мыслить поколений, как французов, так и русских, допускающих революции и войны.

Идея исторически установившегося диалога русской и французской культур, пронизывающая всю тетралогия М. Алданова «Мыслитель», разрабатывается автором уже в первом романе «Девятое Термидора». Повествование о событиях Великой Французской революции, по замыслу писателя, является попыткой осмыслить самому и объяснить читателю своё толкование событий, развернувшихся в России в начале XX века. Знаменательно, что Н. А. Бердяев в «Размышлениях о русской революции» подчёркивал: «Русская революция □ отвратительна. Но ведь всякая революция отвратительна. Хороших, благообразных, прекрасных революций никогда не бывало и быть не может. Всякая революция бывает неудачной. Удачных революций никогда не бывало. Французская революция, признанная „великой“, тоже была отвратительной и неудачной. Она не лучше русской революции, она была не менее кровавой и жестокой, столь же безбожной, столь же разрушительной в отношении ко всем историческим святыням» [5, с. 579]. Исторические и культурные параллели, возникающие в первом романе тетралогии М. Алданова, в последующих произведениях «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров» становятся своего рода камертоном для дальнейшей интерпретации поворотов и катаклизмов, сформировавших историю российского государства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алданов М. Мыслитель : Тетралогия. Девятое Термидора. Чёртов мост / Худож. П. С. Сацкий / М. Алданов. – М. : ООО «Издательство АСТ-ЛТД»; Харьков : Фолио, 1998. – 544 с.
2. Алданов М. Мыслитель : Тетралогия. Заговор. Святая Елена, маленький остров / Худож. П. С. Сацкий / М. Алданов. – М. : ООО «Издательство АСТ-ЛТД»; Харьков : Фолио, 1998. – 496 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина;

- Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).
4. Бердяев Н. А. Новое средневековье / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека / Худож.-офор. Б. Ф. Бублик. – Харьков : Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 688 с. – (Вершины человеческой мысли). – С. 548-578.
 5. Бердяев Н. А. Размышления о русской революции / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека / Худож.-офор. Б. Ф. Бублик. – Харьков : Фолио; М. : ООО «Издательство АСТ», 2002. – 688 с. – (Вершины человеческой мысли). – С. 579-606.
 6. Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов / А. Г. Соколов. – М. : Издательство МГУ, 1991. – 184 с.
 7. Струве Г. Русская литература в изгнании : опыт исторического обзора зарубежной литературы / Г. Струве. – YMCA-PRESS, Paris, 1984. – 427 с.
 8. Чернышев А. А. Ключи в Алданову / А. А. Чернышев // Алданов М.А. Сочинения : в 6 кн. Кн. 66 : Ульмская ночь. Литературные статьи. – М., 1996. – С. 5-18.
 9. Чернышев А. А. Материк «Марк Алданов»: неизвестная часть / А. А. Чернышев // Алданов М. Сочинения : в 6 кн. – М., 1994. – Кн. 1. – С. 5-12.
 10. Щедрина Н. М. Литература русского зарубежья (историческая проза Б. Зайцева, Д. Мережковского, В. Ходасевича, М. Алданова, А. Солженицына, В. Максимова) : метод. пособ. / Н. М. Щедрина – Уфа : БашГУ, 1994. – 70 с.
 11. Щедрина Н. М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья: (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын) / Н.М. Щедрина. Уфа: БашГУ, 1993. - 176 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Проблема диалога культур России и Франции в тетралогии М. Алданова «Мыслитель». К постановке вопроса

Статья посвящена рассмотрению темы перманентного диалога русской и французской культур, представленной М. Алдановым в тетралогии «Мыслитель» («Девятое Термидора», «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров»). Автор приходит к выводу о том, что сопоставление и трактовка исторических параллелей, заявленных уже в романе «Девятое Термидора», является камертоном для их дальнейшей разработки в произведениях цикла.

сильной сценой, по мнению Моэма, является “Pro u Contra”, где Иван «рассуждает о зле, которое представляется человеческому уму несовместимым с существованием всемогущего и всеблагого господя». В отличие от многих исследователей, которые считали, что роман посвящен поискам Бога, автор определил тему «зла», как основную тему романа, тем самым подчеркнул тончайшее психологическое проникновение в тайны зла в творчестве Достоевского. «Рассуждение о зле» Ивана Карамазова нашло свое отражение в его романе «Острие бритвы».

По мнению Моэма, «Братья Карамазовы» не реалистическое произведение. Поступки героев Достоевского «до безумия нелепы, да и мотивы этих поступков явно нелогичны». Различные страсти, гордыня, чувственность, ненависть – вот что отличает Достоевского от других романистов. «У тех герои списывались с жизни, – пишет он, – а затем благодаря авторскому мастерству и таланту становились значительнее, чем в жизни. У Достоевского же это сгустки растерзанного и болезненного субъективного сознания. Но совсем не жизнеподобные, его герои тем не менее трепетно живы» [3, с. 273].

Образ «положительно прекрасного человека» из романа «Острие бритвы» Моэма напоминает князя Мышкина из «Идиота» Достоевского. «Острие бритвы» («The Razor’s Edge», 1944) является итоговым произведением во всех отношениях в творчестве Моэма. Молодой американец Ларри Даррел, который прошел испытание в Первой мировой войне, выделяется своим мировоззрением среди окружающих его людей. Он не хочет жить «как все» и ищет другие ценности жизни. Даррел, как герои Достоевского, философски анализирует «вечные» темы бытия, смысл жизни, любовь, красоту и доброту.

С одной стороны, нам кажется, что он совершенно идеальный человек, который, подобно Мышкину, всем хочет добра. Он очень бескорыстный и создает образ Христа. Ларри лечит своего друга Грэя от мигрени нетрадиционным способом. Он хочет жениться на наркоманке, пьянице, нимфоманке Софи, чтобы спасти ее из «адской жизни». Ларри хотел сделать из нее другую женщину. Моэм от уст Софи называет его «Иисусом Христом». На вопрос, почему она не вышла за Ларри, Софи отвечает так: «...когда дошло до дела, я решила – нет, спасибо, не стану я разыгрывать Магдалину с таким Иисусом Христом» [4, с. 199]. Но героиня английского писателя не убегает из-под венца как Настасья Филипповна, она просто исчезает накануне свадьбы и прячется в другом городе.

С другой стороны, у Ларри есть неразрешимые сомнения. Ларри хочет понять, в чем заключается смысл жизни. В глубине

Писатель интересовался русской культурой. Россия, как загадочная страна, привлекала его внимание. Для него эта страна, находясь между Западной Европой и Востоком, никогда не являлась ни той и ни другим. Отношение между аналитическим мышлением и чувством было совершенно иное. Так он познакомился с произведениями русских писателей Тургенева, Толстого, Достоевского. С. Моэм читал «Преступление и наказание» и «открыл» для себя Достоевского как великого романиста. «“Преступление и наказание” потрясло Моэма, и он с жадностью набросился на романы Достоевского. Он вспоминал, что в сравнении с ними все остальное померкло, величайшие западноевропейские романы стали казаться искусственными, холодными, формальными» [2, с.14].

В 1954 году Моэм выпустил сборник эссе о десяти романистах и их романах «Десять романов и их авторы» («Ten Novels and Their Authors»). В сборник вошли самые большие романы мировой литературы – «Отец Горио» Бальзака, «Красное и черное» Стендаля, «Мадам Бовари» Флобера, «Война и мир» Толстого и т.д. Роман Достоевского «Братья Карамазовы» тоже входил в состав сборника. Моэм читал «Братьев Карамазовых» и воздавал хвалу этому «величайшему роману в мировой литературе», написав отзыв о нем: «Братья Карамазовы» – одна из самых выдающихся книг всех времен и народов, занимающая первое место в том небольшом ряду романов, которые стоят несколько особняком от остальных замечательных творений...» [3, с. 273]. В нем он подчеркивал величие Достоевского, назвав его «очень искусным романистом, умеющим талантливо драматизировать любую ситуацию». Моэм был против того, что некоторые авторы считали Достоевского «тщеславным, раздражительным и безвольным человеком». Он писал также о «недостатках» произведения. С изображением Дмитрия Карамазова – иррационального персонажа и одержимого жалкими страстями – как главного героя в романе он не согласился. Моэм полагал, что Достоевский изобразил себя в нем и мазохизм является главным способом самоутверждения в его творчестве. «Таким образом Достоевский наделяет Дмитрия, жестокого эгоцентрика, каким был сам, и своим собственным мазохизмом» [3, с. 274]. Автор раскрывал свое понимание двойственности творчества Достоевского. Отсюда он делает вывод о загадочности русской души.

Самым интересным и наиболее приятным образом в «Братьях Карамазовых» Моэм считал Ивана, который выражает «сокровенные мысли и убеждения Достоевского» и этим отождествлял его с писателем. Из всех книг в этом романе самой

Ключевые слова: диалог культур, исторические параллели, тетралогия, проблематика.

АНОТАЦІЯ

Кочетова С.О. Проблема діалогу культур Росії та Франції в тетралогії М. Алданова «Мислитель». До постановки питання

Стаття присвячена розгляду теми перманентного діалогу російської та французької культур, представленої М. Алдановим у тетралогії «Мислитель» («Дев'яте Термідора», «Чортів міст», «Змова», «Свята Олена, маленький острів»). Автор доходить висновку про те, що зіставлення та трактування історичних паралелей, заявлених уже в романі «Дев'яте Термідора», є камертоном для їх подальшої розробки в творах циклу.

Ключові слова: діалог культур, історичні паралелі, тетралогія, проблематика

SUMMARY

Kochetova S.O. On the issue of the dialogue between Russian and French cultures in the tetralogy «The Thinker» by M. Aldanov

The article considers the representation of the permanent dialogue between Russian and French cultures in the tetralogy «The Thinker» by M. Aldanov (comprising «The Ninth Thermidor», «The Devil's Bridge», «The Conspiracy», and «St. Helena: Little Island»). The author arrives at a conclusion that comparison and interpretation of historical parallels introduced in the novel «The Ninth Thermidor» functions as a camertone for their development in the following works of the cycle.

Key words: dialogue of cultures, historical parallels, tetralogy, subject matter.

*Т.М. Марченко
(Горловка)*

УДК 82-311.6

О ФОРМАХ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИДЕАЛИЗАЦИИ ПРОШЛОГО В ЛИРО-ЭПИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПОЭТОВ-РОМАНТИКОВ

Как известно, эпоха романтизма в большинстве национальных литератур, в том числе и в русской, стала временем успешного художественного освоения исторической темы. В многообразных и разнонаправленных поисках романтического идеала художники слова обращались к далёкому прошлому, реализуя таким образом «уход» из неприемлемой для них пошлой повседневности. Именно

там они находили масштабные события и образцы цельных личностей, которые в ситуации романтического двоемирия контрастно противостояли негероической современности. Таким образом, эстетические постулаты романтизма, своеобразие романтического мировосприятия обусловили тот факт, что основным принципом художественного воссоздания истории в этот период стал принцип идеализации. Цель настоящей статьи – рассмотреть основные формы реализации установки на идеализацию прошлого, применявшиеся в лиро-эпическом творчестве русских поэтов первой половины XIX века.

Вслед за Ю. Б. Боревым мы называем идеализацией – «обобщение путём прямого воплощения идеалов, наложения их на реальный материал [1, с. 163]», освобождённый от деталей. Это способ бытия художественных образов, отражённых в сознании исключительно со стороны их положительных качеств, при полном игнорировании качеств отрицательных. Идеализируя художественный образ, в том числе образ исторической эпохи, исторической личности, каждый автор следует определённым ценностному ориентиру, который соответствует стандартам современной ему культуры, общественной среды, собственной концепции и литературному замыслу. Идеализированная эпоха и идеализированная личность оказываются «очищенными» от всего, что скрывает их истинную, с точки зрения автора-романтика, сущность.

Особенно многообразны формы идеализации истории в лиро-эпических произведениях об украинском казачестве и Хмельнитчине, как наиболее яркой странице малороссийской истории. Эти экзотические с точки зрения романтической эстетики события манили творческое воображение многих русских поэтов – В. Г. Бенедиктова, Ф. Н. Глинки, О. М. Сомова, Е. П. Гребёнки, В. И. Любича-Романовича, К. Ф. Рылеева, О. М. Сомова и многих других. Наиболее действенной в произведениях этой жанровой природы оказалась героизация и мифологизация, которая достигается за счёт домысливания желаемого и умолчания о нежелательном, способном «дегероизировать» представления об эпохе, гиперболизации лучших качеств исторических персонажей, деятельность которых и определила её общественно-исторический смысл.

Первыми, кто изобразил эпоху освободительной войны на Украине как идеализированно-героическую, а Богдана Хмельницкого героем в изначальном, прямом смысле слова, были поэты-декабристы и литераторы их круга. В их художественной трактовке украинский герой предстал в ореоле высокой исключительности, а его время – достойным

АНОТАЦІЯ

Остапенко І.В. Пейзажний дискурс як картина світу в ліриці В. Соснори

У статті досліджено індивідуально-авторську картину світу В. Соснори на матеріалі пейзажної лірики. Ліричний суб'єкт має поліфонічну природу; пейзажні образи спорадично виконують суб'єктну функцію в комунікативному полі ліричного суб'єкта на текстовому рівні, експлікуючи субстанціальну близькість людини і природи; на метатекстовому рівні лірику В. Соснори презентує неосинкретичний ліричний суб'єкт.

Ключові слова: пейзаж, картина світу, лірика, ліричний суб'єкт, суб'єктно-образна сфера, неосинкретичний ліричний суб'єкт.

SUMMARY

Ostapenko I.V. The landscape discourse as a picture of the world in V. Sosnora's lyric poetry

The article presents the analysis of the individual authorial picture of the world in the landscape poetry by V. Sosnora. The lyric subject is characterized by polyphonic nature, the landscape imagery performs the subjective function in the space of the lyric subject at the textual level, explicating substantial affinity of man and nature; at the metatextual level V. Sosnora's lyric poetry is represented by the neosyncretic lyric subject.

Key words: landscape, the picture of the world, lyric poetry, lyric subject, subjective imagery, neosyncretic lyric subject.

*с. Насибова
(Баку, Азербайджан)*

УДК 82.0

**ТРАДИЦИИ ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ
АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА (СОМЕРСЕТ
МОЭМ, ГРЭМ ГРИН)**

Уильям Сомерсет Моэм (1874-1965) – английский писатель, преуспевающий прозаик 1930-х годов. Он писал в разных жанрах: выступал как романист, драматург, новеллист. Его писательская сфера была связана с характерами и судьбами людей. Моэм придерживался в основном реалистических принципов, а также – натурализма, неоромантизма и модернизма. Первый роман Моэма «Лиза из Ламбета» («Liza of Lambeth») вышел в 1897 году. Спустя 10 лет он написал пьесу «Леди Фредерик» («Lady Frederick», 1907), принесшую ему большой успех на поприще литературы.

смыслы, а могут вообще не различаться и представлять в синкретическом единстве. Сродни метафорам-«метаморфозам» и синестетические образы, формирующие картину мира в нерасчленимом единстве ее разнородных составляющих, что подтверждает доминирование принципа синкретизма в ряду миромоделирующих в поэзии В. Сосноры. Следовательно, природные номинации в пейзажном дискурсе неоавангардисткой лирики выполняют субъектную функцию и формируют образную сферу на основе принципа неосинкретизма как «отождествления» человеческого и природного начал, возвращающего лирике ее первичные формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арьев А. Ничей современник : (Виктор Соснора : случай самовоскрешения) // Вопр. лит. – М., 2001. – Вып. 3. – С. 14-30.
2. Арьев А. Пространство метафоры // Звезда. – Л., 1990. – № 6. – С. 7-8.
3. Зубова Л. В. Языки современной поэзии. – М. : Новое лит. обозрение, 2010. – 384 с.
4. Новиков В. Бродский – Соснора – Кушнер : Академическое эссе // Иосиф Бродский и мир : Метафизика, античность, современность. – С.Пб. : Изд-о журн. «Звезда», 2000. – С. 125-130.
5. Пикач А. Видения внутри ветра, или Диковинная Геоархитектура Виктора Сосноры // Нева. – С.Пб., 1992. – № 10. – С. 239-252.
6. Соснора В. Стихотворения / Виктор Соснора; [сост. С. Степанова]. – С.Пб. : Амфора. ТИД Амфора, 2006. – 870 с.

АННОТАЦИЯ

Остапенко И.В. Пейзажный дискурс как картина мира в лирике В. Сосноры

В статье исследована индивидуально-авторская картина мира В. Сосноры на материале пейзажной лирики. Лирический субъект имеет полифоническую природу; пейзажные образы спорадически выполняют субъектную функцию в коммуникативном поле лирического субъекта на текстовом уровне, эксплицируя субстанциальную близость человека и природы; на метатекстовом уровне лирику В. Сосноры представляет неосинкретический лирический субъект.

Ключевые слова: пейзаж, картина мира, лирика, лирический субъект, субъектно-образная сфера, неосинкретический лирический субъект.

восхищения и воспевания. Сохранившиеся протоколы заседаний Вольного общества любителей российской словесности, наук и художеств содержат информацию о том, что 26 мая 1821 года действительным членом общества О. М. Сомовым на заседании «учёной республики» была прочитана «Песнь о Богдане Хмельницком, освободителе Малороссии». Сразу же после представления единомышленникам «Песнь...» с уточнением – подражание польской, сочинённой Леоном Рогальским, была напечатана в пятнадцатом томе журнала «Благонамеренный». 5 декабря 1821 года К. Ф. Рылеев представил к прочтению думу «Богдан Хмельницкий». Её успех повлёк за собой не только публикацию в журнале «Соревнователь Просвещения и Благотворения», официальном органе Общества (1822), но и принятие автора в его действительные члены. Очевидно, что эпоха борьбы украинцев за свою национальную независимость привлекала этих поэтов, убеждённых сторонников «гражданской литературы», своими возможными ассоциациями – позволяла высказать важные политические идеи, относящиеся к современной действительности, реализовать «внелитературную цель», главную в творчестве декабристов.

Эти лиро-эпические произведения объединены нами в типологически родственную пару лиро-эпических песенных текстов, ибо в них дух авторства, авторская концепция идеализации героической эпохи и личности проявляет себя особенно ярко, организует каждое из произведений, придаёт им художественную целостность. Оба автора единоклюбы и однозначны, даже стереотипны в гражданском истолковании образа героя, имя которого они вынесли в заглавия своих произведений. В его характере акцентируются определённые черты – одержимость высокой целью, патриотизм, вольнолюбие, – он ревностный сын Отечества, способный жертвовать собой ради свободы своего народа и «украинских степей». Агитационная и воспитательная цель, стоявшая перед поэтами, законы жанров, в которых они творили, исключали возможность всестороннего изображения характера, психологии, поведения героя, разных аспектов его жизни и деятельности, характеристику его исторической эпохи и воссоздание «местного колорита». Поэтому в центре внимания лишь главное – героические деяния вождя, ведущего свой народ, воинские подвиги Хмельницкого. Для поэтов значима героика особого рода – «одухотворённая сверхличной целью, знаменующая служение в самом высоком смысле слова <...>, героика радикального преобразования жизни» [13, с. 69-70]. На поле брани и в темнице, силой несгибаемого духа борется Богдан с «пришлецами иноплеменными», «мучителями ожесточенными»,

которые несут его народу рабство. Спокойно, с величием души, он воспринимает выпавшие на его долю бедствия, твёрдо отстаивает свои убеждения и не боится смерти:

Друзья! – он к храбрым восклицает –
За мной, чью грудь волнует месть,
Кто рабству смерть предпочитает,
Кому всего дороже честь! [11, с. 134].

Столь же пламенны обращения Хмельницкого к доблестному воинству и у О. М. Сомова, в его «Песне...» тоже преобладают возвышенно-декламационные интонации, страстная патетичность:

Двигнемся стройно на Жёлтые Воды:
Время знамёна развить!
В жертву Отчизне, за прелесть Свободы,
С славою пасть, иль сразить! [12, с. 76].

Перед нами те поэтические тексты, в которых, как отмечает В. Хализев, «героика составляет преобладающее эмоционально-смысловое начало, <...> поднимаются на щит и поэтизируются поступки людей, свидетельствующие об их бесстрашии и способности к величественным свершениям, об их готовности <...> пойти на риск, лишения, опасности, достойно встретить смерть» [13, с. 69]. Теоретический статус понятия *героика* в данных произведениях многогранен – это не просто вид пафоса, это мировоззренческие эмоции авторов, которые присутствуют в текстах в качестве «достояния» персонажей» и сопряжены с их ценностными ориентациями и моделью поведения. Это и модус художественности, воплощающий авторские концепции эпохи и личности.

Жанровая живопись у обоих поэтов необычайно выразительна, она позволяет читателям как бы воочию увидеть происходящее, проникнуться высокими чувствами, кипящими в душе героя. У К. Ф. Рылеева особенно показательны детали-штрихи к общей картине – «мёртвое молчание темницы», «заржавые оковы», скрипящие створы дверей, забытый узник, над которым нависла опасность погибнуть «от рук презренных палача». Как верно заметил И. Я. Заславский, «в эмоционально-стилистическом строе произведений важную роль играет система лексем и фразеологизмов-сигналов» [6, с. 41]. Некоторые из них содержатся в уже приведенных выше цитатах. Г. А. Гуковский, говоря о сгущении в стихотворениях поэтов декабристской эпохи политической терминологии, обращал внимание на словесные группы и гнёзда с подчёркнутой идеологической выразительностью, играющие роль «морально-общественной светотени» в раскрытии образов. Учёный использовал термин

Личностная «диффузная» распыленность художника-«протея» в мироздании («микроб и звезда») предполагает первичность и самодостаточность природно-космического уровня бытия в художественной картине мира В. Сосноры, так как, в конце концов, идея художника-«зеркала», не имеющего личностной определенности «медиума», сквозь которого говорит само мироздание, предполагает преимущественное утверждение космически-природной картины мира в творчестве: не субъект творит свой мир в искусстве, а природа, мироздание транслируют себя сквозь него.

Таким образом, анализ субъектной и образной сферы пейзажного дискурса лирики В. Сосноры позволяет сделать вывод о характере лирического субъекта, презентующего картину мира автора, и способах ее воплощения в художественном тексте. Лирический субъект на внутритекстовом уровне представлен преимущественно внеличной субъектной формой, реже – перволичной, а «другой» – номинациями природных реалий. Но чаще между «я» и «другим» устанавливаются не внешние-диалогические отношения, а коммуникативный акт переходит на внутренне-рефлексивный уровень. Перволичный лирический субъект в силу своего «диффузного» характера воплощается в «другого», в роли которого выступают природные номинации. В итоге отличительной чертой лирического субъекта В. Сосноры на метатекстовом уровне видится «протеизм» – способность не просто перевоплощаться в «другого», использовать его в качестве маски, а вступать с ним в особые синкретичные отношения. Такая особенность лирического субъекта позволяет говорить о его неосинкретическом характере, но не о «неслиянности-нераздельности» как черте неосинкретического лирического субъекта в неотрадиционалистской поэзии, а об архаическом «отождествлении» человека и природы, возникающем на новом современном этапе развития общества, когда внешний мир перестает удовлетворять потребность человека в коммуникации. При этом в номинациях природных реалий, выступающих в роли субъектных форм, актуализируется не их предметное значение, а синкретизм первичного природного и культурного смыслов. Кроме того, природные номинации принимают участие в формировании образного строя лирики, основным элементом которого представляется метафора, формирующаяся в лирике поэта двумя способами: в виде «взаимоперетекания» культурного (ментального) и природного планов бытия, и межвидовых «метаморфоз» природного универсума. Названия природных реалий могут быть первоисточником «культурных» наименований, культурные артефакты – приобретать природные

«Музыкант» выстраивается сложная субъектная конфигурация, основанная на принципе двойничества и зеркальности: «таинственный старик», отражающийся в зеркале героя и выступающий его alter ego, формулирует концепцию художника-«фантома»: «...существование музыканта – в зеркалах» [6, с. 405], после чего в речи этого «зеркального двойника» героя последовательно сменяют друг друга субъектные формы «ты», «я», «мы», так что в итоге возникает сложная субъектная структура, отличающаяся принципиальной неопределенностью:

...лишь в зеркалах твои сожженные мосты,
 молитвы мутные, минутные мечты,
 я – тварь земная, но нисколько не творю,
 я лишь доигрываю музыку твою,
 мы – Муки творчества, нас ждет великий суд,
 у нас, у Муков, уши длинные растут... [с. 405]

Кто здесь «я» и кто – тот «ты», которому принадлежит «музыка», лишь доигрываемая художником? Эти соотношения остаются принципиально непроясненными, так что в итоге стихия творчества предстает как синкретичный в субъектном плане процесс, в котором отдельная человеческая личность растворена.

В итоге у В. Сосноры выстраивается идея не субъекта творчества в его личностной определенности, а субъекта-«экзистенции», единственной определенной характеристикой которого является существование как таковое. Эта идея с программной четкостью манифестирована в стихотворении «Искусство – святыня для дураков...», снабженном эпиграфом, раскрывающим главную мысль: «Я – это мы» [6, с. 491], и последовательно развивающем идею художника-«протеза» как носителя всех возможных моделей существования, ни одна из которых не реализована – и в силу этого в потенции реализованы все (как в точке бифуркации):

...он мать и блудница, мастер мужчин
 и женского жеста,
 порфиросец и простолюдin,
 насильник и жертва,
 ладан и яд, амброзия, слизь,
 он – истина, месса,
 микроб и звезда, скрипка и свист,
 гримаса Гермеса...
 <...>
 – Ты кто? – спросит Бог. Он ответит: – Я – есть.
 <...>
 Он – есть, сам, и только [6, с. 491-492].

«слово-символ» [4, с. 176-181], применимый к широкому ряду лексических и фразеологических единств, которыми оперировало языковое и общественное сознание эпохи декабризма.

Важно, что и О. М. Сомов и К. Ф. Рылеев не акцентируют внимания на специфически-украинских, национальных чертах характера своего главного героя. Набор черт, которыми он наделён – храбрость, мужество, вольнолюбие, решительность, готовность жертвовать собой ради великой цели, универсальны и ещё не олицетворяют национальный характер, они, к примеру, присущи и русским героям рылеевских дум. Эти «вненациональные» черты заданы общей идеологической концепцией, о которой писал Н. П. Огарёв в предисловии к лондонскому изданию «Дум» (1860). «Он (К. Ф. Рылеев – Т. М.) поставил себе невозможную задачу сочетания исторического патриотизма с гражданскими понятиями своего времени, отсюда вышло ложное изображение исторических лиц ради постановки на первый план глубоко сжившейся с поэтом гражданской идеи» [10, с. 55].

Представление о «ложном изображении исторических лиц», сформировавшееся в читательском сознании благодаря сделанному заявлению, применительно к Богдану Хмельницкому представляется нам сугубо субъективным и может быть скорректировано. В данном случае имеет смысл констатировать случай имплицитной связи литературных текстов с народнопоэтической традицией. Украинский фольклор, с памятниками которого были хорошо знакомы оба поэта, дал им убедительные свидетельства народного понимания героического характера эпохи вообще и исторических деяний и заслуг Богдана Хмельницкого в частности. Его образ в анализируемых нами произведениях создан в соответствии с «мнением народным». В пользу данного утверждения могут свидетельствовать следующие моменты. Кульминацией лиро-эпического повествования и у О. М. Сомова и у К. Ф. Рылеева является битва, воинский подвиг героя. Как известно, фольклорная эпическая традиция поэтизирует только ту битву, которая ведётся во имя святой цели, общенародных интересов. Высокие цели сражения подчёркнуты и в литературных текстах, в них, в полном соответствии с законами развития сюжета, битва с несметной вражеской ратью заканчивается не просто победой, но победой полной. Ход битвы не описан детально, но её результат имеет решающее значение для судеб всего народа, она также является переломным моментом в жизни героя, именно в бою проявляется сущность его характера.

Устойчивая тенденция к героической идеализации эпохи Богдана Хмельницкого, наделение образа казацкого вождя

универсальным набором «вненациональных» черт характера позволяет говорить о его архетипической природе. Это означает, что в его основе «просвечивает» некая первоидея, первообраз, который, в свою очередь, есть «продукт коллективного бессознательного, которое идентично у всех людей и образует тем самым всеобщее основание душевной жизни каждого, будучи по природе сверхличным» [15, с. 97-98]. В нашем случае имеется в виду универсальная архетипическая категория Героя-воина, центральная в традиционном, богатом инвариантами сюжете героико-космогонического мифа с определённым стереотипным набором мифологических ролей и архетипических ситуаций. Архетипические составляющие романтического лиро-эпоса в полном соответствии с учением К. Г. Юнга «обнаруживают себя в символически-образной форме» [15, с. 66], и функционируют в соответствии с абсолютным законом имажинации (воображения) [7].

К числу архетипических ситуаций отнесём заключение и чудесное избавление героя в думе К. Ф. Рылеева, ситуацию битвы у обоих поэтов – ведь «сражения, битвы, войны долгое время имели ритуальную причину и функцию, они так или иначе были сакрализованы, – отмечал Мирча Элиаде, – затем они долгое время подвергались десакрализации и в современном обществе превратились в действия «мирские» [14].

Как известно, на наиболее архаических стадиях мифологического сознания Герой-воин «эксплицитно представляет силы космоса в борьбе против сил хаоса – хтонических чудовищ или иных демонических существ, мешающих мирной жизни людей» [8, с. 294]. Позднее, в славянских культурах универсальная архетипическая модель Героя-воина приобретает определённую специфическую семантику драконоборчества и реализуется в мифологической парадигме поединка Георгия Победоносца с гигантским змеем, воплощением Зла. В христианской мифологии Георгий Победоносец (в русском фольклоре – Егорий Храбрый) – не просто небесный покровитель христоролюбивого воинства, но и сам идеальный воин, всадник-богатырь, заступник обречённой невинности. В ходе долгого процесса «историзации» мифа, как пишет Е. М. Мелетинский, Герои такого типа приобретают облик квазиисторических персонажей, а их демонические противники могут предстать иноверными иноземными захватчиками. Именно такую трансформацию традиционной архаической архетипической ситуации мы наблюдаем в рассмотренных нами лиро-эпических текстах. В процессе вторичной мифологизации, ремифологизации архетипического материала историческое

субъекта в его творческой ипостаси как инструмента, с помощью которого выражает себя мир:

Я знаю: медленен и нем
 рассвет маячит в тишине,
 большие контуры поэм,
 я знаю, в нем, а не во мне.
 Я – лишь фонарик на корме,
 я – моментальный инструмент... [с. 341].

Дальше эта формула художника-«инструмента» повторится в «Живом зеркале» (название которого тоже отсылает к идее художника-«протеза», перевоплощающегося во все, о чем он говорит в своем творчестве и что видит вокруг себя), но здесь она получит большую определенность – художник выступает как инструмент в руке Творца: «Не береги меня, Господи, // как тварь человечью, // но береги меня, // как свой инструмент» [6, с. 428].

Соответственно, субъект творчества, с его протезистически-«отражательной» природой, не может выступать, по В. Сосноре, самостоятельным субъектом бытия; выстраивается жесткая оппозиция: или искусство – или жизнь, поэтому герой процитированного выше стихотворения говорит о себе: «... мне одному отпущено // лишь сочинять, но не жить» [6, с. 428]; герой другого текста («Вот было веселье...») безуспешно пытается искать себя в мироздании: «Где вина? Где донны? // Где я? Неизвестно. // Две звездочки только, // два глаза небесных» [6, с. 451], а идеальным типом художника оказывается тот, чье существование не подтверждено фактически – Гомер (в одноименном триптихе). Главное достоинство великого эпического художника в стихах о Гомере как раз и заключается в его «несуществовании» – только благодаря тому, что художник является своеобразным «человеком без свойств», через него мир получает возможность транслировать себя без искажений. Поэтому в произведениях художника отражается не его личность (которой нет: «Иду под пылью и дождем, // как все, с сумою и клюкой, // ничто не жжет, никто не ждет, // я лишь ничей и никакой» [6, с. 480]), а мироздание напрямую:

Нет, я легенд не собирал,
 я невидимка, а не сфинкс,
 я ничего не сочинял,
 Эллада, спи, Эллада, спи.
 <...>
 ... сама собой сочинена,
 ты сочинила, а не я [с. 480].

Подчас субъект в творческой ипостаси приобретает у В. Сосноры даже фантомные черты. Так, в стихотворении

(преимущественно зоологическая) образность. Обратимся к стихотворению «Традиционное», название которого заставляет задуматься о том, в какую традицию вписан этот текст. Очевидной оказывается традиция темы «памятника», заданная одой Горация «К Мельпомене». Рассуждая о том, что обеспечит ему пребывание в веках, лирический субъект В. Сосноры говорит не о своих поэтических заслугах, которые позволят его душе продлить жизнь «в заветной лире», а о растворении в природе. И полемическая по отношению к гораціанско-державинско-пушкинской традиции идея выражена в первых же строках стихотворения: «Я буду жить, как нотный знак в веках. // Вне каст, вне башен и не в словесах» [6, с. 604]. Формы вечного бытия «не в словесах», по В. Сосноре, – это: «кровь луны, творящая капель», пребывание «мечтой медведя, вылетом коня, еж-иглами ли, ястребом без «ять»»; лирический субъект определяет себя в модусе вечного бытия и следующим образом: «Вран времени, лягушка от луны, // Я буду жить, как волчья власть вины», «на львиных лапах зверь-аристократ», «как свист совы над родиною могил» [6, с. 604-605]. Мир вечного природного бытия, выстроенный в стихотворении В. Сосноры, не просто отделен, но враждебен миру людей и социумных ценностей: «Люблю зверей и не люблю людей» [6, с. 604], и потому желание «убежать тленья» в человеческой памяти не посещает лирического субъекта «оды» В. Сосноры – этому желанию противопоставлен выбор в пользу «тленья» как части процесса слияния с природным миром. Посмертное растворение в природе мыслится здесь, таким образом, как апофеоз субъекта-«протeya».

Есть у В. Сосноры, однако, и «негативный» вариант сюжета о посмертном бытии – вариант, в котором какие бы то ни было посмертные «перевоплощения» подвергаются отрицанию, но для нас в данном случае важна не столько проблематизация идеи бессмертия в поэтической идеологии В. Сосноры, сколько представленные в его картине мира образы посмертного бытия – в «негативном» варианте, так же как и в «позитивном», исключительно природные: «Я умру: не желаю ни розой, ни муравьем, ни львом»; «не желаю созвездьем», «не желаю ни в мрамор, ни в каплю, ни в воздух» [6, с.с. 634-635].

Более сложно субъектный «протеизм» В. Сосноры реализуется в том случае, когда «я» выступает не только субъектом бытия, но и субъектом творчества. Тогда к его базовой характеристике – изменчивости и множественности обличий – прибавляется еще одна – способность выступать неким «медиумом», через которого транслирует себя универсум и голосом которого этот универсум говорит. Уже в «Хронике Ладogi» появляется образ лирического

лицо ассимилируется со своей мифической моделью Героя-воина, военного вождя, а исторические события интегрируются в категорию мифических действий. По мнению А. Е. Нямцу, когда в литературном произведении происходит наложение исторической жизненной действительности на легендарно-мифологическую систему ценностных координат – в эту жизненную действительность вносится элемент идеализации [9, с. 10].

Поэты, идеализируя прошлое, используют приём усиления привлекательности исторического образа. Так, О. М. Сомов, описывая воинскую доблесть Богдана Хмельницкого, подчёркивает, что герой сражался с равным по силе и мужеству противником. Как и К. Ф. Рылеев, он называет поляков возвышенно, в духе польско-шляхетской традиции – сарматами, но в думе сарматы «надменные», в песне же О. М. Сомова они – «витязи славные», «отважные». «Равны усилья вождей их бесстрашных, равны усилья в полках!» [12, с. 75], – пишет поэт, рисуя картину битвы двух народов. Подобные лестные эпитеты в адрес врагов объясняются тем, что, по сути, «Песнь...» Сомова является не просто подражанием, а вольным переложением из аналогичной песни польского поэта Леона Рогальского, одновременно эти же эпитеты выполняют указанную нами усиливающую функцию.

Идеализация в указанных текстах во многом достигается за счёт традиционного для романтиков весьма свободного обращения с историческими фактами, вплоть до явных анахронизмов, сдвигов в историческом пространстве и времени. Это в первую очередь относится к думе К. Ф. Рылеева. Из документальных источников известно, что арест Хмельницкого имел место осенью 1647 года. В начале 1648 года он бежал из тюрьмы, прибыл в Сечь, был избран гетманом, начал подготовку к походу на поляков. Лишь к началу мая 1648 года две армии – польская и украинская – сошлись в урочище Жёлтые Воды. Этот период протяжённостью несколько месяцев сжат К. Ф. Рылеевым максимально. События следуют одно за другим, не разделённые временем. Бежавшего из тюрьмы героя автор сразу же «отправляет» к полю победоносной битвы. Подобные нарушения хронологии событий никак не влияют на главную идею, а, значит, вполне допустимы и оправданы. Читателю может быть неизвестна предыстория изображаемого исторического эпизода, равно как и последовавшие далее события. Важно, что за воссозданным фрагментом из жизни Хмельницкого, действительно имевшим место, угадывается судьба целого народа, лишённого «священнейших прав», а художественный образ героя не противоречит образу исторического прототипа.

Пространственно-временные отношения в песне О. М. Сомова значительно проще и схематичнее. Это связано с предельной условностью лиро-эпического повествования. Песнь начинается с патетической речи-обращения Хмельницкого к войску с диалоговыми элементами, констатацией факта состоявшегося сражения, без его описания, сообщения о полной победе над сарматами, больших потерях последних и трауре жён и детей по погибшим. Подобная композиция применима к описанию всякой битвы, она довольно традиционна для песенного жанра. Только из призыва Богдана «двигнуться вместе на Жёлтые Воды» читатель определяет, о каком историческом событии пойдёт речь и, соответственно, о месте действия. Этот же призыв позволяет путём исторического комментария восстановить время изображённых в художественном тексте событий. Пространственно-временные показатели в данном случае явно подчинены задаче идеализации прошлого.

Принцип «вершинности композиции», неизбежно влекущий за собой «вершинность» в построении художественных образов, стал ещё одним способом романтической идеализации событий украинской истории русскими поэтами-романтиками. В. М. Жирмунский трактовал принцип «вершинности» как отсутствие «исторически связанного и последовательного повествования, охватывающего полный ряд событий. <...> Отсутствуют медленность движения и постепенность переходов. Поэт выделяет художественно эффектные вершины действия, которые могут быть замкнуты в картине или сцене, моменты наивысшего драматического напряжения – оставляя недосказанным промежуточное течение событий» [5, с. 44]. Дополняя наблюдения учёного, В. П. Видишева отмечает: «Авторы фиксируют лишь исключительные моменты биографий своих героев, по которым можно представить примерную судьбу их» [2, с. 9]. Названный принцип композиционного построения художественного текста и художественной реконструкции эпохи ярко реализован в поэме Е. П. Гребёнки «Богдан» (1843).

Своеобразным сюжетным фундаментом произведения служит богатый украинский фольклорно-этнографический и историографический материал – источник «сюжетных вершин». Выстраивая композицию, Е. П. Гребёнка фрагментаризировал текст поэмы. В то же время, поэт использовал весьма органично сочетающийся с таким композиционным построением способ сюжетосложения. Он восходит к сказочно-богатырской поэме – ему свойственны исключительность сюжетных ситуаций, неожиданность развития действий, сказочные превращения, непредвиденные испытания. Историческое время, охваченное

Лишь человечки в лес пришли,
мой лес обобран.
Висели шишки на весу,
вы оборвали,
он сам отдался вам на суд,
вы – обобрали.
Еще храбрится и хранит
мои мгновенья,
мои хрусталики хвои,
мой муравейник.
Мой лес, в котором мед и яд,
ежи, улитки,
в котором карлики и я
уже убиты [б. с. 480-481].

Помимо очевидной реализации в лирическом сюжете, субъектный характер пейзажа в этом стихотворении реализован на образном уровне: «роза», «стрекоза», «соловей», «сова», «муравей», «еж» – это зооморфные образы, постоянно возникающие в картине мира В. Сосноры, относящиеся к числу ядерных (а в контексте темы субъектных воплощений, можно даже сказать, к числу «тотемных»). Концентрация такого количества самых частотных образов в одном тексте придает ему характер своеобразной формулы, с помощью которой образно описывается субъектное пространство художественного мира В. Сосноры.

В некоторых случаях «я» в поэтическом мире В. Сосноры приобретает законченно-мифологический образ – как в стихотворении «Ходит и ходит...», выстроенном как реализация традиционного мифологического уподобления души птице:

Ходит и ходит
на цепи птица
с костяным клювом.
И стучит клювом
по стальным стеклам
моего неба.
Кто ты есть, птица?
Ты – судьба стаи?
Ты – ничья клятва?
Ты – мои мысли?
Ты – мои крылья?
Ты – мои цепи? [б. с. 458].

Но особенной выразительности протейстическая концепция субъекта достигает в стихах В. Сосноры, обращенных к теме смерти и посмертного бытия. И здесь тоже доминирует природная

неологізмах, котрими изобилують стихи В. Сосноры; его же синкретическая «растворенность» в окружающем универсуме реализована на образном уровне – и здесь лирический субъект В. Сосноры демонстрирует последовательный «протеизм», редкостный для поэзии 2-й пол. XX в., которая больше ориентируется на сближение или корреляцию лирического субъекта с биографическим «я» автора.

Уже в «Последних песнях Бояна» появляется субъект, манифестированно воплощающий «нераздельность-неслиянность» с природным универсумом – в его портретной характеристике подчеркнута сходство-родство с подсолнухом («Я всадник. Я воин. Встречаю восход // с повернутым к солнцу веселым виском» [6, с. 20]); его атрибутом, не менее важным, чем «древнее стремя» и «фляга вина», является сова на левом плече, а его самоидентификация лежит не в плоскости исторически-социальной реальности, а в плоскости природно-космической: «Но я не военный потомок славян. // Я всадник весенней земли» [6, с. 20].

В целом в стихах В. Сосноры всех периодов творчества последовательно формируется своеобразный «диффузный» вариант лирического субъекта, словно распыленного в окружающем его мире. В качестве субъекта бытия он отличается упомянутым выше «протеизмом» – множественностью воплощений в явлениях окружающего мира, причем среди этих протеистических образов «я» преобладают природные: «я – влага валуна», «я осень» [6, с. 591], «я – парус-лист, с тел ста любовниц кожа, // я – результат столетья, я – Столет, // дежурный дождь у солнца от ожога» [6, с. 740] и т.д. Окончательную завершенность концепция субъекта-«протей», не имеющего четкого собственного облика, но растворенного в окружающем мире, получила в стихотворении «Последний лес», программный характер которого в творчестве В. Сосноры подчеркнут тем, что это стихотворение существует в двух вариантах, вошедших, соответственно, в сборники «Продолжение» (1970) и «Тридцать семь» (1973). В обоих вариантах стихотворение представляет собой воплощенный в пейзаже образ души героя, экспликацию в пейзаже его личностного состава – или, иными словами, субъектное преломление картины мира:

Мой лес, в котором столько роз
и ветер вьется,
плывут кораблики стрекоз,
трепещут весла!

О соловьиный перелив,
совиный хохот!..

сюжетными событиями поэмы, охватывает период с 1648 года, с момента изгнания Хмельницкого воеводой Чаплицким из его родного Суботова и до знаменитого Переяславского договора 1654 года. В центре внимания автора – лишь ряд исторических эпизодов – композиционные и сюжетные вершины, фрагменты биографии героя. Это события, побудившие Богдана Хмельницкого возглавить восставший народ, крупные успехи вождя, решительные шаги к новым для Украины историческим реалиям. На фрагментарность в построении произведения указывает и подзаголовок поэмы – «сцены из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого». Каждый раздел-фрагмент написан отличным от других стихотворным размером. Это не только подчеркивает фрагментарность композиции, но помогает автору легко переключаться с изображения одних картин на другие, делимитирует пространственно-временные границы текста. Фрагмент как способ изображения художественной действительности позволил отказаться от традиционного для эпической поэмы линейного повествования, создал особую логику сюжета, композиции, исторической эпохи. Переплетаясь с историческими эпизодами, эпизоды фольклорные, с одной стороны, усиливают вершинность, а с другой – придают единство идейному замыслу автора.

Ориентируясь на историографические и фольклорные источники, поэт переосмысливает и домысливает образ Богдана Хмельницкого в соответствии как с общей романтической, так и с собственной идейной концепцией, реализуемой в художественном мире произведения. Как известно, в эстетической системе романтизма герои, как правило, не оцениваются с точки зрения их положительности или отрицательности. Романтический герой – личность сложная и противоречивая, нередко с двоящейся душой, стоящая перед необходимостью выбора между личными интересами и общественным благом, обуреваемая сильными страстями, сомнениями, личностью, ищущая свой путь к осуществлению высокой и благородной цели. Таков и Богдан Хмельницкий в поэме Е. П. Гребенки. Подчеркивая эту особенность своего героя, автор акцентировал её в следующем эпизоде. В период мучительных раздумий, обращаясь к Богу, одержавший немало славных побед и горячо любимый народом гетман признаётся самому себе: «Я не безгрешен, это знает совесть. За мною есть неправедные думы. И, может быть, неправые дела» [3, с. 144-145]. И всё же, эти «неправые дела» героя не изображаются в тщательно подобранных автором фрагментах, сознательно опущены, исключены из поэмы.

Такого рода избирательность в подборе изображаемых событий и деяний главного героя, равно как и широко

используемый приём художественного умолчания в немалой степени способствует идеализации эпохи – в центре изображения лишь то, что способствует реализации авторского замысла – воспеть героическую борьбу казачества и подвиги его вождя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – Ростов-н/Д : Феникс, 2004. – 700 с.
2. Видишева В. П. Русская историческая поэма 20-30-х годов XIX века (типология, проблематика, поэтика) : автореф. дис. на соиск. учён. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – «Русская литература» / В. П. Видишева. – М., 1988. – 18 с.
3. Гребёнка Е. П. Твори : у 3 т. / Е. Гребёнка. – К. : Дніпро, 1980. – Т.1 : Богдан. Сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого. – 1980. – С. 114-168.
4. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. – М. : Худож. лит., 1965. – 356 с.
5. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин : Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1978. – 424 с.
6. Заславский И. Я. Рилеев і російсько-українські літературні взаємини / І. Я. Заславський. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1958. – 151с.
7. Иванова С. М. Тропою символа к мифу [Электронный ресурс] / С. М. Иванова // Смыслы мифа : мифология в истории и культуре : сб. в честь 90-летия проф. М. И. Шахновича. Серия «Мыслители». Вып. № 8. – С.Пб. : Изд-во Санкт-Петербург. филос. о-ва, 2001. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/ivanovas/mis18_41.html
8. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 1995. – 408 с.
9. Нямцу А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 224 с.
10. Огарёв Н. П. Избр. сочинения: в 2-х т. / Н. П. Огарёв. – М. : Гослитиздат, 1956. – Т. 2: Предисловие к «Думам» К. Рылеева. – 1956. – С. 54-60.
11. Рылеев К. Ф. Сочинения / Кондратий Рылеев ; [сост., вступ. ст., коммент. С. А. Фомичёва]. – Л. : Худож. лит., 1987. – 416 с.
12. Сомов О. Песнь о Богдане Хмельницком, освободителе Малороссии / О. Сомов // Благонамеренный. – Ч. 15. – № 14. – С. 73-76.
13. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник [для студ. высш. учеб. заведений] / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.

Упомянутая выше особенность выстраивания метафорического образа, которую О. Мандельштам, анализируя поэтику Данте, определял как «гераклитову метафору» – метафора, в которой один образ «перетекает» в другой, – постоянно воспроизводится у В. Сосноры и, на наш взгляд, отражает важнейший принцип формирования его картины мира – принцип синкретического единства всех уровней бытия.

Соответственно, метафоры В. Сосноры можно распределить по двум классам: 1) межвидовые «метаморфозы» природного универсума; 2) «взаимоперетекания» культурного (ментального) и природного планов бытия. Примеры второго типа мы рассмотрели, рассмотрим также и несколько метафор-«метаморфоз» первого типа. Вот, например, определение человека, в котором в нерасчленном единстве предстают антропологические, орнитологические и ихтиологические черты: «Интеллектуальные рыбы, // приступим в четыре крыла // к работе» [6, с. 372]. Аналогично признаки растительного, орнитологического и ихтиологического рядов соединены в образе улетающих на юг птиц: «Уменьшаясь, плыли птицы // маленькими лепестками» [6, с. 410]. Люди у В. Сосноры также постоянно изображаются в зоологических образах (женщины – «птички-совы», старик – «человеческий воробей», гимназисты с «волосатыми мордами, как у эрдельтерьеров» [6, с.с. 419, 421] и т.д.), а растения и животные – в «человекоподобных» («два цветка с крашеными волосами» [6, с. 623]). Подчас процесс межвидового «взаимоперетекания» подчеркнуто обнажается в поэтике В. Сосноры, когда метаморфоза реализуется даже на уровне словообразования, так что образы переходящих друг в друга форм становятся частями составного слова: «златозельный-листик-рыбка, // искра-ягодка-икринка» [6, с. 620].

С повышенной метафоричностью связана и еще одна характерная черта картины мира В. Сосноры – обилие синестетических образов («однозвучный огонь», «деревянная тишина» [6, с. 397], «звучащие снега» в приводившемся выше примере, «винных вишен красный звук» [6, с. 508], «вечерний рог горений» [6, с. 706] и т.д.). Синестетические образы, как и метафоры-«метаморфозы», формируют картину мира в нерасчленном единстве ее разнородных составляющих, подтверждая доминирование принципа синкретизма в ряду миро моделирующих принципов поэзии В. Сосноры.

Субъектная сфера картины мира. В состоянии синкретического единства с миром пребывает в поэзии В. Сосноры и лирический субъект. Его личностный субстрат проявлен со всей определенностью в оценочных формулах и экспрессивных

синкретическом – единстве, как это дано в стихотворении «Уже не слышит ухо эха...», которое приведем полностью:

Уже не слышит ухо эха
 потусторонних песен птиц,
 и вороны и воробы
 и улетели и уснули,
 уже большие звезды неба
 иллюминировали ели,
 как новогодние игрушки,
 они висели на ветвях,
 а маленькие звезды леса,
 а светлячки за светлячками
 мигали, как огни огромных
 и вымышленных государств,
 где в темноте, как циферблаты,
 фосфоресцировали очи
 обыкновенной птицы филин,
 где гусеницы, как легенды,
 распространялись по деревьям,
 где на фундаментах стояли
 капитолийские деревья,
 как статуи из серебра,
 где бабочки на белых крыльях
 играли, как на белых арфах,
 где в молодых созвездьях ягод
 ежеминутно развивались
 молекулы живых существ,
 где белокаменные храмы
 грибов стояли с куполами
 из драгоценного металла,
 где так мультиплакационно
 шли на вечернюю молитву
 малюсенькие муравьи,
 где над молитвой муравьиной
 смеялся спичечный кузнечик,
 но голос у него был мал,
 увы, совсем не музыкален [6, с. 407-408].

Здесь картина нераздельного/неслиянного единства природного и культурного планов бытия подчеркнута даже синтаксически – все стихотворение представляет собой одно предложение, в котором «перетекание» одного образа в другой подчеркнута параллельным непрерывным течением перечислительной интонации, и каждый образ наделен и природной, и культурной составляющими.

14. Элиаде М. Миф о Вечном Возвращении [Электронный ресурс] / М. Элиаде. – Режим доступа : [http:// fidel-kastro.ru/religia/eliade/Eliade_Mif.htm](http://fidel-kastro.ru/religia/eliade/Eliade_Mif.htm)
15. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Унив. кн., АСТ, 1991. – 304 с.

АННОТАЦИЯ

Марченко Т.М. О формах романтической идеализации прошлого в лиро-эпическом творчестве русских поэтов-романтиков

В статье проанализированы лиро-эпические произведения К. Ф. Рылеева, О. М. Сомова, Е. П. Гребёнки о Богдане Хмельницком. Отмечено, что основой художественного воссоздания прошлого является идеализация. К числу её форм автор относит героизацию эпохи и исторического образа, мифологизацию, фрагментарность, приём усиления привлекательности персонажа, умолчания.

Ключевые слова: лиро-эпос, идеализация, исторический образ, мифологизация, фрагмент, умолчание

АНОТАЦІЯ

Марченко Т.М. Про форми ідеалізації минулого в ліро-епічних творах російських поетів-романтиків

У статті проаналізовані ліро-епічні твори К. Ф. Рилєєва, О. М. Сомова, Є. П. Гребінки про Богдана Хмельницького. Відзначено, що основою художнього відтворення минулого є ідеалізація. До числа її форм автор відносить героїзацію епохи та історичного образу, міфологізацію, фрагментарність, прийом посилення привабливості персонажа, замовчування.

Ключові слова: ліро-епос, ідеалізація, історичний образ, міфологізація, фрагмент, замовчування.

SUMMARY

Marchenko T.M. About forms of the idealization of the past in the lyrical epic works of Russian romantic poets.

In the article the author considers the lyrical epic works of K. F. Ryleyev, O. M. Somov, E. P. Grebinka about Bogdan Khmelnytsky. The basis of the artistic reproduction of the past was idealization. The author notes some forms of it: heroization of the epoch and historical image, mythologization, fragmentariness, preterition.

Key words: lyrical epos, idealization, historical image, mythologization, fragment, preterition.

М.А. Новикова
(Симферополь)

УДК 82-1: 811.162.4

НАЦИОНАЛЬНЫЙ И ПОЛИНАЦИОНАЛЬНЫЙ ПАТРИОТИЗМ: ЧЕШСКО-СЛОВАЦКИЙ ОПЫТ

Прелиминарии. В серии наших работ, а также работ наших учеников, посвященных патриотическому дискурсу в поэзии [12; 13; 16; 24], был уже затронут ряд насущных вопросов. Вопросы эти носят как *общетеоретический* и *общеметодологический*, так и более *прикладной* характер. Среди общетеоретических вопросов: 1) объем и конкретные составляющие (субконцепты) концепта «патриотизм»; 2) историческая эволюция и трансформация этого концепта в европейском культур-сознании; 3) связь историко-литературных (текстовых) реализаций этого содержательного комплекса со стилевыми предпочтениями той или иной культурной эпохи и/или авторской поэтики (доминантные жанры/сюжетные мотивы/персонажи/топосы и хроносы и др.).

Из числа общеметодологических вопросов выделим вопрос о продуктивности тех или иных методов анализа текстов патриотического дискурса. Среди таких методов максимальную эффективность обнаружили: 1) *контекстуальный*, 2) *жанрологический* и 3) *мифопоэтологический* анализ. *Мифопоэтологический* анализ помогает уяснить корреляцию между конкретными авторскими/жанровыми способами воплощения патриотической идеологии в форме национально-патриотического неомифа (или неомифов). *Жанрологический* анализ уточняет сходство и разницу между надындивидуальным (в т.ч. жанровым) использованием этих единых мифо- и текстопорождающих тактик – и применением их внутри индивидуально-авторской поэтической системы. Наконец, *контекстуальный* анализ позволяет проследить за актуализацией названных тактик на разных уровнях: а) *гипотекстовом* (в пределах отдельных фрагментов или аспектов какого-либо текста); б) *текстовом* (в границах всего текста как целостной содержательно-стилистической структуры) и в) *гипертекстовом* (в разнообразных поэтических структурах, включающих в себя тот или иной текст, но его превышающих: стихотворном цикле, книге стихотворений, совокупности всего творческого наследия данного автора или целой литературной группы/объединения/направления). К гипертекстовым контекстам следует также причислить жанровый контекст, поскольку он объемлет тексты разных писателей/стран/культур/эпох.

предстающие «монстрами» («монструозность»), очевидно, надо в данном случае понимать как утраченную естественность).

Но едва ли не самый выразительный пример утверждения первичности природного плана по отношению к плану культуры и, соответственно, «возвращения» культурных объектов в «природное состояние» обнаруживаем в «Дидактической поэме», начало которой, вроде бы, задает культуроцентристскую ориентацию (название; первая демонстративно автометаописательная строка: «Я обращаюсь к пятистопным ямба» [6, с. 680]). Но слово «обращаюсь» явно прочитывается здесь в двух значениях – и в традиционном значении обращения к стихотворному размеру как форме текста, и в значении обращения как адресации речи – и тогда ямба уже выступает в данной строке в качестве некоего одушевленного объекта обращения, и таким образом в тексте В. Сосноры делается первый шаг к трансформации в стихотворении стиховедческого понятия, принадлежащего плану культуры, в разряд живых существ, то есть в природный план. Дальше эта трансформация благополучно завершается в развернутой метафоре ямба-«зверя», сформированной на основе следующего семантического сдвига – актуализации в слове «стопа» не стиховедческого, а, опять-таки, первично-природного, анатомического значения (стопа как часть нижней конечности), так что логично дальше представить себе «четырёхстопное» существо как четвероногое: «Четырёхстопный ямба менаду ел, // он чтой-то чересчур четвероног, // четвероножье же – питающ млеком...» [6, с. 681]. Этот «ямба-зверь» скорее походит на пса (упомянутого в стихотворении несколькими строками ниже); он:

... не хитер в трахеях,
не скалит клык, услуг не платит плугом,
не хвалится хвостом, как волкодав
(клыком ухватит волка, – все же трусит,
все ж – волк, а сей – из своры, свой, дворян!)...

<...>

Мой стих мне ближе зарисовкой Зверя...

Так в летописях Дария был пес [6, с. 681].

Природа часто выступает в образности В. Сосноры как первоисточник культуры (например: «рассвет маячит в тишине, // большие контуры поэм, // я знаю, в нем» [6, с. 341]), но нередко обнаруживаем и обратные трансформации: природные объекты и реалии переводятся в культурный план, и тогда: «березы... цитируют» [6, с. 367], «морозы обобщают» [6, с. 379], «снега звучат определенно – // снежинка “ми”, снежинка “ля”» [с. 380] и т.д. Но также часто природный и культурный планы бытия предстают в картине мира В. Сосноры в почти нерасчленном –

плану природи роль; не только природа одухотворяется и «метафизируется» в его стихах, но и культура предстает в «оприродненном» виде.

Средствами создания литературно-культурной и языковой реальности как природной выступают у В. Сосноры, прежде всего, *метафора* и *сюжет*. Проанализируем сначала некоторые метафорические ряды, играющие, на наш взгляд, миромоделирующую роль в стихах поэта, а о специфике сюжета в его поэзии поговорим отдельно.

Образная сфера картины мира. Обратимся к метафорам в стихах упомянутого выше сборника «Верховный час» (1979 г.). Стихотворение-зачин сборника открывается строкой, уже задающей параметры картины мира в иерархической подчиненности культурного плана плану природно-космическому: «Новая Книга – ваянье и гибель меня, – звенящая вниз на Чаше Верховного Часа!» [6, с. 637]. Первый сдвиг плана культуры в природно-космический план совершен в смысловом пространстве образа «Верховного Часа», уже свободного здесь от семантики первоисточника: у М. Цветаевой – «одиначества верховный час», обращаясь к внутренне-психологическому пространству субъекта; у В. Сосноры – помещенный в объективно-«космическое» пространство образ «Чаша Верховного Часа», в котором, прежде всего, добавленная к первоисточнику деталь – «Чаша» – вызывает эпически-космические ассоциации: чаша судьбы, чаша небесного Ковша, а также чаша мифических весов, на которых взвешиваются рождение и смерть героя («ваянье и гибель»). Именно на эту «космическую» чашу весов судьбы кладется «Новая Книга», и образ книги как воплощающий план культуры в картине мира оказывается подчиненным плану космически-природному, как меньшее обычно подчиняется большему, объемлется им. Первичность космически-природного плана по отношению к плану культуры окончательно закрепляется в финальной строке анализируемого текста: «Я – камень-комета, звенящая вниз на Чаше Верховного Часа» [6, с. 638]. Космическая метафора, на которой держится картина мира в этой строке, окончательно «вытесняет» книжно-цитатный план на смысловую периферию стихотворения, закрепляя доминирующее значение за планом космически-природным. Менее значимый, но характерный пример аналогичного переведения образа из плана культуры в план природы обнаруживаем в данном стихотворении и вне титульной мифологемы «Верховного Часа» – это «четыре жираф-жеребца (монстры Клодта)» [6, с. 637]. Знаменитые скульптурные украшения Аничкова моста здесь обозначены как зоологические единицы – «жираф-жеребцы», в скульптурном воплощении

Все перечисленные теоретико-методологические подходы являются для патриотического дискурса и *актуальными*, и – в большей или меньшей степени – *новыми*. Это подтвердили, среди прочего, и дискуссии вокруг наших сообщений на научных конференциях, и достаточно быстрая адаптация высказанных нами идей в работах других исследователей. Одновременно обнаружилось новые проблемы. В числе таковых назовем проблему сопряжения национального и межнационального при разработке патриотических тем и мотивов. Именно на этой проблеме сфокусировано наше нынешнее сообщение; именно её анализ является его *целью*. Задачи же его во многом определяются самим аналитическим *материалом* – на сей раз, поэмой классика словацкой литературы Яна Коллара (1793-1852) «Дочь Славы». («Славы» – в смысле «Славии», т.е. славянского культурного пространства Европы и Евразии).

Идейная программа всей поэмы сформулирована в её *прологе* («зачине»). Автор видит свои задачи в том, чтобы: 1) информативно – напомнить читателю о долгом и славном историческом прошлом славянских народов; 2) эмоционально – подчеркнуть трагический контраст между этим героическим прошлым и униженным, жалким настоящим; 3) императивно – воскресить и закрепить веру славян в свои богатые нациетворческие потенции, в собственное достойное будущее, – и направить все усилия «детей Славии» на практический труд, способный это будущее приблизить.

Вижу вокруг, опечаленным оком, наши просторы:
Давних племён колыбель отчую, ныне же гроб.
Место священное здесь повсюду, куда мы ни ступим.
Сын наших Татр, не спеши, в небо глаза подними
Или прижмись по-родному к дубу к тому, великану, –
Вон он донныне стоит, хищное время презрев.
Времени хуже, – увы! – человек: он, властно пригнувши
Славии шею ярмом, в землю вгоняет её.
Хуже громов, и пожаров, и междоусобиц кровавых
Тот, кто на племя своё злобою пышет слепой.
О, седые века, вы, как сумрак, меня обступили!
Родина-мученица, край и хвалы, и хулы!
Всюду, от Лабы порогов до омутов Вислы опасной,
От придунайских равнин и до балтийских болот,
В землях, где храбрых славян милозвучное слышалось слово,
Речь потерял их язык, жалом врага уязвлён.
Кто же те зверства свершил, вопиющие к небу безмолвно?
Кто это родом своим род опозорил людской?

Тешься, Тевтония, срамом, соседка-завистница славов:
 Всех этих мерзостей тьма – дело тевтонской руки.
 Враг самый лютей не лил человеческой кровушки столько,
 Сколько германец пролил, наших терзая детей.
 Тот, кто свободы достоин, её у других не отнимет.
 Цепью сковавший раба – сам, по душе своей, раб.
 Руки ль другим заковать, речь ли отнять их родную, –
 Значит, права их попрасть: равновеликое зло.
 Тот, кто престолы валил, расточаячи кровь человечесью
 Зря, – кто по свету шагал с факелом мрачным войны,
 Гот он будь, или скиф, – заслужил он рабскую участь
 Больше, чем тот, кто орду мирным трудам обучал.
 Где же теперь вас найти, племена славян стародавних,
 Воду от Салы до волн Балтии пившие, – где?
 Где Ободритской державы стяги, – где кроткие дети
 Сорбов, – где в□ льковыны, вангров наследники где?
 Вправо ли взгляд устремлю, погляжу ли пристально влево, –
 Ищут напрасно глаза в Славии бывших славян.
 Может, поведаешь ты мне, дерево, храм их высоких/
 Перед которым огонь жертвенный жгли их богам:
 Где же князья те и грады? Где они сами – народы
 Те, кто на Севере жизнь вызвал из небытия?
 Те, кто Европе-дикарке внушил, как, напрягши ветрила,
 Править на вёслах челны к щедрым заморским краям, –
 Кто из копапен глубоких блестящие поднял металлы
 Больше во славу богам, чем для корысти людей,
 Кто и крестьян обучил плугом входить плодоносным
 В лоно бесхлебной земли, колос зачав золотой, –
 Те, кто вдоль мирных дорог сажал священные липы,
 Людям любезные всем тенью и запахом их?
 Где тот отец, – он учил сыновей, как им построить посадки,
 Мать, – показав дочерям, как им соткать полотно?
 Ты, о, народ мастеров, – за урок твой чем заплатили?
 Чудище вражье с тебя царский убор содрало!
 Пчёлы не так ли, медок учуяв, слетаются роем
 Быстрым на улей чужой, матку и деток губя,
 Или коварный сосед тайком заберётся к соседу
 И у него же в дому цепью задушит его...
 Здесь по зелёным по рощам пела вещунья-славянка –
 Певчие смолкли уста, и онемел их глагол.
 Здесь громовержца Перуна росли из бел-камня палаты –
 Камень пустила теперь на кривохатки нужда.
 Здесь возносился под небо кров крутоверхий Арконы –
 Ныне в руинах её бродит нога чужака.

И гром застучит,
 как под смерчем громоздкие сучья,
 и молнии накрест
 перечеркнут горизонт.
 И дождь не водичкой –
 пернатыми стрелами хлынет,
 и будет не бой –
 будет бойня корезить дубы,
 и сабли преломятся
 о половецкую глину,
 и копыя потупятся
 о половецкие лбы. (Соснора, с. 42-43)

Обратим внимание на то, как тонко выстраивает В. Соснора хронотоп данного стихотворения: пользуясь только нейтральной лексикой современного русского языка, он вначале рисует исторически никак не маркированный вневременной пейзаж, прежде всего, раскрывающий стихийную мощь и величие природы. Архаизирующий контекст «Слова...» и в целом жанровой парадигмы древних воинских текстов (в частности, с характерным для них уподоблением битвы – буре, а стрел – дождю) появляется только в последних 4-х строках с упоминающимися в них саблями, копьями и половцами. Ретроспективно эти упоминания меняют восприятие пейзажа начальных строк, однако семантический «шлейф» его первоначального восприятия как самодостаточной, универсально-вневременной картины природного буйства не позволяет однозначно причислить этот пейзаж к разряду литературных.

Указанная синкретичность пейзажа В. Сосноры, его принадлежность природному и культурному контекстам одновременно прослеживается и во многих стихотворениях последующих сборников, но особенно в этом смысле характерен сборник «Верховный час» (1979 г.), своим цитатным заглавием («одиночества верховный час» из стихотворения М. Цветаевой «Есть некий час – как сброшенная клажа...») уже задающий не только непосредственно-эмпирическое, но и литературное измерение картины мира, в которую, кроме М. Цветаевой, введены Гамлет и Дон Жуан, Эдгар По и А. Пушкин, А. Блок и Аристофан и даже священные тексты – прежде всего, Откровение Иоанна Богослова.

Казалось бы, такая интеллектуализация картины мира вписывает В. Соснору в магистральную тенденцию поэзии 1970-х – философско-медитативную, однако есть одна существенная особенность: план культуры в картине мира В. Сосноры нередко играет подчиненную по отношению к

авангардної картини мира средствами пейзажа. Ведь уже к 1910-м годам наметилось, а в течение последующих десятилетий укрепилось такое распределение характеристик картины мира, при котором авангардная картина мира основывается на урбанистическо-технологической парадигме, а традиционная картина мира – на природно-пейзажной.

Упоминание о поэтическом генезисе картины мира В. Сосноры в предварение анализа собственно этой картины по предложенным нами параметрам представляется излишним, поскольку выводит к одной из бросающихся в глаза характеристик картины мира В. Сосноры – «нераздельности/неслиянности» в ней первичной эстетической рефлексии, заданной непосредственным восприятием природных реалий и объектов, и рефлексии литературно-лингвистической, проецирующей природные объекты в пространство языка или пространство «мирового поэтического текста» и «перекодирующей» их восприятие уже не как собственно природных образов, а как образов-цитат, знаков присутствия в картине мира В. Сосноры фрагментов иных поэтических миров. При этом нельзя без натяжки выявить «первенство» того или другого – эстетически-рефлективного или непосредственно-эмпирического – векторов прочтения того или иного образа в стихах В. Сосноры, и это формирует в них, как нам видится, особый род синкретизма – синкретизм эстетической и природно-эмпирической реальностей в его художественной картине мира.

Рискнем предположить, что эта особенность картины мира В. Сосноры сформировалась в ранний период его творчества, окрашенный тотальным влиянием древнерусской литературы и, в частности, «Слова о полку Игореве», с его акцентированно-символической природной образностью и смыслопорождающей звукописью. В. Соснора выступает в к. 1950-х – нач. 1960-х гг. не только как автор талантливой и ярко индивидуального переложения «Слова...», но и как создатель собственных «архаизирующе»-авангардных стихов по мотивам образов и сюжетов Древней Руси (сборник «Всадники»). Именно в стихах «Всадников» появляются пейзажи, в равной мере принадлежащие природному и культурному контекстам – как, например, в следующем фрагменте, где молнии, дождь, тучи, гром – это и детали самодостаточного пейзажа-настроения, формирующего атмосферу военной тревоги и катастрофы, и в то же время образы-реминисценции «Слова о полку Игореве»:

С Азовского моря бредут черно-бурые тучи.
Они прибредут,
они разразятся грозой.

Жалостно стены скорбят величавой храмины Ретры –
Змеи да ящерки здесь смотрят сегодня из нор.
Славии сына, – приди он к братьям своим в эту землю, –
Рукопожатием брат не повстречал бы нигде.
Речь бы чужая лилась из уст на лице на славянском,
Зрению сладко солгав, больно изранивши слух:
Славия на сыновьях глубокий кладёт отпечаток –
Время и место никак выжечь не в силах его.
В русле одном два потока не так ли сольют свои воды,
Но и на общем пути собственный цвет сохраняют.
Так и война, и насилье смешают народы чужие,
Ан меж собою живут каждый по-своему, сам.
Разве что часто у нас выродки-дети, позоря
Низкою руганью мать, мачехе лижут сапог.
Не по-славянски живут, выглядят не по-германски, –
Вроде летучих мышей: так, – и не птах, и не зверь.
Вон и в Элладе захваченной ныне владычат османы,
Конский воткнувши бунчук даже в верховный Олимп.
Так и в Америках двух индейцев извёл европеец,
За «просвещение» забрав землю, язык их и честь.
Вымер народ наш великий, вымерли вера и слово;
Не изменилась пока только природа одна.
Реки, долины, леса от славянских имён отрекаться
Не захотели, пускай предка в них тело – не дух.
В нашем прижизненном сне кто разбудит хотя бы могилы,
И настоящих славян кто же сюда приведёт?
Кто нам покажет места, где лил Милидух за народ свой
Кровь, – кто на месте святом памятный знак водрузит?
Где ж простодушный, отцов чтивший старинный порядок
Крум-воевода – славян вёл он в бою за собой?
Где Болеслав – он меч поднимал победно в сраженьях,
В мирное время пася мудро сограждан своих.
Вымерли, нет никого! Плуг иногда в чистом поле
По богатырским костюмам вдруг захрустит, их дробя.
Тени их только, ярясь на век запустенья, забвенья
И отреченья – наш век, горестно стонут во мгле.
Горестно стонут, пока судьбина к славянам сурова,
То ли им кровь загнойв, то ли её подменив.
Кто над народом не плакал, как плачут над гробом любимой, –
Сердце он опустошил и превратил его в лёд.
Стихны, однако, моя глухая тоска! В наше завтра
Взор просветлённый пошли – тучи души разгони!
Видеть в беде лишь порок – это самый большой из пороков.
Нет! Лучше гневу небес делом достойным ответить.

Не в мокрых глазах, а в крепких руках расцветает надежда:
 Ведь обернуться добром может порою и зло.
 Дрогнет ли кто, оробев, – другим он да будет примером:
 Могут сбиваться с пути многие, да, – но все.
 Время изменит наш мир, поставит над кривою правду –
 Лето Господне одно свергнет столетия лжи.
 2012.07. Со словацкого перевела Марина Новикова [14].

Задачи исследователя – определить: 1) какую историческую информацию использует Коллар в своих «патриотических одах» (как называли ученые эту новую жанровую разновидность); насколько объемна и достоверна (разумеется, по меркам своей эпохи) эта, Колларом привлеченная, информация; 2) какими поэтическими средствами она у него текстуализируется, эмоционально «осваивается» и «присваивается», превращаясь из безличного фактажа в личную (но также и национальную, и, так сказать, «межнациональную») лирику; 3) выполнила ли поэма в реальном историко-литературном контексте предназначенную ей автором роль; послужила ли формированию нового «славянского мифа».

Историко-культурный резонанс поэмы. Легче всего ответить на третий вопрос. Бесспорно – поэма Яна Коллара получила огромный, причем долгосрочный резонанс, и не только среди словаков, но во всем славянском интеллектуальном мире. По существу, она стала «главным текстом» первого этапа словацкого национального возрождения. Но и более того: она сделалась «мифомоделью» для аналогичных текстов всего балканского региона. В этом сходятся мнения всех историков и литературоведов, как соотечественников нашего автора, так и зарубежных [8; 10; 17; 25; 26; 30].

Резонанс этот тем выразительней, что современники и ближайшие преемники Коллара-идеолога разделяли отнюдь не все его идеи, а если и разделяли, то далеко не безоговорочно. Достаточно указать на деятелей т.н. «штуровского движения» (по имени Людовита Штура (1815-1856), его вдохновителя и координатора). И по времени (сер. – II пол. XIX в.), и по месту (Словакия, Моравия, Чехия) все они были непосредственными восприимчивыми колларовского идейного наследия. Однако многое в этом наследии они или отвергли, или капитально трансформировали.

Например, пылкий патриот Словакии, сам этнический словак, – Коллар писал стихи не на словацком, а на чешском языке. Разгадка этого парадокса – не просто в недостаточной разработанности тогдашнего литературного словацкого языка –

соотношение категорий автора и его маски, но и обозначить способы позиционирования автора в художественном тексте.

Ключевые слова: авторская маска, повествователь, авторская стратегия, герой, авторская позиция, автор-нарратор.

SUMMARY

Suleymanova N.V. The author's mask as an element of a writer's strategy

The phenomenon of the author's mask as one of the most important elements of the author's strategy is considered in the article. The aspects of the author's mask under analysis allow not only to concretize the correlation of the author's categories and his mask but also to define the ways of the author's positioning in the belles-lettres text.

Key words: author's mask, narrator, author's strategy, hero, author's position, author-narrator.

*И.В. Остапенко
 (Симферополь)*

УДК 82.09

ПЕЙЗАЖНЫЙ ДИСКУРС КАК КАРТИНА МИРА В ЛИРИКЕ В. СОСНОРЫ

Картину мира, эксплицированную в творчестве В. Сосноры, можно считать одной из самых своеобразных и в то же время характерных для метафизически ориентированной поэзии поздних 1960-х – ранних 1980-х гг., а этого автора – одним из наиболее ярких представителей неоавангарда в поколении «семидесятников», поэтом, создающим «сюрреалистические, алогичные, порой идущие прямо из подсознания тексты» [3, с. 82], совмещающая прямую «трансляцию» из подсознания с «эстетической рефлексией как фактором индивидуальной творческой эволюции» [4, с. 126] и с парадоксальностью образных сочетаний «большого и малого, древнейшего и сегодняшнего» [3, с. 82].

Своими учителями В. Соснора считает А. Пушкина, В. Хлебникова, М. Цветаеву, А. Блока, и можно, задавшись целью, выявить главные векторы наследования творчества В. Сосноры по отношению к каждому из перечисленных поэтов, но в контексте нашей проблемы ключевым представляется имя В. Хлебникова, к которому, как представляется, во многом восходит и парадоксальная «авангардная архаика» природного мира в поэзии В. Сосноры, и его ярко выраженный «космизм», а главное – открытая В. Хлебниковым возможность создания

процесса высказывания. Этот вид текста, открыто признавая себя текстом, скрывает свою текстовую природу» [4, с. 77].

Таким образом, Лермонтовым создается условность литературной формы, заведомо игровая установка «реального» автора, которая предполагает использование авторской маски. «Повествователь» становится фиктивным «заместителем» автора. Он не просто ведет повествование, но и воссоздает события, участником которых он был (Максим Максимыч в «Бэле») или «фиксирует» прожитое в собственном дневнике (Печорин).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин И. П. Авторская маска / И. П. Ильин // Западное литературоведение XX века : Энциклопедия / ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения; Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. – М. : Intrada, 2004. – С. 24-25.
2. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования) : моногр. / О. Ю. Осьмухина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – 188 с.
3. Софронова Л. А. О проблемах идентичности / Л. А. Софронова // Культура сквозь призму идентичности. – М. : Индрик, 2006. – С. 18-27.
4. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм : «за» и «против». – М., 1975. – С. 77.

АНОТАЦІЯ

Сулейманова Н.В. Авторська маска як елемент письменницької стратегії

У статті феномен авторської маски розглядається як один з найважливіших елементів авторської стратегії. Вивчаються явища авторської маски, які дозволяють не тільки конкретизувати співвідношення категорій автора та його маски, але й визначити способи позиціонування автора в художньому тексті.

Ключові слова: авторська маска, розповідач, авторська стратегія, герой, авторська позиція, автор-наратор.

АННОТАЦИЯ

Сулейманова Н.В. Авторская маска как элемент писательской стратегии

В статье феномен авторской маски рассматривается как один из важнейших элементов авторской стратегии. Изучаются явления авторской маски, позволяющие не только конкретизировать

по сравнению с литературным языком чешским. Речь идёт о сознательной общественной стратегии самого автора. Как учёный, Коллар постоянно подчёркивал самобытность словацкой культуры, её неопределимый вклад в культуру соседних славянских народов (прежде всего, в области исторических преданий и фольклора). Но в языковом плане тот же Коллар, и так же постоянно, верил, что «чешско-словацкий» язык по сути своей един (хотя не единообразен). При этом его чешский вариант, по мысли Коллара, имеет более широкое хождение в Европе. А, следовательно, именно по-чешски идеи словацкого патриотизма, словацкого возрождения могут быть донесены до большего круга читателей в других странах.

Наоборот, писатели-«штуровцы», от Янки Краля, Яна Ботто и др. вплоть до «словацкого Пушкина» – Андрея Сладковича и завершителя языковой реформы в словацкой литературе, Павола Осага (Гвездослава), приложив титанические усилия, выработали все-таки тот язык, на котором говорят и пишут люди словацкой культуры и XX-го, и XXI-го веков.

Резюмировать «парадокс Коллара» можно так. Как «языковой политик» Коллар потерпел историческое поражение; как поэт славянства Коллар одержал блистательную победу. Тем важнее ответить на первый и второй из поставленных выше вопросов: какими средствами была эта победа одержана? И как нам оценивать её сегодня?

Единая история славянства по Я. Коллару: факт? иллюзия? миф? Историческое пространство, попадающее в поэтический топос пролога, само по себе вызывает дополнительные вопросы. Понятно: история всего славянства (и даже суженной: история общеславянского периода внутри истории народов индоевропейского происхождения, что важно для единства культурного, постулируемого Колларом) – предмет, необъятный не только для текста в 112 строк, но и для гораздо более монументального произведения. Автору приходилось выбирать; недоумения может вызвать именно этот выбор.

По оценкам различных ученых (лингвистов, культурологов, историков), названный период охватывает промежуток в 3.000 лет. Границы его колеблются в пределах от начала II тысячелетия до н.э. до конца IX в. н.э. [2; 9]. Столь же дискуссионны границы территориальные, ибо на своих восточных рубежах славяне контактировали (а, стало быть, и смешивались) с культурными мирами многих народов: алтайских (прототюркских), кавказских (неиндоевропейских), монгольских, манчжурских и др. На рубежах южных к ним прибавлялись народы дако-фракийской группы, плюс потомки Эллады и Рима, плюс – на Юго-Западе

и на Западе – кельты, на Западе и Северо-Западе – германцы, на Севере и Северо-Востоке – финно-угорские племена. Отдельным пунктом стоят дискуссии вокруг т.н. «балто-германо-славянской общности» и вокруг разделения славян на восточную, западную и южную группы.

Между тем, Коллар был не только видным поэтом-классицистом, не только священником и общественным деятелем. Его научные труды также пользовались немалым авторитетом в международных славистических кругах. (Подробнее об этом см. [1; 3; 11].) В частности, организованное им в Братиславе, для студенческой молодежи, общество любителей чехословацкой словесности посещали крупные зарубежные ученые (И.И. Срезневский и др.). Иными словами, выбор таких, а не других эпизодов из славянской истории не мог быть у него случайным. Присмотримся же к этому выбору пристальней.

Западные славяне у Я. Коллара: неоязыческая утопия? В годы, когда создавалась поэма, единственным полностью независимым славянским государством Европы была Российская империя. Именно это обстоятельство объясняет, на наш взгляд, те надежды, какие возлагал Коллар-идеолог на участие России в государственном будущем Словакии. Однако сама империя быть образцом государственности для Словакии, естественно, не могла. Поэтому вполне объяснимо, что в славянском прошлом Коллар-поэт отбирает прежде всего те хроносы и локусы, где и когда славяне: 1) успешно развивали свою хозяйственную и культурную деятельность; 2) образовывали если и не самостоятельные государства, то, по меньшей мере, достаточно прочные и независимые племенные общности и/или межплеменные союзы; наконец, 3) где союзы эти располагались на землях, относительно близких к будущей Словакии, – близких географически, культурно и духовно. Только такие исторические прецеденты могли стать для читателей Коллара вдохновляющим аналогом-образцом. Перечисленным критериям как раз и отвечала (хотя не полностью, но об этом см. ниже) история полабских и поморских славян.

Столь же объясним и выбор исторических персонажей: вождь Милидух, «воевода» Крум (воеводой он в действительности не был, но и об этом см. ниже), король Болеслав... Самый отбор подобных фигур свидетельствовал: поэт собирается творить не просто патриотический, но *героико-патриотический*, «богатырский» неомиф в его «золотом» (и отчасти в «кровоавом») вариантах. (Нашу классификацию неомифов см. в [16; 18].) Соответственно, основными эмоциональными коннотациями в этих эпизодах будут сила, величие, торжество – жертвенность,

повествователя, прибегая к помощи своеобразных «посредников», исполняющих функции повествователя. Традиционный для лермонтовской поэтики односубъектный повествователь заменяется полисубъектным рассказчиком. Это странствующий офицер, ведущий свои путевые записки («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие» к «Журналу Печорина»), штабс-капитан Максим Максимыч, рассказывающий историю Бэлы и Печорина («Бэла») и сам Печорин («Журнал Печорина»). Такая организация повествовательной структуры, когда автор отказывается от прямого вмешательства и изображает своего героя с точки зрения различных лиц и разных сторон – пространственно-временных, социально-нравственных и мировоззренческих, в русской литературе появляется впервые. Психологическая нагрузка повествователя в этом случае чрезвычайно важна.

Благодаря посредству героя-рассказчика (авторской маски) происходит отчетливо выраженная повествовательная инверсия: двуединство «автор – герой», которое определяет, по сути, систему взаимоотношений внутритекстового пространства, сменяется триадой «автор – повествователь – герой», то есть вводится эксплицитный автор (повествователь), ведущий повествование от собственного «голоса» и имени. Американский критик К. Малгрэн, который ввел термин «авторская маска» в научный дискурс, предположил, что этот феномен «служит камертоном, который настраивает и организует реакцию имплицитного читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию» [цит. по: 1, с. 24].

В тексте художественного произведения авторская маска может рассматриваться в трех формах функционирования: как художественный образ фиктивного автора, как появление реального, или якобы реального, автора среди персонажей, как стилистический прием (речевая маска). В тексте лермонтовского романа эти функции феномена проявляются в полной мере: авторская маска «представлена» образом фиктивного автора-нарратора, берущего на себя функцию создателя предлагаемого текста и ведущего повествование от первого лица (Максим Максимыч, странствующий офицер), повествование от «я-рассказчик» стилизовано под исповедь, дневник («журнал» Печорина). Чаще всего повествование, представляющее рассказ нарратора, не выражает авторскую позицию. По справедливому замечанию Цв. Тодорова, повествование от первого лица «не только не проясняет облика повествователя (то есть «реального» автора. – Н.С.), но, наоборот, скрывает его. И всякая попытка прояснить его ведет лишь к еще большей маскировке субъекта

«скрывается» автор, представляется одним из наиболее сложных и актуальных.

Авторская маска как один из важнейших элементов авторской стратегии, как элемент поэтики, как этап в процессе самоидентификации при создании возможных текстовых авторепрезентаций становится важнейшим элементом авторского сознания и явлением в процессе становления института авторства [2]. Автор «под маской» предстает одним из способов самовыражения, сокрытия / проявления самого себя в пределах текстового пространства с присущими лишь ему индивидуальными особенностями мироощущения, мировоззрения, его собственной «картины мира». Именно поэтому изучение явления авторской маски позволяет не только конкретизировать соотношение категорий автора и его маски, но и обозначить способы позиционирования автора в художественном тексте, отделив реального автора от повествователя, его «заместителя». Это тем более важно в произведениях «субъективно» окрашенных, «личностных», каковым и является роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». При этом авторская маска представляется нам не только своеобразным литературным феноменом, но и «одной из форм взаимоотношений автора и персонажа или одним из способов перевоплощения автора в героя в пределах художественного текста» [2, с. 4]. То есть, авторская маска становится важнейшим элементом поэтики.

Разумеется, в каждом художественном произведении содержится отображение миропонимания автора, его индивидуальная картина мира, которая не сводится лишь к определенным философским, политическим, эстетическим взглядам автора «реального». Способы проявления авторского сознания и авторской позиции в разные эпохи меняются. В XIX веке важнейшей составляющей повествования становится «драматический» элемент – рассказ и показ событий сочетаются, голос автора нередко устранен, наблюдается усложнение повествовательной техники, когда в рамках одного произведения функционирует несколько нарраторов и происходит смена лиц повествования. Такая сложная нарративная схема представлена в лермонтовском романе. «Повествователи» в каждой из представленных в «Герое нашего времени» новелл меняются. Такая художественная структура позволяет читателю свободно интерпретировать не только сам текст, но и реконструировать авторский образ на основе художественного произведения.

Стремясь к максимальной «объективированности» близкого ему героя, Лермонтов исключает единого всеведующего

самоотвержение. Образным же лейтмотивом выступит битва, – всегда справедливая и всегда победоносная. Текст Коллара такое читательское ожидание не обманывает.

Дальше мифоперсонажи меняются. Теперь это *культурные герои*: мореплаватели, научающие «дикарку-Европу» искусству вождения парусников к «щедрым заморским краям» (а викинги?); рудокопы, строители, крестьяне, ремесленники и т.п. Перед нами бесспорный «зелёный» вариант авторского «всеславянского неомифа». Его сопровождают настроения мира, благоденствия и растительная символика (липы, высаженные вдоль дорог; зелёные рощи; священные дубы; «золотой колос»).

«Неувязки» и загадки начинаются сразу же там, где Коллар выстраивает неомиф «белый»: где речь заходит о святынях «славян стародавних», об их религии и культовых центрах. Причем именно тут Коллар меньше всего погрешает против исторических фактов. Западные славяне (особенно в Поморье и Полабье) действительно очень долго оставались язычниками. Лишь к XIII-XIV вв. римокатолическим миссионерам, воинственному Тевтонскому ордену и германским королям удалось окончательно истребить святилища в Арконе, Ретре и других местах, изгнать из славянских земель хотя бы явное «идолопоклонничество», как антропоморфное (боги Перун, Велес, Яровит, Руевит и др.), так и дендроморфное (культ священных деревьев – см. выше, о рощах, дубравах и липовых «аллеях процессий») [6; 7].

Странно другое: то неподдельное воодушевление, с каким пишет о язычниках-славянах христианский священник Коллар. Еще более странно язычество как аргумент в пользу духовного величия и культурного бессмертия славян. Ведь как раз их упорством в языческом «зловении» оправдывал Папский Престол все действия Тевтонского ордена: по Коллару, главного врага славянства и главного союзника германских феодалов в их походах на славянские (и балтийские) земли.

Единение за кого-то или против кого-то? Так мы подходим к следующему вопросу: о враждебном иномирии – неперменной составляющей любого древнего мифа и/или современного неомифа. Каков этот вражеский мир у словацкого поэта?

Ответ и здесь тоже прост. Иномирие по-колларовски – это идеально «правильное» архаико-языческое иномирие. «Правильно» оно именно тем, что абсолютно «неправильно», несправедливо, бесчеловечно и даже нечеловечно – в буквальном смысле. «Свои» – это мир (а если война, то «священная», оборонительная; а если наступательная, то за «святое» дело). «Чужие» – это всегда война, и всегда война «плохая». «Свои» – это культура, «чужие» – это варварство; «свои» – это гармония,

закон и порядок; «чужие» – это ненависть, беззаконие и хаос. У «своих» и вера всегда истинная; у «чужих» она есть «неверие», «лжеверие» и «зловение»... По тексту Коллара легко убедиться: так оно и выглядит. Обнаружился, т.о., новый парадокс, и даже два. Первый: автор середины XIX века, обращаясь к читателю-современнику, – священник, апеллируя к христианской аудитории, – словак, т.е. обитатель самого центра Европы, – писатель-просветитель, ратующий за идеи разума, за народное образование, – призывает как поэт себе на помощь наиболее архаичные формы этнического мифосознания. Певец единства и мира значительную часть своего текста отдаёт воинственным мотивам и образу врага, притом врага непременно «со стороны». Как же это могло произойти?

Второй ответ также прост. Всё архаическое, мифическое, архетипное воздействует не только на читателя, а и на автора быстрее и сильнее, чем моральные нормы и духовные заветы более поздних времен. «Фигуры» коллективного сознания (а чаще – подсознания) самовластней и гипнотичней личностных императивов. Почему? Да потому, что они древней, а тем самым, «натуральней», биологичней, крепче внедрены в человеческую психику [15].

Еще один парадокс: двойной стандарт при оценке тех или иных эпизодов славянской истории, – Коллар его искренне не замечает. Словаки не были коренными жителями на территории современной Словакии; по последним научным гипотезам, они пришли туда двумя потоками – с Северо-Запада и с Юго-Востока. Но этот факт не умаляет в глазах поэта их патриотической правоты. Аналогично, миграция полабско-прибалтийских славян не лишает их («своих») права на эту землю. С «чужими» ситуация иная.

«Свои» – гордо поднимают в сражениях меч в знак победы (король Болеслав), самоотверженно ведут «нас» в бой лично, впереди войска («воевода» Крум). «Чужие» (гот или скиф – всё равно) проносят из края в край «факел мрачный войны». Все эти мизансцены – исторические реалии. Поднятый кверху меч вождя означал: «мы» победили, битву можно прекращать. Вождь и впрямь мог скакать впереди войска, – но только в архаические эпохи, у патриархальных народов или в моменты, когда «наши» начинали ослабевать и готовы были отступить. Гонец с зажжённым факелом (и у кельтов, и у германцев, и у многих других народов древности), пробегаая через селения, оповещал тем самым о военных сборах. (Мы бы сказали – о «всеобщей мобилизации» боеспособных мужчин, и об «эвакуации» остального населения.) Но в одних случаях, когда говорится о «них», даже факел «их»

author considers the basic themes in play (space and time, world of things), analyses the value of its title, suggests the possible ending of «Marble», and determines the philosophical position of the writer at the end of his life.

Key words: postmodernism, existentialism, metaphor, detail, philosophical conception.

*Н.В. Сулейманова
(Алчевск)*

УДК 82.09

АВТОРСКАЯ МАСКА КАК ЭЛЕМЕНТ ПИСАТЕЛЬСКОЙ СТРАТЕГИИ

В современном литературоведении распространена мысль о том, что центральным звеном словесно-художественных произведений, фундаментом их структуры является соотношение между автором и героем как личностями, то есть субъектами определенных ценностных ориентаций. Предпринимая опыт сопряжения литературного произведения с аксиологией, исходим из того, что отечественная классика не только преломила и запечатлела ценностные ориентации самих авторов, но и выявила в реальности то, что было позитивно значимо в опыте разных «кругов» общества и нации как таковой.

Проблемно-тематическое содержание романа «Герой нашего времени» безусловно обусловлено лермонтовским мировоззрением. Объектом художественного осмысления в романе становится характер, в известной мере близкий самому Лермонтову и поколению 10-30-х годов XIX века. Принцип типизации в романе таков, что главный герой предстает как личность, воплощающая характерные черты общественного сознания указанного исторического периода.

Изучение литературы, как известно, предполагает не только детальное осмысление отдельных ее феноменов, анализ на основе литературных кодов, осмысление категорий и оппозиций, но и исследование литературного произведения сквозь призму идентичности. Ведь создатель художественного текста, творящий собственную реальность, идентифицирует мир в различных его проявлениях. Однако, как указывает Л. А. Софронова, текст находится в динамических отношениях не только с автором и читателем, «в них вмещивается и литературный герой. В этих разнонаправленных связях решается вопрос об идентичности автора и героя, героя и читателя, автора и читателя» [3, с. 19]. В этой связи вопрос о феномене авторской маски, за которой

ЛІТЕРАТУРА

1. Бродский И. Мрамор / И. Бродский // И. Бродский. Второй век после нашей эры. Драматургия. – С.Пб. : Журнал «Звезда», 2001. – С. 23-85.
2. Гордин Я. Дверь в пустоту / Я. Гордин // И. Бродский. Второй век после нашей эры. Драматургия. – С.Пб. : Журнал «Звезда», 2001. – С. 85-89.
3. Ковалева И. «Памятник» Бродского (О пьесе «Мрамор») / И. Ковалева // И. Бродский. Второй век после нашей эры. Драматургия. – С.Пб. : Журнал «Звезда», 2001. – С. 15-23.
4. Муравьева И. «Мрамор» – ироническая модель рая? / И. Муравьева // Иосиф Бродский : творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – С.Пб. : Журнал «Звезда», 1998. – С. 228-232.

АННОТАЦИЯ

Сафронова Н.В. Пьеса «Мрамор» как драматический итог философской позиции Иосифа Бродского

Статья посвящена проблеме изучения пьесы «Мрамор» как драматического итога философской позиции Иосифа Бродского. Были рассмотрены основные темы в пьесе (пространство и время, мир вещей), проанализировано значение ее названия, предложена возможная концовка «Мрамора», определена философская позиция писателя в конце жизни.

Ключевые слова: постмодернизм, экзистенциализм, метафора, детализация, философская концепция.

АНОТАЦІЯ

Сафронова Н.В. П'єса «Мармур» як драматичний підсумок філософської позиції Йосифа Бродського

Стаття присвячена проблемі вивчення п'єси «Мармур» як драматичного підсумку філософської позиції Йосифа Бродського. Було розглянуто основні теми в п'єсі (простір і час, світ речей), проаналізовано значення її назви, запропонована можлива кінцівка «Мармуру», визначена філософська позиція письменника наприкінці життя.

Ключові слова: постмодернізм, екзистенціалізм, метафора, деталізація, філософська концепція.

SUMMARY

Safronova N.V. The play «Marble» as dramatic result of philosophical position of Joseph Brodsky

The article is devoted to the problem of study of play «Marble» as a dramatic result of philosophical position of Joseph Brodsky. The

гонца сопровождается эпитетом «мрачный». В других случаях, если повествуется о «нас», эпитеты немедленно меняются: меч Болеслава – «победный», нрав Крума – «простодушный», дети сорбов – «кроткие», труды славян – «мирные».

Вслед за сменой оценочности неизбежно приходят прямые «неувязки». Крум (802-814), например, отнюдь не был славянским воеводой – он был ханом протобулгар династии Аспарухидов. (От хана Аспаруха, приведшего в VII в. н.э. свою «орду» из степей Придонья и Приазовья на Дунай. Кстати, и «орда» – это отнюдь не скопище нелюдей из иномирия, а четкая политико-военно-административная единица у степных народов: сначала – у народов монгольских, позже – и у иных, кто был втянут в Великое переселение).

Поморско-полабская «славянская утопия» Коллара при ближайшем рассмотрении тоже наводит на вопросы. Мог ли Коллар как славист не помнить, что племенной союз ободритов (бодричей) не на жизнь, а на смерть боролся за первенство с другим племенным союзом вильков (велетов)? Ради выигрыша в этой борьбе и усиления своей власти ободритские князья принимали христианство, заключали договоры с датчанами (т.е. с ненавистными колларовскими «германцами») и закрепляли эти договоры брачными союзами. Конкурировали племена между собой даже с помощью святилищ. Так, руяне обеспечивали себе торгово-экономическое влияние не только выгодным расположением их городищ на перекрестке морских и сухопутных дорог. Главное святилище руян на о. Рюген, Аркона, превращало сам остров в своеобразный «северный Афон» всего поморско-полабского язычества. Мог ли не думать об этом Коллар, когда писал об Арконе? Или о святилище-конкуренте вильков, Ретре? [4; 5; 19; 20; 21; 22; 23; 27; 28; 29].

Единство древних этносов, конечно же, были единствами «за» – за своих вождей, свои земли, за свои святыни. Однако во всяком таком «за» обязательно таилось «против». И те, против кого сплывались «мы», далеко не всегда и не всюду были иноплеменниками, иноязычниками, иноверцами.

Вместо заключения. Не претендуя на глобальные выводы, которые требуют более объемного материала, попробуем всё же подвести итоги нашего анализа, ответив на ряд вопросов.

1) Что же представляет из себя текст Я. Коллара – сущностно и функционально? Чистый вымысел («беллетристику»)? Чистую правду («документалистику»)? Или особое мировидение, для архаики определяемое как миф, а для Нового времени – как неомиф? 2) Если верно третье (а таков наш вывод), почему же тогда не солидно документированный и аргументированный

труд историка (есть у Коллара и такие труды), не продукт беллетристического масскульта (впрочем, такой продукции в эпоху Коллара словацкая печать не производила), а написанный античным размером, величавый и слегка тяжеловесный мифотекст, требующий немалой эрудиции не только от автора, но и от читателя, – почему именно он так зажёт сердца и умы словаков? Почему именно он открыл новый этап не просто в словацкой литературе, но в словацком национальном самопознании и самоутверждении? 3) Заключительный вопрос: чем же предстаёт у Коллара славянское единство? Игрой воображения? Прекраснодушным обманом? Реальным историческим проектом лучшего будущего славян? И удалось ли в этом проекте поэту, не политику, объединить национальное с межнациональным, «наше» – со всеобщим?

Удалось, но нелегкой ценой. Создав драматичную картину настоящего (и словацкого, и общеславянского), Коллар не смог (ибо, вероятно, и не захотел) отобразить столь же драматичное прошлое: драматичное не только со внешней, а со внутренней, духовной стороны. Военная героика его пролога – это героика языческая. Но и трудовая тамошняя героика мало чем обязана духовному опыту христианства. Не «старинный порядок» праотцев, а «новый» духовной «завет» вдохновлял «новый народ», христиан. Не военные союзы и не дипломатические договоры, а новая «соборность» личностей (в т.ч. «коллективных личностей»-народов) обеспечивала неистребимость их душ – и лишь *таким* путем, и лишь *такой* мерой, неистребимость их культур.

Энтузиазм, с каким была написана автором и встречена читателями «Дочь Славы», был чувством искренним, бескорыстным и постольку «безгрешным». То был первый звук голоса словацкого, произнесенный и услышанный во всеевропейском контексте. Очень скоро и соплеменникам Коллара, и другим народам, к которым он обращался, предстояло на практике убедиться, к каким ужасающим историческим последствиям могут привести любые объединения «за», если на самом деле они окажутся объединениями «против».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст Е. Чешская литература. Ян Коллар / Е. Аникст // Хрестоматия по зарубежной литературе XIX в. Часть I. Сост. А. Аникст. – М. : Учпедгиз, 1955. – С. 703-706. (Там же см. обзор критич. мнений до сер. 1950-х гг.)
2. Бирнбаум, Хенрик. Праславянский язык : Достижения и проблемы в его реконструкции : Общ. ред. В. А. Дыбо и В. К. Журавлёва. – М. : Прогресс, 1986. – 512 с.

на существование среди тысяч других заключений по проблеме и являются субъективным итогом изученного теоретического и практического материала.

Автор данной статьи не разделяет мнения о том, что «пьеса «Мрамор» – эксперимент со Временем, поставленный ярко, иронично, даже по-своему весело и озорно, но одновременно – и мрачно» [4, с. 228].

Считаем необходимым согласиться с утверждением И. Ковалевой о том, что «человек многое может выдержать, даже пытку Временем, но собеседник ему необходим» [3, с. 19]. Однако если мы возьмем во внимание тот факт, что эти два собеседника – неотъемлемые части одной личности, то получится, что Туллий не покидал Публия. Скорее, это разум оставил человека наедине со своими страстями. Многие сразу возразят, что потеря разума, подобна смерти самосознания личности.

Мы склонны полагать, что мрачность концовки пьесы И. Бродского преувеличена.

Туллий осуществил побег с целью раскрыть Публию саму возможность существования выхода: свобода как таковая и, тем более, птичий корм его совершенно не волновали. Он мог не вернуться – его бы никто не искал. Когда Публий обвиняет его в том, что выхода больше нет, т.к. сечка стала лазерная, Туллий абсолютно уверенно заявляет о том, что выход есть всегда.

Следует также обратить внимание на то, что самоубийство или убийство персонаж не считает правильным вариантом. Зачем ему, в таком случае, умирать от снотворного?

Перед сном он просит не съедать его порцию, пододвинуть к нему классиков и т.д.

Из всего, что было сказано выше, мы пришли к выводу, что внутренний разум лишь на какое-то короткое время оставил человека наедине со своим чувственным миром. Как только человек заглянет внутрь самого себя и поймет, что для него главное, разум с новыми силами будет помогать человеку искать решения волнующих его проблем.

Пьеса «Мрамор» воплотила в себе основные философские позиции творчества И. Бродского в целом. В заключение следует сказать, что проблема бытия человека, борьба времени с пространством, абсурд жизни – все это сквозные темы творческого наследия писателя. Начиная свой литературный путь в сомнениях и невозможности найти ответы на многие глобальные вопросы человечества, И. Бродский до конца жизни не исчерпал своего интереса к перечисленным концепциям. А мысль о том, что одной жизни для этого недостаточно, делала эти проблемы еще острее в его произведениях.

умозаключення приводить його до певного відкриття: все, «що пожиттєво переходить в посмертно. І якщо це так, то і посмертно переходить в пожиттєво» [1, с. 81].

На цьому ми залишаємо на час роздуми про долю Туллія, звернемося спочатку до другого персонажу. Публій виступає перед нами постійно шукаючим чогось, недостатньо освітленим, підвладним своїм низьким страстям. Він набагато ближче до поетів, ніж Туллій. Публій вміє знаходити хороше навіть в звичайних речах. «Вода в Тибрі – мутна-мутна. Як сказано у поета. Люди біжать, кішки мяукають...» [1, с. 33].

Сам про себе він говорить, що оптиміст. Його звичайні земні думки часто виявляють в собі глибокий зміст. Якщо Туллій постійно занурений в читання книг, тобто в минуле, то Публій живе теперішнім. «Конечно, при такому кількості історії, яке вже тут теперішнє. Тем більше майбутнє» [1, с. 34]. В даному випадку логікою Публія концепція І. Бродського про те, що людина залишила свій слід в минулому і виявить себе в майбутньому, а в теперішньому його немає, кілька руйнується. Але пізніше він знову повертається до висновку І. Бродського: «Потому что все на свете определяется тем, что до, и тем, что после. Без до и после событие не событие» [1, с. 43].

Герой п'єси не приймає таке поняття, як «все рівно». Він постійно це доводить. Публій згадує про свої минулі подорожі і зображає яскраву картину кожного з них. Він ще вміє радіти життю, але з роками його існування набуває все більше низьких рис. Публій давно звик до ролі тубоки в якості жінки, але настає момент, коли йому вже недостатньо цього. Він намагається всіма силами задовольнити свої потреби сексуального характеру з допомогою Туллія, але завжди отримує відмову. Весь зміст його життя в заключенні направлено тільки на похотливі дії.

Публій прагне до свободи, але не знає шляху до неї; Туллій був на свободі, але не знайшов її. Аналізуючи п'єсу «Мрамор», вчені-літературознавці детально обговорюють закінчення п'єси. Мніння їх часто розходяться в твердженнях про те, що означає сон Туллія.

Для того щоб об'єктивно роздумувати про дану проблему, необхідно дослідити теоретичні основи постмодернізму, зокрема екзистенціалізму, звернутися до цього знання про біографію письменника і, нарешті, зробити відповідні висновки. Незважаючи на це, слід врахувати також індивідуальне бачення сучасного світу кожним критиком.

Таким чином, з усього вищесказаного випливає, до яких би висновкам ми не прийшли в нашій статті, вони лише мають право

3. Богданова І. А., Богданов Ю. В. Словачка література / І. А. Богданова, Ю. В. Богданов // ЛЭС. – М. : Сов. енцикл., 1987. – С. 386. (Там же см. бібліогр-ю критич. работ.)
4. Бодрухін В. Н. О ролі язических жреців у лютичів / В. Н. Бодрухін // Вестник Удмуртск. ун-та 99. – Історія. – 2007. – № 7. – С. 121-130.
5. Гимбутас, Марія. Славяне. Сыны Перуна / Марія Гимбутас. – М. : Центрполиграф, 2010. – 86 с.
6. Иванов В. В., Топоров В. Н. Балтийская мифология / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира : Энцикл. словарь в 2-х тт. – Изд. 2-е. – Т. 1. – М. : Сов. энцикл., 1992. – С. 153-158.
7. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира : Энцикл. словарь в 2-х тт. – Изд. 2-е. – Т. 2. – М. : Сов. энцикл., 1992. – С. 450-456.
8. Історія словацької літератури. – М. : Наука, 1970. – С. 81-87.
9. Історія південних і західних славян : В 2-х тт. / Під ред. Г. Ф. Матвеева і З. С. Ненашевої. – М. : Наука, 2001. – Т. 1. – С. 135- 241; Т. 2. – С. 527-580.
10. Михальська Н. П. Чеська література. Ян Коллар / Н. П. Михальська // Елизарова М. Е. і др. Історія зарубіжної літератури ХІХ століття. – М. : Гос. учебно-педагог. изд-во Міністерства освіти РСФСР, 1961. – С. 588-590.
11. Никольський С. В. Чеська література [кон. ХІІІ-нач. ХХ вв.] / С. В. Никольський // ЛЭС. – М. : Сов. енцикл., 1987. – С. 494 сл. (Там же см. бібліогр-ю критич. работ.)
12. Новикова, Марина. Концепт «патриотизм» : релігійно-етический і кросс-культурний аспекти // Пути просвещения и свидетельства правды / VII Междунар. Успенские Чтения. Доклад. Харьков, 2007. – 11-13.04.
13. Новикова М. А. Мала Родина, велика Родина (Концепты при переводе текстов патриотического дискурса) / М. А. Новикова // Уч. зап. Тавричesk. нац. ун-та. Серія «Філологія». Т. 19 (58). – Симферополь, 2006. – № 2. – С. 51-54.
14. Новикова М. А. Методические материалы и рекомендации к спецкурсу/специальному семинару «Славянские литературы : типологический и переводоведческий анализ» : Сост., комм., пер. М. А. Новиковой / М. А. Новикова. – Симферополь : Крымск. Архив, 2012. – С. 41-43. (В печати.)
15. Новикова Марина. Мифы та місія / Марина Новикова. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 432 с.
16. Новикова М. А. Патриотический дискурс: мифы и контр-мифы / М. А. Новикова // Світова література на перехресті

- культури і цивілізацій : зб. наук. праць. – Симферополь : Крымск. архив, 2008. – С. 264-271.
17. Очерки истории чешской литературы XIX-XX вв. – М. : Наука, 1963. – С. 114-115.
 18. Поснов М. Э. История Христианской Церкви (до разделения Церквей – 1054 г.) : учеб. пособие. – К. : Изд-е Христианск. благотворительно-просветительск. ассоциации «Путь к истине», 1991. – С. 231-235, 243-249.
 19. Славяне и скандинавы. – М. : Прогресс, 1986. – 416 с.
 20. Славянские народы : общность истории и культуры. – М. : Индрик, 2000. – 488 с.
 21. Тулаев, Павел. Для кого Ретра была святыней? / Павел Тулаев (предисл.) // Андреас Готтлиб Маш. Сокровища Ретры. – М., 2006. – С. 3-8.
 22. Херрманн И. Общество у германских и славянских племён и народностей между Рейном и Одером в VI-XI вв. / И. Херрманн // Вопросы истории. – 1987. – № 9. – С. 71-82.
 23. Шмидт, Ингрид. Боги, мифы и обычаи острова Рюген / Ингрид Шмидт. – Росток : Хиншторф, 2002. – 208 с.
 24. Шотландии кровавая луна : Антология шотландской поэзии от XIII-го века до века XX-го / Сост., пер. и комм. Марины Новиковой. – Симферополь, 2007. – С. 245-248, 267-274.
 25. Dějiny české Literatury. – DL. 1 – Praha, 1959. – S. 101-134.
 26. Dějiny slovenskej Literatury. – T.1. – Bratislava: Slovenske spisovately, 1958. – S. 97-111.
 27. Herrmann J. Zu den Kulturgeschichtlichen Wurzeln und zur historischen Rolle nordwestslawischen Tempel des fruhen Mittelalters / J. Herrmann // Slovenska archeologia. – 1978. – № 1. – S. 19-27.
 28. Hrabova L. K otázce vzniku a vyvoje statu u Polabskych Slovanu / L. Hrabova // Československy Časopis Historicky. – 1955. – №4. – R.3. – S. 550-561.
 29. Sulowski Z. Geneza i upadek państwa Wieleto-Lucicow / Z. Sulowski // Kwartalnik Historyczny. – Z.2. – 1963. – R.70. – S. 330-341.
 30. Čeští spisovatelé 19 století. – Praha, 1971. – S. 81-97.

АННОТАЦІЯ

Новикова М.А. Национальний і полінаціональний патріотизм: чесько-словацький досвід

В статті розглянуті «славянська ідея» і «славянський міф» в творчестві одного з лідерів словацького Просвіщення – Яна Коллара (1793-1852). Проблема поставлена в більш широкому дослідницькому контексті – патріотического дискурсу в

Времени професійно і поетично сливаються з ним, а поезія стає бессмертною.

Но не только эта тема звучит в пьесе. На наш взгляд, она служит лишь вступлением к основному вопросу всего творчества И. Бродского – пространства и времени.

Диалог Туллия и Публия приводит читателя к осознанию того, что внутри человека происходит борьба разумной и чувственной сторон его естества. Туллий – разум, а Публий – плотские чувства и желания человека. На протяжении пьесы наше одобрение колеблется от одного персонажа в сторону другого. Это колебание – в человеческой природе называется сомнениями.

Такого мнения придерживается и И. Муравьева: «Публий и Туллий – почти одно целое, две ипостаси автора, и их беседы друг с другом – беседы с самим собой» [4, с. 230]. Однако ее утверждение о том, что свобода и непредсказуемость ценятся Туллием, нам кажется ошибочным. Туллий после побега возвращается назад. Он даже не пытается найти свободу, и, тем более, его не интересует ощущение непредсказуемости. Разум, который не пытается предпринимать какие-либо действия, прячется за завесу времени, в надежде, что, уйдя из пространственного измерения, у него в запасе будет вечность, – вот кем предстает Туллий. Классик ему нужнее, чем собственные чувства, т.к. тот уже прошел свой путь ошибок и испытаний и оставил все это на бумаге для других.

Распорядок, по которому живет Туллий в Башне, не только не беспокоит его, но даже устраивает: делать ничего не нужно, камера оснащена всем необходимым для существования: «Все удобства – ванна, стол, умывальник, нужник, телефон, телеэкран, вмонтированный в стену, стеллажи с книгами» [1, с. 23].

Для него смысл жизни заключается в том, чтобы избавиться от чувств к семье, женщине, любви, ненависти и слиться со временем. Самое главное в этом то, что тогда можно даже не шевелиться, не торопиться, не бояться, что отстанешь от времени. В этом, по видимому, И. Бродский видел свободу. Он много хотел осознать того, на что недостаточно одной жизни. Но мысль о сокращении пространства с целью увеличения времени ошибочна. Туллий к этому приходит после своего побега. С недостатком пространства появляется и еще одна проблема – недостаток того материала изучения, ради которого было приобретено время. И получается – замкнутый круг, над проблемой которого работал И. Бродский. Мы можем лишь предположить, что эта глобальная, априори неразрешимая задача волновала писателя на протяжении всей его жизни. Туллий не находит выхода в реальной жизни и потому пытается получить ответ на вопрос во время сна. Это

Итак, пьеса «Мрамор» была написана в 1982 году, т.е. уже на абсолютно зрелом этапе творчества И. Бродского. К моменту ее создания писатель уже пришел к определенным выводам в своих философских рассуждениях, которые были воплощены в пьесе. Но есть и еще один функциональный момент: И. Бродский – писатель эпохи постмодернизма и просто человек, т.о. его творчество постоянно сталкивается с сомнениями, разочарованиями, неуверенностью и т.д. На самом деле, именно это очень важно в определении основного смысла окончания его пьесы.

Современные исследователи находят в пьесе отражение всех философских суждений автора: о проблеме искусства, времени, пространстве, вещественном мире.

При изучении «Мрамора» привлекает внимание глубокая детализация, которая дает нам возможность проникнуть в сущность вещей и определить их место в мире. Из диалога Туллия с Публием появляется осознание, что в их мире материал и вещество, форма, вес, из которых состоят окружающие предметы, играют более значительную роль, чем их предназначение. Мы наблюдаем, какое особенное отношение у персонажей к бесполой тумбочке, которая сравнивается с женщиной, в то время как Публий вспоминает о своей жене и сыне только с той позиции, которая еще больше обнажает его эгоизм. «Нет, я лучше родственникам... Октавиан хоть знать будет, где папка валяется. А то – как не было меня. Только пенсия... Не святым, дескать, духом...» [1, с. 56].

Погружаясь в диалог между двумя людьми, все более заметным становится зависимость их от неодушевленных предметов: женщину заменяет тумбочка, общение с природой – проекция, чувство полного счастья – таблетка снотворного. Само название пьесы «Мрамор» дает возможность читателю рассуждать над значением вещественных материй.

И. Муравьева считает, что «мрамор – метафора, которая лишь подчеркивает, что слово прочнее камня» [4, с. 231]. Ученая не исключает возможность влияния строк из стихотворения А. Ахматовой на возникновение названия пьесы. И. Ковалева находит в «Мраморе» подтверждение тому, что поэзия бессмертна. На протяжении всей пьесы, цитируя классиков, Туллий довольно часто игнорирует имена поэтов, а их бюсты вообще не представляют ценности для него. С одной стороны, И. Бродский иронизирует над вещественной заинтересованностью своих героев. Из чего, соответственно, можно сделать вывод, что он таким способом раскрывает реальную цену предметов. С другой стороны, Туллий считает, что поэты занимаются

литературе, взятого как в теоретическом, так и в методологическом плане. В теоретическом плане – наиболее нерешенными оказались вопросы объема и эволюции концепта «патриотизм». В методологическом плане – не хватает адекватных историко-литературных и текст-ориентированных исследовательских стратегий. Кросскультурный анализ поэмы Коллара «Дочь Славии» помогает уяснить как перспективы, так и ограничения «славянского патриотического дискурса» в литературе.

Ключевые слова: Ян Коллар, Словакия, Просвещение, «славянская идея», «славянский миф», патриотический дискурс в литературе, патриотизм, концепт, монокультурные и кросскультурные подходы, диахронические и текст-ориентированные стратегии исследования, «славянский патриотический дискурс», перспективы и ограничения.

АНОТАЦІЯ

Новікова М.О. Національний і полінаціональний патріотизм: чесько-словацький досвід

У статті розглянуто «слов'янську ідею» та «слов'янський миф» у творчості одного з видатних представників словацького Просвітництва – Яна Коллара (1793-1852). Цю проблему інкорпоровано в ширший дослідницький контекст – патріотичного дискурсу в літературі, що його взято як у теоретичному, так і в методологічному планах. У теоретичному плані найбільш невирішеними є питання обсягу та еволюції концепту «патріотизм». У методологічному плані відчуваємо брак адекватних історико-літературних та тексто-зорієнтованих дослідницьких стратегій. Кросскультурний аналіз поеми Коллара «Дочка Славії» допомагає винаочнити перспективи та лімітативи «слов'янського патріотичного дискурсу».

Ключові слова: Ян Коллар, Словачина, Просвітництво, «слов'янська ідея», «слов'янський миф», патріотичний дискурс, патріотизм, концепт, монокультурні та кросскультурні підходи, діахронічні й тексто-зорієнтовані стратегії досліджень, «слов'янський патріотичний дискурс», перспективи та лімітативи.

SUMMARY

Novikova M. O. National and multinational patriotism: Czech-Slovak experience.

The paper investigates «the Slavic idea» and «the Slavic myth» as represented in works by Jan Kollár (1793-1852), one of the Slovak Enlightenment leading figures. The problem is incorporated into a wider research context, i.e. the patriotic discourse in literature, being taken from theoretical and methodological viewpoints. Theoretically,

most urgent questions are the volume and the evolution of a patriotism concept. Methodologically, this problematic field has not yet been revised with adequate diachronic and text-oriented analytical strategies. Thus, Kollár's poem «The daughter of Slavia» and its cross-cultural analysis help to understand both inspirations and limitations of «Slavic patriotic literary discourse».

Key words: Jan Kollár, Slovakia, the Enlightenment, «the Slavic idea», «the Slavic myth», the patriotic literary discourse, patriotism, concept, monocultural and cross-cultural approaches, diachronic and text-oriented analytical strategies, Slavic patriotic discourse, inspirations and limitations.

*Г.Н. Бахматова
(Херсон)*

УДК 82.0

**РОМАН БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»
КАК АПОКАЛИПСИЧЕСКОЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ
XX ВЕКА**

На первых же страницах романа М. Булгакова «Белая гвардия» читателя начинают «накрывать» *смутные предчувствия*: «Вот перестанет, начнется такая жизнь, о которой пишется в шоколадных книгах, но она не только не начинается, а кругом становится все страшнее и страшнее» [5, с. 7]. Тревожные ожидания с течением романного повествования будут все усиливаться, пока не заведут нас на последней странице романа в глухой угол тщеты, так как все равно и «тени наших тел и дел не останутся на земле» [17, с. 246], но все же в романе есть свет и надежда.

Два эпиграфа романа сразу же вводят читателя в его *двойное, смежное* художественное время и пространство: историческое и библейское. Последнее представлено в поэтике романа символикой космоса (лейтмотив образов звезд) и стержневой Евангельской цитатностью. Первый эпиграф отсылает к историческим событиям Пугачевского восстания, второй – к Откровению Иоанна Богослова, известному под названием Апокалипсис. История и Библия создают абсолютный параллелизм на всех уровнях его художественной речи – на уровне художественной лексики, семантики и синтаксиса.

Таким образом, на наш взгляд, апокалипсическая тема в романе не просто вплетается в сюжетные линии романа в плане его исторического хронотопа, не просто высвечивается в разрозненных библейских цитатах, но и сама становится

геометрии и стереометрии, которыми Л. Шестов иллюстрирует экзистенциальный опыт С. Кьеркегора, однако понимание Времени им отличается. По его мнению, Время обладает позитивными характеристиками. Оно в противоположность статическому Пространству освобождает от неподвижности; однако одновременно Время и отдаляет «Я» от самого себя. Утраты, которые несет Время, – один из лейтмотивов поэтической философии И. Бродского.

Мотив Времени – в своей начальной сущности вечности («Осенний крик ястреба», 1975), стоящей перед вещественным миром, переключается с трактовкой Времени у экзистенциалистов. Однако «повторение» события, возможность преодоления потока Времени И. Бродский, в отличие от С. Кьеркегора, исключает для индивида. Мотив остановившегося Времени или сжатия – не физического, но исторического – времени, пронизан мотивами отчаяния.

Экзистенциальное мировоззрение во многом определяет отношения к бытию героя И. Бродского. Его герою присущи чувство отчаяния, понимание абсурда бытия и отчужденность от мира и его неприятие, т.е. состояние, определяющее внутренний мир человека XX века.

Иосиф Бродский известен современному читателю в основном как автор поэтических и публицистических произведений, а также как талантливый переводчик. Это связано с тем, что литературоведческие работы в основном посвящены именно этим аспектам творчества писателя.

Однако не стоит забывать, что И. Бродский открыл для себя и драматургию. Следует отметить, что это открытие не было для него пробным или спонтанным. К этому он пришел естественным путем своих философских воззрений и литературных достижений. «Драматургия Иосифа Бродского, включая переводы пьес Тома Стоппарда и Брендана Бизна, – прямое продолжение его поэзии» [2, с. 85]. Мы относим переводы к творческому наследию писателя по причине того, что в каждом из них наблюдается присутствие его стиля и философских умозаключений. В переводе И. Бродского пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда и «Говоря о веревке» Брендана Бизна обрели свой новый независимый статус и некую идейно-концептуальную общность с его собственной пьесой «Мрамор».

Известно, что вся поэзия писателя пронизана философскими рассуждениями о человеке, пространстве и времени. Именно эти концепции лежат в основе «Мрамора».

В процессе создания статьи были детально изучены работы Я. Гордина, И. Ковалевой и И. Муравьевой в данном аспекте.

В статье рассматривается преобразование духовного мира человека, вызванного массовым убийством невинных людей. Анализируется душевное состояние героя, его внутренний монолог и переосмысление жизненных ценностей.

Ключевые слова: преобразование, духовный мир, внутренний монолог, смерть, возмездие.

АНОТАЦІЯ

Дмитренко Т.В. Смерть як засіб перетворення духовного світу людини в оповіданні Л. Андрєєва «Губернатор»

У статті розглядається перетворення духовного світу людини, викликаного масовим вбивством безневинних людей. Аналізується душевний стан героя, його внутрішній монолог й переосмислення життєвих цінностей.

Ключові слова: перетворення, духовний світ, внутрішній монолог, смерть, відплата.

SUMMARY

Dmytrenko T.V. Death as a method of the spiritual world transformation in the story «Governor» by L. Andreev

Transforming of the spiritual world of the man caused by mass murder of innocent people is examined in the article. The analysis is focused on the emotional state of the hero, his internal monologue and reconsideration of vital values.

Key words: transforming, spiritual world, internal monologue, death, retribution.

*Н.В. Сафронова
(Горловка)*

УДК 821(470)

ПЬЕСА «МРАМОР» КАК ДРАМАТИЧЕСКИЙ ИТОГ ФИЛОСОФСКОЙ ПОЗИЦИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

Мировоззрение И. Бродского во многом определяется философским экзистенциализмом С. Кьеркегора и Л. Шестова, а также экзистенциализмом 40-50-х годов, идеи которого процветали в культурном мире эпохи. Ему характерно истолкование таких философских категорий, как время, пространство, взаимоотношение человека с ними. Философия его переключается с экзистенциальными философами, когда они прибегают к художественным приемам выражения своих мыслей. Так, геометрически осмысленное пространство в творчестве И. Бродского соотносится с примерами из

стержневой, лейтмотивной как в образной системе, так и в архитектонике романа, превращая «Белую гвардию» в роман-антиутопию и роман-предупреждение. Первая же библейская цитата в самом тексте романа, в его первой главе констатирует уже непоправимое: «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь» [17, с. 8]. Этот факт будет не просто переключаться в образном строе повествования орнаментальной прозы М. Булгакова, но станет неотвратимым как «возмездием», так и «помилованием» на всех уровнях отраженного бытия, что и определит конечную интенцию художественного мира романа.

Механизм трех п е р е х о д о в различных литературных явлений «на рубеже двух столетий», «в начале века» и «между двух революций» (если воспользоваться названием частей трилогии воспоминаний Андрея Белого) может стать основополагающим для понимания художественной революции 1900-х годов и стилового взрыва 1920-х годов. Проследим сначала мировоззренческие основы «апокалипсической» поэтики романа «Белая гвардия» от мироощущения рубежа веков до послереволюционных предчувствий и начинаний. Свидетельства современников ярко воспроизводят и то, и другое.

1910 год ощущался символистами как рубеж двух этапов истории и культуры: «1910 год – это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем – громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий – вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность – мудрая человечность» – писал А. Блок [4, т. 3, с. 285].

В 1911 году Андрей Белый писал о переломности своего времени: «...Всюду слышится нота какого-то перелома... чувствую поступь больших событий...» [цит. по 8, с. 55].

Критик Б. Грифцов в 1911 году характеризует художественное мироощущение как разочарование: «Но надежды на второе Пришествие и конец – не сбылись. Мир не кончился, смерть ни снизошла. Чем жить теперь? Напряжение ужасное спало, а мир живет все также и понемногу, и ужас оказался только трансцендентальным призраком... Навсегда останется... ужасная усталость от трепетного и несбывшегося ожидания» [143, с. 127]. Эти «ожидания» сбудутся в художественном самосознании орнаментальной прозы 1920-х годов и обернутся в нем апокалипсическими предвестиями.

Е. Ю. Кузьмина-Караваева пишет о трагизме самой действительности: «В этот период смешалось все. Апатия, уныние, упадничество – и чаяние новых катастроф и сдвигов...»

Это был Рим времен упадка... В известном смысле мы были, конечно, революция до революции, – так глубоко, беспощадно и гибельно перекапывалась почва старой традиции, такие смелые мосты бросались в будущее... Мы были последним актом трагедии – разрыва народа и интеллигенции» [цит. по 16, с. 500-501].

А. Блок воспроизводит переходность своего времени: «Та действительно великая, действительно п е р е х о д н а я эпоха, в которую мы живем, лишает нас всех очарований, и на всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое багровое зарево события, которых мы все равно ждем, которых боимся, на которые надеемся» [4, т. 5, с. 257]. А. Блок дожил, но не пережил этого «багрового зарева», которое стало как причиной его смерти, так и началом Апокалипсиса XX века.

В 1914 году критик В. Львов-Рогачевский дает образную характеристику своей художественной эпохи в двух ее проявлениях: «Последний ужас Леонида Андреева, последний восторг Максима Горького – это два лика нашей мятежной эпохи» [15, с. 211].

Через 10 лет, в 1924 году (это год написания «Белой гвардии») «последний ужас» совсем подмял под себя «последний восторг» и заложил основы для апокалипсического пророчества М. Булгакова. Если художественно-философское самосознание символизма отрывалось от своей истории, пытаясь уловить в ней «вечность», ожидая конца мира, когда Бог свернет свиток времени и начнется «безвременье» (Андрей Белый), то через несколько лет все оказалось совсем иначе: «Мир не кончился, смерть ни снизила...»

В работе Н. Бердяева «О социологическом и космическом мироощущении» констатируется печальная данность, что в период «среди революций» «человеческая общественность была выделена из жизни космической, из мирового целого» [цит. по 11, с. 158]. Философ остро ставит неразрешимую проблему «социального утопизма», который коренится в «изоляции общественности от тех космических сил, которые иррациональны в отношении к общественному разуму... он не видит принадлежность общественности ко всему круговороту природного порядка и природного беспорядка» [11, с. 158]. Тем самым Бердяев предсказал крах всех благих революционных намерений.

Если Андрей Белый в начале XX века говорил о вторжении вечности в повседневность: «Безбрежное ринулось в берега старой жизни, а вечное показало себя среди времени» [3, № 1, с. 134], то М. Булгаков в 1923 году говорит совсем иное: «И

страшный голос, встретив перед глазами тьму, почувствовал смертельный ужас и истому. Укрылся одеялом с головой, сжался в узловатый комок, подтянув костлявые колени к лицу, и, точно в одно мгновение пройдя весь обратный путь от старости к детству, – заплакал тихо и горько и стал просить мокрую, теплую, мягкую подушку: «Пожалейте меня! Придите же ко мне кто-нибудь, придите. Пожалейте же меня! О-о-о!...» [1, с. 146]. Неотвратимость будущего приводит его в отчаяние, вся жизнь проходит перед ним, наружу выплескивается экзистенциальный крик, но генерал слышит свой «грубый голос», ощущает «большое старое тело», чувствует «странность» своей позы и приглушает в себе смертельный ужас. Губернатор сразу распознает своих убийц, им сразу становится ясно, что он все понял. Ситуация, ожидаемая уже в течение нескольких дней, состоялась. Главный персонаж принимает смерть, как и хотел: «без страха, но и без вызова», и никто, в том числе он сам, не замечает «в тонких морщинах на большом, старчески мясистом носу неуловимую, тихую и покорную мольбу о пощаде и тоске» [1, с. 147]. Эта «мольба» видна только автору, равно как и то, что «что-то огромное и всепоглощающее, подобно циклону, пронеслось над жизнью, и за нудными мелочами ее, за самоварами, постелями и калачами, выступил в тумане грозный образ Закона Мстителя» [1, с. 147].

Итак, дыхание смерти, коснувшееся героя, кардинально изменило, преобразило его духовный мир, приобщило его к более высокому пониманию смысла бытия. И вместе с тем всепоглощающая сосредоточенность на смерти, безраздельное подчинение всего распорядка общественно-служебной жизни и существа жизни внутренней ожиданию ее приводят к тому, что у героя атрофируются весьма многие характерные и необходимые для обычного человеческого существования мысли, чувства, поступки и реакции и, в конце концов, для него полностью, говоря словами Л. Толстого, исключается «возможность жизни».

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Повести и рассказы : В 2-х т. – М., 1971. – Т. 2.
2. Ачатова А. В. Своеобразие жанра рассказа Л. Андреева начала 900-х гг. – Т., 1977.
3. Иезуитова Л. А. Творчество Л. Андреева. – Л., 1976.
4. Московкина И. И. Проза Л. Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод. – Х., 1994.

АННОТАЦИЯ

Дмитренко Т.В. Смерть как способ преображения духовного мира человека в рассказе Л. Андреева «Губернатор»

когда раньше выражало интерес и внимание. И так же страшно правдив стал в чувствах своих и их выражении: молчал, когда молчалось, уходил, когда хотелось уйти, спокойно отворачивался от собеседника, когда тот становился скучен. И те, кто много лет были спокойны уверены в его любви и расположении, знали все его чувства и настроения, вдруг почувствовали себя покинутыми, отброшенными куда-то в сторону и совершенно не знающими ни его чувств, ни настроений. Вдруг исчезли куда-то все улыбки, поклоны, пожатия руки и ласковые взгляды, пропали все эти мимолетные вставки в речи: «пожалуйста – голубчик – вы сделаете большое одолжение – дорогой», – все то, что составляло привычный и знакомый облик, – и люди были изумлены странной и даже страшной новизной явившегося. Так, вероятно, звери, привыкшие думать, что платье человека составляет самого человека, бывают поражены, увидев его голым» [1, с. 141]. Опрошение, произошедшее с генералом, – важный момент повествования. Противопоставляются два его состояния: человек-функция, который вынужден отдавать приказы, соответствующие государственной политике, даже если они противоречат общечеловеческим законам, и личность, понимающая то, что она – «убийца детей», а потому никак не препятствующая высшему правосудию. Перед лицом смерти первое состояние исчезает, генерал отказывается от всех условностей, которые наложило на него общество, тем самым отдаляя себя от общества, от семьи: «Смертельно одинок он был, сбросивший покров вежливости и привычки, и даже не почувствовал этого – словно всегда, во все дни его долгой и разнообразной жизни одиночество было естественным, ненарушимым его состоянием, как сама жизнь» [1, с. 141].

Понимание будущей смерти как закона приводит губернатора, его окружение и весь город к отсутствию страха перед ней. Генерал представляет свою гибель только извне: «Смерти он не боялся и представлял ее себе только с внешней стороны: вот в него выстрелят, а он упадет; потом похороны, музыка, несут ордена, и это все» [1, с. 145]. В рассказе нет проживания предстоящей смерти изнутри, повествование ведется несколько отстраненно, но есть танатологические установки, которые дает себе главный персонаж: он должен встретить смерть «мужественно» и сожалеет, что о нем будут впоследствии думать как о «негодяе». Лишь в одну из последних ночей губернатор чувствует степень своего одиночества перед всемогущим законом: «Но однажды ночью – это было за три дня до убийства – ему, вероятно, приснилось что-нибудь очень тяжелое, и проснувшись он от собственного глухого и хриплого стога. И, услышав этот свой необыкновенный и

вышло совсем наоборот. Легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история» [Цит. по 12, с. 271].

Актуальная для культуры I четверти XX века антиномия «история – вечность» нашла два разных способа своего разрешения «по разные стороны Октября». История заставила о себе вспомнить сразу после 1917 года, потребовала полной ассимиляции индивидуально-биографической жизни человека в историко-социальных закономерностях, что и обернулось Апокалипсисом XX века.

Андрей Белый в рамках нового художественного мышления начала прошлого века ставит искусству символизма задачу «познания во временном вечного» и «наглядного уяснения глубин духа» [210, 53]. М. Булгаков в начале 1920-х годов эту задачу реализовал, выступив не просто автором романа «Белая гвардия» с двойным временем и пространством, но и в какой-то мере Кассандрой революционной истории, предупреждая и пророчествуя о грядущем Апокалипсисе XX века.

Итак, движение духовного маятника остановилось в момент революции в своей высшей и страшной точке: «Времени больше не было, была вспышка вечности» – так писал историк Мишле о французской революции [13, с. 186].

Когда новая историческая эра началась, молодое искусство после 1917 года встало «у начала царства сознания» (А.Платонов) и решало художественную задачу «услышать» как конкретно-исторический голос своего времени, так и его отзвук в вечности, в космосе. «Проклятые» вопросы придвинулись к нам вплотную: Бог, жизнь, смерть, любовь, свобода, личность... Во всем – ритм современности, который создает ритмы художественных произведений» – утверждала литературная критика начала 1920-х годов [2, с. 175]. Евг. Замятин видел новые задачи новой литературы на пути «от быта – к бытию, от физики – к философии, от анализа – к синтезу» [9, с. 107], ибо революционное искусство должно сочетать в себе «микрокосм реализма и телескопические, уводящие к бесконечности, стекла символизма» [9, с. 107].

Достаточно раскрыв здесь предпосылки в художественном мироощущении и мировоззрении начала XX века эпох для апокалипсического предсказания М. Булгакова, остановимся на некоторых чертах поэтики романа «Белая гвардия», через которые и реализуется собственно как антиутопия, так и авторское предупреждение о наступающем Апокалипсисе XX века.

Прежде всего угроза Апокалипсиса художественно реализуется в мифопоэтике романа М. Булгакова «Белая гвардия», в его архетипах как амбивалентных схемах для предельных проявлений добра и зла, для вездесущности и вневременности

[см. 13, с. 186], когда исторически конкретным ситуациям в романе придается характер метаисторических за счет того, что все его ведущие образы проводятся по трем уровням обобщения: это индивидуально-социальное, символическое и мифологическое. Среди этих пластов художественного обобщения редко и неслучайно видны россыпи библейской цитатности, которые лишь авторитетно акцентируют вездесущность апокалипсических мотивов как сквозной концептуальности стиля романа.

Рассмотрим поэтику романа М. Булгакова «Белая гвардия» через последовательный анализ концептуальной нагрузки его ведущих образов как средства художественного выражения апокалипсического предсказания – предупреждения. Ниже можно увидеть краткий анализ приемов художественной фоники (ритм повествования и звукоподражания), художественной лексики (лейтмотивные обыгрывания звучания и смысла слов), художественной семантики (последовательная символизация образов на разных уровнях текста), художественного синтаксиса (способы повествования, лиризм, символистский закон соответствий, два временных принципа изображения, диалогизм и дискретность текста). Рассмотрим также лейтмотивную структуру романа как основу его архитектоники.

Ритм и звуковая инструментовка романа «Белая гвардия» создают интонационное богатство авторского повествования и его особо доверительный тон, который «на доверии» нас предупреждает об опасностях. Например, предостережение о сквозных ветрах на холодных вершинах: «А кто на горку полезет? Абсолютная глупость. Да еще ветер там на высотах... Если бы кто и полез на Горку, то уж разве какой-нибудь совсем отверженный человек, который при всех властях мира чувствует себя среди людей, как волк в собачьей стае» [5, с. 90-92].

Образное слово на уровне художественной лексики лейтмотивно обыгрывается как в микроконтексте, так и распространяется на весь текст, создавая символические переключки всех сфер бытия. Например, слово «Петлюра» в романе сначала становится знаменем, потом – символом, и, наконец, «мифом», которого боится весь город (сам Петлюра в романе так и не появляется). Слово это «затрепетало со стен, с серых телеграфных сводок. Утром с газетных листов оно капало в кофе... Оно загуляло по языкам... в Городе начались чудеса в связи с этим загадочным словом, которое немцы произносили по-своему: Пэттура» [5, с. 63].

На уровне художественной семантики романа М. Булгакова «Белая гвардия» наблюдаем процесс последовательной символизации всех уровней художественной структуры.

вообще, и отнеслись к ней с равнодушием. Зато для самого Петра Ильича расщепление жизни, мыслей, поступков на прошлое и настоящее – чрезвычайно значительно. Он увидел, что его окружала и окружает ложь (ложь – отношения с женой и детьми, разговоры с архиереем, который не осуждал его поступок, а наоборот – считал вынужденно правильным), что лжив, нечестен весь уклад его жизни. Прозрение Петра Ильича сделало его «смертельно одиноким», ибо бывший губернатор расстрелян им самим 17 августа вместе с рабочими, а о другом, честном и искреннем, справедливом и правдивом, никто не узнает, хотя он и стал вершить «все дела, даже ему неподведомственные, по совести» [1, с. 109], и его «убьют, как негодяя» [1, с. 109].

В изменениях, которые происходят в характере и мироощущении андреевского героя, играет не только «груз» воспоминаний о прошлом. Не менее важное, а то и решающее значение в этом плане имеет для него и будущее: ему известно, что на него готовится покушение, что произойдет оно неотвратимо, и причем в один из ближайших дней. Губернатор не стремится избежать наказания и, более того, покорно ждет возмездия, считая его справедливым. Он не боится смерти и готовится принять ее достойно. И тем не менее эта жизнь в непрестанном ожидании смерти лишь весьма отдаленно, чисто внешне напоминает его прежнюю жизнь и жизнь людей, продолжающих вести обычное существование. О его теперешней жизни можно сказать словами поэта: «Как тяжело ходить среди людей. И притворяться не погибшим». До какого-то времени это «притворство» способно вводить в заблуждение окружающих, они догадываются о происходящих в нем переменах, но это не мешает им продолжать считать его «своим», видеть в нем прежнего человека и губернатора. И только когда исподволь накапливавшиеся изменения приводят к «странной и решительной перемене», всем становится очевидно, что это человек из какого-то совсем иного мира, что это «новый образ на месте знакомого и привычного человека» [1, с. 100]. Суть этих превращений, вызванных жизнью «под знаком» смерти, состоит в том, что губернатор не только не стал хуже, чем был прежде, но, напротив, много лучше (правдивее, честнее, глубже), и тем не менее люди его круга отвергают это: «И никто не заметил, когда это случилось, в тот же день, или немного раньше, или немного позже – с губернатором произошла странная и решительная перемена, давшая новый образ на месте знакомого и привычного человека. Все тот же он был, – но стал он правдив лицом и игрою его, и от этого казалось, что лицо у него новое. Оно улыбалось там, где раньше было спокойно, хмурилось, где прежде улыбалось, было равнодушно и скучно,

именно этот конкретный миг, словно фотокадр, не дает ему покоя. Отныне он во власти воспоминаний о невинно убитых – воспоминаний, которые он не в силах «уничтожить». Показывая, как мысль героя вновь и вновь возвращается к роковому событию, автор стремится проследить, как именно необратимые изменения и сдвиги происходят в его сознании, в самом характере осмысления случившегося: «Уже пятнадцать дней прошло со времени события, а он все думал о нем – как будто само время потеряло силу над памятью и вещами или совсем остановилось, подобно испорченным часам. ... В первое время эта связь между представлениями была логичной и понятной и оттого не особенно беспокойной, хотя и надоедливой; но вскоре случилось так, что все стало напоминать событие – неожиданно, нелепо, и поэтому особенно больно, как удар из-за угла» [1, с. 100].

Все попытки и усилия губернатора забыть о прошедшем оказываются несостоятельными. Он убеждается в том, что «...оно не переходит в прошлое. Точно вырвавшись из-под власти времени и смерти, оно неподвижно стоит в мозгу – это труп прошедших событий, лишенный погребения» [1, с. 100]. Л. Андреев показывает, как в связи с этим меняется отношение героя к действительности, к предметам окружающей его обстановки, к людям, как постепенно отходит он от своего прежнего взгляда на все это и ко многому, что недавно занимало и привлекало его, утрачивает интерес. Так, новыми глазами смотрит губернатор на площадь, которая видна из окна кабинета: «Все казалось скучным, бестолковым, изнывающим в чувстве тупой и безнадежной тошноты» [1, с. 100]. И теперь совсем по-другому видится ему и столь привычный интерьер кабинета: он вдруг замечает, что «тисненные обои» «грязны и закопчены» и что от «медных отдушников» тянутся «черно-желтые потоки, как из неаккуратного старческого рта» [1, с. 100]. Меняются и его физические ощущения: в какое-то мгновение ему начинает казаться, что «осенняя свежесть и солнечное тепло» [1, с. 100] существуют как бы отдельно, порознь друг от друга. Главное же, что отличает губернатора от того прежнего, жившего до всего случившегося, – это то, что у него не бывает теперь разных настроений, смены их и переходов, а всегда господствует одно единственное, неизменно печальное.

Постепенно в губернаторе просыпается человек, его имя – Петр Ильич, и с его пробуждением, «бесповоротно свершившимся», также постепенно начинает умирать губернатор. Сам он замечает, что смерть губернаторского в Петре Ильиче и появление человеческого, простонародного, русского, близкие восприняли в первую минуту как чудачество, а затем как симптомы его смерти

Символизация ведущих образов стала ведущим приемом, несущим основную концептуальную нагрузку в романе: стремление зафиксировать земное, историческое время в «звездном», космическом.

Символикой Апокалипсиса пронизана вся поэтика романа. Символизация художественных деталей позволяет увидеть внутреннее состояние героев через аллегорическое изображение времени на их лицах: так, на лице Елены – «половина шестого», что обозначает угнетение, на лице Николки – «колючие и нелепые без двадцати час», что означает хаос и путаницу» [5, с. 155].

Символические художественные детали рассыпаны в снах героев: там есть видения преисподней и рая, смрад мертвых тел и голубое неземное сияние. В раю герои встречают и белых, и красных, так как для Бога все убитые одинаковы.

Молитва Елены Турбиной о спасении умирающего брата Алексея вместе с покаянием («...все мы в крови повинны») становится символом того, как можно «достучаться до Небес».

Символизация персонажей в романе Булгакова однонаправлена: любимые авторские герои символизируют извечные человеческие достоинства русской интеллигенции, ее страх перед революцией, не напрасная тревога за дорогой им мир человеческой культуры: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую дочку сожгут в печи» [5, с. 7].

В поэтике романа образ памятника Святому Владимиру – крестителю несет в себе христианскую трактовку судьбы, спасения и возмездия: он держит в руках крест, но иногда крест кажется мечом, напоминая о мече карающем.

Образ дома Турбиных становится символом убежища человека в любую историческую и природную стужу, и все конкретные реалии уютного дома Турбиных постепенно возвышаются до символических деталей: это белоснежная скатерть, кремовые занавески, абажур, часы с башенным боем, пианино, изразцы натопленной печи.

Образ Города благодаря приему реализации метафоры становится символом хрупкости и красоты с вполне однозначной авторской интенцией: «На подступах к Городу – коварный враг, который, пожалуй, может разбить снежный прекрасный Город и осколки покоя растоптать сапогами» [5, с. 12].

Символистский закон соответствий в романе Булгакова воплощается в проходящем через весь текст сопоставлении земли и двух звезд – Венера и Марс. На улицах Города убит человек, а в небе «разорвалась» и «брызнула огнем» звезда Марс [5, с. 240]. Здесь мы видим творческую реализацию концепции философа

Сковороды о трех мирах: это главный космический макромир и два частных мира – человеческий (микромир) и символический (библейский), связывающий макро- и микромир [см. 6, с. 77-78]. Одновременно чувство тревоги и ненадежности домашнего покоя за его кремowymi занавесками распространяется также в глубины пространства и времени: «И чувствовалось, что это ложно, увы, нет там, в небесах покоя, где горит дрожащий Марс» [5, с. 156].

Дважды повторенные в романе цитаты из Библии (в начале и в конце) связывают исторические сдвиги на земле и реакцию на них в звездном космосе: «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь» [5, с. 8]; «... и увидел я новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» [5, с. 245]. Так в единстве человеческого, библейского и космического миров создается в романе символический образ переломной эпохи, и так нарастает апокалипсическое предупреждение.

В плане художественного синтаксиса романа мы можем увидеть множество фигур диалогизированного и экспрессивно расчлененного текста, дискретность его структуры демонстрирует сплошной параллелизм, от сопоставления до концептуально-стилевой оппозиция по смежности.

Лиризм повествования создается синтаксическими фигурами частых ритмических повторов определенных образов, отрывков предложений или целых абзацев. Роман начинается так: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй», «... в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь» [5, с. 5]. Позже этот же образ 18-го года и декабря повторяется: «Итак, был белый, мохнатый декабрь. Он стремительно подходил к половине. Уже отсвет рождества чувствовался на снежных улицах. Восемнадцатому году скоро конец» [5, с. 8]. Такими лирическими ритмами в романе Булгакова создается образ не просто времени, но собственного чувства времени: оно пронзительное и щемящее, оно преисполнено томлений и тревожных предчувствий, оно по-детски волшебное и по-взрослому безысходно. Так достигается предельная субъективность повествования в романе как знак усиления авторского начала в литературе XX в.

Общий лирический тон («важен ТОН» – писал М. Бахтин) в романе создается посредством глубокого понимания главных героев в «зеркале абсолютного сочувствия» (М. Бахтин) и прямых доверительных обращений к читателю: «Никогда. Никогда не дергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысшей побежкой на неизвестность от опасности...»

разнообразные средства художественного психологизма – психологического комментария душевного состояния героя, его монологов, несобственно прямой речи. Писатель показывает читателю, как нравственный выбор, совершаемый незримо, способен в одночасье изменить внутреннее содержание личности. Из некоего духовного центра внешние впечатления или образы, всплывающие в подсознании, наводят человека на мысль, содержащую нравственную самооценку. Далее возникает смутная догадка, предощущение высшей правды. И наконец, усилием свободной воли человек отвергает или принимает открывшуюся ему «правду» нравственного чувства или голоса совести. Духовный мир человека претерпевает изменения и происходит процесс самоопределения по отношению ко злу или добру. В полной мере такой психологический анализ представлен в рассказе «Губернатор».

Рассказ «Губернатор» («Бог отмщения») (1906) основан на реальных событиях: убийства эсерами московского генерал-губернатора за расстрел бастующих рабочих. Но ни процесс подготовки, ни осуществление убийства губернатора террористами не составляют собственно сюжета повести. Как и все факты внешней жизни, эти факты даны через призму восприятия губернатора, как толчок к его переживаниям. Основа сюжета – духовная эволюция губернатора, внутренний процесс его второго, нравственного рождения, происшедшего в момент его физической, вынужденной, желанной и необходимой кончины.

Главное событие свершилось еще до начала рассказа: «Уже пятнадцать дней прошло со времени события, а он все думал о нем» [1, с. 100]. Но оно резко поделило жизнь губернатора на «до» и «после»: жестокий расстрел сорока семи рабочих, среди которых было девять женщин и трое детей, потряс основы миропонимания губернатора, лишил его сна, остановил время, отнял забвение. Все прошлое, как и все окружающее (воспоминание о бывшем путешествии в Италию, тонкий запах духов, чей-то смех, вид дубового стула, прикосновение к куску хлеба), пробуждает ассоциации с расстрелом, «вызывает перед ним один и тот же неумирающий образ: взмах белого платка, выстрелы, кровь» [1, с. 100].

Парадоксом является и тот факт, что поначалу губернатор не испытывает чувства раскаяния и жалости, и все также продолжает считать свое решение единственно верным. Но именно с момента взмаха платком, который означал разрешение на открытие огня, останавливается время, и он начинает жить тем самым «моментом». Жить, не каясь, и тем самым не понимая, почему

5. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем : Пер. с англ. / Под ред. и предисл. А. Н. Баранова. – М., 2004.
6. Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака / Работы по поэтике : Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987.

АНОТАЦІЯ

Бітокова М.В. Метонімічний код прихованих смислів у поетичному тексті М.Ю. Лермонтова

Автор статті досліджує умови та способи застосування метонімії у формуванні прихованих смислів семантичного простору поетичного тексту М.Ю. Лермонтова.

Ключові слова: поетичний текст, метонімія, прихований смисл.

АННОТАЦИЯ

Битоква М.В. Метонимический код скрытых смыслов в поэтическом тексте М. Ю. Лермонтова

В данной статье рассматриваются условия и способы применения метонимии в формировании скрытых смыслов семантического пространства поэтического текста М. Ю. Лермонтова.

Ключевые слова: поэтический текст, метонимия, скрытый смысл.

SUMMARY

Bitokova M.V. The metonymic code of implied meanings in the poetic text of M. Yu. Lermontov

In this article the author analyses the conditions and ways of using metonymy in forming implied meanings in the semantic space of the poetic text of M. Yu. Lermontov.

Key words: poetry, implications, metonymy.

*Т.В. Дмитренко
(Горловка)*

УДК 821.161.1

СМЕРТЬ КАК СПОСОБ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ДУХОВНОГО МИРА ЧЕЛОВЕКА В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «ГУБЕРНАТОР»

Один из самых противоречивых писателей конца XIX – начала XX века, Леонид Андреев, был не только виртуозным мастером слова, но и человеком, умело использовавшим

[5, с. 21]. Богатство интонации авторского тона достигается и ни к кому конкретно не обращенными авторскими возгласами, вопросами, напряженными размышлениями: «Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто. Просто растает снег, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных шляхах, и никто выкупать ее не будет. Никто» [5, с. 241]. Именно это авторское лирически-философское отступление как вопрос от истории вечности является наиболее апокалипсическим в романе, страшнее и безысходнее всех библейских цитат из Апокалипсиса. Это образ пролитой крови, которую, «извините, обратно в жилы не загонишь» (образ Л. Леонова), стал лейтмотивным образом раннего послереволюционного прозрения в самом начале 1920-х годов в ранней орнаментальной и сказовой прозе Леонова, Вс. Иванова, Лавренина, Федина, Малышкина, Пильняка, Артема Веселого, Бабеля.

Кольцевая композиция романа обусловлена библейскими цитатами и грозными предчувствиями конца света в начале и в конце романа. Свободная композиционная структура демонстрирует авторскую лирическую субъективность, неожиданность смены стилистических регистров, семантическую открытость. Художественное целое романа М. Булгакова «Белая гвардия» синтезируется из тотального дуализма разных уровней архитектоники романа. Это два временных принципа изображения действительности, когда революционное, историческое время запечатлевает себя в звездном; это контрапункт темы внешнего, городского мира и внутреннего, семейного; это триединство земного, библейского и космического миров, отражающихся друг в друге.

Лейтмотивная структура романа демонстрирует главный принцип орнаментальной прозы: вытеснение собственно сюжетно-фабульного повествования лейтмотивной нитью ведения темы. Сквозным лейтмотивом романа, связывающим воедино человеческий, исторический и космический миры, историю и вечность, индивидуальное и общечеловеческое, становится в романе лейтмотив звезд. Концептуальную нагрузку вечных ценностей имеют также и некоторые сквозные символические детали в романе: это пианино с открытыми клавишами, партитура Фауста, Саардамский плотник, часы, бьющие башенным боем, – все это «совершенно бессмертно». Победа вечности звезд над тщетой бессмертных явлений земной культуры в знаменитых последних строках романа снова приводит к апокалипсическим вопросам: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, холод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и

дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» [5, с. 246].

И, наконец, какая же главная авторская идейная интенция прослеживается в концептуальной нагрузке всех уровней поэтики романа, в его образности и в его структуре? На наш взгляд, это путь от вечности звезд к истории, от мировых пространств к Городу, параллельный пути от семьи и Дома к участию в жизни своего народа. На этом пути М. Булгаков несет нам предупреждение, предостережение через постоянное напоминание земле о звездах, должному о горнем, чтобы не потерял человек в суете своего времени сознания своей причастности к мирозданию, не забыл того, что живет он тоже на звезде. Иначе неизбежен Апокалипсис XX века.

В продолжение темы нам кажется продуктивным напоминание об угрозе посредственности в концепции Ольги Седаковой, убедительно доказанной в ее недавней лекции о необходимости участия в политике как форме общественного бытия [18]. Малое историческое время еще не означает его ничтожности перед вечностью, как и короткая жизнь Христа (всего 33 года) не может быть переоценена в ее вечностном значении. Именно в истории начинается путь человека к себе подлинному, ко всему вечно доброму и благородному в душе человека, и на этом пути человек встречается с тем, что Гёте назвал «старой правдой», найденной давным-давно и связывающей союзом благородные души. «Когда зло принимает откровенно inferнальные формы, а невинные страдания превосходят все меры... то союз со злом или даже мирное с ним сосуществование определенно делают для человека невозможным встречу со «старой правдой»... В этом выборе все ясно – где зло, где добро. Времена inferнального зла без стыда утверждали целесообразность зла любого масштаба, постулируя, что зло – это добро, если оно служит верной цели. Поэтому я и назвала ту опасность и ту тираническую силу, которая, по-моему, угрожает современности, посредственностью» [18].

Для определения главной идеи романа М. Булгакова нам кажутся также важными и слова современного украинского философа Мирослава Поповича: «Белая гвардия» посвящена не просто хронике русской семьи интеллигентов, оказавшихся в эпицентре исторической бури, а – это попытка художника показать человека во время крушения привычного ему мира, – это рассказ об Апокалипсисе и о людях, которые способны в силу своих духовных качеств оставаться людьми даже за страшной чертой конца света» [17].

Завершить данное краткое исследование хотелось бы сопоставительным анализом Игоря Золотусского идей

переносов у слова появляются новые смыслы, при этом в семантике слова могут совмещаться принципиально разные виды значения – абстрактные и конкретные. Именно эти особенности метонимии обуславливают ее продуктивность и востребованность при создании в функционировании поэтического языка, где сам строй речи требует от каждого слова максимальной степени семантической нагруженности, и метонимия становится наиболее оптимальным средством достижения необходимого результата. «Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно также, как расширяется в искусстве значение описываемого единичного эмпирического факта до степени того или иного обобщения» [2, с. 143].

Р. О. Якобсон, указывая на особенности метафоры и метонимии в тексте, писал: «Сущность поэтических тропов не только в том, чтобы дать тонкий и точный баланс многочисленных отношений, существующих между предметами, но и в том, чтобы эти отношения сместить. Когда в какой-то поэтической системе метафорическая функция сильно акцентирована, традиционные классификации рушатся и предметы вовлекаются в новые конфигурации, подчиненные новым классификационным признакам. Творческая (или, пользуясь терминологией противников этой новации, форсированная) метонимия сходным образом изменяет традиционный порядок вещей» [6, с. 311].

Текстам М. Ю. Лермонтова свойственна метафоричность, и многие его произведения целиком построены согласно этому принципу – от особенностей номинации до построения сюжета. Метонимия как средство создания имплицитных смыслов и значений играет не столь заметную роль в поэтических текстах М. Ю. Лермонтова, однако ее функционирование здесь обусловлено характером действительности метонимического переноса в языке вообще.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. – М., 1999.
2. Винокур Г. О. Понятие поэтического языка / Винокур Г. О. Филологические исследования : Лингвистика и поэтика. – М., 1990. – С. 140-146.
3. Жирмунский В. М. Два направления современной лирики // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. – С.Пб., 2001. – С. 405-412.
4. В. В. Жирмунская-Аствацатурова. Поэзия и поэтика в трудах В. М. Жирмунского // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. – С.Пб., 2001. – С. 7-25.

слова «мир» говорит и следующий отрывок: *«Мир был чуждой мне, жизнь пуста...»*. Употребленные последовательно «мир» и «жизнь» как бы противопоставляются друг другу, и в то же время между ними устанавливается логическая связь. О вкладываемом в слово «мир» значении говорит также та характеристика, которой он наделяет его – «чуждой», это качество может быть отнесено именно к обществу в плане его отношения к человеку, тогда как «пуста» характеризует жизнь – ее насыщенность важными событиями, действиями и т. д.

В некоторой степени метонимичен следующий фрагмент:

*К чему, куда ведет нас жизнь, о том
Не с нашим бедным толковать умом,
Но исключая два-три дня да детство,
Она бесспорно скверное наследство.*

Метонимический перенос содержится, на наш взгляд, в последней строке: *«Он бесспорно скверное наследство»*. Здесь действует принцип, сформулированный Н. Д. Арутюновой: «Метонимическое значение стремится получить определенную референцию (отнесенность к конкретному, известному собеседникам предмету)» [1, с. 349]. Поэт называет жизнь наследством, как нам кажется, учитывая преемственность поколений, то есть жизнь как процесс передачи опыта, здесь метафорическая составляющая снижена, практически отсутствует. В данном случае проявляется способность метонимии обозначать признак, а не предмет.

Классический метонимический перенос находим в словах: *«Промчался клик: война! война! / И пробудились племена»*. Под «племенами» в данном случае обозначаются люди, составляющие некую народность. В научной литературе находим примеры метонимии, обозначающей население именем населенного пункта, и здесь мы имеем схожий с этим случай, с той разницей, что метонимия обозначает население формой социальной организации общества. Также можно говорить, что в данном случае перед нами пример классической метонимии как переноса наименования с целого на часть и наоборот.

В поэтических текстах М. Ю. Лермонтова метонимия также значима в функциональном отношении, как и в русском языке в целом. Однако важно отметить, что в процессе создания имплицитных значений она уступает метафоре, которая играет у поэта одну из главных ролей в формировании скрытых смысловых пластов текста.

Имя способность к отражению постоянных контактов объектов, метонимия типизируется и создает семантические модели многозначных слов. В результате метонимических

Апокалипсиса в двух знаковых романах М. Булгакова. По его мнению, «Белая гвардия», созданная молодым Булгаковым, несмотря на пролившуюся в ней кровь, роман жизни; роман «Мастер и Маргарита», созданный зрелым отчаявшимся Булгаковым, – роман смерти. В первом романе сила, ведущая героев, – Бог, а в другом – дьявол. Первый роман Булгакова – роман покаяния и прощения, последний – роман “кровной обиды” и мщения. Тезис «Белой гвардии» – “все мы в крови повинны”, антитезис «Мастера и Маргариты» – “все счета оплачены” [10].

Так что апокалипсическое предупреждение М. Булгакова в «Белой гвардии» – это еще только предостережение, это еще не конец света, это еще вера в светлый путь человека к себе, к истории, к вечности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // Воп. литературы. – 1970. – № 3. – С. 113-140.
2. Ашукин Н. О ритме и фабуле в прозе / Н. О. Ашукин // Жизнь. – 1922. – № 2. – С. 172-175.
3. Белый А. Воспоминания о Блоке / Андрей Белый // Эпопея. – М. – Берлин, 1922. – № 1. – С. 123-273.
4. Блок А. А. Собр. соч. : В 8 т. / А. А. Блок. – Л. : Гослитиздат, 1962. – Т. 5 : Проза. – 799 с.; Т. 6 : Проза. – 556 с.
5. Булгаков М. А. Белая гвардия; Жизнь господина де Мольера; Рассказы / М. А. Булгаков. – Мн. : Маст. лит., 1985. – 607 с.
6. Галинская И. Л. Загадки известных книг / И. Л. Галинская. – М. : Наука, 1986. – 128 с.
7. Грифцов Б. А. Три мыслителя / Б. А. Грифцов. – М. : Изд-во В. М. Саблина, 1911. – 190 с.
8. Долгополов Л. К. На рубеже веков / Л. К. Долгополов. – Л. : Сов. писатель, 1985. – 352 с.
9. Замятин Е. И. Новая русская проза / Е. И. Замятин // Лит. обозрение. – 1988. – № 2. – С. 103-107.
10. Золотусский И. Триптих о Булгакове : Режим доступа [Электронный ресурс]. – <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200104105>
11. Кучеровский Н. М. Рассказы И. А. Бунина «Сны Чанга» и «Братья» / Н. М. Кучеровский // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Сб. 7. – Тула, 1975. – С. 149-167.
12. Лакшин В. Я. Вторая встреча : Воспоминания и портреты / В. Я. Лакшин. – М. : Сов. писатель, 1984. – 366 с.
13. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М. : Глав. ред. восточной лит., 1985. – 536 с.

14. Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М. : Новая Москва, 1924. – 303 с.
15. Львов-Рогачевский В. Л. Две правды: Книга о Леониде Андрееве / В. Л. Львов-Рогачевский. – С.Пб. : Прометей, 1914. – 232 с.
16. Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока / Д. Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1975. – 526 с.
17. Миронович М. Цит. по <http://andreyvadja.livejournal.com/159142.html>
18. Седакова О. Посредственность как социальная опасность :Режим доступа [Электронный ресурс]. – <http://books.imhonet.ru/lecture/element/365325>

АНОТАЦІЯ

Бахматова Г.М. Роман Булгакова «Біла гвардія» як апокаліптичне попередження ХХ століття

У статті простежуються апокаліптичні мотиви в романі М. Булгакова «Біла гвардія» як на рівні художнього світовідчуття і творчого світогляду на межі трьох епох на початку ХХ століття, так і на рівні поезики роману. Аналізуються різні пласти художньої мови (образна лексика, тропи, синтаксичні фігури), прийоми послідовної символізації образів, лейтмотивної архітектоніки роману. Простежується концептуальність усіх рівнів поезики роману як художніх засобів вираження ідеї майбутнього Апокаліпсису ХХ століття.

Ключові слова: Булгаков, «Біла гвардія», Апокаліпсис ХХ століття, художнє світовідчуття Срібної доби.

АННОТАЦИЯ

Бахматова Г.Н. Роман Булгакова «Белая гвардия» как апокалиптическое предупреждение ХХ века

В статье прослеживаются апокалиптические мотивы в романе М. Булгакова «Белая гвардия» как на уровне художественного мироощущения и творческого мировоззрения на грани трех эпох в начале ХХ века, так и на уровне поэтики романа. Анализируются разные пласты художественного языка (образная лексика, тропы, синтаксические фигуры), приемы последовательной символізації образів, лейтмотивная архитектура романа. Прослеживается концептуальность всех уровней поэтики романа в его художественной целостности как художественных приемов выражения идеи будущего Апокаліпсису ХХ века.

Ключевые слова: Булгаков, «Белая гвардия», Апокаліпсис ХХ века, художественное мироощущение Серебряного века.

функционирования метонимии в художественном тексте связаны с творческим почерком автора, характером литературного стиля, национальной культуры.

Метонимию как неотъемлемую составляющую поэтического текста исследовал В. М. Жирмунский. В статье «Преодолевшие символизм» он сопоставляет два типологических направления русской поэзии начала прошлого века – символизм и акмеизм. Разницу этих направлений ученый видит в первую очередь в отношении к слову, в соответствии с чем различаются и две системы поэтики. «У символистов ... слова вызывают смутное настроение своими звуками, скорее, чем смыслом ... слова становятся метафорическими иносказаниями, намеками на иные значения; их логический и вещественный смысл затемнен, но тем сильнее их эмоционально-лирическая действенность» [3, с. 410-411]. Далее он выделяет характерные черты акмеизма: «... поэтические образы приобретают графичность и четкость; логический и вещественный смысл слов восстановлен в своих правах; соединение слов определяется, прежде всего, смыслом...» [3, с. 411]. Последователи В. М. Жирмунского подводят своеобразный итог его концепции: «Если основной поэтический прием у символистов – метафора, то у акмеистов – метонимия» [4, с. 10].

При рассмотрении произведений поэта можно заметить, что, несмотря на то, что метонимия не является одним из основных условий формирования скрытых смыслов в его поэтических текстах (как, например, метафора), но значительно влияет на его поэтический «почерк». Уже давно стал хрестоматийным пример «И вы, мундиры голубые», где под словосочетанием «мундиры голубые» поэт понимает полицию, и мы можем сказать, что понимание это в контексте всего стихотворения еще шире – это сочетание обозначает общую обстановку слежки и давления в обществе. В данном контексте происходит метонимический перенос по цвету: офицеры корпуса жандармов в царской России носили форму голубого цвета.

В концептуальных, мировоззренческих рассуждениях поэта мы можем выделить устойчивый метонимический перенос, когда жизнь именуется «миром»: «И детям рока места в мире нет...». Здесь «мир» обозначает не только понятие «жизнь», скорее, речь идет о светском обществе, это устойчивое в русском языке выражение, оно привычно и понятно для носителей языка (думается, что здесь «мир» имеет то же коннотативное значение, что и у Л.Н. Толстого в названии романа «Война и мир», где «мир» – это не только антоним «войны», но скорее мир – бытие общества). Об устойчивости подобного употребления М. Ю. Лермонтовым

функції языка, а через язык – на способах и особенностях познания мира человеком. Изучения индивидуальных картин мира, анализ репрезентативных потребностей, отраженных в письменной речи, литературном творчестве писателей и поэтов, дают яркий и богатый материал для этого, предоставляют широкое поле для филологов и теоретиков-гуманитариев.

Нашей основной задачей в данной статье является рассмотрение особенностей метонимических переносов, функционирования метонимии как стилеобразующего компонента в тексте. Многие исследователи при изучении метафоры обращают внимание на отношения между метафорой и метонимией, поскольку данные явления в системе языка во многом взаимодействуют.

Н. Д. Арутюнова видит функциональную особенность метонимии в следующем: «Метонимия, как и другие виды пространственных отношений, обращает внимание на индивидуализирующую черту, позволяя адресату выделить предмет речи из области наблюдаемого...» [1, с. 349]. Надо отметить, что метонимия, как и метафора, способна развиваться в языке и также может быть использована в различных сферах. То есть она применяется не только в определенной коммуникативной ситуации или выполняет прагматические и эстетические задачи в языке художественной литературы, но имеет потенциал для расширения своих функций и для трансформации, и в этом случае «метонимия преобразуется в метафору» [1, с. 349].

Дж. Лакофф и М. Джонсон обращают свое внимание на значение и роль метонимии в культуре: «Концептуальные системы культур и религий метафоричны по своей природе. Метонимия в сфере символов – это необходимая связь между повседневным опытом и внутренне согласованными метафорическими системами, лежащими в основе религий и культур. Метонимия символических систем представляет собой ключ к пониманию религиозных и культурных концептов» [5, с. 67].

По своей природе метонимия ближе к повседневной речи, она проявляется с наибольшей интенсивностью в непосредственном общении, и именно через него воздействует на сознание носителя языка, «метонимические концепты, как и метафоры, структурируют не только язык, но и наше мышление, установки и действия. Как и метафорические концепты, метонимические отношения коренятся в нашем опыте. На самом деле основание метонимических концептов более очевидно, чем метафорических, так как метонимия обычно содержит явные указания на физические или причинные ассоциации» [5, с. 66]. Однако и в художественном творчестве метонимия играет значительную роль, и, как часто отмечают исследователи, особенности

SUMMARY

Bakhmatova G.N. Bulgakov's novel «The White Guard» as an apocalyptic warning of the XX century

The article traces the apocalyptic theme in the novel «The White Guard» of Mikhail Bulgakov both at the level of artistic attitude and creative outlook on the verge of three eras in the early XX century and at the level of the poetics. The different layers of the artistic language (figurative vocabulary, tropes, and syntactic figures), the techniques of consistent symbolization of images, leitmotiv architectonics of the novel are analyzed in the article. The author observed all levels of conceptual poetics of the novel as artistic technique of expression of the idea about future apocalypse of the XX century.

Key words: Bulgakov, «The White Guard», the Apocalypse of the XX century, the artistic attitude of the Silver Age.

*С.А. Комаров
(Горловка)*

УДК 821.161.1-3

**ВОПРОСЫ КИНЕМАТОГРАФА И ЛИТЕРАТУРЫ
В ФЕЛЬЕТОНАХ И. ИЛЬФА**

Категория комического в художественном тексте представляет собой отдельную сферу исследования в литературоведческой науке. Жанр фельетона, синкретичный по своей природе, соединяющий в себе черты публицистики и художественной литературы, традиционно связывают с сатирическими и юмористическими тенденциями. Злободневность объекта изображения и критическое начало, как правило, характерное для фельетона, стали причиной огромной популярности жанра в газетно-журнальной периодике 1920-х годов. Казалось, он как нельзя лучше соответствовал новым социально-политическим и культурным условиям, требовавшим верности факту и критического переосмысления действительности. В. Катаев, Ю. Олеша, М. Булгаков, М. Зощенко, И. Ильф, Е. Петров и многие другие советские писатели, сотрудничая в многочисленных сатирико-юмористических изданиях, обращались, прежде всего, к жанру фельетона. Авторы «Двенадцати стульев», до начала совместной деятельности, прошли свой, индивидуальный, путь писателя и журналиста. В раннем творчестве Ильфа основное место, по нашему мнению, занимает именно фельетон.

Проблематика фельетонного наследия И. Ильфа 20-х годов целиком выражает общие для практики жанра того времени идейно-тематические аспекты: политические вопросы, критика недостатков в работе государственных учреждений, транспорта,

медицины, торговли, бюрократизм, изображение мещанства, высмеивание обывательщины и т.д. Обычно фельетоны Ильфа опирались на богатый фактический материал, который давала автору переписка с читателями, письма рабкоров, сообщения периодической печати, личные наблюдения и впечатления. Особую группу фельетонов Ильфа составляют произведения, написанные на темы искусства. Целью предлагаемой статьи является исследование ильфовской фельетонистики, посвященной вопросам кино и литературы. В ходе анализа предполагается выяснить особенности писательской рецепции основных тенденций развития данных сфер искусства.

Круг литературоведческих работ, касающихся ранних произведений Ильи Ильфа, довольно узок. Советские исследователи творчества Ильфа и Петрова Б. Е. Галанов [2] и Л. М. Яновская [9] затрагивали вопрос лишь обзорно, уделяя главное внимание большим формам в уже совместной деятельности авторов. Я. С. Лурье в известной книге «В краю непуганых идиотов» упоминает о теме мещанства («тема дикости, «темного царства», «Персии» в Москве» [8, с. 47]) в произведениях Ильфа, написанных отдельно от Петрова. Наиболее основательно подошла к проблеме Ч. Т. Джолдашева, защитившая еще в 1966 году диссертацию, сосредоточенную непосредственно на раннем, до 1928 года, творчестве двух сатириков [3]. Не приуменьшая значения данного исследования, заметим, что оно грешит идеологическими штампами, характерными для советской науки. Проблемы искусства в фельетонах Ильфа отражены в этой работе очень кратко. Тем актуальнее данное обращение к изучению фельетонистики И. Ильфа.

Фельетоны И. Ильфа, отражающие состояние кинематографа в советской стране и за рубежом, публиковались в журнале «Советский экран», газете «Кино», иногда в «Вечерней Москве». Для них характерна острая критическая направленность. В частности, в фельетоне «Неразборчивый клинок» (1925) подвергается детальному рассмотрению американская картина «Клинок Керстенбрука»: автор отмечает слабость сценария, недостатки актерской игры, обращает внимание на определенные технические моменты (например, злоупотребление крупным планом). В ходе просмотра фильма у Ильфа складывается впечатление, что безвкусную псевдоисторическую картину поставили только потому, что жалко было разрушать средневековый английский замок, сооруженный для предыдущего фильма, и выбрасывать «аршинные парики, башмачки с пряжками, ленты, банты и прочий исторический шурум-бурум» [6, с. 48]. Сатирик подвергает критике предприимчивость

В статье исследуются особенные черты современного детективного романа английского автора М.Гетисса. В связи с этим рассматривается двойственная характеристика романа – сплетение фантастики и реальности. Внимание сосредоточено на изучении личности главного героя – детектива Люцифера Бокса. Соприкосновение мотивов искусства и двойственности обуславливают появление героя-эстета с когнитивно-аффективным пониманием жизни. Кроме этого, в работе выделяются общие преобразования детективного романа в современном литературном процессе.

Ключевые слова: детективный роман, герой, личность, внутренний мир.

SUMMARY

Smolyanchuk N.V. Personality in the detective novel (on the basis of the modern detective novel «The Vesuvius Club» by Mark Gatiss)

The article is devoted to basic features of the modern detective novel by the English writer Mark Gatiss. In connection with this the author reveals the dual nature of the novel that is a combination of fantastic and real elements. The investigation is concentrated on the personality of the main character – the detective named Lucifer Box. The contiguity of the motifs of art and duality causes the appearance of the hero-aesthete with cognitive and affective understanding of life. The present study also considers general transformations of the detective novel in the modern literature.

Key words: detective novel, main character, personality, inner world.

*М.В. Битокова
(Нальчик, Россия)*

МЕТОНИМИЧЕСКИЙ КОД СКРЫТЫХ СМЫСЛОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Современная филология стоит на границе пересечения гуманитарных наук – психологии, культурологии, литературоведения, языкознания, антропологии. Важные для нее вопросы сегодня уже невозможно рассматривать без привлечения данных из других дисциплин, без использования методов смежных научных направлений. Основная проблема этого научно-гуманитарного дискурса – человек, и в этом контексте лингвистика сконцентрировала свое внимание на когнитивной

Таким чином, сучасний англійський детективний роман спирається на традицію та відкриває нові шляхи створення загадки, осягнення дійсності. Насамперед, важливу функцію у детективі виконує мотив мистецтва. Цей різновид роману є грою, інтелектуальною головоломкою, а розвиток мотиву мистецтва дозволяє читачу отримати естетичну насолоду. Крім того, неординарна загадка також викликає у реципієнта естетичні емоції. Читач має можливість знаходити задоволення у процесі розуміння складної таємниці, відкриття істини. Отже, детективний роман характеризується певними естетичними достоїнствами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вольский Н. Н. Детектив. Определение жанра и некоторые особенности его поэтики [Электронный ресурс] / Н.Н. Вольский. – Режим доступа : <http://littera.websib.ru>
2. Гэтисс М. Клуб «Везувий» : [роман] / Марк Гэтисс. – М. : Эксмо, 2006. – 320 с.
3. Кривцун О. А. Эстетика : Учебное пособие для студентов вузов / Олег Александрович Кривцун. – М. : Аспект-пресс, 1998. – 430 с.
4. Мастера детектива / [П. Буало, Г. Нарсежак, Ж. Сименон, А Кристи и др.] ; сост. Н. Бунина; вступительная статья С. Бэлзы – М. : Правда, 1990. – 752 с.

АНОТАЦІЯ

Смолянчук Н.В. Особистість у детективному романі (на матеріалі сучасного детективного роману англійського письменника Марка Гетісса «Клуб “Везувій”»)

У статті розглядаються особливі риси сучасного детективного роману англійського автора М.Гетісса. У зв'язку з цим розглянута подвійна характеристика роману – сплетіння фантастики та реальності. Увага зосереджена на дослідженні особистості головного героя – детектива Люцифера Бокса. Перехрестя мотивів мистецтва та двійництва обумовлюють появу героя-естета з когнітивно-афективним розумінням життя. Крім того, у роботі відзначаються загальні перетворення детективного роману в сучасному літературному процесі.

Ключові слова: детективний роман, герой, особистість, внутрішній світ.

АННОТАЦИЯ

Смолянчук Н.В. Личность в детективном романе (на материале современного детективного романа английского писателя Марка Гетисса «Клуб “Везувий”»)

американских дельцов, заботящихся, прежде всего, о прибыли, а не о художественном уровне финансируемых ими картин. Фельетон завершает фразу: «Трафарет вступил в свои права» [6, с. 48]. Съемка фильмов по «поточному методу», стандартизация в искусстве – гибель для него, убежден писатель. Высмеиваемый в фельетоне «конвейерный» принцип создания произведений, претендующих называться искусством, будто в кинематографе, театре, живописи или литературе, к сожалению, остается актуальным и в наше время.

Мысль о неприемлемости пошлости в искусстве пронизывает фельетон «Компот из Мери» (1925), в центре которого анализ кинофильма «Два претендента» с известной голливудской звездой немого кино Мери Пикфорд, исполняющей сразу две роли: матери и сына. Последний факт, по мнению автора, вызывает ироническое отношение к картине: «Все сцены игры Мери с самой собой призрачны и просто неестественны. Такое совместительство страшно мешает игре. А как это надоедает и передать невозможно» [4, с. 307]. Вынесенный в заглавие фельетона «компот» взят из другого фильма с участием той же актрисы. Описанием одной из его сцен и открывается фельетон: показан бунт детей в приюте, протестующих против скудной и однообразной кормежки («Долой всякий компот!») [4, с. 306]. Фактически, в данном начале заявляет о себе ассоциативная тема, а частная деталь перерастает в центральный образ фельетона, символизирующий низкий эстетический уровень американских фильмов.

Кинофельетоны Ильфа представляют интерес еще и потому, что по ним можно судить об эстетических взглядах молодого писателя. Он прекрасно осознавал, что кино является наиболее массовым видом искусства, именно оно часто привлекает художественный вкус широким массам населения строящегося государства. Отсюда его резко критическое восприятие тех отечественных фильмов, в которых ощущается слепое подражание американской киноиндустрии, культивирующей слезливые мелодрамы, низкопробные комедии и костюмные фильмы, или следование штампам еще дореволюционного российского кино (фельетоны «Альбомная красавица» (1925), «Драма в нагретой воде» (1925), «Золотая серия» (1926), «Улица на просмотре» (1926), «Мадридский уезд» (1926)).

В частности, уже название фельетона «Золотая серия» обыгрывает соответствующий цикл фильмов известного кинопродюсера 1910-х годов И. Н. Ермольева. Картины этой серии, отличающиеся, по мнению Ильфа, пошлостью, неправдоподобием сюжета и малоубедительной актерской

игрой, сразу приходят на память, когда смотришь уже советский фильм «Медвежья свадьба», в котором на далеком от реального культурно-историческом фоне (показана, якобы, Литва XIX века) происходят абсолютно невероятные события (в некоего графа вселяется медведь, который нападает на местных жителей, и крестьяне пытаются его убить). Фельетонист настаивает на мысли о том, что кино должно быть «правдиво, современно, реалистично» [6, с. 59], так как во многом на фильмах воспитывается молодое поколение. Более убедительной демонстрации авторской позиции способствует проходящая через весь фельетон ассоциативная тема, оформленная в виде дореволюционной песенки:

В старинном замке скребутся мыши,

В старинном замке, где много книг [6, с. 60].

Ильф подчеркивает удаленность подвергаемой критике кинокартины от реальной жизни: если государство и общество претерпели кардинальные изменения, таковые должны произойти и в искусстве.

Довольно интересен фельетон «Мадридский уезд» (1926), высмеивающий явление моды в кинематографе. Автор в едкой сатирической тональности показывает, как скоротечны увлечения сценаристов и режиссеров той или иной, довольно однообразной, тематикой. Примечательна в данном смысле уже завязка фельетона: «Советское кино испытывает новое потрясение. Под напором крымских, каракалпакских и забайкальских легенд полковники-усачи, еще так недавно бойко попрыгивающие на всех окраинах, стали хиреть и вскоре угасли совсем. ... Экранами завладели минареты, ведьмы и пропасти неизмеримо-идеологической глубины» [4, с. 313]. Если в самом начале 20-х годов в советском кино преобладала военная тематика (отсюда и «полковники-усачи»), затем в моду вошли восточные сюжеты, очень скоро сменившиеся идеализированным изображением роскошной жизни богачей. Поверхностность и трафаретность предлагаемых сценариев подчеркивается сатириком с помощью детали – основополагающим требованием при подборе актер-исполнителей мужских ролей становится сначала наличие усов, затем – бороды, впоследствии – «голового, хрустальной твердости подбородка» [4, с. 313] (все зависит от сюжета). Ильфа удручает, что вся эта низкопробная продукция пользуется популярностью у зрителей (при просмотре этих фильмов они не выходят из «состояния радостных спазм» [4, с. 314]). Кино потворствует углублению у рядовых зрителей мещанского отношения к жизни.

Особенно достается от автора фельетона такой характерной для советской киноиндустрии тенденции, как копирование

стан Люцифера визначається його врівноваженим відношенням до подій. Казковість певних обставин акцентує його неймовірні розумові та здебільшого фізичні здібності. Аналітичне та образне сприйняття дійсності характеризує життєрозуміння головного героя як *когнітивно-афективне*.

Природні реалії у детективному романі допомагають підкреслити таємничість, особливо нічний час, що завжди сигналізує про атмосферу загадковості та напруженості. Зміни сонячної погоди на негоду передвіщають події відповідного характеру. Отже, номінації явищ природи сприяють сюжетній динаміці, мають семантичне навантаження, створюють доречну для епізоду тональність.

Зовнішні параметри сучасного детективного роману можуть нагадувати традиційний детектив. При цьому детальний розбір твору виявляє зміни у жанровій телеології. Ідея “покарання” втрачає чітку визначеність або однозначність, детективні формули “поліція та злочинець”, “сищик та крадій”, “жертва та вбивця” (фабульний рівень) – характер протиставлення. Паралельно відбувається семантичне зміщення: замість правового поняття “покарання” та морального “покара, помста” актуалізується *категорія гри*, що позбавляє картину світу достовірності та не передбачає моральної оцінки читача.

Еволюція роману часто розглядається як перехід від “роману положень” до “роману характерів”, від авантюрно-пригодницького до морально-психологічного твору. Сучасний детектив, що належить до пригодницького типу роману, демонструє формальні та змістовні перетворення, внаслідок яких у творі про загадкові пригоди виникає можливість проникнути у душевне та духовне життя героїв, вловити домінуючі емоції й почуття. Детективній прозі на межі ХХ-ХХІ століть властива особлива психічна проникливість. При цьому внутрішній світ героя детективного роману не відрізняється багатозаровістю. Образ центрального персонажа формується його поведінкою, декількома важливими деталями зовнішності, манерою вести діалог. Діалог у детективному романі розкриває розумові здібності героя, репліки – це самохарактеристика персонажів, завдяки індивідуалізації слова проявляється сутність характеру. Поведінка та мова героїв виявляє різні характерні риси зображених особистостей. Суттєві індивідуальні особливості здебільшого протилежні та суперечливі. Так, зухвалі та брутальні вчинки героя можуть супроводжуватися пишномовністю. У такий спосіб змальовується герой-естет, у світогляді якого ціннісно-нормативний компонент не займає провідну позицію (домінують пізнавальний та емоційно-вольовий).

ігрової реальності, театралізація дійсності, іронія, пародійне переосмислення традицій). Крім того, у цьому творі очевидною є орієнтація на авантюрний роман – безліч перешкод, дивне рятування, подорожі, різноманітний географічний фон та любовна історія.

На сюжетно-композиційному рівні образ Люцифера Бокса формується на перехресті мотивів мистецтва та двійництва. Сутність героя розкривається через самохарактеристику, що забезпечується оповіддю від першої особи. Люцифер Бокс є членом Королівської Академії мистецтв, власну діяльність визначає так: "... у перервах між малюванням маленьких дрібниць я веду подвійне життя" [2, с. 29]. Внаслідок цього головний герой естетично сприймає будь-яку діяльність, простір навкруги як "студію", помічників вважає "пензлями", а вбивства – "високохудожньою діяльністю". Життєва позиція, світогляд Люцифера дозволяють співвідносити його з героєм-естетом. При цьому моральний аспект справи тримається на принципі "ціль виправдовує засоби". Цей герой є цілеспрямованою особою та досягає мети будь-якими засобами, часто сумнівними в моральному відношенні (жорстокими, принизливими та образливими для інших людей). Розум та знання Люцифера Бокса допомагають виправдовувати всі його дії та надавати їм "естетичного" вигляду. Взагалі, у творі підкреслюється специфіка відчуття прекрасного у головного героя. Маленьке задушливе приміщення з тьмяним освітленням виглядає огидно, але "саме тому воно подобається" Люциферу. Хоча герою до вподоби бесіди культурного характеру, що присвячені мистецтву, а саме живопису. У такий спосіб на сторінках роману з'являються імена славетних митців (Дієго Веласкес, Ель Греко, Вечеліо Тиціан та ін.), посилення, алюзії тощо. На нашу думку, такі естетичні вподобання головного героя розкривають іронічне ставлення автора до масового "захоплення" мистецтвом на сучасному етапі.

У цілому, твір має головні елементи детективного роману – таємниця/загадка, злочинці, жертви. Люцифер Бокс є детективом/сищиком, який працює для блага Імперії та Її Величності Королеви. Зазначені життєві принципи героя обумовлюють його спокійність та холоднокровність, що підтверджуються й ім'ям героя. Сам Люцифер визнає свою інаковість та велич, його поведінка, діяльність вирізняють його серед інших персонажів. Комплекс рис цього персонажа та динамічна зміна хронотопів свідчать про зрощення аналітичного та жорстокого видів детективного роману. Домінуючими емоціями та почуттями головного героя є спокій, гордість, впевненість та відчуття "краси" у всіх явищ довкілля та у власних діях. Дієвість домінує у творі, а душевний

иностранных картин: «Фокстрот с какими-то пузырями, красавицы, «пышные формы которых напоминают лучшие времена человечества», и предупредительно лезущие к первому плану вывески на франко-болгарском наречии беспрерывно вопиют о том, что пейзаж сей нисколько не русский, что все снято в настоящей, неаполитанской губернии и в мадридском уезде. ... Нужна ли только эта ломаная, болгарская заграница и парижский жанр 33-го ранга? Зачем делать именно те картины, которые мы бракуем, если их предлагает заграница?» [4, с. 313-314]. Ильф касается конкретных фильмов, снятых в середине 20-х годов в Москве и Одессе режиссерами Я. Протазановым, Л. Кулешовым, М. Эртугрулом. Сюжетные перипетии картин сосредоточены то вокруг приключений на американском Севере (Аляска), то – во времена глубокой древности (Греция и Рим). «Идут «рымляне» и «рымлянки», лезут графы в голубых кальсонах, антарктические персонажи – и кто его знает, что еще может быть. Если одесситу воткнуть в прическу страусовое перо, то он многое совершит» [4, с. 314], – саркастически комментирует писатель безвкусную моду.

Целый ряд фельетонов о кино раскрывает изнанку производства фильмов. Например, в «Пробе актеров» (1926) [4] Ильф иронизирует по поводу желания простых людей сняться в кино хотя бы в качестве статистов, а также высмеивает недалекость и глупость работников съемочной группы, выбирающих на ту или иную роль мягко говоря не те типажи. А в «Тигрицах и вампирах» (1926) [4] показан уже весь производственный кинопроцесс. Автор посмеивается над увлеченностью режиссеров съемками, для них обыденное, житейское (к примеру, плач ребенка, которого невозможно успокоить) не имеет значения, лишь бы удалась сцена.

В целом, фельетоны И. Ильфа о кинематографестроении в рамках жизненной и бытовой достоверности. Автор, преимущественно, не прибегает к нарушению реальных пропорций и принципу доведения фактов до абсурда. Обычно фельетонист несколько утрирует содержание фильма, преподносит его так, чтобы создать у читателя соответствующее, как минимум ироническое, отношение к тем или иным огрехам. Тема кино впоследствии будет продолжена Ильфом и в фельетонах, написанных совместно с Петровым. Самые известные из них – «1001-ая деревня» (1929) и «Шалуны и шалуны» (1930) – раскрывают проблему шаблонности и схематизма в этом виде искусства.

В индивидуальном творчестве Ильфа, также, нашло отражение вопрос литературной жизни страны. Его небольшие фельетоны-рецензии в журнале «Чудак» (раздел «Рычи – читай»), написанные

как отклики на отдельные произведения и общие тенденции литературного процесса конца 1920-х годов, можно рассматривать как своего рода подготовительный «материал» для дальнейшей разработки проблемы в известных циклах «Под сенью изящной словесности» (1932-33) и «Искусство для Главискусства» (1934), созданных уже совместно с Е. Петровым. «Появляется на полках магазинов низкопробная книжонка, – сатирики встречают ее уничтожающей насмешкой... Краткое пародийное изложение... опуса отлично заменяет обстоятельную рецензию» [1, с. 260], – прокомментировал эту грань фельетонного творчества Ильфа и Петрова А. И. Вулис.

Фельетоны Ильфа касаются очень разных книг, основной критерий авторской оценки того или иного произведения – отсутствие элементарного художественного вкуса. Так, в фельетоне с красноречивым названием «Постельная библия» (1929) рассматривается роман известного в свое время имажиниста Р. Ивнева, посвященного жизни богемно-артистических кругов при советской власти. Высмеивая чрезмерную мелодраматичность и эротизм книги, подчеркивая неправдоподобие сюжета, фельетонист характеризует роман как «унылое, но зато полное и подробное описание половых эксцессов одного молодого человека» [5, с. 287]. Потешается Ильф и над стремлением автора «Героя романа» во что бы то ни стало «усилить идеологическую часть» [5, с. 288] описанных в книге любовных перипетий. Роман Ивнева, по мнению сатирика, явно конъюнктурен.

Стремлением не отстать от новых социально-политических веяний объясняется и возникновение в конце 20-х годов целой серии произведений крестьянской тематики, написанных к тому же бездарно стилизованным «мужицким» языком. Этой проблеме посвящены фельетоны Ильфа «Шагая за плугом» (1929) и «Вредная чепуха» (1929). В первом сатирик подвергает критике книгу некоего Кибальчича «Поросль», в которой представлены «психологические переживания сознательного советского пахаря» [5, с. 289]. Кратко осветив сюжет и процитировав одну из сцен, автор фельетона откровенно издевается над недостаточной четкостью «идеологической линии» этого опуса: «Почему, спросим мы, за кооперативным кушаком налегающего на плуг Гребенкина не торчит политграмма... Где серп и молот? Почему вместо неопределенных перезвонов в душе середняка за пригорком не звучит Интернационал? Где кумачовое знамя, бодро реющее на ветру?» [5, с. 289]. В заключении Ильф иронически констатирует, что герою «Поросли» повезло, что он умер, не дождавись выхода книги о себе, ему не пришлось ее читать, в отличие от фельетониста.

як обов'язкова, відмітна риса детективу. За словами раніше згаданого вченого, художній світ детективного роману є *гіпердетермінованим*. Такий твір відображає буденність, звичну обстановку, досить прозору поведінку героїв. Типові персонажі детективу – це сищик, злочинець, постражданий, компаньйон сищика, консультант, підозрюваний. У класичному творі вбивцею не можуть бути оповідач, слідчий, близькі родичі жертви, священики, державні діячі. Детектив будується на основі двох ліній: одна формує загадку, інша – доповнює сюжет, збагачує художній світ роману. Отже, класичний детективний роман є твором, у якому вирішується загадка, панує гіперлогічність, відсутні помилки та випадкові збіги обставин [1].

Взагалі, сучасний детектив головним чином отримує подвійну характеристику. З одного боку, детективний роман нагадує казку, а з іншого – особливий зріз реального життя [4, с. 6]. Фантастичні події формують образ головного героя, який намагається знайти істину у світі абсурду, руїн та бездуховності. Так, центральний персонаж містичного детективу Марка Гетісса «Клуб “Везувій”» (The Visuvius Club, 2004) розслідує загадку зникнення видатних людей його сучасності, таємницю вбивств професорів та опиняється у безглузких ситуаціях. Власне зображення подій базується на сюрреалістичних прийомах: певною мірою хаотичне переміщення у часі та просторі, змішання фантастичного та реального. Художній світ, що зображується, можна описати як фантазмагоричний, уривчастий, насичений загадковими картинками, що містять дещо чудернацьке та химерне. Люцифер Бокс є втіленням рис Шерлока Холмса та Джеймса Бонда, займається розшифровуванням змов проти Британської Імперії. Отже, головний герой має аналітичний розумовий склад та надзвичайні здібності. Характерні риси персонажа корелюють із ситуаційною умовністю – головний герой роману часто поставлений у фантастичні, випробувальні умови.

Архітектоніка твору – двадцять дві частини, що розкривають динаміку конфлікту та розвиток сюжету. Назви частин цього детективного роману співвідносяться із сюжетними елементами (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка). Наприклад, перша частина знайомить читача з головним героєм та має назву “Містер Люцифер Бокс розважає та розважається”, перипетії починаються з частини “Таємниця двох геологів”, у такий спосіб зароджується детективна загадка. Фінал твору співзвучний з казковою перемогою добра над злом та символічно називається “Кінець гри”. Отже, перед нами спародійована схема класичного роману, але вона наповнена сюрреалістичними рисами та елементами постмодерністського твору (принцип

Н.В. Смолянчук
(Горловка)

УДК 82 – 31.111

**ОСОБИСТІСТЬ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ
(НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОГО ДЕТЕКТИВНОГО
РОМАНУ АНГЛІЙСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА
МАРКА ГЕТІССА «КЛУБ “ВЕЗУВІЙ”»)**

Роман – надзвичайно емний літературний жанр. Він має можливість повно та різнобічно відображати людину та її розвиток [3, с. 18]. Будь-який твір цього жанру має своєрідний художній світ, показує розгорнуту в цілісному художньому просторі дію, а не лише один яскравий епізод або значущий момент. Отже, читач роману сприймає часову, просторову та концептуальну інформацію. Зрозуміло, що література не дає експліцитних висновків про життя, а через образи показує та виражає досвід і дійсність, результат взаємодії людини та світу. Мистецтво слова спрямоване на пізнання людини. Художній твір зображує людину повною та цілісною, митець намагається відтворити автентичну особистість, зберігати її суб'єктивність, враховувати її свідомість, розкривати характер. Романіста цікавлять процеси внутрішнього життя людини, раціональне та підсвідоме, значення інтуїтивного, зв'язок почуттів та розуму, роль естетично-художнього впливу тощо. Відомо, що детективний роман порушує проблему боротьби зі злочинністю, питання про беззаконність, недотримання юридичних та моральних прав. Основа детективу – це складний процес розслідування та відновлення справедливості. Наша робота спрямована на проведення аналізу та виявлення специфічних особливостей сучасного героя детективної літератури Великобританії. Мета дослідження – виявити характерні риси центрального персонажа детективного роману Марка Гетісса «Клуб “Везувій”» та окреслити розуміння особистості у детективному романі сучасного літературного процесу. Марк Гетісс відомий усім верствам британського населення як член трупи коміків “Ліга джентльменів” (*the League of Gentlemen*). Крім того, він є актором, сценаристом та новелістом. У 2006 році університет Хаддерсфілду (Англія, графство Йоркшир) нагородив Марка Гетісса найвищим та почесним званням доктора наук.

Н. Н. Вольський, досліджуючи детективний роман, визначає *загадку* (таємницю) головною ознакою творів цього типу. Важливо, що відсутність інформації – це не загадка. Загадка детективного роману має чітку відгадку, потребує розумової роботи та логічного мислення. При цьому злочин не розглядається

Фельетон «Вредная чепуха» посвящен анализу сборнику рассказов Г. Алексеева «Свет трех окон». Здесь фельетонист обращает особое внимание на язык книги, названный им «черноземным», цитирует некоторые перлы: «Ты послухай-ка сюды...», «Карасину ни икономно гжешь!», «Не омлани!» [5, с. 290]. Также в фельетоне-рецензии передается авторское убеждение, что Алексеев чересчур сгущает краски, живописуя сугубо «деревенские зверства». Отдельному комментарию подвергается Ильфом один из рассказов, в котором отразилась «густая идеология Комсомола» [5, с. 290]. Пересказывая сюжет, приводя цитаты, рецензент убеждает читателя в том, что вся книга является «бредом», «чепухой» и «пошлятиной» [5, с. 290]. Александра Ильф, публикатор целой серии неизданных ранее материалов отца в «Вопросах литературы» во второй половине 2000-х годов, замечает по поводу рецензированных Ильфом «крестьянских» книг: «Подобные сочинения безусловно вдохновили авторов “Золотого тельца” на пассаж о крестьянском писателе-среднячке из группы “Стальное вымя”, начинающего свою новую повесть словами: “Инда взопрели озимые...”» [5, с. 289].

Комментировал Ильф в своих фельетонах и работу критиков. Автор сатирически изображал методы оценивания литературы представителями РАПП. В истории литературы Российская ассоциация пролетарских писателей знаменита нападками на литераторов, не соответствовавших, с их точки зрения, критериям советского писателя. Эти тенденции высмеиваются Ильфом в фельетонах 1929 года «Золотое правило» [6] и «Странное племя» [7]. Здесь раскрываются типичные для рапповского критика субъективизм в оценке произведения, стремление в одной и той же статье, с одной стороны, всячески унижить автора, а с другой – подвести под его книгу «идеологическую базу». Ильф едко высмеивает технику рецензий рапповцев, одна из черт которой – брать под сомнение абсолютно все. Об этом свидетельствуют глупые и примитивные названия их критических заметок.

В фельетонах Ильи Ильфа 1920-х годов на темы кинематографа и литературы раскрывается проблема стандартизации искусства. Диапазон критической тональности кинофельетонов довольно широк: здесь есть и добродушное подшучивание, и ироническая усмешка, и сарказм. Автор подвергает критике характерное для среды писателей и кинорежиссеров явление «псевдотворчества», создание произведений на заказ и «злобу дня», засилье идеологии, наступление пошлости в искусстве, ополчается против невежества и беспатриотичности критиков РАПП. Литературная тематика нашла воплощение и в фельетонах Е. Петрова. Интересным

представляется сравнение подходов и особенностей поэтики произведений двух авторов. Также, целесообразным, на наш взгляд, является сопоставительное изучение фельетонов об искусстве, созданных Ильфом и Петровым индивидуально и в творческом тандеме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества / А. И. Вулис. – М. : Гослитиздат, 1960. – 376 с.
2. Галанов Б. Е. Илья Ильф и Евгений Петров / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. писатель, 1961. – 310 с.
3. Джолдошева Ч. Т. Раннее творчество Ильи Ильфа и Евгения Петрова : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук / Ч. Т. Джолдошева. – Фрунзе, 1966. – 20 с.
4. Ильф до Ильфа и Петрова / Вступительная статья и публикация А. Ильф // Вопросы литературы. – 2004. – № 1. – С. 262-332.
5. Ильф и Петров в журнале «Чудак» / Вступительная заметка, публикация и комментарии А. Ильф // Вопросы литературы. – 2007. – № 6. – С. 261-312.
6. Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений : в 5 т. / И. Ильф, Е. Петров. – М. : Худ. лит., 1961. – Т. 5. – 743 с.
7. Ильф И. Странное племя / И. Ильф // Чудак. – 1929. – № 7. – С. 6-7.
8. Лурье Я. С. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове / Я. С. Лурье. – С.Пб. : Изд. ЕУСПб, 2005. – 236 с.
9. Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно / Л.М. Яновская. – М. : Наука, 1969. – 216 с.

АНОТАЦІЯ

Комаров С.А. Питання кінематографа та літератури у фельетонах І. Ільфа

У статті досліджуються проблеми кіно та літератури у творчій рецепції І. Ільфа. На матеріалі фельетонів розглянуті актуальні для мистецтва й культури доби питання «псевдотворчості», диктату ідеології, відсутності художнього смаку, наступу вульгарщини, свавілля критиків РАПП. Автор статті звертає увагу на прагнення сатирика до об'єктивності та, водночас, деяку тенденційність погляду І. Ільфа на ситуацію в мистецтві 20-х років.

Ключові слова: фельетон, кіно, критика, схематизм, «псевдотворчість», РАПП, сатира.

АННОТАЦИЯ

Комаров С.А. Вопросы кинематографа и литературы в фельетонах И. Ильфа

АНОТАЦІЯ

Сдобнова С.В. Мотив путі в контексті поезики сну у творі Г. Гессе «Нарцис і Гольдмунд»

Намагання героїв Г. Гессе зрозуміти себе через пізнання навколишнього, непізнаного раніше світу є суто автобіографічним. Відоме захоплення Г. Гессе історією, філософією та культурою Сходу відобразилось та втілилось у всіх творах автора. Дійсність змінювалась під впливом фантазії й переходу від однієї реальності до іншої, від одного географічного простору до іншого, від дійсності до стану сну тощо. Перед читачем розгортаються широкі інтерпретаційні можливості після прочитання творів Г. Гессе, у яких паралельно розвиваються дві ідеї – ідея пересування у просторі (будь-якому), подорожі та ідея переходу від стану бадьорості до стану дрімоти й сну. Думка про суміжність будь-яких просторів супроводжується ідеєю одночасної належності опозиційним просторам.

Ключові слова: адаптивна функція сновидінь, атрактивний локус, ініціація, компенсаторна функція сновидінь, мотив подорожі, мотив сну, Праматір, травелог.

SUMMARY

Sdobnova S.V. The motif of road in the context of poetics of dream in «Narcissus and Goldmund» by Hermann Hesse

The aspiration of Hesse's characters for self-knowledge through comprehension of the unknown outer world is profoundly autobiographical. Hesse's passion for the oriental history, philosophy and culture in general is reflected and embodied in all his literary works. Reality was transformed under the influence of imagination and transference from one world into another, from one geographical area into another, from the real world to the world of dreams. The possibilities for the reader's interpretation of Hesse's works are limitless due to parallel realization of two ideas – the idea of relocation and travelling in space and the idea of transition from reality to dream. Contiguity of different worlds is closely related to the idea of simultaneous existence in opposite spaces.

Key words: adaptive function of dreams, attractive locus, initiation, compensatory function of dreams, travel motif, dream motif, Foremother, travelogue.

21. Hunter J. P. The Reluctant Pilgrim : Defoe's Emblematic Method and Quest for Form / J. P. Hunter. – Baltimore, 1966. – 295 p.
22. James E. A. Daniel Defoe's Many Voices. A Rhetorical Study of Prose Style and Literary Method / Anthony E. James. – Amsterdam, 1972. – 158 p.
23. Moore J. R. Daniel Defoe : Citizen of the Modern World / John Robert Moore. – Chicago, 1958. – 103 p.
24. Moore J. R. A Checklist of the Writings of Daniel Defoe / John Robert Moore. – Bloomington, 1960. – 211 p.
25. Novak M. E. Defoe and the Nature of Man. – London, 1963. – 246 p.
26. Starr G. A. Defoe and Spiritual Autobiography. – Princeton, 1965. – 305 p.
27. Tillyard E. M. W. The Epic Strain in the English Novel. – New Jersey, 1958. – 289 p.
28. Watt I. Rise of the Novel. – Penguin Books, 1977. – 311 p.
29. Williams P. The English Novel from Dickens to Lawrence. – 1971. – 293 p.
30. Zimmerman, Everett. Defoe and the Novel. – Berkeley. Los Angeles. London, 1975. – 342 p.

АННОТАЦИЯ

Сдобнова С.В. Мотив пути в контексте поэтики сна в произведении Г. Гессе «Нарцисс и Гольдмунд»

Стремление гессевских героев постичь самое себя через познание окружающего, непознанного ранее мира – глубоко автобиографично. Известное увлечение Г. Гессе историей, философией и культурой в целом Востока находит своё отражение и воплощение во всех произведениях автора. Действительность преобразалась под воздействием фантазии и перехода из одной реальности в другую, из одного географического пространства в другое, из яви в состояние сна и т.п. Перед читателем разворачиваются широкие интерпретационные возможности при прочтении произведений Г. Гессе, в которых параллельно развиваются две идеи – идея передвижения в пространстве (любом), путешествия и идея перехода из состояния бодрствования в состояние дремоты и сна. Мысль о пограничности любых пространств сопровождается идеей одновременной принадлежности оппозиционным пространствам.

Ключевые слова: адаптивная функция сновидений, аттрактивный локус, инициация, компенсаторная функция сновидений, мотив путешествия, мотив сна, Праматерь, травелог.

В статье исследуются проблемы кино и литературы в творческой рецепции И. Ильфа. На материале фельетонов рассмотрены актуальные для искусства и культуры эпохи вопросы «псевдотворчества», диктата идеологии, отсутствия художественного вкуса, наступления пошлости, произвола критиков РАПП. Автор статьи обращает внимание на стремление сатирика к объективности и, в то же время, некоторую тенденциозность взгляда И. Ильфа на ситуацию в искусстве 20-х годов.

Ключевые слова: фельетон, кино, критика, схематизм, «псевдотворчество», РАПП, сатира.

SUMMARY

Komarov S.A. The problems of cinematography and literature in I. Ilf's topical satire

The article is dedicated to the analysis of the questions of cinematography and literature in I. Ilf's topical satire. The pressing issues in the arts and culture of the epoch («pseudo creative power», dictate of ideology, absence of artistic taste, offensive of vulgarity, intolerance of RAPW's critics), are elucidated on the material of the concrete feuilletons. The author of the article pays attention to I. Ilf's aspiration for objectivity and tendentiousness.

Key words: feuilleton, movies, criticism, schematism, «pseudo creative power», RAPW, satire.

*Л.В. Мацанура
(Харьков)*

УДК 821.161.1 – 31 : 7.033.5 «18»

ТРАВЕСТИРОВАНИЕ ГОТИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ПОВЕСТИ А. ПОГОРЕЛЬСКОГО «ЛАФЕРТОВСКАЯ МАКОВНИЦА»

Изображение сверхъестественных явлений и событий в литературе впервые получило широкое распространение в эпоху предромантизма на рубеже XVIII-XIX веков. Интерес ко всему сверхъестественному, иррациональному, мистическому нашёл своё литературное воплощение в жанрах готического романа и баллады, которую, по мнению Н. В. Измайлова, также можно назвать готической [5, с. 136].

В русской прозе сверхъестественные мотивы, восходящие к поэтике готического романа, появляются и становятся популярными в 20-30-е годы XIX века в жанре фантастической или «таинственной» повести. Уже в первом оригинальном

образце этого жанра – в «Лафертовской маковнице» (1825) А. Погорельского сверхъестественное впервые в русской литературе предстаёт в бытовом, сниженном виде, как часть повседневной жизни. Повесть хорошо была принята читательской публикой и критикой. Возможно, высокая оценка современников стала причиной того, что А. Погорельский повторно опубликовал «Лафертовскую маковницу» в составе цикла повестей «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828).

Несмотря на то, что А. Погорельский является автором первой русской фантастической повести, его литературное наследие, по мнению М. А. Турьян, «едва изучено» [9, с. 3]. Н. Л. Степанов пишет о А. Погорельском как о «забытом писателе» [7]. В литературоведческих исследованиях творчество А. Погорельского практически не рассматривалось в русле готической традиции. Исключение составляет незавершённая книга В. Э. Вацура «Готический роман в России», в которой учёный выделяет элементы готической поэтики в романе А. Погорельского «Монастырка». Не анализируя цикл повестей А. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии», В. Э. Вацура подчёркивает, что эта книга сыграла важную роль «в судьбе готического романа в России», поскольку «значительное место в ней занимает обсуждение проблемы сверхъестественного, прямо соотносящееся с философией и эстетикой готиков» [2, с. 422]. Цель данной статьи – проанализировать мотивы сверхъестественного и механизмы трансформации элементов готической поэтики в повести А. Погорельского «Лафертовская маковница».

Вопрос о влиянии готической традиции на творчество А. Погорельского достаточно сложен. Архивы писателя не сохранились. Исследователи в своих предположениях могут опираться только на тексты его произведений, среди которых цикл повестей «Двойник» заслуживает особого внимания.

Четыре новеллы, вошедшие в состав «Двойника», отражают эволюцию русской романтической повести, что неоднократно отмечалось исследователями [12, с. 380-384]. Каждая из повестей ориентирована на определённую жанровую модель. В «Издоре и Аняте» ощутимы традиции сентиментальной прозы, в частности Карамзина. В «Пагубных последствиях необузданного воображения» – заметно влияние Гофмана. Именно эта повесть неоднократно рассматривалась как подражание немецкому романтику. В «Лафертовской маковнице», которая по праву считается наиболее удачной и оригинальной в цикле, отмечалась не только связь с русским фольклором, но и с немецким романтизмом. В последней повести «Путешествие в дилижансе»

6. Маслова Н. М. Путевые записки как публицистическая форма / Н. М. Маслова. – М., 1977.
7. Маслова Н. М. Путевой очерк : проблемы жанра / Н. М. Маслова. – М., 1980.
8. Михайлов В. А. Эволюция жанра путешествия в произведениях русских писателей XVIII-XIX веков : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература / В. А. Михайлов. – Волгоград, 1999. – 19 с.
9. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки : Собр. тр. / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 160 с.
10. Сботова С. В. Рефлексия темы путешествия (пути) в художественно-философской мысли Западной Европы и России XVIII-XX вв. : дисс. ... кандидата культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры. – Саранск, 2005. – 150 с.
11. Стеценко Е. А. История, написанная в пути. Записки и книги путешественников в американской литературе XVIII-XIX вв. / Е. А. Стеценко. – М. : Наследие, 1996. – 312 с.
12. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
13. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. – М., 1983. – С. 227-284.
14. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – Харьков : Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга»; Белгород : ООО «Книжный клуб „Клуб семейного досуга”», 2012. – 512 с.
15. Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира / Т. В. Цивьян. – М. : Индрик, 1999. – 121 с.
16. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – С.Пб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.
17. Черепанова Н. В. Путешествие как феномен культуры : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.13 – Религиоведение, философская антропология и философия культуры. – Томск, 2006. – 167 с.
18. Шадрин М. Г. Эволюция языка «путешествий» : Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2003.
19. Шачкова В. А. Жанр путешествия в творчестве Марка Твена конца 60-70-х годов XIX века : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (американская) / В. А. Шачкова. – Нижний Новгород, 2009. – 209 с.
20. Элиаде М. Миф о вечном возвращении : Архетипы и повторяемость: пер. с фр. и англ. / М. Элиаде. – С.Пб. : Алетейя, 1998. – 256 с.

своего ничтожества перед Вселенной.

Итак, как мы может констатировать, что функциональное многообразие использованной формы сна расширяется за счёт идейно-смысловой интерпретации содержания произведения. На примере анализа поэтики повести «Нарцисс и Гольдмунд» мы продемонстрировали возможности сочетания разработки двух мотивов – мотива сна и мотива путешествия. Использование формы сна и формы путешествия в одном произведении, с одной стороны, позволяют доказательно определить функции сновидений – компенсаторную и адаптивную. Компенсаторная функция сновидческих структур в повествовании заключается в замене реальных происходящих событий хорошо известными, близкими реалиями из прошлого. Адаптивная функция сновидений выражается в их способности «подготовить» героя к новым событиям, обстоятельствам, испытаниям, лишениям или, напротив, переживанию состояния счастья и восторга. Поэтика сновидения в комплексе с поэтикой путешествия включает в себя, как мы в этом убеждаемся при анализе произведения «Нарцисс и Гольдмунд», элемент границы, воплощающий идею пограничности сущего: состояние героя колеблется между сном и явью, герой внутренне и внешне разрывается между состоянием в пути и оседлости.

В то же время, авторское обращение к форме сна и форме путешествия в ткани одного произведения убеждает нас в очевидности специфики сновидческих образов, которые возможно рассматривать как специфический язык, дешифровка которого только будет способствовать прочтению художественного произведения адекватно авторскому замыслу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гессе Г. Собрание сочинений : В 4 т. – Т. 3 : Повести, сказки, легенды, притчи / Пер. с нем. – С.Пб. : Северо-Запад, 1994. – 510 с.
2. Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – Русская литература. – М., 1979. – 184 с.
3. Гуминский В. М. Путешествие / В. М. Гуминский // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 314-315.
4. Жирар Р. Насилие и священное / Пер. Г. Дашевского / Р. Жирар. – М. : Новое литературное обозрение, 2000.
5. Кеттл А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл ; пер. с англ. – М. : Прогресс, 1966. – 448 с.

сильны руссоистические тенденции. Несмотря на стремление А. Погорельского к жанровому многообразию, в каждой из повестей можно обнаружить влияние готической поэтики.

Повесть «Лафертовская маковница» входит в состав практически всех известных антологий русской готической прозы XIX века. Она была написана А. Погорельским в 1825 году, когда время популярности переводных готических романов давно миновало, а их чтение считалось признаком низкого литературного вкуса. Однако процесс освоения русской литературой готического наследия продолжался и был достаточно сложным. Как замечает В. Э. Вацура, мало кто из крупнейших русских писателей того периода избежал юношеского увлечения романами А. Радклиф [2, с. 372]. В творчестве многих из них можно обнаружить следы влияния поэтики готических романов. Освоение элементов готической поэтики шло по пути переосмысления и трансформации, «притяжения и отталкивания», приспособления к новым условиям литературного развития. В 20-е годы XIX века появляются первые попытки травестирования и пародирования тем, сюжетных схем, мотивов, нарративной техники готических романов. С примером такой перекодировки элементов готической поэтики мы сталкиваемся в повести А. Погорельского «Лафертовская маковница».

В контексте нашего исследования понятия «травестирование» и «пародирование» нуждаются в дополнительных терминологических комментариях. В литературоведении нет единого мнения по поводу объёма понятия «травестия», а также его соотношения с пародией. Традиционно травестия рассматривается в двух основных значениях: 1) как жанровая форма ирои-комической поэмы в европейской литературе XVII-XVIII вв.; 2) как тип комической имитации, при которой автор заимствует темы, сюжетные мотивы или отдельные образы известного чужого сочинения и, применяя к ним абсурдно «низкие» литературные формы, трансформирует его смысл [11, с. 406]. Многие исследователи, к которым принадлежит и М. Л. Гаспаров – автор словарной статьи в «Литературном Энциклопедическом Словаре», считают травестию видом пародии [4, с. 286]. Существует и другая точка зрения, сторонники которой рассматривают оба понятия в более широком контексте, разграничивают пародию и травестию как разные способы комической имитации. С. Свиридов, основываясь на анализе работ Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина, Н. И. Новикова, рассматривает травестию как один из способов диалогического литературного мышления. «В отличие от пародии травестия не отрицает образец, направлена не на него, а на внелитературную

действительность», – підкріплює учений [8, с. 114]. Матеріалом для травестії служать класическі твори, застиглі жанрові форми, твори, ставші «знаком некоего архетипического свойства» [8, с. 116]. Травестія прежде всего нацелена на разрушение стереотипов восприятия, против той или иной формы застывшей интерпретации отдельного произведения или целого жанра.

Чітку грань між травестуванням і пародіюванням позначив В. Е. Вацура. Він вважає, що травестування, хоча і включає в себе елемент пародії, складніше і багатозначніше прямого пародіювання. По мнению ученого, основное отличие между ними проявляется в типе связи с исходным текстом. Непременным условием для понимания пародии является знание образца, который подвергается дискредитации и осмеянию. В травестии знакомство читателя с исходным текстом необязательно. «Полеми́ческая установка отнюдь не исчерпывает ее содержания, – пише учений, – и, как правило, не распространяется на все элементы поэтики травестируемого текста; более того, многие из них усваиваются травестирующим сочинением, иногда меняя свою функцию и преобразовываясь в соответствии с новым литературным заданием» [2, с. 374].

В повісті А. Погорельського «Лафертовська маковниця» важко знайти класическі мотиви, притаманні англійському готическому роману: в ній немає типового готического замка, відсутній центральний образ злодея, над героями не доміє рокова передвизначеність минулого. Однак готическа традиція відчувається в поезії повісті в прихованому, завуальованому вигляді. Готическі елементи, піддані травестуванню, прослідковуються в «Лафертовській маковниці» крізь призму впливу німецького романтизму і традиційних мотивів російського фольклору.

С травестуванням готических мотивів ми стикаємося вже в самому початку твору. Містом і часом дії в «Лафертовській маковниці» стає не екзотическа країна і епоха, а околиця столиці – Лефортово, «лет за п'ятнадцять перед сожжением Москвы» [10, с. 81]. Експозиція повісті, як і в багатьох готических романах, починається з представлення місця дії. Замість розкошного і темного замка або його еквівалента А. Погорельський описує бідний будинок. Полеми́ческая заостреність цього опису прослідковується в його предельній реалістичності з нарочитим зниженням в побутовому плані: «Посреди маленького дворика, окруженного ветхим забором, виден был колодезь. В двух углах стояли полуразвалившиеся анбары, из которых один служил

качестве компаньона мастера: «Лишь бы город ещё стоял и мастерская, где он собирался работать! <...> О, как хорошо, что всё это ждало его!» [1, т. 3, с. 194]. Стремление возвратиться к месту, где он был востребован, окрашивало долгие одинокие, мрачные и голодные дни жизни бродяги. Через много лет, вернувшись в город мастера, Гольдмунд с помощью искусства живописи совершает виртуальное путешествие в прошлое. Герой увлечённо рисует лики людей, с которыми он встречался в жизни и многих из которых уже нет в живых. Он находится в состоянии полусна-полувидения, полного погружения в состояние транса, не понимая, что с помощью рисования прошлого не воскресить. Но обратим внимание на то, что именно в этом эпизоде вновь сон (полусон, полудремота) выполняет компенсаторную функцию. Герой пытается заменить реальность нереальностью, спасти свои воспоминания и, – вдруг случится? – исправить прошлое, прожить его по-иному, без потерь, воскресить всех незаслуженно им когда-то брошенных и преданных: «Благодаря рисованию он освободился, нашёл выход и облегчение от чувства тяжести, застоя и переполненности в душе. Пока он рисовал, он не знал, где он: его миром были только стол, белая бумага, по вечерам свеча, и ничего больше. Теперь он проснулся, вспоминая недавно пережитое, видел перед собой неизбежность нового пути и начал бродить по городу со странным двойным ощущением – наполовину встречи с прошлым, наполовину прощания с ним» [1, т. 3, с. 201]. Таким образом, сон, как и использованная автором форма путешествия, выполняют важные функции в организации повествования – компенсаторную и адаптивную. Для стиля Г. Гессе, как мы можем наблюдать, является характерным стремление продемонстрировать некую пограничность всего сущего, характерную, например, и для состояния сна-бодрствования, и для состояния странствия – оседлости.

Кроме того, интересно, что использование формы сна в произведении позволяет автору от конкретного образа перейти к обобщению жизненных наблюдений, от частного личного воспоминания о матери Гольдмунда перейти на уровень всечеловеческого миропонимания. Образ матери Гольдмунда «перерастает» в образ Праматери: «Это было лицо матери. Лицо это уже давно было не тем... <...> Образ матери всё постепенно преобразался и обогащался, становясь всё глубже и многограннее; это был уже образ не его собственной матери, но из её черт и красок мало-помалу получился образ не чьей-то матери, а Евы, праматери человечества» [1, т. 3, с. 139], Гольдмунд проходит путь в реальном пространстве и в рассуждениях. Он рассуждает о вещах, явлениях и приходит к пониманию их сущности, к осознанию

определить отличающие его и друга черты: «Видишь ли, я только в одном превосхожу тебя: я бодрствую, тогда как бодрствуешь только наполовину, а иногда и совсем спишь. Бодрствующим я называю того, кто понимает и осознаёт себя, свои самые глубокие внерасудочные силы, влечения и слабости и умеет принимать их в расчёт. То, что ты этому учишься, придаёт смысл твоей встрече со мной. <...> В бодрствовании, как я сказал, я сильнее тебя, здесь я превосхожу тебя и могу поэтому быть тебе полезен. Во всём остальном, милый, ты превосходишь меня или, вернее, будешь меня превосходить, когда найдёшь сам себя» [1, т. 3, с. 41-42]. Природа натуры Гольдмунда, так пронизательно определённая Нарциссом («Ваша родина – земля, наша – идея. Вы рискуете потонуть в чувственном мире, мы – задохнуться в безвоздушном пространстве. Ты – художник, я – мыслитель» [1, т. 3, с. 42]), требовала выхода. Гольдмунд, не подозревая (на каком-то этапе своей жизни) правомерность утверждений друга, инстинктивно стремился убедиться в их основательности или, напротив, опровергнуть их. Отсюда – стремление к странствиям, отсюда – отсутствие страха перед испытаниями и лишениями. Преодоление опасностей и трудностей в повествовании – ночёвки в непогоду в поле или лесу, угроза умереть от руки своего спутника Виктора или страшной опустошающей поселения чумы – превращается в своего рода процедуру инициации на пути к себе.

Подчеркнём, что способность понять друга, распознать особенности потребностей его внутреннего мира позволил Нарциссу «подтолкнуть» Гольдмунда к поискам, «вытолкнуть» его из среды монастырской жизни, заставить действовать на благо самопознания: «Я напомнил ему о том, что он не знает сам себя, что он забыл своё детство и мать. Какое-то из моих слов, должно быть, задело его и проникло в ту тёмную сферу, против которой я давно борюсь. Он был каким-то отсутствующим и смотрел на меня, как бы не узнавая ни меня, ни себя самого. Я часто говорил ему, что *он спит, что он не бодрствует по-настоящему. Теперь он пробудился...* (выделено нами – С.С.)» [1, т. 3, с. 47]. Так, в разговоре с настоятелем Нарцисс постоянно акцентирует внимание досточтимого отца на том факте, что человек, не помнящий своего детства и свою мать, не способен понимать своё назначение и призвание в жизни, такой человек находится в постоянном заблуждении, т.е. в состоянии сна, дремоты.

После долгих скитаний и лишений герой мечтает попасть в город мастера Никлауса, город, в котором он был так хорошо когда-то принят, где он не оправдал надежд, на него возложенных, и отверг руку Лизбет и стабильную работу в

пристанищем несколькими индейским и русским курам, в мирном согласии разделявшим укрепленную поперек анбара вежу. Перед домом из-за низкого палисадника поднимались две или три рябины и, казалось, с пренебрежением смотрели на кусты черной смородины и малины, растущие у ног их» [10, с. 81]. Из последующего повествования становится понятно, что так описывается самое «страшное место» в повести – колдовской дом, в котором происходят невероятные и ужасные события.

«Плохой дом» достаётся в наследство бедному почтальону Онуфричу от его тётки – Лафертовской маковницы, торговавшей медовыми маковыми лепёшками. В развитии сюжета повести мотив слухов играет ту же функциональную роль, что и в готическом романе. С его помощью в художественный мир произведения вводятся сверхъестественные мотивы. Из обширной предыстории мы узнаём, что по слухам тётка Онуфрича считается колдуньей и ведьмой, по ночам она занимается гаданием и знается с нечистым. Ёмкие детали, которые использует Погорельский при описании занятий маковницы, могут свидетельствовать не только о травестировании, но и о пародировании элементов готической поэтики. Жизнь маковницы разделена на дневную и ночную. Материальная незаинтересованность старухи в результатах дневной торговли, для которой делом всей её жизни было сохранение и приумножение богатства, неожиданно контрастирует с ночными занятиями inferнальной героини и её алчностью. Повествуя о дневной торговле маковницы, Погорельский пишет, что «сидела она до вечера, не предлагая никому своего товара и продавая оный в глубоком молчании», а на обратном пути домой раздавала маковники «безденежно» солдатам, которые её за это любили. С наступлением темноты «добрая старушка» преобразается, к ней приходят разные люди, чтобы при помощи гадания узнать своё будущее. Ночная жизнь героини окутана атмосферой нарастающего страха: «старушка отворяла дверь, длинными костяными пальцами брала за руку посетителя и вводила его в низкие хоромы» [10, с. 82]. Inferнальная природа Лафертовской маковницы подчёркивается при помощи нескольких деталей. Её жизнь оказывается слишком долгой по меркам того времени – более девяноста лет. На похоронах колдуньи её гроб не могут поднять шесть широкоплечих почтальонов, а лошади не хотят двигаться вперёд.

Сюжет повести строится вокруг истории замужества дочери почтальона – Маши. Образ неопытной и добродетельной героини, на долю которой незаслуженно выпадают злоключения и преследования, типичен для многих жанров, в том числе и для

готических романов. За спиной Онуфрича, его жена Ивановна пытается устроить будущее Маши, обратившись за помощью к колдунье, с которой семья уже много лет не поддерживает отношения. Лафертовская маковница назначает внучку своей наследницей и обещает выбрать для неё жениха. Для этого девушка должна прийти ночью в дом старухи одна.

В описании этого эпизода автор вновь обращается к поэтике «ужасного», к суггестивной технике повествования, направленной на постепенное нагнетание у читателя чувства страха. С приближением ночи нарастает тревожное состояние Маши. Автор использует «говорящие детали», которые приобрели уже статус клише в готической литературе: полумрак, освещаемый дрожащим светом лампы; удары часов, а также символику числа «двенадцать», связанную с полночью как приближением рокового часа. Мотив темноты, маркирующий переход к сверхъестественному и таинственному миру, несколько раз повторяется в повести. Он подчёркнут словами маковницы, обращёнными к напуганной внучке: «...Темнота на дворе самая прекрасная; но ты, мое дитячко, еще не узнала ее цены и потому боишься» [10, с. 89]. В доме бабушки Маша становится свидетельницей и невольной участницей колдовского обряда, в результате которого её суженым оказывается оборотень – «чёрный бабушкин кот». Колдовская магия изображена с акцентом на цветовых эффектах и ярких зрительных образах. Маковница зажигает «тёмно-алую свечку», комната освещается «розоватым светом», пространство наполняется «длинными нитками кровавого цвета». В образе старухи-ведьмы, живущей двойной жизнью, её чёрного кота-оборотня, в описании колдовства особенно ощутимо влияние произведений Гофмана, в частности «Золотого горшка». Неслучайно А. Погорельский считается основоположником «русской гофманианы» [3]. М. Вайскопф указывает на влияние «Лафертовской маковницы» А. Погорельского на «Страшную месть» Н. Гоголя, которое сказывается в текстуальной близости в описании колдовских обрядов в обеих повестях [1, с. 86].

Виртуозное владение техникой суггестивного повествования А. Погорельский демонстрирует в сценах появления призрака колдуньи после её смерти. После первой же ночи, проведённой в доме покойной бабушки, Маша заявляет, что ещё одной такой ночи она не переживёт. Описание ночных видений девушки выдержано в духе классических образцов готической литературы: «Ей показалось, что холодная рука гладила ее по лицу... она вскочила. Перед образом горела лампада, и в комнате не видно было ничего необыкновенного; но сердце в ней трепетало от

всё-таки он это забыл» [1, т. 3, с. 49], и, наконец, к нему в момент пробуждения является его мать: «Он увидел этот образ, он обрёл его и вздрогнул как бы в мучительном наслаждении. Он увидел, он прозрел. Он видел Её. Он видел Великую, Сияющую, с ярким цветущим ртом, блестящими волосами. Он видел свою мать» [Гессе, т. 3, с. 49]. Обретение памяти, возвращение к забытому прошлому знаменует новый этап в жизни героя, он уже стал на путь, ведущий к самому себе. Вспомним известный постулат З. Фрейда, согласно которому «одним из источников, из которых сновидение черпает материал для репродукции, отчасти таким, который не вспоминается и не используется в бодрственном состоянии, служат детские годы» [14, с. 27]. Г. Гессе выстраивает повествование таким образом, чтобы без специальных экскурсов в историю жизни героя с помощью введения в текст сна вернуть героя в прошлое, актуализировать детские воспоминания. Все дальнейшие события в жизни Гольдмунда будут происходить с «оглядкой» на далёкое прошлое героя. «Путь к себе» Гольдмунда постоянно сопровождается сном о матери. Ещё в монастыре при выздоровлении в очередной раз, погружаясь в сон, он видел, как «медленно поднимались из глубины души образы, снова вспыхивали слова друга, и ещё раз явилась перед его внутренним взором белокурая сияющая женщина, его мать; как тёплый сухой ветер, её образ проник в него, как облако жизни, тепла, нежности и глубокого напоминания. О мать! О, как же могло случиться, что он забыл её!» [1, т. 3, с. 51]. В дальнейшем путешествии героя иногда сон приобретает форму видения: «Когда Гольдмунд размышлял об этом, ему вдруг предстало видение. <...> ... Он увидел лицо праматери, склонённое над бездной жизни...» [1, т. 3, с. 152]. Образ матери появляется в эмоционально насыщенные моменты жизни героя. Обстоятельства принятия ответственного решения или быстро сменяющаяся обстановка требуют от героя адекватной реакции. Помочь ему собраться с духом или силами может чья-то поддержка. Возникающий образ матери, как связь с родным и прошлым, выполняет именно такую функцию. Путешествие Гольдмунда являет собой способ адаптации к изменяющемуся миру, способ сохранения в памяти пути возврата к истокам своей жизни, компенсирующий неустойчивость настоящего, в котором пребывает Гольдмунд.

Дует персонажей «Гольдмунд – Нарцисс» позволяет автору последовательно выстроить процесс перерождения героя. Заронившей зерно сомнений в душе юного Гольдмунда отправной точкой для самоидентификации становятся развивающиеся дружеские отношения между героями. Мужество и принципиальность Нарцисса заключается в его способности

ідейно-смысловой позиции. И, наконец, ещё одним признаком литературы путешествий является обязательное наличие мотива дороги как тематически обусловленного и структурно обоснованного стержневого образования в тексте.

Поскольку путешествие героя, прежде всего, рассматривается как способ измерения и сопоставления пространства культуры, из которого он «вышел» и в которое он «вошёл», неизбежной становится проекция одного мира героя на иной, новый его мир, мир, к которому он неизменно стремится: «Человек интенсивно желает <...> бытия, которого, как ему кажется, сам он лишён и которым обладает, как ему кажется, кто-то другой. Субъект ждёт этого другого, чтобы тот сказал ему, чего нужно желать, чтобы обрести бытие» [4, с. 179]. Разрушение личности Гольдмунда произошло в результате запрета отца говорить и вспоминать о матери. Приближение к образу матери происходит только в состоянии погружения в сон. Отчётливая грань между мирами – реальным и нереальным – стирается. «Магическая черта», момент перехода из одного состояния в другое способствует «продвижению» героя. Таким образом, Гольдмунд, желая вновь обрести ощущение материнской ласки и тепла, которых он был лишен в детстве, отправляется в путь: «Сам же он, сегодня это стало ясно ему, не принадлежал этому миру, он был без родины, его ждала неизвестность. То же самое случилось когда-то с его матерью» [1, т. 3, с. 61]. Казалось бы, бессмысленное и, собственно, на первый взгляд, бесцельное путешествие сопровождается периодическим «провалом» в сон. Повествование выстроено на базе равно существующих мотивных линий – мотива путешествия и мотива сна. Функции сновидческого текста поэтому в некоторых произведениях Г. Гессе необходимо рассматривать исключительно в контексте параллельного развития текста пути. Необходимость для Гольдмунда найти себя сопровождалась, по убеждению Нарцисса, важностью «возвращения» к своим истокам, к образу забытой матери. И действительно, соглашаясь с ним, настоятель монастыря размышлял о том, что «ни в чём мальчик не был похож на своего отца» [1, т. 3, с. 48-49]. Не удивительно, что Гольдмунд в болезненном состоянии, находясь на грани сна и яви в полудремоте, грезил о своей забытой матери. Нарцисс актуализировал интерес мальчика к своему прошлому («У тебя, Гольдмунд, дух и натура, сознание и грёзы очень далеки друг от друга. Ты забыл своё детство, из глубины твоей души оно пробивается к тебе. Оно будет заставлять тебя страдать до тех пор, пока ты не услышишь его» [1, т. 3, с. 42]), и во сне герой погружается в «чужбины переживаний» [1, т. 3, с. 49], видит «что-то необычайное, что-то чудесное, и страшное, и незабываемое – и

страха: она внятно слышала, что кто-то ходит по комнате и тяжело вздыхает... Потом как будто дверь отворилась и заскрипела... и кто-то сошел вниз по лестнице» [10, с. 98]. В описаниях ведьмы автор трижды акцентирует внимание только на одной внешней детали – на руке с длинными костяными пальцами. «Мотив руки», который использовал А. Погорельский, имеет архетипическую природу. В отличие от «мотива взгляда», особенно популярного в романтической литературе, «мотив руки» будет актуализирован литературной готикой в жанре *horror* в XX-XXI веке.

Мистические, сверхъестественные события не касаются Онуфрича, который не замечает их и отказывается в них верить. Автор-повествователь отмечает, что он «был набожен и благочестив и верил, что никакие нечистые силы не имеют власти над чистою совестью» [10, с. 93]. Мотив противостояния праведной христианской веры демонологическим проявлениям последовательно прослеживается в повести и связан не только с образом Онуфрича, но и Маши. Как и герой волшебной сказки, на пути к своему счастью девушка должна пройти через ряд испытаний: проявить твёрдость духа и отказаться от богатства, нажитого неправедными делами. Только благодаря отказу от колдовских сокровищ, героиня обретает настоящее счастье. Композиция повести имеет кольцевую структуру: повесть начинается с описания дома колдуньи и заканчивается его разрушением: «... в самое то время, когда венчали Машу, потолок в лафертовском доме провалился и весь дом разрушился» [10, с. 103]. Молитвы, иконы и праведные помыслы оказываются действенным оружием против нечистой силы. Введя мотив всепобеждающей силы христианской веры, А. Погорельский заложил плодотворную традицию, оказавшую огромное влияние на всю последующую русскую готическую прозу.

Несмотря на «страшные» эпизоды, в «Лафертовской маковнице» нет главного атрибута готического произведения – последовательно выдержанной атмосферы таинственности и нарастающего ужаса. Травестирование готической поэтики в немалой степени осуществляется при помощи повествовательной манеры автора-рассказчика. Текст повести пронизан добродушным юмором, а приёмы романтической иронии разрушают атмосферу страха. Фантастика А. Погорельского оказалась «доброй», а поэтика повести окрашена элементами сознательной игры с литературными и фольклорными сюжетами. «Лафертовская маковница» – единственная повесть в цикле «Двойник», заканчивающаяся счастливым концом.

Благодаря амбивалентности в изображении реального и ирреального миров, границы между которыми размыты и

условны, в поэтике повести на первый план выходит мотив двоимирия. Двойная мотивировка необычных событий, отсутствие реалистических объяснений фантастического оставляют за читателем право выбора: верить или не верить в сверхъестественное, изображённое таким образом.

Подобный способ изображения сверхъестественного стал предметом возражений со стороны издателя повести А. Ф. Воейкова – редактора «Новостей литературы». Он счёл необходимым дописать «Развязку», в которой дал рациональное объяснение сверхъестественным событиям в стиле А. Радклиф. Как известно, через три года А. Погорельский повторно опубликовал «Лафертовскую маковницу» в составе цикла «Двойник», но уже без «Развязки» А. Ф. Воейкова.

По мнению А. Ф. Воейкова, «разгорячённое воображение» и суеверия стали причиной искажённого восприятия реальности в повести А. Погорельского, в которой в образе кота изображён «не кто иной, как сам нечистый дух», а в образе старухи – колдунья [10, с. 83]. Редактор «Новостей литературы» писал: «Благонамеренный автор сей русской повести, вероятно, имел здесь целью показать, до какой степени разгорячённое и с детских лет сказками о ведьмах напуганное воображение представляет все предметы в превратном виде» [12, с. 381]. Происхождение богатств маковницы издатель также объясняет рационалистически – «данью суеверных людей», платой за гадания. Поскольку богатство старухи не имеет inferнальной природы, а накоплено за долгие годы, то и исчезнуть оно не может, поэтому в конце повести А. Ф. Воейков в своем варианте финала прибавил, что при пересадке яблони нашёл клад. Сегодня очевидно, что редактор «Новостей литературы» судил повесть А. Погорельского с позиций эпохи Просвещения, он не почувствовал в ней примет нового литературного направления. «Для рационалиста Воейкова напряжённая и ироничная романтическая фантастика «Лафертовской маковницы» оказывается совершенно непонятной, чуждой и – неприемлемой», – пишет В. Короп [6].

Двойная мотивировка сверхъестественных событий, изображённых в «Лафертовской маковнице», позволила исследователям отнести повесть к первым образцам фантастического жанра в русской литературе. Благодаря синтезу готических, романтических, фольклорных мотивов, приёмам травестирования и романтической иронии, заметных в структуре «Лафертовской маковницы», А. Погорельский оказался у истоков русской романтической литературы.

героя часто пребывает в пространстве путешествия и, наоборот, в путешествии на гессевских героев нисходит сон, оказывающийся принципиально важным для выстраивания поведенческой модели героя во время бодрствования. Система поэтических средств поэтики травелога находит своё отражение в таком произведении, как «Нарцисс и Гольдмунд».

Очевидные трансцендентальные условия путешествий, как отмечает Н. Черепанова, могут определять, а в нашем случае изучения онейросферы художественного мира произведений Г. Гессе, целый спектр личностных задач героев: «а) потребность человека в самопонимании <...>; б) потребность человека в понимании своего культурного мира, пределы которого, как границы мира должного, устанавливаются в сравнении с другими культурными практиками существования человека <...>; в) самоорганизация культурного пространства, формирующая аттрактивные локусы, к которым веками устремляются люди» [17, с. 8]. Таким образом, необходимо отметить важность рассматриваемого состояния сна, его структуры и выполняемых функций в контексте состояния передвижения героя.

Как правило, учёные, определяя признаки жанровой специфики путевой литературы, указывают на соблюдение автором при создании художественного произведения принципа жанровой свободы, который пронизывает все уровни организации текста-травелога. В таком произведении «присутствуют» прямо или опосредованно элементы различных жанровых образований – автобиографии, письма, дневника, фольклорной байки, публицистической заметки, новеллы, повести и т.п. Автор-путешественник, будучи участником разворачивающихся событий и представляя определённые жизненные установки, играет в подобных произведениях структурообразующую роль. Характерная особенность авторской позиции – крайняя субъективность в оценивании происходящего. К перечисленным атрибутивным признакам текста-травелога можно отнести и ярко выраженную документальность и публицистичность, что, в свою очередь, актуализирует мысль об имеющем место смешении художественного и публицистического слова в рамках одного произведения. Однако необходимо отметить, что в случае с Г. Гессе, широко использующем традиции литературы путешествий, подобное включение элементов публицистики в художественное повествование не характерно. Исследователи, в целом, подчёркивают обязательное наличие в литературе путешествий вымысла, который при переплетении фактических данных, их свободной субъективной интерпретации предоставляет автору более широкие возможности в представлении своей

літературознавстві протягом останніх десятиліть, та визначає основні напрями сучасних досліджень мандельштамознавців.

Ключові слова: літературознавство, літературна критика, точка зору, дослідницький ракурс.

SUMMARY

Lutsenko O.G. O. Mandelstam's works in modern literary criticism: basic aspects of research.

The article traces the investigations of literary works of the great Russian poet, prosaic and critic of the XX century O. Mandelstam, carried out both in our country and abroad. The author brings forward the overview of the research papers that appeared in the world literary criticism during the last decade and singles out the main aspects in modern Mandelstam studies.

Key words: literary criticism, critique, standpoint, research aspect.

*С.В. Сдобнова
(Симферополь)*

УДК 82.0

МОТИВ ПУТИ В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ СНА В ПРОИЗВЕДЕНИИ Г. ГЕССЕ «НАРЦИСС И ГОЛЬДМУНД»

В многовековой истории развития литературы постоянное обращение художников к идее путешествия придавало произведениям особую остроту пережитых героями событий и впечатлений. Особый интерес к теме путешествия и образу путника выказывали немецкие художники и мыслители на протяжении многих веков: от И. В. Гете, Ф. Ницше, М. Хайдеггера до современных авторов. Как известно, изучению проблем жанра путешествия посвящены многие работы современных исследователей – В. Гуминского [2; 3], Е. Стеценко [11], Н. Масловой [6; 7], В. Михайлова [8], М. Шадриной [18], В. Шачковой [19], Н. Черепановой [17], С. Сботовой [10] и многих других. Образ пути в контексте мифологической и фольклорной картин мира рассматривали В. Я. Пропп [9], В. Н. Топоров [12; 13], Т. В. Цивьян [15; 16], М. Элиаде [20] и др. Целый пласт исследовательских разработок о путевой литературе создан зарубежными учёными – А. Кеттл [5], J. P. Hunter [21], Е. А. James [22], J. R. Moore [23; 24], М. Е. Novak [25], G. A. Starr [26], E. M. W. Tillyard [27], I. Watt [28], P. Williams [29], E. Zimmerman [30] и др. При изучении онейросферы в прозе Г. Гессе, мы обратили наше внимание на тот факт, что онирическое состояние

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст : [2-е изд., испр. и расшир.] – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – 686 с.
2. Вацуру В. Э. Готический роман в России. – М. : Новое литературное обозрение (Филологическое наследие), 2002. – 544 с.
3. Ботникова А. В. Э.Т.А. Гофман и русская литература : (Первая половина XIX века): – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1977. – 206 с.
4. Гаспаров М. Л. Пародия // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 268.
5. Измайлов Н. В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л. : Наука, 1973. – С. 134-169.
6. Короп В. Антоний Погорельский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.malpertuis.ru/pogorelsky_bio.htm
7. Степанов Н. Л. Забытый писатель (Антоний Погорельский) / Н. Л. Степанов // Поэты и прозаики. – М., 1966. – С. 139-159.
8. Свиридов С. Высоцкий и Пушкин : по пути травестии // «Внимая звуку струн твоих...» : сб. науч. тр. – Вып. 3. – Калининград; Фонд культуры, 1996. – С. 114-119.
9. Турьян М. А. Жизнь и творчество Антония Погорельского // А. Погорельский. Избранное. – М. : Советская Россия, 1985. – С. 3-22.
10. Погорельский А. Избранное / Сост., вступ. ст. и примеч. А. А. Шелаевой. – М. : Правда, 1988. – 400 с.
11. Травестия // Большой энциклопедический словарь, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc3p>.
12. Шелаева А. А. Антоний Погорельский и его сочинения // А. Погорельский. Избранное. – М. : Правда, 1988. – С. 373-389.

АНОТАЦІЯ

Мацапура Л.В. Травестування готичних мотивів у повісті А. Погорельського «Лафертовская маковница»

У статті повість А. Погорельського «Лафертовская маковница» розглядається з точки зору впливу готичної поетики. Виділяючи в повісті способи зображення надприродного, прийоми трансформації готичних елементів, автор статті доходить висновку про травестування готичних мотивів. Готична традиція в «Лафертовской маковнице» аналізується з урахуванням романтичних і фольклорних мотивів.

Ключові слова: повість, травестія, пародія, готичний роман, готична традиція, мотив, поетика, надприродне.

АННОТАЦІЯ

Мацапура Л.В. Травестирование готических мотивов в повести А. Погорельского «Лафертовская маковница»

В статье повесть А. Погорельского «Лафертовская маковница» рассматривается с точки зрения влияния готической поэтики. Выделяя в повести способы изображения сверхъестественного, приёмы трансформации готических элементов, автор статьи делает вывод о травестировании готических мотивов. Готическая традиция в «Лафертовской маковнице» анализируется с учётом романтических и фольклорных мотивов.

Ключевые слова: повесть, травестия, пародия, готический роман, готическая традиция, мотив, поэтика, сверхъестественное.

SUMMARY

Matsapura L.V./ Travestyng of Gothic motifs in A. Pogorelsky's story «Lafertovskaya makovnitsa»

In the article A. Pogorelsky's story «Lafertovskaya makovnitsa» is considered from the angle of influence of Gothic poetics. Allocating in the story ways of depicting the supernatural, ways of transforming Gothic elements, the author of the article draws a conclusion about travestyng of Gothic motifs. The Gothic tradition in «Lafertovskaya makovnitsa» is examined with regard to romantic and folk motifs.

Key words: story, gothic novel, gothic tradition, travesty, parody, motif, poetics, the supernatural.

*Е.В. Никольский
(Москва, Россия)*

УДК 82.0

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА «СВЯТОЧНЫХ РАССКАЗОВ» ВСЕВОЛОДА СОЛОВЬЕВА

Интерес к мистическим феноменам Всеволод Соловьев сохранял на протяжении всей своей творческой деятельности: от ранних сборников 1870-х годов («Святочные рассказы» (1) и «Кавказские легенды») до зрелых произведений конца 1880-х годов (дилогия: романы «Волхвы» и «Великий Розенкрейцер», роман «Злые вихри» [9]) и критических сочинений [10] 1890-х годов (книги «Современная жрица Исиды», публицистических статей в собственном журнале «Север» и философского трактата

55. Nilsson N. Osip Mandelstam : Five poems / N. Nilsson. – Uppsala, 1974. – 198 p.
56. Pollak N. The obscure Way to Mandel'stam's Armenia / N. Pollak. – Ann Arbor, 1983 – 200 p.
57. Przybylski R. Arkadia Osipa Mandelsztama / R. Przybylski // Slavia Orientalis. – 1964. – № 3. – С. 243-262.
58. Rothe H. Mandel'stam «Der Dekabrist» / H. Rothe // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 1975. – Band 212. – S. 95-115.
59. Schlott W. Das Hoheliend der deutschen Sprache – Osip Mandel'stam / W. Schlott // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. München, 1988. – S. 275-293.
60. Sippl C. Reisetexte der russischen modern. Andrej Belij und Osip Mandel'stam im Kaukasus / C. Sippl. – München, 1997. – 305 s.
61. Taranovsky K. The Jevisch Theme in the Poetry of Osip Mandelstam / K. Taranovsky // Russian Literature. – 1974. – Vol. 7-8. – P. 133-158.
62. Taranovsky Kiril. Essays on Mandelshtam / Kiril Taranovsky. – Harvard University Press, 1976. – 201 p.
63. Terras V. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam / V. Terras // Slavic and European Journal, 1966. – Vol. X, № 3. – P. 251-267.

АННОТАЦІЯ

Луценко О.Г. «Блаженное наследство» европейской культуры в творчестве О. Мандельштама : обзор исследований
Статья посвящена изучению истории обращения отечественных и зарубежных исследователей к творчеству выдающегося русского поэта, прозаика и критика XX века О. Э. Мандельштама. Автор предлагает обзор работ, появившихся в мировом литературоведении в последние десятилетия, и определяет основные направления современных исследований мандельштамоведов.

Ключевые слова: литературоведение, литературная критика, точка зрения, исследовательский ракурс.

АНОТАЦІЯ

Луценко О.Г. «Блаженна спадщина» європейської культури у творчості О. Мандельштама : огляд досліджень

Стаття присвячена дослідженню історії звернення вітчизняних та закордонних дослідників до творчості відомого російського поета, прозаїка та критика XX століття О. Е. Мандельштама. Автор пропонує огляд робіт, які з'явилися у світовому

41. Тарановский К. Ф. Два «Молчания» Осипа Мандельштама / К. Ф. Тарановский // *Russian Literature*. – 1977. – № 2. – С. 126-131.
42. Флакер А. Путешествие в страну живописи : Мандельштам о французской живописи / А. Флакер // *Wiener Slavistischer Almanach*, 1984. – Bd. 14. – S. 167-178.
43. Чеботарёва А. Н. Осип Мандельштам и Поль Верлен / А. Н. Чеботарёва // *История и современность в русской литературе*. Pod redakcja Kazimierza Prusa. Wydawnicwo Univerytetu Rzeszowsiego. – Rzeszów, 2009. – S. 91-99.
44. Чеботарьова А. М. Античні мотиви у збірці Й. Мандельштама «Tristia» / А. М. Чеботарьова // *Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Серія «Філологічні науки»*. – Полтава, 2004. – Вип. 1 (34). – С. 11-16.
45. Швейцер В. А. К вопросу о любовной лирике О. Мандельштама / В. А. Швейцер // *Мандельштам и античность. Записки мандельштамовского общества : сб. стат.; под ред. О. А. Лекманова*. – М., 1995. – Т. 7. – С. 154-162.
46. Эренбург И. Люди, годы, жизнь (фрагмент) / И. Эренбург // *Осип Мандельштам и его время / сост., авт. предисл. и послесл. В. Крейд и Е. Нечепорук*. – М. : L'Age d'Homme – Наш дом, 1995. – С. 118-133.
47. Эткин Е. «Рассудочная пропасть». О мандельштамовской «Федре» / Е. Эткин // «Отдай меня, Воронеж...» : Третьи международные Мандельштамовские чтения : сб. стат. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. – С. 43-59.
48. Beines J. *Mandelstam : Later Poetry* / J. Beines. – Cambridge, 1976. – 234 p.
49. Dutli R. *1995 Europas zarte Hände. Essays über Ossip Mandelstam* / R. Dutli. – Zürich: Amman Verlag, 1995. – 280 s.
50. Dutli R. *Ossip Mandelstam – Dialog mit Frankreich* / R. Dutli. – Zürich, 1985. – 367 s.
51. Hesse P. *Mythodologie in moderner Lyrik : Osip Mandelstam* / P. Hesse. – Bern. Frankfurt. New York. Paris, 1989. – 380 s.
52. Kegel P. D. *Ethnicity in the Poetry und Prose of Osip Mandelstam* / P. D. Kegel. – Ann Arbor, 1994. – 264 p.
53. *Mandelstam Ossip. Poèmes. Collection bilingue traduit du russe / Ossip Mandelstam*. – Paris : Éditions Librairie du Globe, 1992. – 198 p.
54. Meyer H. *Das Übersetzen des “chaos iudejskij” in Osip Mandelstams Rauschen der Zeit* / H. Meyer // *Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraus*. Herausgegeben von Peter Kosta. Holt Meyer und Natascha Drubek-Meyer. – Wiesbaden, 199. – S. 193-226.

«Что есть доктрина теософского общества»). В отличие от романов теремного триптиха («Жених царевны», «Касимовская невеста», «Царь-девица»), сознательно автором не объединенных в цикл [11], но воспринимаемых читателями и исследователями именно в таком метажанровом качестве, «Святочные рассказы» («Во сне и наяву», «Перс из Индии», «Двойное привидение», «Оттуда», «Приключение моего доктора») Всеволодом Сергеевичем Соловьевым репрезентовались именно как цикл. Основанием для объединения этих произведений в цикл послужила их жанровая, идейно-тематическая специфика, а также и то, что Всеволод Соловьев их издавал в сборниках своих сочинений всегда в одной и той же последовательности, не отделяя один рассказ от другого. Как известно, циклизация приводит к возникновению добавочных смыслов, не выраженных по отдельности в произведениях, составляющих цикл. С помощью цикла писатель может успешнее решить свои художественные и просветительские задачи. Авторской стратегией при его создании явилось желание писателя подготовить читателей к восприятию чудесного, стремление выйти за рамки обыденности и приобщить к иной реальности.

Только произведение «Во сне и наяву» (1878 год), открывающее сборник, соответствует сложившемуся канону жанра (2). Действие происходит в канун зимних праздников: «Мы встречали Новый год у Анны Николаевны Лубянской. Собрался небольшой, бесцеремонный кружок, и все чувствовали себя как дома». Герои проводят время в обычных святочных забавах: «Из соседней залы к нам доносилось веселый смех и громкие голоса молодежи. Там устраивались всякие гадания: проносился петух, лился воск...» [14, с. 293]. Примечательна реплика неназванного женского персонажа о видениях во сне или с помощью гадательных предметов: «... в зеркале иногда можно увидеть... Приезжаю я... приходим в комнату, другую, третью... я очутилась в точно такой комнате, которую видела в зеркале...» [14, с. 294-295]. А по ходу действия мы встречаем и «святочную интригу». Анна Николаевна встречает человека, которого она неоднократно видела во сне в качестве своего суженого, но из-за нервных припадков, встречая его наяву, не могла с ним не только объясниться, но и вообще поговорить. Любое упоминание о таинственном незнакомце пробуждало у героини и её дочерей неосознанный приступ ужаса. Её «загадочный избранник» также видел во сне некую женщину, но при реальной встрече несколько раз упал в обморок и потом специально ездил на лечение на воды. Проходит более 20 лет, овдовев, но не испытав счастья в любви и в браке; по словам Всеволода Соловьева, о ней «не могли передать

ничего дурного: на ее счет не ходило никаких сплетен. ... Все мы знали, что она была прекрасная мать своим детям, доброй женой мужу, самоотверженно ухаживала за ним во время его долгой, мучительно болезненной и искренно его оплакивала» [14, с. 289]. По истечении срока траура по супругу героиня вновь встречает мужчину из сна. И на сей раз все заканчивается благополучно. «Через полгода мы все пировали на их свадьбе. Наша милая Анна Николаевна была в этот день так молода и хороша, что никто не мог назвать ее матерью двух прелестных девушек, которые радостно поздравляли своего нового отца, сумевшего вскоре вместо панического страха, возбудить в них самое горячее чувство» [14, с. 301]. В данном рассказе мы встречаемся с так называемым феноменом святочного сна, который принципиально отличается от обычного сна, или «сна вообще» – представляет собой фрагмент своего рода «автономной реальности. Это распространяется как на его структурную организацию, так и на конкретное наполнение образов. Уникальный феномен святочного сна предполагает возможность включения – с описанием до мельчайших деталей – принципиально неизвестных ранее элементов, которые затем встретятся сновидцу лишь в будущем». Святочный сон, как правило, предельно ясный, как в данном случае (когда образ суженого был зрим, и увидев его наяву героиня лишается чувств), и, соответственно, совсем не нуждается в символической декодировке.

В последующих рассказах сборника мы не встречаем строгого следования канону жанра. Например, в «Персе из Индии» действие происходит «... 25 августа..... около полудня», когда маленькая компания вышла из подъезда Тифлиского «Grand Hotel» и уселась в поместильную коляску» [14, с. 312]. Традиционный разговор о святочных чудесах заменяется на беседу об иных паранормальных явлениях. Главного героя тогда «очень занимал вопрос о спиритических и других неисследованных явлениях. Он относится к ним с недоверием, что вместе с тем сильно желая убедиться в возможности их существования» [14, с. 317]. Случай предоставляет такую возможность: появляется таинственный ученик индийских факиров со своей помощницей, девочкой 12 лет, которая, не зная русского языка, отвечает на вопросы путешественника. Испытав состояние сильнейшего шока, герой спешно покидает Грузию. Здесь мы не встречаем ни разрешения сложных жизненных ситуаций, ни духовного преображения, ни удачного стечения обстоятельств, позитивно влияющих на дальнейшую судьбу, как в предыдущей истории. А жаркий кавказский день – это, пожалуй, полная антитеза холодным северным святкам.

- О. Э. Мандельштам. Воспоминания. Материалы к биографии, «новые стихи», комментарии, исследования. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. – С. 45-52.
28. Немировский А. И. Обращение к античности / А. И. Немировский // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштам. Воспоминания. Материалы к биографии, «новые стихи», комментарии, исследования. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. – С. 452-464.
29. Немировский А. И. Поговорим о Риме / А. И. Немировский // Мандельштам и античность. Записки мандельштамовского общества : сб. стат.; под ред. О. А. Лекманова. – М., 1995. – Т. 7. – С. 129-141.
30. Нерлер П. М. «К немецкой речи» / П. М. Нерлер // «Отдай меня, Воронеж...» : Третьи международные Мандельштамовские чтения : сб. стат. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. – С. 177-193.
31. Нерлер П. М. «Мне Тифлис горбатый снится...». Осип Мандельштам и Грузия / П. М. Нерлер // Мандельштам О. Э. : Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. – Тбилиси, 1990. – С. 376-386.
32. Нерлер П. М. Гете и Мандельштам : заметки к теме / П. М. Нерлер // Гете в русской литературе. – М., 2004. – С. 180-183.
33. Нерлер П. М. Осип Мандельштам в Гейдельберге / П. М. Нерлер. – М. : Арт-Бизнес-Центр, 1994. – 80 с.
34. Ошеров С. А. «Tristia» Мандельштам и античная культура / С. А. Ошеров // Мандельштам и античность : сб. стат. / ред. О. А. Лекманов. – М., 1995. – С. 188-203.
35. Павлов Е. «Тем звучащим слепком формы» : опыт Мандельштама / Е. Павлов // Новое литературное обозрение. – М., 2003. – № 63. – С. 59-82.
36. Рейфилд Д. «Полный брожения и аромата сосуд» : грузинская поэзия в переводах Мандельштама / Д. Рейфилд // «Отдай меня, Воронеж...» : Третьи международные Мандельштамовские чтения : сб. стат. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. – С. 287-297.
37. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама / О. Ронен // Slavic poetics. – The Hague. – Paris, 1979. – P. 367-387.
38. Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама / О. Ронен. – СПб. : Гиперион, 2002. – 240 с.
39. Семенко И. М. Мандельштам – переводчик Петрарки / И. М. Семенко // Вопросы литературы. – 1970. – № 10. – С. 153-169.
40. Струве Н. А. Осип Мандельштам / Н. А. Струве. – Томск : Водолей, 1992. – 272 с.

- «Франція і Україна, науково-практичний досвід у контексті діалогу національних культур». – Дніпропетровськ, 2002. – Т. 1. – С. 242-244.
16. Кочетова С. А. О. Э. Мандельштам и А. Шенье : «Соединению придав печать...» / С. А. Кочетова // Східнослов'янська філологія. – Горлівка : Вид-во ГДПІМ, 2003. – Вип. 2. – С. 26-31.
17. Кочетова С. А. Поэтика импрессионизма в поэзии и прозе О. Мандельштама / С. А. Кочетова // Наукові записки ХДПУ ім. Г. Сковороди. Серія «Літературознавство». Вип. 1 (25). – Харків, 2000. – С. 209-213.
18. Кочетова С. А., Луценко О. Г. Как до звезды небесной? О стихотворении О. Мандельштама «Я к губам подношу эту зелень...» на французском языке / С. А. Кочетова, О. Г. Луценко // Південний архів. – Вип. XLVI. – Херсон, 2009. – С. 93-99.
19. Левинтон Г. А. Романия и романистика у Мандельштама / Г. А. Левинтон // Res Philologica – II. Филологические исследования : сб. стат. памяти Г. В. Степанова. – С.Пб., 2001. – С. 203-213.
20. Левинтон Г. А., Тименчик Р. Д. Книга К. Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама / Г. А. Левинтон, Р. Д. Тименчик // Тарановский К. Ф. : О поэзии и поэтике. – М., 2000. – С. 404-416.
21. Лекманов О. А. «То, что верно об одном поэте, верно обо всех» (вокруг античных стихотворений Мандельштама) / О. А. Лекманов // Мандельштам и античность. Записки мандельштамовского общества : сб. стат.; под ред. О. А. Лекманова. – М., 1995. – Т. 7. – С. 142-153.
22. Лекманов О. А. Осип Мандельштам / О. А. Лекманов. – М. : Мол. гвардия, 2004. – 255 с.
23. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – С.Пб. : Искусство, 2002. – 768 с.
24. Лотман Ю. М. Тезисы к семиотике русской культуры / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа; сост. А. Д. Кошелева. – М., 1994. – С. 407-416.
25. Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. / О. Э. Мандельштам. – М. : TERRA, 1991.
26. Мандельштам О. Э. «Я изучил науку расставанья...» – «Se séparer, je la tiens, cette science...» : [избр. поэзия на рус. яз. с парал. переводом на фр. яз.]; [отв. ред. Ю. Г. Фридрих; сост. Н. А. Струве] / О. Э. Мандельштам. – М.: Вагриус, 2008. – 240 с.
27. Меркулов В. Л. Новые свидетельства о последних днях О. Э. Мандельштама / В. Л. Меркулов // Жизнь и творчество

В других рассказах сборника мы также встречаем несоответствие жанровому типу. Например, в «Приключении моего доктора» повествуется о том, как после заселения в новый дом семья врача и слуги стали видеть по ночам усопшего дядюшку, который истерически требовал вернуть ему любимую табакерку. После того, как желанная вещь попала в руки к призраку, в доме воцарилось спокойствие. Интересна сама по себе характеристика главного героя, по словам автора, «...все знали его за человека спокойного, здорового, с изумительно крепкими нервами, и за убежденного материалиста...» [14, с. 250]. Отметим специально, что само происшествие случилось в летнюю пору. Стоит обратить внимание и на то обстоятельство, что медик рассказывает своему пациенту эту историю не в период новолетия и святочных праздников, а в «серый петербургский день, <который> с оттепелью и грязью глядел в запыленные окна» [14, с. 234] и производил на нездорового человека весьма тягостное впечатление. Вот как сам врач излагает обстоятельства своей встречи с жителем загробного мира: «В нескольких шагах от меня, нагнувшись над старым письменным столом, стоит – мой покойный дядя! ...Фигура покойного дяди меня не смущала, а смущало то, что я, здоровый, крепкий человек, никогда не знавший, что такое нервное расстройство – я был способен к галлюцинации ... Утром нужно исследовать всю квартиру, нужно узнать, кто это забирается к нам по ночам и разыгрывает роль дяди...» [14, с. 243-245].

В итоге доктор приходит к выводу, что он наблюдал (в том числе и на собственном примере) не известный науке случай коллективной галлюцинации и что от таких несчастных явлений, связанных с временным расстройством психики, никто не застрахован. Более того, рассказывая о таком происшествии, врач желает вывести пациента из состояния хандры и немного его позабавить. В коротком рассказе «Оттуда» происходит встреча анонимного персонажа (повествование идет от первого лица) с усопшим другом, которого сначала по ошибке принимают за живого, а после осознания заблуждения с ужасом его покидает. В «Двойном привидении» описаны летние приключения двух петербургских аристократов на загородной даче: явление самоубийцы с перерезанным горлом в полночь, озаренную лунным светом, пуганица, возникшая в связи с тем, что герои перестают ориентироваться в обстановке и один из участников принимает привидение за своего живого друга. В итоге все завершается сильным потрясением для обоих участников и их ссорой.

В этих рассказах мы вновь встречаемся с тем, что описанные необычные случаи не приносят облегчения, а, скорее, являются

карой за непозволительное любопытство. Только один из рассказов святочного цикла Соловьев имеет непосредственное отношение к Святкам и вполне вписывается в сложившийся жанровый канон. Поэтому в других рассказах соловьевского сборника мы встречаемся с иным временем года, когда происходит действие: дважды летом на петербургских дачах и дважды в промозглую осень. Устоявшаяся для святочных рассказов атмосфера радости (особенно в финале) сменяется состоянием шока и животного страха. И такое настроение характерно для всех соловьевских святочных произведений; однако если в рассказе «Во сне и наяву» шок сменяется радостью, то в других – этого не происходит.

Итак, являясь «святочным» по наименованию, анализируемый сборник рассказов на парапсихологические темы не стал таковым по жанровой сущности. В такой связи возникает в вполне закономерный вопрос о художественном методе. Мы проводим типологическую параллель между этим циклом и таким явлением типологической словесности, как магический реализм (3).

Основой для магического реализма в произведениях XX века послужил русский реализм XIX века, в ряде произведений которого изображение реальности не сводится к изображению очевидного и узнаваемого, но раскрывает и ассоциативное содержание действительности. «Как можно утверждать, что какое-то художественное направление более близко, чем другие, отображает реальность, если мы, по сути, не знаем, что такое реальность?» [7], – вопрос, по сути, выводящий реализм за границы исторического и социального детерминизма.

Порою данный термин рассматривают как своего рода сценический оксюморон. Однако такой феномен словесности типичен не только для латиноамериканской словесности, но и для татарской литературы [4]; отдельные произведения русских классиков также зачастую относятся исследователями к магическому реализму. Традиционно-характерными чертами принято считать: <в нем> «обыденное соединяется с чудесным, бытие мира представлено через вымысел и «несерьезность», реальность проявляется через необычное течение времени, <...> легенда выходит в реальную историю, мифологическое и фантастическое превращается историей в истинно реальное» [3, с. 453]. Иными словами, для произведений этого направления характерно наличие двуплановости.

Магический (4) (фантастический, или волшебный) реализм, по словам Маркеса, стремится разрушить демаркационную линию между тем, что казалось реальностью, и тем, что казалось фантастическим, ибо в мире этого барьера не существует. Как известно, в магическом реализме романтическая фантазия

- В. Крейд и Е. Нечепорук. – М. : L'Age d'Homme – Наш дом, 1995. – С. 186-195.
3. Гардзонио С. Статьи по русской поэзии и культуре XX века / С. Гардзонио. – М. : Водолей Publishers, 2006. – 368 с.
 4. Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики / М. Л. Гаспаров. – С.Пб. : Азбука, 2001. – 480 с.
 5. Глазкова М. М. «Тютчевский камень» в творчестве О. Мандельштама / М. М. Глазкова // Современные проблемы филологии : материалы I Междунар. науч.-практ. интернет-конф., 12 мая 2011 г. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2011. – С. 15-24.
 6. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.
 7. Иванов Г. Китайские тени (фрагменты) / Г. Иванов // Осип Мандельштам и его время / сост., авт. предисл. и послесл. В. Крейд и Е. Нечепорук. – М. : L'Age d'Homme – Наш дом, 1995. – С. 81-89.
 8. Карпович М. Мое знакомство с Мандельштамом / М. Карпович // Осип Мандельштам и его время / сост., авт. предисл. и послесл. В. Крейд и Е. Нечепорук. – М. : L'Age d'Homme – Наш дом, 1995. – С. 40-43.
 9. Кац Б. А. В сторону музыки. Из музыковедческих примечаний к стихам О. Э. Мандельштама / Б. А. Кац // Литературное обозрение. – 1991. – № 1. – С. 68-76.
 10. Кац Б. А. Вступительная статья и комментарии / Б. А. Кац // Мандельштам О. Э. «Полон музыки, музы и муки...». – Л., 1991. – С. 110-139.
 11. Кацис Л. Ф. Осип Мандельштам : мускус иудейства. Москва. Иерусалим / Л. Ф. Кацис. – М. : Мосты культуры, 2002. – 599 с.
 12. Киришбаум Г. «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама / Г. Киришбаум. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 392 с.
 13. Ковалева И. И., Нестеров В. А. Пиндар и Мандельштам / И. И. Ковалева, В. А. Нестеров // Мандельштам и античность. Записки мандельштамовского общества : сб. стат. ; под ред. О. А. Лекманова. – М., 1995. – Т. 7. – С. 163-170.
 14. Кочетова С. А. «Французские истоки» творчества О. Мандельштама. К истории вопроса / С. А. Кочетова // Матеріали VI Міжнародної конференції «Франція і Україна, науково-практичний досвід у контексті діалогу національних культур». – Дніпропетровськ, 2000. – Т. 1. – С. 194-201.
 15. Кочетова С. А. А. Шенье в восприятии О. Мандельштама / С. А. Кочетова // Матеріали VIII Міжнародної конференції

Итак, представленный нами выше обзор исследований, посвящённых теме европейских культур в художественном творчестве О. Мандельштама, убеждает нас в необходимости более углублённого изучения обозначенных векторов творческой мысли писателя, детального рассмотрения контекста его поэтических и прозаических произведений.

Как мы убедились, некоторыми учеными, в большинстве случаев, независимо друг от друга, уже были обозначены линии развития французской темы у О. Мандельштама. Однако до сих пор речь шла лишь о самых очевидных случаях, при этом недостаточно учитывалась динамика развития французской темы у О. Мандельштама, связь его произведений с произведениями других авторов, внелитературные обстоятельства создания и бытования текстов. Таким образом, уже давно назрела необходимость, собрав и перепроверив разрозненные находки исследователей и дополнив их разбором новых текстов, представить более полную картину развития французской темы в творчестве О. Э. Мандельштама.

Стихотворения и проза О. Мандельштама писались в конкретном историко-культурном и эстетическом контексте и отвечали не только на поэтические и прозаические требования самого автора, но и на животрепещущие и первостепенные проблемы и события современности. Произведения О. Мандельштама были неотъемлемой частью динамически развивающегося литературного процесса эпохи и возникали в рамках конкретной полемики с символистами (1910-е годы) или в контексте изменений литературного быта 1920 – 1930-х годов. Французская тема, наряду с другими «национальными темами», была одним из конструктивных элементов поэтики О. Мандельштама, которая существовала и развивалась в конкретных исторических условиях. В связи с этим, наша задача состоит не в том, чтобы механически отбирать из произведений автора те культурософские и метапоэтические высказывания, которые касаются французской культуры, а в том, чтобы попытаться осмыслить и очертить место французской темы во всем ее сложном взаимодействии в контексте поэтики О. Мандельштама.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама / С. С. Аверинцев // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. – М., 1991. – С. 287-298.
2. Адамович Г. Несколько слов о Мандельштаме / Г. Адамович // Осип Мандельштам и его время / сост., авт. предисл. и послесл.

сливается с обыденностью и порой торжествует над нею. Такие явления мы находим и в анализируемых рассказах Всеволода Соловьева: его герои, как сам автор в ранний период творчества, являются напряженными искателями таинственного, они почти всегда искренне верят в реальность тех феноменов, с которыми сталкиваются. Более того, запредельный мир оказывает непосредственное воздействие на психологическое состояние и социальную жизнь соловьевских героев: чаще отрицательное (о чем мы уже упоминали выше) или позитивное (как в рассказе «Во сне и наяву»). Но во всем сборнике главенствует идея: запредельное не просто притягательно, но оно аксиологически более ценно, чем земная реальность.

Однако, несмотря на привлекательность, такой подход нам представляется перспективным для построения типологических параллелей при изучении форм репрезентации чудесного (мистического, парапсихологического) в русской и мировой литературе, а не для выявления специфики художественного метода соловьевских «Святочных рассказов».

Ведь вполне закономерно, что этот сборник не вписывается в парадигму классического (критического) реализма. Мы считаем его проявлением характерного для отечественной литературы того периода предсимволизма (5), того течения, в котором все грани символизма (6) еще не раскрылись полностью.

Определяющим признаком, позволяющим нам отнести «Святочные рассказы» Всеволода Соловьева к предсимволизму, стало внимание писателя к художественному выражению через описание парапсихологических феноменов идей, находящихся за пределами чувственного восприятия. Стремясь прорваться сквозь видимую реальность к «скрытым реальностям», сверхвременной идеальной сущности мира, его «нетленной» Красоте, Всеволод Соловьев, как и следовавшие за ним символисты, выразили тоску по духовной свободе, стремление выйти за рамки обыденности. Приобщение к запредельной реальности у Всеволода Соловьева включает в себе некую тайну, намёк, позволяющий лишь догадываться о сверхъестественной сущности, истолкование которой возможно не столько рассудком, сколько интуицией и чувством. Авторской стратегией при его создании явилось желание писателя подготовить читателей к восприятию чудесного, стремление выйти за рамки обыденности и приобщить к иной реальности.

В последующем творчестве Всеволод Соловьев инобытие рассматривал не с позиций модного в его времена спиритизма, с точки зрения святоотеческого богословия. Вершинным произведением писателя, рассматривавшего в своем творчестве

проблеми иной реальності, стала его диалогія (романи конца 1880-х годов «Волхвы» и «Великий Розенкрейцер»), а сборник «Святочных рассказов» стал первым этапом в освоении Всеволодом Соловьевым мистической темы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В последней четверти XIX века в период активного роста демократизации периодической печати и формирования, так называемой, «малой прессы» и «тонких» журналов актуализируется привязка небольших по объему беллетристических произведений к регулярно выходящим (в соответствии с календарем Российской Империи, включившим в себя как религиозные, так и гражданские праздники) номерам периодических изданий. Так, декабрьские и январские выпуски, как правило, не обходились без получивших популярность святочных рассказов. В начале 1880-го года он выпускает в свет один за другим short stories, впоследствии переизданные в составе его сочинений под названием «Святочные рассказы». Анализ этого сборника показывает его атипичность по отношению к тому, что вошло в массовую словесность как явление жанра святочного рассказа. Данные рассказы печатались Всеволодом Соловьевым в предрождественских журналах, выпусках массовых журналов. Например, «Во сне и наяву» увидел свет в 1878 году, «Приключение моего доктора» тогда же, а «Двойное привидение» и «Оттуда» в 1879 г., «Перс из Индии» в 1883 г.

2. Наиболее значимыми чертами, определявшими данный жанровый тип, стали, **во-первых**, святочный хронотоп. То есть события приурочены к святочному времени (от 25 декабря до 7 января по старому стилю). В текстах наличествует пространственная дихотомия: мир реальный и ирреальный. Тайнственность содержания – близость кошмару и сновидению определяют многие детали повествования, усугубляющие ее зловещий смысл, в частности сказываются в характере пейзажа (мрачный) и диктуют описание времени (все события происходят в темноте) и место действия – обычно уединение, пустынное, «опасное». Двойными (реальными и фантастическими) сюжетными мотивировками дело не исчерпывается. Так, вслед за страшной историей о демоническом автор часто помещает иронический постскриптум, в котором разоблачает имевшее место чудо. Формируются новые представления об амбивалентности отношений сакрального и профанного миров, божественного и сатанинского. Двойко видится сюжет – его можно понять как фиксацию безумного бреда или как сокровенную правду жизни. **Во-вторых**, обязательное

Много интересных фактов и сведений, связанных с пребыванием О. Манделъштама во Франции, в Париже, находим в воспоминаниях М. Карповича [8], Г. Иванова [7], И. Эренбурга [46], Г. Адамовича [2].

В украинском литературоведении французская тема практически не разработана. Огромный вклад в исследование этого вопроса внесла известный украинский литературовед С. А. Кочетова. Публикации статей С. А. Кочетовой [14], [15], [16], [17], [18] явились отправной точкой для нашей исследовательской деятельности. Автор четко и подробно прослеживает установившуюся прочную связь русскоязычного поэта с французской литературой и французской культурой в целом. Важной для понимания эстетики поэта, по мнению исследовательницы, становится линия, которую выстраивает О. Манделъштам в своей статье «Франсуа Виллон». Он в литературном портрете обращает внимание читателя на то, что Вийон и Верлен – явления одного порядка, одинаковые кометы, повторяющееся астрономическое чудо: «Вибрация этих голосов поразительно сходная» [25, т. 2, с. 301]. Подробно проанализировав статью О. Манделъштама, С. А. Кочетова приходит к выводу о том, что «Манделъштам замечает, что оба поэта, правда, в разное время, совершили революционный поступок, выполнили почти одинаковую миссию в современной им литературе. Верлен разрушил искусственность символической поэзии. А Вийон несколькими веками ранее дерзнул пошатнуть устои риторической школы в поэзии, «которую с полным правом можно считать символизмом XV века» [25, т. 2, с. 301]. Вот та смелость и дерзость, ощущение свободы и ветра, к которой стремился Манделъштам. Если учесть обстоятельства жизни и приоритеты самого Манделъштама, то логичной будет выглядеть дополненная линия «Вийон – Верлен – Манделъштам». Родство душ, которое ощущал Манделъштам, создавая прозаические и поэтические строки о Вийоне и Верлене, позволяет нам говорить о глубинных «французских истоках» творчества двух французских поэтов на эстетику поэта, выдающегося представителя «серебряного века» русской литературы» [14, с. 6].

В статьях С. А. Кочетовой «О. Э. Манделъштам и А. Шенье: „Соединению придав печать...»» [16] и «А. Шенье в восприятии О. Манделъштама» [15] актуализировано значение влияния поэзии французского мастера словесного творчества на формирование эстетических взглядов русского поэта. Отдельные мотивы «верленовского влияния» на поэзию О. Манделъштама были рассмотрены исследователем А. Чеботарёвой в статье «Осип Манделъштам и Поль Верлен» [43].

внутри этой свободы братски связаны и по-домашнему аukaются» [25, т. 2, с. 282]. Грани национального разрушаются именно в поэзии, то есть в искусстве, которое принято считать самым национальным и потому самым непереводимым. Столпами «братского союза» национальных поэзий являются «свобода и домашность». Поэтому Манделштам и призывает учиться у западной поэзии. Контекстуальные ходы неслучайно уводят к А. Шенье, роль которого мы уже обсуждали в рамках разговора об оппозиции романтизм – классицизм. Говоря о центральном мотиве стихотворения «К немецкой речи» – мотиве выхода из родного языка в чужой, важен момент исхода, связанный с манделштамовским пониманием поэтического пути Шенье, с судьбой которого поэт сравнивает свой путь: «Поэтический путь Шенье, – это уход, почти бегство от «великих приципов» (Просвещения. – О. Л.) к живой воде поэзии» [25, т. 2, с. 277]. Так и в стихотворении «К немецкой речи» поэт бежит от навязываемых ему новых идеологических и поэтологических принципов к «живой воде поэзии».

Характеризуя стихотворение «Зверинец» с точки зрения немецкой тематики, Г. Киршбаум указывает на наличие в нем французских реалий. В стихотворении «Рояль», которое, по мнению автора монографии, является «одним из самых темных произведений позднего Манделштама» [12, с. 246], говорит о переходе от «французской линии» [12, с. 249] к немецкой, который произошел благодаря не только «музыкальной», но и революционной нагруженности поля «немецкого». По мнению Г. Киршбаума, основные аллюзии и биографический контекст стихотворения прокомментированы, но многие его элементы не поддаются интерпретации. Большинство образов, как утверждает литературовед, связано с именами и реалиями Французской революции, но всё стихотворение, описывающее впечатление от сорванного концерта пианиста Генриха Нейгауза, заканчивается образом «нюрнбергской пружины». В стихотворении «Декабрист» речь идет о посленаполеоновской эйфории.

В рамках «французского комплекса» [12, с. 302] Г. Киршбаум говорит о французском импрессионизме как теме, к которой Манделштам обращался как в стихах, так и в прозе («Импрессионизм», «Путешествие в Армению»). По словам исследователя, «различные сферы культуры приобретают у О. Манделштама национальный характер: «живопись отдана Франции» [12, с. 302]. Философ Анри Бергсон вспоминается Г. Киршбаумом в связи с тем, что, по мнению исследователя, «в философии Манделштам не очень хорошо разобрался, <...>; недолгое время он увлекался лишь Бергсоном...» [12, с. 342].

наличие фантастического, или **сакрального, чудесного**. Рассказы начинаются обычно с описания несправедливости, неполноты, кризиса. Итак, «в большинстве своем литературные святочные рассказы не обладают высокими художественными достижениями. В развитии сюжета они используют давно уже отработанные приемы, их проблематика ограничена достаточно узким кругом жизненных проблем, сводящихся, как правило, к выяснению роли случая в жизни человека... Святочные рассказы представляют собой образцы особого рода текстов, потребления которых приурочивается к определенному календарному времени, в течение которого только и оказывается возможным... их терапевтическое воздействие на читателя». Святочные рассказы часто начинаются с описания беды и трудностей человеческого бытия. Бабушке, едва сводящей концы с концами, нечем порадовать внучат к празднику («Рождественская елка»), мать не в состоянии купить ребенку подарок (П. Хлебников, «Рождественский подарок»), нет денег на елку и у обитателей петербургской трущобы (К. Станюкович, «Елка»), даровитый молодой человек незаслуженно притесняется своим скучным дядюшкой (П. Полевой, «Славельщики»), подневольный крестьянин по прихоти барина должен убить своего любимца медведя (Н. С. Лесков, «Зверь»), потеряв билет на поезд, старуха не может попасть к умирающему сыну (А. Круглов, «В канун сочельника»). Однако всегда находится выход, преодолеваются все преграды, рассеиваются наваждения. **Основными мотивами** святочных произведений являются мотивы: «смерти» (взгляд за черту, общение с потусторонним) и «чуда» (через явную фантастику). Второстепенные мотивы: «маскарадный», «гадания», «путаница», «встреча с нечистой силой», «страха», «метели», «встреча с душами умерших». И преимущественно в сборники включались произведения, приуроченные к святкам, Рождеству или Новому году. Сборники, опубликованные Ф. Д. Нефедовым (Святочные рассказы. М., 1895) и А. П. Чеховым (Святочные рассказы. СПб., 1895), соответствуют традиции данного жанра. Однако в указанный период развития литературы встречались сборники текстов, в которых рассматривались «календарная» и тематическая составляющие жанра. Например, в сборнике Д. Н. Мамина-Сибиряка и Вас. Ив. Немировича-Данченко встречаются тексты, приуроченные к другим датам календаря: Пасхе, Страстной неделе, Касьянову дню и т.д. [5, 8].

3. «Магическим реализмом» было названо также течение в итальянской литературе 1920-х годов, получившее теоретическую основу в 1927-28 гг. в журнале «Новеченто», который издавался писателем М. Бонтемелли. В журнале публиковались немецкие

(Г. Кайзер), английские (Дж. Джойс, Д. Г. Лоуренс, В. Вульф), французские и итальянские писатели. «Эпитет «магический», во-первых, наряду с первичной, видимой реальностью, включал в себя вторую, загадочную и необъяснимую, скрытую от наивного взгляда сторону действительности, которую писатель должен был обнаружить и «реалистически» изобразить в своем произведении и, во-вторых, «магической» должна быть сама способность художника снова соединить воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений, вдохнуть в него смысл, создавая тем самым новую модель взаимосвязей мира и человека» [2, с. 488].

4. В произведениях магического реализма народные верования аборигенов трактуются не как экзотический фольклор, но как достоверное знание. Им невозможно овладеть посредством западноевропейской научно-рационалистической традиции. Магический реализм мыслится как альтернатива традициям христианской средневековой и просветительской западной эстетики. В нем выражаются эстетические чувства, вкусы, ценности региональных сообществ, не прошедших этап модернизации, не воспринявших идеи рационализма и прогресса, «ученой» культуры. Его основа – устная культурная традиция с ее магически-суеверным отношением к миру [6].

5. К предсимволизму большинство исследователей относит и поэтическое наследие младшего брата писателя, философа Владимира Сергеевича Соловьева [1, 12].

6. Создаваемые писателями-символистами образы имеют свои особенности, у них двуплановое строение. На первом плане – определенное явление и реальные детали, на втором (скрытом) плане – внутренний мир лирического героя, его видения, воспоминания, рождаемые его воображением картины. Явный, предметный план и потаенный, глубинный смысл сосуществуют в символистском образе. Символистам особенно дороги духовные сферы. К проникновению в них они не стремятся. Символизм – направление в европейском и русском искусстве 1870-1910-х гг. Символизм сосредоточен преимущественно на художественном выражении посредством символа интуитивно постигаемых сущностей и идей, смутных, часто изощренных чувств и видений. Философско-эстетические принципы символизма восходят к сочинениям А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше, творчеству Р. Вагнера. Стремясь проникнуть в тайны бытия и сознания, узреть сквозь видимую реальность сверхвременную идеальную сущность мира («от реального к реальнейшему») и его «нетленную», или трансцендентную, Красоту, символисты выразили неприятие буржуазности и позитивизма, тоску по

Говоря о близкой автору немецкой теме, исследователь останавливается на тех или иных моментах, составляющих так называемый «французский комплекс» [12, с. 302]. Так, например, говоря об «архитектурных» стихах поэта [12, с. 37], литературовед неоднократно возвращается к программному стихотворению «Notre Dame», называя его самым «готическим» [12, с. 75]. Г. Киршбаум анализирует это произведение. Не обходит Г. Киршбаум своим вниманием и Реймский собор, вспоминая стихотворение «Реймс и Кельн». Далее он делает вывод о том, что для О. Мандельштама «готические соборы, будучи достоянием всего человечества, не только вбирают в себя культурную память Европы, но одновременно служат поэтическим посланием» [12, с. 75].

Личность А. Шенье воспринимается Г. Киршбаумом как «новая фигура самоидентификации» [12, с. 149] Мандельштама, на которую, по словам автора, проецируются поэтологические вопрошания самого Мандельштама [12, с. 149]. Г. Киршбаум привлекает француз А. Шенье для раскрытия немецкой темы с тем, чтобы учесть более широкий контекст и чтобы адекватно оценить мандельштамовское понимание дихотомии «классицизм – романтизм», последняя часть которого, по мнению литературоведа, «репрезентирована у Мандельштама большей частью немецкими образами» [12, с. 149]. Шенье, по Мандельштаму, – поэт поры динамического взаимодействия исторических классицизма и романтизма. Неоднократно на страницах своей книги говорит автор и о «Заметках о Шенье», называя их «очередной вехой «секуляризации» мандельштамовского языка «разговора о поэзии» [12, с. 151]. Сначала речь идет о филологической интуиции и историзме Мандельштама, которые заставляют его задуматься над истоками классицистско-романтической проблемы. При этом, как всегда, Мандельштаму недостаточно опоры на чужой, инокультурный опыт (опыт Шенье); русоцентричная установка Мандельштама ищет прецеденты осмысления чужого опыта в русской культуре (литературе): в контексте Шенье им становится Пушкин, который осмыслил и «преододел» Шенье. «Пушкинская формула – союз ума и фурий – две стихии в поэзии Шенье» [25, т. 2, с. 279]. Именно этого пушкинско-шеньевского «союза ума и фурий» – гармоничного сочетания классической выверенности и романтической неожиданности – и ищет Мандельштам [12, с. 151]. Далее речь идет о «Заметках о Шенье», где Мандельштам замечает, что «в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и

что «в первом сборнике «Камень» ощутимы различные стороны французской культуры – средневековая архитектура, театр классицизма, романы Флобера и Золя, поэзия Верлена, живопись импрессионистов» [цит. по: 47, с. 43]. Далее автор акцентирует внимание на особенном трепетном отношении поэта к французскому языку и стиху. Е. Эткинд отмечает также, что «до него [до О. Манделштама. – О. Л.] французскую силлабику признавали системой тяжеловесной, далекой от всякой музыкальности» [47, с. 43]. Литературовед предпринимает попытку определить «зерно поэтики раннего Манделштама» [47, с. 46], которое он в итоге видит в «стремлении соединить противоположные начала, создавая обманчивую видимость их благополучного сосуществования» [цит. по: 47, с. 46]. Большой интерес для нас представляет анализ программного стихотворения «Notre Dame» (1912), предпринятого ученым. Во второй части своей статьи автор представляет анализ стихотворения «Я не увижу знаменитой Федры», завершающей сборник «Камень», и переходит ко второй «Федре», которая начинает сборник «Tristia» (1923). В первом стихотворении классицизм занимал важное место, в нем манделштамовская тема проведена через расиновский классицизм. Второе связано с первым, оно подхватывает уже приведенные там слова Федры, и в нем повторяется одно из запоминающихся слов: «Я не увижу знаменитой Федры» – «Будет в Трезене знаменитая беда». Наконец, оно тоже состоит из трех частей, перебиваемых отдельно стоящими строчками, на сей раз парными. В остальном, вторая «Федра» решительно отличается от первой: она ориентирована на французский классицизм, а не на древнегреческую традицию. В конце статьи автор приходит к выводу о том, что Рим и Франция остались в сборнике «Камень», Эллада и Россия доминируют в «Tristia».

В рамках изучения французской темы интересными являются для нас отдельные наблюдения, представленные в монографии Н. Струве «Осип Манделштам» [40]. В своем исследовании известный манделштамовед освещает некоторые моменты, связывающие поэта с Францией и ее культурным наследием. В частности, он указывает, не вдаваясь в подробности, на влияние таких французских поэтов, как Ф. Вийон, П. Верлен, А. Шенье, С. Малларме (образ «рук») на становление О. Манделштама как поэта. Н. Струве упоминает о влиянии философа Анри Бергсона на мировоззрение О. Манделштама. Программное стихотворение «Notre Dame» анализируется им как манифест акмеизма.

О теме Франции в творчестве поэта говорит и Г. Киришбаум в упомянутой нами выше монографии «“Валгаллы белое вино...” Немецкая тема в поэзии О. Манделштама».

духовной свободе, трагическое предчувствие мировых социально-исторических сдвигов. В России символизм нередко мыслился как «жизнетворчество» – сакральное действо, выходящее за пределы искусства. «Смутное и туманное, непознаваемое, несказанные сказанья души нельзя передать словами, их можно внушить музыкальными созвучиями, настраивающими читателя на созвучный лад с поэтом жрецом, поэтом пророчески неясным, как древняя Пифия» [13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдейчик Л. Л. Философская поэзия Владимира Соловьева – Мн. : Ривш, 2006. – 170 с.
2. Гугнин А. А. Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М. : НПК «Интелвак» (РАН. Институт научной информации по общественным наукам), 2001. – 1 200 с.
3. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ. Становление жанра. – С.Пб. : Изд-во Санкт-Петербург. Гос. ун-та, 1995. – 280 с.
4. Зайнулина Г. И. Синтез документального и художественного в романе Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» // Синтез художественного и документального в литературе и искусстве: сб. материалов III Междунар. конф. – Казань : Юниверсум, 2011. – С. 400-407.
5. Казанкова К. В. Феномен «магического реализма» в малой прозе Г.-Г. Маркеса // Кормановские чтения – 9. – Ижевск : Изд-во Удмурт. гос. ун-та. 2010. С. 452 - 460.
6. Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова : поэтика магического реализма. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – М. : 2005. – 215 с.
7. Кормилов С. И. Реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак» (РАН. Институт научной информации по общественным наукам), 2001. – 1 200 с.
8. Николаева С. Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – М. : 2004. – 218 с.
9. Никольский Е. В. Православное миропонимание в философско-мистической диалогии Вс. С. Соловьева «Волхвы и «Великий Розенкрейцер» // Известия Волгоградского Государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». – Волгоград, 2010. – № 5 (49) – С. 147-150
10. Никольский Е. В. Взгляды Всеволода и Владимира Соловьевых на парафилософское и литературное наследие

- Елены Блаватской // Социально-политические науки. – М., 2011. – № 1 – С. 99-101.
11. Никольский Е. В. Циклизация в исторической прозе Всеволода Соловьева // Вестник АГУ. Серия Филология и искусствоведение. – Майкоп, 2011. – № 1 – С. 24-27.
12. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – С.Пб.: Академ. проект, 1999. – 512 с.
13. Львов-Рогачевский В. В. Символизм [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7741.htm>. Дата обращения : 23.05.2012.
14. Соловьев Вс. С. Новые очерки и рассказы. – С.Пб. 1893. – 420 с.

АНОТАЦІЯ

Нікольський Є.В. Специфіка художнього методу «святочних розповідей» Всеволода Соловйова

У статті розглянуто цикл «Святочні розповіді», написаний історичним романістом Всеволодом Соловйовим у 1870-і роки. Проаналізовано жанрову своєрідність, виявлено те, що лише одна з розповідей відповідає класичному канонові святочної розповіді. Всеволод Соловйов у ранній період своєї творчості був захоплений вивченням містичних феноменів, що дозволяє типологічно співвіднести його розповіді з явищами магійного реалізму. Але такий підхід не є незаперечним, тому що в цьому ж циклі оповідань ми спостерігаємо яскраві риси передсимволізму, що й суто зазначається у висновку статті.

Ключові слова: своєрідність жанру і методу, магійний реалізм, феномен святочної розповіді, парапсихологія, містика в літературі, духовні пошуки письменника, передсимволізм.

АННОТАЦИЯ

Никольский Е.В. Специфика художественного метода «Святочных рассказов» Всеволода Соловьева

В статье рассмотрен цикл «Святочные рассказы», написанный историческим романистом Всеволодом Соловьевым в 1870-е годы. Проанализировано жанровое своеобразие, выявлено то, что лишь один из рассказов соответствует классическому канону святочного рассказа. Всеволод Соловьев в ранний период своего творчества был увлечен изучением мистических феноменов, что позволяет типологически соотнести его рассказы с явлениями магического реализма. Но такой подход небесспорен, потому что в этом же цикле рассказов мы наблюдаем яркие черты передсимволизма, что и сугубо отмечается в выводе статьи.

При разборе произведений последнего этапа творчества О. Мандельштама [12, с. 301-342] автор книги в первую очередь постарался показать двойную оксюморонную функцию немецкой темы: с одной стороны, она выполняет роль тематической «внутренней» эмиграции в идентификационных стратегиях «опального» Мандельштама, с другой стороны, – используется в интеграционной гражданской лирике. При этом особое внимание было уделено стихотворению «К немецкой речи», которое является по праву образно-семантической квинтэссенцией немецкой темы в творчестве О. Мандельштама.

Таким образом, в книге Г. Киришаума ««Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама» исследуются развитие и стратегии немецкой темы в творчестве поэта от полемики с германофилами-символистами до трагически противоречивой гражданской лирики 1930-х годов.

Французская тема играет важнейшую роль в творчестве О. Мандельштама. Однако следует отметить, что до сих пор эта тема является мало разработанной, хотя отдельные её аспекты рассмотрены в работах А. Флакера [42], Г. А. Левинтона, Р. Д. Тименчика [20], Г. А. Левинтона [19], М. Ю. Лотмана [24], О. Ронена [37], М. М. Глазковой [5].

В 1985 году в Цюрихе немецкоязычный исследователь Ральф Дутли защитил диссертацию о месте Франции в жизни и творчестве поэта, которая называлась «Осип Мандельштам – диалог с Францией» [50]. Между тем текстологические, поэтологические и историко-литературные открытия 1990-х годов сделали необходимым пересмотр многих положений Р. Дутли. И все же, несмотря на эссеистически исполненные рассуждения, несоблюдение хронологии и определенные идеологические натяжки, сама установка на анализ французской темы в творчестве О. Мандельштама оказалась, на наш взгляд, плодотворной.

Многие исследователи отметили важность французской темы в творчестве О. Мандельштама, а также указали на некоторые конкретные французские мотивы, но поскольку у каждого из них были свои цели, дальше констатации и беглого обзора французской образности в том или ином произведении дело не шло.

По словам Н. Струве, часто анализ творчества О. Мандельштама сводится к анализу его отдельных стихотворений [40, с. 137]. Стихотворения, составляющие «корпус» французской темы, в этом смысле, не исключение.

Е. Эткинд в первой части своей статьи ««Рассудочная пропасть». О мандельштамовской Федре» [47] пишет о том,

(протестантської і музикальної) тематики в контексте акмеїстическої полеміки з символістами. Автор книги настаїває на том, що «не стоїть також поміщати поезію Мандельштама в центр цього течення (акмеїзму. – О. Л.), хоча іменно так поступають багато дослідники російської і радянської поезії початку ХХ століття» [12, с. 22]. Слід відзначити, що більшим внеском Г. Киршбаума в «акмеїзацію» Мандельштама можна вважати його гіпотезу про «рецидив» символістическої символіки в «Оді Бетховену».

Далі розглядається розвиток німецької теми в військових віршах 1914-1916 років: від газетної «Німецької каски» до «миротворческої» оди «Зверинець», аналізуються мотиви німецької міфології і історії в віршах, так чи інакше торкаючих революційні події [12, с. 68-85].

В представленій книжці увага автора була звернена, передусім, на віршавання поета. Есеїстическі спроби цього періоду творчості О. Мандельштама фрагментарно привертались автором лише з метою уточнення деяких так званих «темних плям» в віршах. Як відомо, прозаїческі тексти О. Мандельштама дуже автореференціальні і часом представляють собою автокоментарії до віршованих творів.

Що ж стосується 1920-х років, Г. Киршбаум розглядає прозаїческі твори цих років, переважаючі в цей період мандельштамовського творчості. В своїй автобіографіческій і літературно-критическій есеїстическій роботі зазначених років О. Мандельштам підводить підсумок, вивчає нові культурософські і поетическі орієнтири. Розглядаючи висловлювання О. Мандельштама, стосуючіся німецьких культурних реалій, автор книги намагався не тільки підключити ці реалії до розбору німецької теми в творчості поета, але і на їх прикладі продемонструвати окремі механізми глибокого перелому в світогляді поета [12, с. 128-166, 213-237].

Одним з предметів дослідження Г. Киршбаума стали і мандельштамовські переклади з німецького, при розборі яких автора цікавила зв'язок перекладческих рішень О. Мандельштама з його образністю, яка в той момент була розроблена в рамках німецької теми в особистому творчості [12, с. 166-207].

В творі 1930-х років дослідник Г. Киршбаум розглядає стратегії використання німецької тематики в «Путешествиях в Армению» і московських віршах 1931-1932 років [12, с. 237-300].

Ключевые слова: своєобразие жанра и метода, магический реализм, феномен святочного рассказа, парапсихология, мистика в литературе, духовные поиски писателя, пресимволизм.

SUMMARY

Nickolsky E.V. Specificity of artistic method in «Christmas stories» by Vsevolod Solovyov

In the article the author considers the cycle «Christmas stories», written by a historical novelist Vsevolod Solovyov in 1870. The analysis of the genre originality helped to reveal that only one of the stories corresponds to the classical Canon of the Christmas story. Vsevolod Solovyev in the early period of his creative work was fascinated by the study of mystical phenomena, which allows correlating his stories with the phenomena of magical realism. However, such approach is disputable, because in the same cycle of stories there are vivid features of protosymbolism that is clearly stated in the conclusion of the article.

Key words: the originality of the genre and of the method, magic realism, the phenomenon of the Christmas story, parapsychology, the mystic in the literature, spiritual searches of the writer, protosymbolism.

*О.Росінська
(Донецьк)*

УДК 821.161.2

ІМЕНА-СИМВОЛИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СКЛАДНОЇ СТРУКТУРИ ХРОНОТОПУ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ МАРІАНИ КІЯНОВСЬКОЇ)

Функціонування власного імені в тексті, зокрема в художньому, у плані проявлення його специфічної образності до сьогодні було предметом осмислення в працях М. С. Альтмана, С. І. Зініна, Е. Б. Магазаника, В. А. Никонова, О. В. Суперанської, Є. О. Отіна, О. І. Фоякової, Л. О. Белей, В. М. Калінкіна, А. К. Мойсієнка, Г. Ф. Ковальова, Н. В. Васильєвої, А. А. Фоміна. Однак дослідження ці мають переважно загальнотеоретичний характер, залишаючи, таким чином, не розкритими цілий ряд питань реалізації інтертекстуальної природи художнього тексту, особливо тексту сучасного, постмодерного, крізь призму образності, створеної ономастичними текстовими одиницями, котрі переважно є одиницями, що осмислюються в контексті лінгвістичних, а не літературознавчих досліджень.

У межах літературної ономастики проблема аналізувалася переважно на підставі угруповання «власних назв за лексичними розрядами залежно від семантичної функції, їх словотворчими

особливостями, стилістичною приналежністю, ставленням до категорії узуальності, ступенем експресивності» [6, с. 60], однак істотно бракує суто літературознавчих досліджень образної природи оніма в структурі художнього тексту. Такий напрям досліджень тим більш актуальний, оскільки літературний онім може виступати важливим елементом художньої структури, формуючи текстову, підтекстову та інтертекстуальну інформацію. Таким чином, створюється авторська індивідуальна образна картина світу, вибудовується внутрішній часопростір художнього тексту, інтертекстуальний часопростір.

Метою статті з огляду на вищесказане є дослідження специфіки функціонування імен-символів у структурі поетичних текстів Маріанни Кіяновської. У художньому тексті поетонім набуває ознак специфічно проявленого знака культури, стаючи квінтесенцією знання мовного, історичного, міфологічного тощо. Працюючи з асоціативністю, усім спектром смислів символічного, поет розширює поле інтерпретації художнього цілого свого твору. Обираючи поетонім, що є загальноприйнятим культурним знаком, кодом, автор апелює до цілого ряду шарів розкодування символічного образу, опираючись на асоціативність імені власного, змушуючи читача включатись у розкодування поетоніма-символу і таким чином створюючи інтертекстуальне поле смислів, що саморозгортається в процесі кожного наступного варіанта розкодування.

Найбільш плідним у такому сенсі є символічний матеріал Книги Книг – Біблії, що за своєю природою є прототекстом, джерелом цитування й переосмислення образів. У художній моделі часопростору поезії М. Кіяновської відбувається розмикання виміру «тут і тепер» до виміру «скрізь і завжди» саме завдяки використанню біблійних символічних онімів. Говорячи про свої особистісні переживання, лірична героїня надає їм характеру одвічно переживаних, оскільки в будь-який час людина, вигнана з раю, прагне в нього повернутися, зокрема відчути себе щасливою через кохання, ширше – любов до людей і світу, віднайдення самої себе, своєї сутності. У такому сенсі символічний образ «Едемський сад» є втіленням бажаного раю, однак пошук раю – це шлях до розчарування, оскільки *«Едемський сад зібгався і стужавів. / Холодний дощ січе долоні дуплам. / Ключар Петро впокоївся на лаві, / І очі затяглися чорним трупом. / Ховають світ у темряву, щоб гаснув. / Як довго забувається покута! / Ключар Петро впокоївся. Прекрасний / Його чекає рай. Чужий... Забутий...»* («Кора, як ніч») [4]. Лірична героїня переживає відчуження не просто від реальності свого існування, в якому безмежне щастя недосяжне, вона

текстологически-поэтологические разыскания известного литературоведа И. Н. Семенко, которые были изложены в статье «Мандельштам – переводчик Петрарки», опубликованной в 1970 году в журнале «Вопросы литературы» [39]. Среди последних работ, посвященных этому вопросу, – исследование С. Гардзонио [3].

Отдельные статьи, биографические и библиографические комментарии были посвящены армянской и грузинской темам в творчестве мастера художественного слова. Это, прежде всего, работы таких известных ученых, как П. М. Нерлер [31], Р. Дутли [49], Н. Поллак [56], К. Зиппель [60], Д. Рейфилд [36]. Готическая и египетская тематика в творчестве О. Мандельштама освещена в специальном исследовании М. Л. Гаспарова «О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики» (2001) [4].

Впервые о немецких мотивах в лирике О. Мандельштама заговорил исследователь-германист В. М. Жирмунский [6], изучавший восприятие немецкой литературы в русской культуре. К. Ф. Тарановский [62] в работе, посвященной еврейской теме, упомянул некоторые немецкие мотивы в лирике О. Мандельштама. Интересными в этой области являются работы Дж. Бейне [48] и Х. Роте [58], в которых отмечается присутствие немецких реалий в стихотворениях О. Мандельштама. В. Шлотт [59] поставил вопрос об эволюции немецкой темы у О. Мандельштама. Сравнительно недавно П. М. Нерлер [30] посчитал нужным перед разговором о стихотворении «К немецкой речи» составить краткую генеалогию немецкой тематики в творчестве поэта. Кроме этого, литературовед исследовал биографические связи О. Мандельштама с Германией, создал очерк о пребывании поэта в Гейдельберге [33] и работу о несостоявшихся переводах поэта из Гете [32]. Глубокое знание поэтом немецкой музыки и ее истории показал в своих обстоятельных примечаниях к «музыкальным» стихам О. Мандельштама Б. А. Кац [10], [11].

Огромный интерес в контексте исследования немецкой темы в творчестве известного поэта Серебряного века О. Э. Мандельштама вызывает книга Генриха Киришбаума «“Валгаллы белое вино...” Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама» [12], которая вышла в Москве в издательстве «Новое литературное обозрение» в 2010 году. Как пишет автор в предисловии, представленное исследование является «версией диссертационного исследования, защищенного в Университете Регенсбурга (Германия) в 2007 году» [12, с. 6].

При анализе стихотворений 1912-1914 годов особенное внимание исследователь уделяет функции немецкой

говорит о так называемой «европейскости» [30, с. 177] поета и предлагает, тем самым, обозначить осознанную причастность О. Мандельштама к широкой культурной традиции. Далее П. М. Нерлер продолжает, что поэту было присуще «„чувство Европы“ – то высокое, светлое и плодотворное ощущение духовной цельности и сродства, которым обладал, при всей своей мозаичности, европейский культурный мир – *сей средиземный краб или звезда морская*» [30, с. 177]. Все элементы этого европейского культурного мира, продолжает литературовед, за исключением разве что английского, запечатлелись в мандельштамовском сознании уже в раннем возрасте. По предположению Н. Струве, О. Мандельштам недолюбливал Англию, считая ее не совсем европейской [40, с. 18].

Отдельные национальные темы в творчестве О. Э. Мандельштама уже давно интересуют исследователей его литературного наследия. Еще в 1974 году основоположником мандельштамоведения К. Ф. Тарановским [61] была написана обстоятельная статья, посвященная еврейской теме. В 2002 году вышла книга Л. Ф. Кациса под названием «Осип Мандельштам: мускус иудейства» [11], где автор предложил свое прочтение еврейской составляющей в творчестве поэта. Л. Ф. Кацисом, по словам Г. Киршбаума, был проведен «анализ жизненной позиции Мандельштама и ее трансформаций на фоне еврейских библиографических стратегий» [12, с. 18]. Еврейской теме в творчестве О. Мандельштама посвящена работа Патрика Кегеля [52], статья Хольга Майера [54], в которой исследователь представил деконструктивную трактовку еврейской темы в «Шуме времени».

Античная тема в творчестве О. Э. Мандельштама в литературоведческих кругах изучается давно и считается самой разработанной. К литературным наработкам в этой области можно отнести работы Р. Пшыбыльского [57], В. И. Терраса [63], К. Ф. Тарановского [41], Н. А. Нильсона [55], С. А. Ошерова [34] и П. Хессе [51]. В 1900-е годы появились новые работы, а именно: работы С. С. Аверинцева «Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама» (1991) [1] и О. А. Лекманова «То, что верно об одном поэте, верно обо всех (вокруг античных стихотворений Мандельштама)» (1995) [21], статьи А. И. Немировского [28], [29], В. А. Швейцера [45], И. И. Ковалевой и А. В. Нестерова [13]. Наше внимание привлекла также статья украинской исследовательницы А. Н. Чеботарёвой [44].

Лишь частично исследована итальянская тема, напрямую связанная с античной. У истоков ее исследования в творческом наследии поэта и прозаика О. Мандельштама стоят

відчується від самої можливості віднайдення щастя, оскільки рай – «чужий», «забутий». Таким чином, внутрішній часопростір її рефлексування розмикається до часопростору біблійної історії, християнського пошуку шляху й віддяки в кінці цього шляху.

Топос вічності, як правило, представлений в аналізованих поезіях Маріанни Кіяновської через три міста – Єрусалим, Рим, Вавилон. Як зазначає В. Андреева, «кожне місто світу має свою головну якість» [1, с. 129], так, шлях християнина до святого очищення символізує в християнській культурі шлях до Єрусалиму, оскільки це місто є місцем знаходження Храму Господнього, й також Єрусалим традиційно в християнській історії постає як земний рай, край добробуту та процвітання – «другий рай». Однак у контексті поезії М. Кіяновської Єрусалим постає на фоні зруйнованого раю: «*В борделях снів обвуглена інфанта, / Портретом босим плаче херувим. / Солодкий фальш і кислуватий фатум, / А наостанок – чийсь Єрусалим...*» («В борделях снів») [4]. Єрусалим стає порожнечою, чорною дірою, де «*вже третій пільгрим пішов і канув*» [4], це спалений і сплюндрований рай. Сфальшованість часопростору вічності передана через образи «*борделю*», «*кислуватого фатуму*». Епітетом до оніма Єрусалим є означення *чийсь*, тобто не єдиний і неповторний, вічний, а один з багатьох.

Рим традиційно постає як одне з міст-символів світової культури, що уособлюється через образ «Вічного міста», сакралізованого простору, колиски цивілізації, це «символ імперії як соціокультурного феномену, емблема імперського розмаху, безмежних прагнень і грандіозних результатів» [7, с. 110]. Для ліричної героїні поезій М. Кіяновської вічним стає пісок, котрий здатний засипати все: «*Засипаю пісками Рим – / Вічне місто із вічним бруком, / Що шепоче мені стозвуко / Сонетарні закони рим* («Засипаю пісками Рим») [4], бо «*піски, що древніші брам, / найдорожчий в сувоях крам*» [4]. Таким чином, символ вічності трансформується у символ скороминушності, символ колиски цивілізації – у символ її зникнення. Рубікон перейдено, повороту назад немає: «*Подають мені закон / про перейдений Рубікон*» [4].

Образ Вавилону, що традиційно сприймається як містичний центр Азії, у наведеній цитаті викликає асоціацію із всесвітньовідомим вавилонським зиккуратом, масивним багатоступеневим храмом, що символічно представляє форму Світової гори: «*Несусвітня буденність. Вавилон з насінини. / Йї знов / Вертикально вознесений брук у формі – подекуди – листя*» («Красвид розглядатиму») [4]. Вертикаль Світової гори, своєрідного сакрального центру світу у контексті поезії – це

горизонталь, що поставлена сторч – вертикально. Це тимчасовий витвір природи, що випадково породжений «вселенським отим «ніщо» [4], місто знецінюється, сповнене «запаху квашеної капуста», знищене «несусвітньою буденністю» реальності.

Ще один означений просторовий вимір у ліриці поетки – сад Гетсиманський: «Спокуснику, сад Гетсиманський – румовища / матриця. / Розбещена яблуня – яблука скапують соком» («Спокуснику, сад Гетсиманський») [4]. Як зазначає В. Андреева, «Гетсиманський сад оливкових дерев – місце таємної драми Іуди, тринадцятого апостола. Моління про чашу відбувається саме в цьому саду» [1, с. 436]. У поезії теж осмислюється ситуація спокуси, сумніву, випробування, утілена в образі «майже змія» – вужа: «він вийшов зі шкіри вужа» [4], що принижує рівень цього випробування, місце, де воно відбувається, усе перетворюється на гру, фарс, бо сам сад Гетсиманський – це «румовища матриця», тобто задалегідь спланована акція руйнування, стирання, знищення. Спокуса й випробування в Гетсиманському саду переходять з рівня сакрального на рівень особистісний – кохання, а з іншого боку, кохання піднімається до рівня філософського.

Дуже цікавою виступає градаційна модель простору у циклі «Галатея»: «Тихо-тихо – до шалу, а потім не страшно і смерті, / І за вічне кохання, вторгване в цій круговерті, – / Три обіцянки простору – міста, і світу, і Греції» («Галатея») [4], за якою місто є найвужчим простором, а Греція ширша за світ.

«Гора – світова вісь, зв'язок неба й землі, Дерево Життя, драбина на небо, спинний хребет макрокосмосу, місце одкровення, епіфанії, посвячення, розп'яття (Синай, Хороб, Олімп і Голгофа)» [1, с. 126], отже, образ-символ гори, як правило, є визначальним для вибудовування системи просторових координат. У поезії М. Кіянської однією з таких гір є Олімп: «Мармур – плоть соковита, ти шматуєш ту плоть – хижак, / Гекатомба Олімпу: у попіл – вина і пелюсток. / А на грудях у жінки – солодкий і літєлий згусток, / Тепла кров, що знезацька стає дорогим барвником» [4], що, як ми бачимо, осмислюється в сенсі місця жертвоприношення – «гекатомби», однак тут жертва – жінка, її любов («солодкий і літєлий згусток»). Згадується також Парнас: «Ми вічні, однак, у цьому невічному світі, / Де наші дороги, не стрівились, ведуть на Парнас». («Ми знов розминемось») [4]. Парнас – обитель муз, небожителів, що вважалася традиційно центром землі. «Важливий момент поняття – містичний центр, що символізує вищий принцип Всесвіту» [1, с. 516], знаходження людини в райському стані, духовно вищій точці. З іншого боку, оскільки «Парнас» – буквально «дім богів», «дім», то можна трактувати «дороги, що ведуть на Парнас» як

АНОТАЦІЯ

Котович А.І. Іудейство в ліриці та прозі О. Мандельштама

У статті розглянуто особливості розкриття іудейської теми у віршованих та прозаїчних творах О. Мандельштама. На прикладі двох віршованих текстів проаналізовано відношення суб'єкта мовлення до іудейства. Аналогічним чином розглянуто тематично відповідні фрагменти прозаїчної книги «Шум времени». Виявлено, що погляд на іудейство в поетичному світі принципово відмінний від погляду на іудейство в світі прозаїчному.

Ключові слова: Мандельштам, іудейство, лірика, проза.

АННОТАЦІЯ

Котович А.И. Иудейство в лирике и прозе О. Мандельштама

Предмет статьи – особенности преломления иудейской темы в стихах и прозе О. Мандельштама. На примере двух стихотворных текстов проанализировано отношение «субъект речи/ иудейство». Аналогичным образом рассмотрены тематически соответствующие фрагменты прозаической книги «Шум времени». Установлено, что взгляд на иудейство в поэтическом мире принципиально отличен от взгляда на иудейство в мире прозаическом.

Ключевые слова: Мандельштам, иудейство, лирика, проза.

SUMMARY

Kotovich A.I. Judaic issue in O. Mandelstam's poetry and prose

The article deals with peculiarities of Jewish issue consideration in poetry and prose by O. Mandelstam. Two poetic texts provide an example of analyzing the subject's attitude towards Judaism. Corresponding prose fragments of «Shum Vremeni» are analyzed in a similar way. The article has proved that poetic attitude towards Judaism is in its essence different form that of prose.

Key words: Mandelstam, Judaism, poetry, prose.

О.Г. Луценко
(Горловка)

УДК 82. 0

«БЛАЖЕННОЕ НАСЛЕДСТВО» ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА: ОБЗОР ИССЛЕДОВАНИЙ

В своей статье «К немецкой речи» один из известных исследователей творчества О. Мандельштама П. М. Нерлер

действительности (собственно говоря, формируются две разные действительности). Иудейская тема получает различные освещения: в лирике имеет место как бы преломление большей сложности, чем в прозе, отношения между лирическим субъектом и изображаемой им действительностью отличаются большей неоднозначностью, завуалированностью. Иудейство в стихах не является в строгом смысле предметом описания, нет поэтому возможности говорить о личном отношении субъекта речи к действительности, они в известном смысле образуют смысловое целое. Отношение я/иудейство лишь мелькает в рассмотренных стихах, оно дает о себе знать косвенно, опосредованно. В прозе, как мы пытались показать, напротив, явно и существенно именно личное отношение субъекта речи к иудейству. Несмотря на заявленное Мандельштамом отталкивание от всего автобиографического, в прозе иудейство прямо оценено, что является первейшим признаком как раз прямого личного отношения субъекта речи к предмету описания. Прозаический иудейский мир есть нечто внешнее субъекту, он для него является объектом рефлексии – там, где говорит вспоминающий Мандельштам. В нескольких фрагментах, где говорит вспоминаемый герой-ребенок, рефлексия отсутствует, ребенок и иудейский мир взаимопроникают и становятся целым. Лишь эти моменты, для которых характерны отмеченные непосредственностью отношения между героем-ребенком и миром, сближают прозаическое раскрытие темы с поэтическим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. С. Аверинцев // Аверинцев и Мандельштам. Статьи и материалы. – М. : РГГУ, 2011. – С. 80.
2. Кацис Л. Ф. Осип Мандельштам : мускус иудейства / Л. Ф. Кацис. – М.; Иерусалим : Мосты культуры-Гешарим, 2002. – С. 70-88.
3. Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 2-х т. / О. Э. Мандельштам. – М. : Худож. лит., 1990.
4. Мусатов В. В. Лирика Осипа Мандельштама / В. В. Мусатов. – К. : Эльга-Н; Ника-Центр, 2000. – С. 158-160.
5. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама / О. Ронен // Slavic Poetics : Essays in Honor of Kiril Taranovsky. – The Hague, 1973. – P. 367-387.
6. Тарановский К. Черно-желтый свет. Еврейская тема в поэзии Мандельштама / К. Тарановский // О поэзии и поэтике / К. Тарановский. – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – С. 77-104.

символічне означення повернення до власної сутності, духовного й ментального «дому». Просторові координати концентруються, таким чином, у «горі», до якої веде «дорога».

Із неназваною горою Синай пов'язаний образ «неопалимої купини», що є символом незнищенності: «Гілля золоте неспалимої купини / Лягає на душу словами останнього Лорки» («Все марно, «все пізно») [4], що з певною мірою припущення ми можемо трактувати як символ вічності шляху, його відтворюваності.

Простір проаналізованих поезій авторки, з одного боку, сакралізується, розмикаючись у вічність, набуваючи ознак біблійного простору, культурного простору, а з іншого боку, десакралізується, утрачаючи свою високу символічність через символіку занепаду, втрати.

Проявлення сакралізованого часопростору відбувається не прямо через називання в тексті часових категорій, а через осмислення біблійних, античних імен-символів.

Самотність ліричної героїні породжується перебуванням у просторі «нелюдського саду», що «народжує чи раду, чи розраду, / Чи сум нерозіп'ятого Христа» («Холодна втіха нелюдського саду») [4], тобто самотність – це результат нездійсненості в часі того, що мало здійснитися, щоб світ наповнився суттю. Сакральна подія не відбулася – Христос «нерозіп'ятий», а отже, сенс утрачений: «мені регоче, що вкотре обірвалася струна» [4]. У вірші «Я одаліска» відчуття втраченого кохання розгортається на фоні принесення жертви-покути, протистояння натовпу, протиставлення святості й гріха, Христа й Магдалини: «І хтось прощення у Христа молив, / А в натовпі стояла Магдалина» («Я одаліска») [4]. Такий контекст дає розуміння вищості прощення й приземленості прагнення судити: «Я пам'ятаю, ти мене лишав / Своєму богу на гірку поталу. / А бог чекав. Він зразу не карав. / Він ще хотів, щоб позбулася бруду» («Я одаліска») [4]. Ім'я Христа виразно пов'язується із жертвою й прощенням, що відбувається в світі сховилини, це часовий символ вічної повторюваності, відтворюваності, усвідомлення постійного випробування: «Тільки прощених свідків зігріє у полі верста, / А поки що у душах, як срібло, відлунюють кроки: / Тонко сивіє волос, болять, западаючись, щоки, / Хто з них мати ота, що найдужче благала Христа? Тільки прощених свідків зігріє у полі верста, / А поки що у душах, як срібло, відлунюють кроки: / Тонко сивіє волос, болять, западаючись, щоки, / Хто з них мати ота, що найдужче благала Христа?» («Палестина») [4]. Образ-символ Ісуса Христа розгортається згідно окресленого напрямку традиційної його інтерпретації, за якою «оточення Месії характеризується передовсім дією (вчинком), тоді як «інструментом» впливу

Боголюдини на навколишній світ виступає *слово*» [2, с. 11]. Результатом дії – суду й отриманого прощення, що реалізоване метафорично через образ усміхненої Магдалини («*Я хтось прощення у Христа молив, / А в натовпі стояла Магдалина*») («Я одаліска») [4] – досягнуте важливе розуміння цінності, осмислене особисте протиставлення «я» – «ти», усвідомлення вічності випробування: «*Бог казав, що він простив, / Вгинався хрест під тягарем покори. / І далі все були хрести, хрести*») («Я одаліска») [4], оскільки прощення відбулося тільки на рівні Бога, тоді як «Ти»-коханий «*лишав на поталу*». Привертає увагу важливий момент: на початку твору маємо образ «*твоєму Богу*», а наприкінці – «*моєму Богу*», тобто в результаті здійснення акту випробування й прощення відбувається присвоєння певної цінності – Бога як символу цього прощення.

Бог у цілому виступає певним мірилом практично всіх важливих категорій світу, зокрема й часу: «*А чекання на себе. Ти в мені, отже, знову я. / Ми обмежені часом, як Богом, як Божим знаком, / Як піском у клецидні. Повіки мені стуля / Помаранчева куля – останнє у світі яблуко*» («Час обмежено пам'яттю») [4]. Час проявляється як категорія визначення меж свідомості й можливості існування, час на межі, що завершується «відпущенням», таким чином, Бог знову пов'язується із актом здійснення випробування й прощення. Час, з іншого боку, обмежений пам'яттю, він стискається до рамок індивідуального моменту спогаду й одночасно розтягується до меж постійного повторення важливого акту, це час, що вбирає в себе циклічне «завжди» і миттєве «тепер». Показово, що подія розгортається на тлі осені, вмирання: «*Пізня осінь приважена каменем. Згустки і скупчення / Листопаду і сенсів, / Знаки листя і знаки руки, / І зникомість очей. Поза пам'яттю – знак відпущення*» («Час обмежено пам'яттю») [4].

«Образ Богородиці в українській літературі зазнав глибокого переосмислення. Перед читачем постає насамперед образ Скорбної Матері, через який, з одного боку, передаються страждання Божої Матері, а з іншого, – трагізм земних матерів усіх часів. Окрім того, створюються і глибоко сакральні за своїм змістом твори на честь Богородиці» [2, с. 12]. Однак у поезії М. Кіяновської можна знайти досить цікаву трансформацію цього образу: «*І діва йде з обличчям від Пречистої, / Яка невірних спляює в костриці*» («Яри поспіли першими снігами») [4]. Образ-символ Богородиці накладається на образ-символ каменю, наріжного каменю, кам'яного простору: «*Уламки світу сплющуються в камінь, / Наріжний камінь. Кам'яне весілля – / Від реготу – до вечора, до болю*»; «*З сузір'я – на гостинець каменистий*»

взрослим, споминаючим Мандельштамом иудейство вообще не оценивается, тут дана исключительно точка зрения ребенка.

Чого нельзя сказать о других фрагментах (их большинство: в книге доминирует голос взрослого, вспоминающего Мандельштама). Еврейство и иудейство, с точки зрения Мандельштама 20-х годов, пишущего прозу, осмыслено и означено чужеродностью и почти всюду маркируется негативно. «Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь» [3, т. 2, с. 13] – этим описанием, похожим на известное «ложка дегтя в бочке меда», начинается рассказ об отцовском кабинете (глава «Хаос иудейский»). Этот кабинет «уводил в чужой мир». В нем – «запах ярма и труда», «мещанский письменный стол», «черствая обстановка торговой комнаты». Речь еврейского учителя, которого родители наняли «в припадке национального раскаянья», звучала «фальшиво». Из синагоги герой возвращается «в тяжелом чаду» и с восклицанием о раввине: «Какая пошлость все, что он говорит!» А музыка в конце главы воспринимается на фоне «грязной еврейской клоаки». Почти все эти выдержки принадлежат скорее уже взрослому, осмысляющему свои воспоминания Мандельштаму. Ребенок, даже такой талантливый, каким, по-видимому, был Мандельштам, едва ли может оперировать столь сложными смыслами, как «запах ярма и труда», «черствая обстановка» и т. д. Все это – результаты осмысления-оценки Мандельштама 20-х.

Правда, в мандельштамоведении имеется точка зрения, согласно которой все вышеперечисленные отрицательные оценки поэта переосмысливаются [2, с. 250]. Даже «иудейский хаос» и «грязная еврейская клоака» оказывается отнюдь не однозначно отрицательной оценкой, а «знаками и следами сложнейшего процесса культурного самоопределения поэта» [2, с. 250]. Мы с такой точкой зрения согласиться не можем. Контексты, привлекаемые исследователем и радикально изменяющие смысл мандельштамовского текста, на наш взгляд, привлечены отчасти искусственно. «Тяжелый чад», в котором возвращается герой из синагоги, «пошлость», которую говорит раввин, и «грязная еврейская клоака», думается, не нуждаются в комментариях. Смысл этого текста ясен, ничто в нем не подталкивает к поиску других текстов, которые сделали бы текст поэта еще более ясным. Нам кажется, что искать какие-то дополнительные смыслы в данном случае излишне.

Вернемся к цели статьи. Думается, соположение приведенных лирических и прозаических фрагментов достаточно ясно иллюстрируют принципиальную разность двух языков описания

явные, но, в отличие от стихов, – отчетливо-отрицательные. Здесь уже не возникает вопросов о степени причастности Мандельштама к иудейской традиции и об его к ней отношении: очевидно отталкивание от своих иудейских корней. В прозе Мандельштам куда более прям и недвусмыслен в выражениях и оценках. Даже словосочетание «хаос иудейский», казалось бы, не вполне ясное на первый взгляд, тут же оказывается объясненным: «Нижнюю полку я помню всегда хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами, русская история евреев, написанная неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста. Это был повергнутый в пыль хаос иудейский» [3, т. 2, с. 14]. Образ иудейского хаоса предметен и понятен: это руины, развалины священных книг, лежащие на нижней полке, что, конечно, не мешает далее наполнять его иными, непредметными значениями, расширяя его, в сущности, до магистрального иудейского образа-символа (наряду, например, с желтым сумраком).

Однако експликація мандельштамовської оцінки іудейства несколько затрудняется тем, що «Шум времени» – книга о детстве: действительность в ней изображена и оценена двояко, с двух точек зрения, и эти оценки носят принципиально различный характер. Первая точка зрения принадлежит герою-ребенку. Например, в цитированном чуть выше фрагменте о «невеселых странных праздниках, терзавших слух дикими именами» представлена точка зрения ребенка. Во всяком случае, переживания, связанные с несвоевременностью еврейских праздников, скорее характерны для ребенка, чем для взрослого Мандельштама, субъекта воспоминания. Вот еще один, более явный, пример детского взгляда на иудейство (вернее, не «взгляда», а именно детской непосредственной реакции на факты, связанные с иудейским окружением, невольной причастностью к иудейской традиции; это различие крайне важно): «Вдруг дедушка вытащил из ящика комода черно-желтый шелковый платок, накинул мне его на плечи и заставил повторять за собой слова, составленные из незнакомых шумов, но, недовольный моим лепетом, рассердился, закачал неодобрительно головой. Мне стало душно и страшно» [3, т. 2, с. 21].

Говорить о прямой отрицательной оціночності здесь нельзя: понятно, что мир бабушки и дедушки был для маленького Мандельштама «плохим», чужим и страшным, но таковым он ребенком не мыслится, не оценивается. Непосредственное, наивное детское сознание формирует лишь состояния (душно и страшно), которые могут быть осмыслены и на основании которых может быть оформлено оціночне суждення. В этом фрагменте

(«Яри поспіли») [4]. Відбувається процес руйнування світу і його стискання в камінь, замкнений просторово предмет, символ твердості, непорушності. У тексті наявний також образ «зверження з неба», падіння, втрати, що породжує необхідність проходження складного випробування, «гостинця каменистого», важкої дороги. І в цьому контексті саме Пречиста є втіленням караючої сили, а не традиційного всепрощення, є, можливо, десницею Суду.

Ріка є символом «незворотного потоку часу, і, як наслідок цього – втрати й забуття» [1, с. 416]: «Крізь прозорість свою я побачу кінець / Пережитостей. Сні я зведу нанівець, / Наче **Лета**, полюючи юного вранці» («Ріка»); «Хтось викришив пісок під ноги Сфінксу. / І тінь на солі – соло одночасне. / Із забуттям торкнувся мозок **Стіксу**, / І покотився зіркою з плечей. / Тварини прокидаються уранці. / Їх – лев'ячі чи лисячі – прекрасні / Лискучі спини, ніжні голодранці, / Втікають заколотникам з очей. / А місто під дощем, як Рим, прозоре» («Хтось викришив пісок») [4]. Стікс – ріка, що сім разів обтікає Аїд, підземне царство; Лета – теж ріка Аїду, напившись з якої, померлі душі отримували бажане забуття. Обидва імені-символи пов'язані із символікою смерті, втрати, забуття, знищення.

Образ зрадника фіксує в поезії М. Кіянської важливий момент сакрального й екзистенційного часу – момент випробування й здійсненого вибору. Цей образ означений онімами «Юда»: «Долонею роздвоєного **Юди** / Галузка світла смерклого жива» («Закресливши руками галузь першу») [4] і «Брут»: «Я бачила, коли убивця **Брут** / Хотів убити першого **Нерона**» («Я знаю, роки майже не болять») [4]. В обох випадках далеко в часі подія наближається до часу актуального, моменти взаємонакладаються, поєднуючи «колись» і «тепер» на рівні «завжди».

Образ втрати, нищення, зникання, підкреслений символом піску, реалізується в цілому ряді імен, що стали символами культури: «Гілля золоте неспалимої купини / Лягає на душу словами **останнього Лорки**» («Все марно, «все пізно»); «Поміж листям – немовби вежі скляні / Під пензлем **Тулуз-Лотрека**» («Чверть на першу»); «Ця осінь – назавсім. Гармонія трепету й крику. / Хвиляста печаль, як ріка на концерті в **Баха**» («У синьому небі»); «Ти **Овідій**, в якого усе навпаки, / Бо живеш у столиці, і ще не в опалі, / Тільки вірші твої філігранні і сталі, / І у тебе закохуються жінки...» («Ти Овідій»); «Так **Верлен** дуже мріяв умерти в Італії. / З того боку – чесноти, а з того – регалії. / Ти – Овідій, в якого усе навпаки...» («Ти Овідій») [4].

Цілий пласт культурно-міфологічного плану виявлення хронотопу пов'язаний із образами Пігмаліона й Галатеї, що

створюють контекст подвійного інтертекстуального відсилання – давньогрецький міф про Пігмаліона й Галатею та переосмислення його в п'єсі Б. Шоу. Жінка стає для чоловіка усім світом, утіленням сенсу його пошуків, символом здобуття, квінтесенцією суті існування: «*Галатеї-вітчизни а чи Галатеї-фортеці*», «*Тільки ти й Галатея, і чиста її голизна, / І її щільнота, і рожєва її білизна, / В цьому ветхому світі, де смерть і нявчання котяче. / Але є Галатея тобою відчута й твоя, – / Ти її проженеш після того, як все передбачиш*», він віднаходить у ній загальне і щось конкретне, особистісне: «*Лабіринт, що поглинув Псіхею, / Галатею щоразу нову – / то ж на безвісті, то ж на / Гречне ставлення мужа, що їй – від високих щедрот. / Галатея як знак. / Галатея як втрачений код... / Все він знав наперед, – і до скопу у ньому боліла / Галатея нага, Галатея з душею лисиць*» [4]. Антропонім «Галатея» протиставляється іншому – «Псіхея», як тілесне протиставляється духовному, оскільки Псіхея уявлялася чарівною дівчиною з крилами метелика, уособлюючи людську душу. Галатея – це кохання фізичне, оспівування тілесного, жіночої краси, «лабіринту», що поглинає душу. Лабіринт традиційно символізує «багатоманіття пропонованих життям проблем і складність правильного вибору рішення» [7, с. 184]. Історичний, міфологічний контекст накладається на переживання ліричної героїні, надаючи їм глибини й осмисленості, створюючи узагальнення, виводячи сприйняття із часопросторового рівня «тут і тепер» на рівень «скрізь і завжди».

Така досить складна внутрішня структура хронотопу зумовлена проявленням у ньому різних рівнів, реконструкцію та деконструкцію часу й простору міфічного, таким чином відбувається формування нового типу часопростору, в якому реалізується складне співвідношення між рівнями, що базується на інтерсуб'єктивності, інтертекстуальності та гіпертекстуальності. У контексті проаналізованих поезій Маріанни Кіяновської таке складне формування часопростору здійснюється в тому числі завдяки оперуванню ономастичними образами-символами, через які проявляється інтертекстуальний пласт інтерпретацій, оскільки будь-яке ім'я в художньому тексті змушує читача розкодувати зміст тексту не тільки на рівні його художнього цілого, але й на рівні національної та світової культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева В. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М. : Астрель, 2006. – 598 с.
2. Антофійчук В. І. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ

своей) неизбежной, «непоправимой», кровной принадлежности к иудейской традиции, которую мыслит, подобно всякому христианину, как действительно неистинную (этот оценочный дистанцированный взгляд привносится, как мы пытались показать, извне, поэтому несет некий дополнительный, историософский, мы бы даже сказали – второстепенный смысл).

О пресловутой мандельштамовской «амбивалентности», которая, как мы видим, имеет место и в иудейских стихах, правильно, на наш взгляд, пишет К. Ф. Тарановский, правда, в связи со стихотворением «Из омута злого и вязкого...», которое лишь в порядке более тонкой интерпретации примыкает к иудейским стихам: «И все же отношение поэта к омуту остается амбивалентным: во второй строфе он его называет “холодным и топким приютом”. В то время как существительное приют несомненно принадлежит к положительному семантическому полю, эпитеты холодный и топкий скорее отрицательные» [6, с. 81].

Теперь обратимся к прозе и присмотримся к двум последним абзацам третьей главы «Шума времени»: «Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры угрозой разрушенья, шапкой в комнате провинциального гостя, крючками шрифта нечитаемых книг Бытия, заброшенных в пыль на нижнюю полку шкафа, ниже Гете и Шиллера, и клочками черно-желтого ритуала» [3, т. 2, с. 13]. И далее: «Крепкий румяный русский год катился по календарю, с крашеными яйцами, елками, стальными финляндскими коньками, декабрем, вейками и дачей. А тут же путался призрак – новый год в сентябре и невеселые странные праздники, терзавшие слух дикими именами: Рош-Гашана и Йом-Кипур» [3, т. 2, с. 13].

Невзирая на известное заявление рассказчика в главе «Комиссаржевская» – «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени» [3, т. 2, с. 41], – моменты, где обнаруживает себя «я», занимают в этой книге видное место. Ведь «я» появляется не только тогда, когда есть формальное «я», говорящее о себе, т. е. не только в том случае, когда имеет место тема «я». Личностное начало начинает просвечивать тогда, когда появляется осязтимая дистанция между субъектом речи и предметами, о которых он говорит, причем дистанция эта – смысловая и обнаруживает себя в том числе и в оценочности суждений субъекта. В приведенном отрывке, казалось бы, речь о «я» не идет, тем не менее, в скрытом виде оно очень хорошо ощущается. «Иудейский хаос», «угроза разрушенья», «нечитаемые книги Бытия», «призрак» и «невеселые странные праздники, терзающие слух» – все это оценки, явные или менее

вопрос – что для субъекта речи иудейство (взятое вообще и его причастность к нему)? как он его оценивает? – определенно ответить не получается.

Однако, спрашивается, разве «непоправимая ночь», страшное «черное солнце» и еще более страшное, с точки зрения субъекта речи, «желтое солнце» – не отрицательные оценки? Мы считаем, что нет, не отрицательные оценки, во всяком случае, не явные, косвенные оценки, не содержащие момент концептуального несогласия, осуждения, как то имеет место в случае с характеристикой иудеев. Если понимать «непоправимость» ночи в связи со смертью матери, тогда, на наш взгляд, нельзя говорить об оценивании: это факт, констатация факта, с тяжелой данностью которого субъекту речи приходится мириться, факт в буквальном смысле непоправимый, который в принципе сопротивляется оценке или тем более осуждению: с ним ничего нельзя поделать, кроме как огласить, воспеть, «преодолеть» его эстетически. «Эта ночь непоправима» – это скорее состояние субъекта речи, которое совпадает с состоянием мира, в котором умерла мать.

Но, конечно, если в интерпретацию образа непоправимой ночи вовлекать религиозные мотивы, т. е. упадок христианства в современной Мандельштаму эпохе, перекликающийся с распятием Христа и т. д., т. е., другими словами, перемещать акцент с темы смерти матери на тему историко-религиозную, – тогда действительно, «непоправимая ночь» – это оценочная позиция рефлексирующего христианина, ладно примыкающая к характеристике «благодати не имея и священства лишены». Но мы считаем, что смыслы этого стихотворения (смерть матери, колыбель) несводимы к одним лишь историко-религиозным мотивам.

Далее, можно ли утверждать, что образ-символ «черное солнце» – отрицателен? Семантика этого образа близка семантике смерти. В статье «Скрябин и христианство» (тематически ближайшем к соответствующим стихотворениям) тексте имеет место даже эстетизация смерти: она мыслится поэтом как высший творческий акт. Является ли «смерть» отрицательно оцениваемым фактом поэтического мира Мандельштама? Даже не будь написана статья (вернее, судя по всему, материалы к докладу) о Скрябине и Пушкине, – говорить о теме смерти у Мандельштама как об отрицательном полюсе было бы некорректно. Да и смерть вообще нельзя оценить, «обвинить» ее в чем-то. Подлежат оценке факты иного, не онтологического характера. Таким фактом в нашем тексте является, например, иудейство.

В целом же стихотворение мы склонны понимать так: субъект речи грустит об умершей матери и об ее (и, соответственно,

- століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук / В. І. Антофійчук; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 36 с.
3. Барт Р. Воображение знака // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
 4. Кіяновська М. Поезії [Електронний ресурс] / М. Кіяновська. – Режим доступу: <http://poetry.uazone.net/kijanovska>
 5. Колосникова Л. В. Конструктивні потенції художнього часу // Людинознавчі студії : зб. наук. пр. Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / Ред. кол. Т. Біленко (гол. ред.), В. Мельник та ін. – Дрогобич : Вимір, 2001. – С. 144-153. – 0,5 д.а.
 6. Михайлов В. Н. Собственные имена как стилистическая категория в русской литературе / В. Н. Михайлов. – Луцк, 1965. – 56 с.
 7. Трессидер Дж. Словарь символов / Дж.Трессидер; – [пер. с англ. С.Палько] – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

АНОТАЦІЯ

Росінська О.А. Імена-символи як засіб формування складної структури хронотопу поетичного тексту (на матеріалі поезії Маріанни Кіяновської)

У статті аргументується доцільність дослідження категорій часу й простору в поезії Маріанни Кіяновської крізь призму інтертекстуальності, що реалізується в художньому цілому поетичного тексту через символічні оніми. Працюючи з асоціативністю, усім спектром смислів символічного, поет розширює поле інтерпретації художнього цілого свого твору.

Ключові слова: символ, поетична картина світу, інтертекстуальність, хронотоп, онім, поетонім.

АННОТАЦИЯ

Росинская Е.А. Имена-символы как способ формирования сложной структуры хронотопа поэтического текста (на материале поэзии Марианны Кияновской)

В статье аргументируется целесообразность исследования категорий времени и пространства в поэзии Марианны Кияновской с точки зрения культурной и литературной интертекстуальности, представленной в текстах через собственные имена-символы. Работая на ассоциативном уровне со всем спектром символических значений, поэт расширяет поле интерпретации художественного произведения.

Ключевые слова: символ, поэтическая картина мира, поетоним, хронотоп, оним, интертекстуальность.

SUMMARY

Rosinska E.A. Symbolic onym as a way to form the difficult structure of chronotope in the poetic text (on the material of Marianna Kiyanovska's poetic works)

This research work is devoted to the study of the specific features of chronotope in the works by M. Kiyanovska in the aspect of cultural and literature intertextuality.

Modifications of literary time and space, expansion of their semantics and functions have influenced the genre of the poetry. In particular, it easily adapts carnival chronotope of commonness (routine) and that of a legendary time (mythological, epic).

Key words: symbol, chronotope, intertextuality, poetic vision of the world, onym.

A. Z. Sabitova
(*Baku, Azerbaijan*)

УДК 7.035:81(73+479.24)

ROMANTICISM AND ENLIGHTENMENT

(on the basis of American and Azerbaijani literature studies)

Romanticism does not emerge and develop at once as a literary trend, it appears by the demand of the times, i.e. if there is historical base for its creation, and after fulfillment of its mission it has to leave the historical arena. But in most cases we miss a factor. Though romanticism becomes the leading trend in a definite period of the time, but it always existed and will exist as a romantic idea, range, and expression form of human dreams with artistic means. As a matter of fact this idea, range presents as demonstration form of romantic approach to the generalization of life actions, i.e. method of romanticism.

The proper method of creative work appears as a specific literary trend; attains specific literary expressive means, devices according to Mammad Jafar [3, p. 23]. If we want to speak about it we must admit that romanticism becomes the leading method to generalize and represent reality in a definite period of time and appears as the romanticism trend.

Romanticism has specific features and these features allow us to view it as a literary trend and differ it from other literary trends, streams and schools. We must stress that every national literature stands out for its romanticism features (of course, national features are available in other literary trends as well). This means that in the works concerned romanticism has national features, national specificity in a concrete national literature together with general features. To speak

ночь...», «свет» является определяемым. В нашем же тексте «светло», «светлый» – определения. Имеет место грамматическое несовпадение, что все-таки влечет за собой и неравнозначность семантическую. «Светлость», а не «черно-желтый свет», переходит из строфы в строфу, с первой по третью, а в последней эта светлость как бы заполняется «звоном» голосов израильтян. (Правда, тогда выходит, что точка «у вас еще светло» – Петербург, что противоречит нашему первому предположению.) Думается, определить смысл пространственного противопоставления невозможно, равно как и противопоставления смыслового. Последовательность, в которой переплетаются светлое (условно положительное) и черное (непоправимое, отрицательное), неясна.

Затем, почему, например, субъект речи «просыпается» «черным солнцем осиян»? Ведь Мандельштам родился и рос, казалось бы, освещаемый «желтым солнцем», т. е. иудейским. «Колыбель» недвусмысленно указывает именно на детство, и детство это проходило в среде иудейской. А «черное солнце» толкуется большинством исследователей как образ-символ Христа, заката христианства. Очевидна неясность. Подобных трудных для понимания моментов в стихотворении достаточно, а удовлетворительных разъяснений в работах об этом стихотворении мы не находим.

Правда, имеется и один прозрачный момент – два стиха: «Благодати не имея / И священства лишены». Здесь субъект речи стоит на христианской позиции, здесь он выражает историософскую оценку (как видно, отрицательную) иудейства. Однако, эта характеристика, на наш взгляд, стоит несколько особняком, своим рациональным историософским смыслом выделяясь на общем символическом, непредметном фоне, задающемся главным образом «черным солнцем». Ведь когда субъект речи говорит «эта ночь непоправима», он занимает позицию внутри изображаемого мира и в одном времени с ним, он как бы вовлечен в эту «непоправимость». А оценка иудейства предполагает временную и, главное, смысловую дистанции между субъектом речи и объектом рефлексии – иудейством. Состояние мира, в котором «ночь непоправима», в котором светит «черное» и еще более страшное «желтое» солнце, на наш взгляд, не слишком согласуется с историософским размышлением.

Как проявлен субъект речи, как он оценивает изображаемый мир? «Я» тут мерцает, оно расщеплено на три голоса: первый – фиксирует непоправимость ночи, второй – историософски оценивает иудейство, третий обращен в прошлое, в детство. Мерцание «я», мерцающий мир стихотворения обуславливает неоднозначность, неопределенность оценок. На простой

А.И. Котович
(Київ)

УДК 821.161.1.09

ИУДЕЙСТВО В ЛИРИКЕ И ПРОЗЕ
О. МАНДЕЛЬШТАМА

Иудейская тема у Манделъштама и поныне является предметом полемики, центральный вопрос которой – степень плотности примыкания Манделъштама к иудейской традиции и, далее, его отношение к собственному еврейству-иудейству. Тема эта сосредоточена, главным образом, в трех стихотворениях: «Эта ночь непоправима...», «Среди священников левитом молодым...» и «Вернись в смесительное лоно...», а также в начальных главах прозаического «Шума времени». Предмет настоящей статьи – преломление иудейской темы в прозе и стихах.

Из трех стихотворных текстов мы будем иметь дело с первым: «Эта ночь непоправима, / А у вас еще светло. / У ворот Ерусалима / Солнце черное взошло. // Солнце желтое страшнее, – / Баю-баюшки-баю, – / В светлом храме иудеи / Хоронили мать мою. // Благодати не имея / И священства лишены, / В светлом храме иудеи / Отпевали прах жены. // И над матерью звенели / Голоса израильтян. / Я проснулся в колыбели – / Черным солнцем осиян» [3, т. 1, с. 117-118].

Нужно сказать, что, невзирая на порядочную комментаторскую литературу об этом стихотворении ([1], [2], [4], [5], [6]), смысл его, думается, по-прежнему постижим скорее в порядке интуитивном. Очевидны две точки зрения, их противопоставление: в одной – «непоправимая ночь», в другой – «еще светло». На этом очевидность заканчивается (может быть выделена и третья, более понятная, но второстепенная, точка зрения – из детства: «баю-баюшки-баю», «я проснулся в колыбели»). Кто говорит о непоправимой ночи, кто эти «вы», у которых «еще светло», и что это за две точки, неясно: если, предположительно, «ночь непоправима» в Петербурге, где умерла мать поэта, тогда почему в Иерусалиме «еще светло»? Ведь там взошло «черное солнце», которое, как его ни понимать, не очень согласуется с этим «светло». Далее, эпитет «светлый» дважды отнесен к «храму». В манделъштамоведении принято считать, что «светлый» тут нужно понимать как эпитет отрицательный: это свет «безблагодатный», это как бы сокращенный вариант «черно-желтого света» иудаизма. Мы с таким пониманием не согласны. В стихотворении о левите («Среди священников левитом молодым...»), из которого и извлечен комментаторами «черно-желтый свет» как безоговорочный контекст к «Эта

about typology of romanticism is to determine the similar and different factors comparing literary events related to the same literary trend in different literatures. The main objective of this writing is to review typology of American and Azerbaijani romanticism, i.e. to determine their similar and different features.

Presentation of American romanticism as a successor of enlightenment traditions, social base other than European romanticism, its focusing on the problem of personality and society and its close relation with realism which replaces it is put forward while speaking about specific features of American romanticism [8, p. 9].

Let's discuss some of these factors and compare the literatures we are interested in referring to them.

Most of writers who wrote about romanticism mentioned it as anti-enlightenment trend. How much is this statement correct?

This statement justifies itself while reviewing romanticism as a literary trend in the literatures of Western Europe. Because enlightenment already passed its climax period in these literatures as a philosophical and literary trend at the end of XVIII century and was dogmatized to a certain extent; but romanticism as a trend appeared as a protest against dogma, calibration. As to American and Azerbaijani romanticism it would not be right to take into account this statement. A. Startsey mentioned that “European romanticism appeared as anti-enlightenment trend, however, American romanticism proceeded enlightenment traditions and it was direct successor of enlightenment” [10, p. 37].

As American romanticism was formed just in the frame of romanticism as independent literature, it is impossible to speak about dogmatic enlightenment traditions in this literature.

As is known, American romanticism was founded in the second decade of XIX century and gave its status to mainly realism after the Civil War. The huge success of American romanticism concurs precisely with this period of time. First valuable models were created by C. Bryant in poetry, V. Irving and F. Cooper in prose in American literature romanticism within these years (1810-1820). But though the way of American literature in the direction of independence coincides with romanticism, appearances of first features of romanticism in this literature are referred to earlier times in comparison with European literatures. First steps in the direction of creation of specific American literature were taken on the eve of the Independence War and mainly during the war years and that was one of the main issues in the agenda of writers after the USA declared its independence. But it was not so easy.

Reference of first American writers to the traditions of European literature developing them in a new condition is normal, because we

can talk about the fact that Europeans moved to and lived in America in the same period but people American by birth did not almost exist. The inevitability of the Independence War was unavoidable from the moment of the residents of American continent began to perceive themselves as separate nation. The nation, having declared its independence as the result of this war, could not but think about cultural independence. Philip Freneau, one of the founders of American romanticism, saw it very well and wrote in 1776 after the USA declared its independence: "Political and literary independence of the nation is completely separate notions. The first we obtained for seven years, the latter, maybe, will not be achieved for seven hundred years" [4, p. 23]. N. Samokhalo wrote about American writers Philip Freneau and B. Brown in view of this: "As founders they were related with former trends: they either support them or are pushed by them. Research of new method was painstaking, features of this method sometimes were felt obscure" [9, p. 12].

Formation process of a literature released from the influence of literature of parent country occurred between two important and vital historical events in the life of the country and nation in American literature and began within the period of the Independence War and ended during the Civil War. This coincides with the rising way from appearance of first features of romanticism to the top point of its development.

The well-known Russian researcher of American romanticism A. N. Nikolyukin wrote: "Three periods may be differed in American romanticism according to the social and political development of the country. The first, pre-romanticism period coinciding with the period of independence war was characterized the priority if classism tendencies. First sprouts of romanticism were felt during this period. This process was observed both in the field of literature and literary criticism, esthetics. The well-known person who described the image of this period was Philip Freneau" [7, p. 9].

It is not accidental that the American writers who commented about national literature and its poetry represented themselves as carriers of enlightenment ideas and tried to refuse dogmatic poetry of the parent country and were successful finally. We above cited the words of Philip Freneau about this as an example. Though W. C. Bryant, one of the founders of American romanticism did not say such decisive thoughts, he went far in his practical poetic creative work and tried to create his poetry free from the influence of literature of the parent country and most time he was successful. Therefore, he was called the voice of New England not only due to his refusal to follow the past and European influence but also his comprehending and renewing literary traditions in a creative way [6, p. 343]. He did not deny traditions coming from

4. Gillis S. The Matrix Trilogy : Cyberpunk Reloaded [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://books.google.com/books?id=bGi9FB3uEXkC&pg=PA75&dq=cyberpunk+film+noir>
5. Graham S. The Cybercities Reader [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://books.google.com/books?id=6Oe1m073C-0C&pg=RA2-PT289&dq=cyberpunk+near-future>
6. Kerman J. Retrofitting Blade Runner : Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep? [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://books.google.com/books?id=HAm4m3w38EC&pg=PA132&dq=Blade+Runner+box+office>
7. Person, L. Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://project.cyberpunk.ru/idb/notes_toward_a_postcyberpunk_manifesto.html

АННОТАЦІЯ

Донец П.Н. Кіберпанк в контексте трансгуманізму (частина I)

Перша частина циклу статей, в яких жанр кіберпанк розглядається в контексті трансгуманізму. В даній статті приводиться загальна характеристика кіберпанку, як літературного напрямку, з метою його подальшого аналізу і зіставлення з мировоззренням трансгуманізму.

Ключевые слова: кіберпанк, наукова фантастика, трансгуманізм.

АННОТАЦІЯ

Донець П.М. Кіберпанк у контексті трансгуманізму (частина I)

Перша частина циклу статей, в яких жанр кіберпанк розглядається в контексті трансгуманізму. У цій статті наводиться загальна характеристика кіберпанку, як літературного напрямку, з метою його подальшого аналізу й зіставлення зі світоглядом трансгуманізму.

Ключові слова: кіберпанк, наукова фантастика, трансгуманізм.

SUMMARY

Donets P.N. Cyberpunk in transhumanistic context (part I)

The author introduces the first part of the cycle of articles which study cyberpunk in transhumanistic context. This article gives general characteristics of the cyberpunk genre and sets the goal to analyze and compare it with transhumanism in the sequel.

Key words: cyberpunk, science fiction, transhumanism.

галлюциногенними наркотиками, причудливими ароматизаторами, магічної фігурою шамана-диджея в клубах бутафорського диму і лучащоюся во всі сторони ейфорією оточуючого столпотворення, безвкусна на перший погляд синтетична «жвачка» перетворюється в убийцю танцюла.

Нечто подобное активно наблюдается и в литературе. Согласитесь, едва ли кто-нибудь детально анализирует систему персонажей, обращает внимание на авторские стилистические приемы и задумывается над заложенными идеями в произведениях постапокалиптической серии «Сталкер». Главное, чтобы среди сюжетных декораций обязательно присутствовал Чернобыль, Зона отчуждения, характерный советский антураж, мутанты и спецназовцы в противогазах. Совокупность данных элементов даёт прямую отсылку к одноимённой компьютерной игре, заставляя читателя снова и снова переживать острые ощущения от геймплея.

Не секрет, что подобная концепция, хоть и является успешной с точки зрения маркетинга, не слишком благотворно влияет на тот или иной жанр, нередко приводя к его последующему вырождению и скоропостижной кончине. В данном случае киберпанку следует отдать должное: умение вовремя уйти со сцены всегда числится признаком подлинного таланта. Киберпанк не стал доводить ситуацию до агонизирующей стагнации самоплагиата и исчез прежде, чем успел исчерпать свои идеи. Пока массовый читатель только распробовал вкус новомодного бренда, он уже успел вписать своё имя золотыми буквами в фонд научной фантастики, таким образом, навсегда оставшись в истории литературы яркой вспышкой.

Каким же видится вышеописанный портрет киберпанка в объективе трансгуманизма? Есть ли между ними что-то общее или же им суждено оставаться на разных мировоззренческих полюсах? Доводилось ли им когда-нибудь пересекаться в безбрежном океане печатных страниц, и если да, то какое литературное существо могло появиться на свет от этого противоречивого союза? Надеемся, что следующие статьи данного цикла помогут пролить свет на эти загадки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетке Б. Киберпанк [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://lib.aldebaran.ru/author/betke_bryus/betke_bryus_kiberpank/betke_bryus_kiberpank.rtf.zip
2. Невский Б. 10 и 1 файл про киберпанк [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.mirf.ru/Articles/art2456.htm>
3. Bethke, B. The Etymology of «Cyberpunk» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.brucebethke.com/articles/re_cp.html

English literature, he comprehended and proceeded his way and reflected American reality looking at the world as an American. As is mentioned by Y. V. Kovalyov namely Bryant elucidated the poetic beauty of nature for his people [11, p. 11]. It is not accidental that it was he who raised his voice against ready poetic images coming directly from English literature and not belonging to animate nature of America. In 1832 he wrote to his brother who lived in Illinois and wrote a poem about lark: “Have you ever seen this bird? Let me recommend you to use the images describing the nature for you from the environment around you... lark is an English bird. An American who has never been in England has no right to be inspired by it” [5, p.554]. Cooper and others had such ideas too. Longfellow, one of the well-known representatives of American romanticism, having unusual work in the development of American poetry, was busy with pedagogical activity for a long period and lay foundation for the teaching of live languages and modern literatures in America, and wrote first manuals. He had been teaching new languages and literature in Bowdoin College since 1829. There were a lot of difficulties in this field, because only classical languages and literatures had been taught till this period and there were not any manuals about new languages and literatures. Longfellow had to create them himself. The practical basis of teaching of new languages and literatures was created by Longfellow in America.

Azerbaijani romanticism had not appeared as a trend against enlightenment as well, it performed as a follower and carrier of directly enlightenment ideas. Blossom of this trend or return, as the specialists called it, coincided with the period when enlightenment movement was very powerful and we could see the challenge of Azerbaijani writers to directly support enlightenment and to be educated, in their works, so it could not be evaluated as opposition to enlightenment. Romanticists who dealt with practical enlightenment were not few both in American and Azerbaijani literatures. They served for enlightenment work both with their creative works and teaching activity. Whereas, Abdulla Shaig, Huseyn Javid and others were busy with pedagogical activity, they at the same time wrote romantic works representing enlightenment ideas. A. Bayramoghlu who touched upon this issue describes A. Shaig's romanticism as related to enlightenment, in a single word, in practical education and education of enlightenment. Evaluating this feature of Shaig's romanticism, he wrote that the music of Shaig's lute challenges the people to development, activity and to be an honest person from the early childhood and tried to educate in this spirit. A. Shaig, his most partners and friends saw the way to reach this aim in the development of enlightenment and schools [1, p. 7]. Educational ideas were widely represented in the creative works of H. Javid, A. Sahhat and M. Hadi.

It is not accidental that Y. Garayev who spoke about well-known Azerbaijani romanticist M. Hadi's creative work mentioned that proximity not only to great Turkish romanticists but also great French romanticists, specially, Jean-Jacques Rousseau in his "Spirit of Man from the Cradle to the Grave" (1909) epic poem [2, p. 13].

From this standpoint we must not miss a point while comparing American and Azerbaijani romanticisms and drawing a parallel between them. This is the aim of romanticists' continuation and spreading of enlightenment ideas, in a single word, it is the reason leading them to think and act in this field.

American romanticists support national independence not only from legal point of view but also from the point of view of morality, self-understanding and self-approval and do their best in this direction. This way passed wandering from English literary traditions as far as to mould the poetics of private American literature. There was not such problem in Azerbaijani literature. Azerbaijan romanticists (including realists) saw the way which leads to national independence in enlightenment, spread of secularized education and rise of nation to the level of progressive nations of the world. As there were innovations from poetic standpoint, there was a problem of alteration of it from root. Though American romanticism developed after the Independence War, Azerbaijani romanticism formed after first Russian bourgeois revolution and our romanticists expressed these national self-understanding ideas.

Thus, we may come to a conclusion that though romanticism appeared as anti-enlightenment trend in Western European literatures, it stated as follower and carrier of enlightenment ideas in American and Azerbaijani literatures.

LITERATURE

1. Bayramoghlu A. Introduction / Shaig A. Selected Works, Three Volume, I Volume /A. Bayramoghlu. – Baku: Eurasian Press, 2005 – P. 4-26.
2. Garayev G. Introduction / M. Hadi Selected Works / Garayev G. – Baku: East-West, 2005. – P. 4-16.
3. Mammad Jafar. Romanticism in Azerbaijani Literature / Jafar Mammad. – Baku, 1963. – 240 p.
4. American poetry in Russian translation of XIX-XX centuries. – M.: Raduga, 1983. – 360 p.
5. History of the world literature, V.6. – M.: Nauka, 1989. – 380 p.
6. History of US literature, V.1. – M., 1977. – 365 p.
7. Nikolyukin A.N. Aesthetics of American romanticism / Aesthetics of American romanticism / A.N. Nikolyukin. – M.: Iskusstvo, 1977. – P. 9-24.

единого жанра весьма условны в силу полиморфизма их сюжетных основ.

В киберпанке наблюдается иная ситуация: здесь в качестве нерушимой монолитной основы выступает сеттинг – устойчивая модель мира, обязательный каркас, на который затем насаживаются конкретные сюжетные перипетии. Большинство последующих жанров фантастики впоследствии перешли к эксплуатации именно такой модели. Напомним, что ранняя эволюция фэнтези также переживала подобный виток развития: толкиеновское Средиземье не слишком-то похоже на Земноморье У. Легуин. Однако спустя несколько десятилетий ситуация кардинально меняется: сколько многотомных серий было впоследствии написано различными авторами по сеттингу «Forgotten Realms» Р. Сальваторе и «Dragonlance» М. Уэйс и Т. Хикмена?

Для большей наглядности можно рассмотреть параллельный пример из области музыки. Не секрет, что в среде критиков принято разделять музыку как таковую и саунд. Так, для определённых стилей малозначим тот факт, что все релизы содержат одинаковый «пластмассовый» электронный бит, идентичные приёмы и звуковые эффекты, а сами произведения, будучи похожи друг на друга как две капли воды, практически неотличимы в сплошном потоке нескончаемо штампуемой продукции, над поверхностью которого время от времени выпрыгивают подобно рыбёшкам хиты-однодневки. Слушателей не интересует имя исполнителя и название текущей композиции в плейлисте, а отдельно взятый альбом не представляет ни эстетической, ни художественной, ни даже коллекционной ценности. Несовместимый с искусством армейский принцип «пусть безобразно, зато однообразно» здесь оказывается на удивление живучим. Возникает, как минимум, два вопроса: в чём заключается ценность вышеописанной псевдомузыки и каким образом продукция подобного рода не только не изжила себя, а, напротив, демонстрирует сегодня весьма успешную ротацию в радиоэфирах и медиапространстве? Оказывается, в то время как её прослушивание в индивидуальной «домашней» обстановке не производит должного эффекта, она неожиданным образом раскрывает свой потенциал в ином окружении и другой ситуации. Её адресатом в данном случае выступает не головной, а спинной мозг. Формируется специфическая атмосфера звучания, своеобразный драйв, эмоциональное состояние, при котором вашему движению задаётся определённый ритм. Такую музыку не принято вдумчиво слушать – под неё танцуют в специально отведённых местах. В сочетании с громким звуком, выкрученным до предела басом, ослепляющими лазерными лучами стробоскопа,

в неизвестность и впустили Матрицу в реальный мир. Кость, брошенная голодной собаке, оказалась пластмассовой. Человеку подарили ощущение индуцированного чувства удовлетворения, но при этом помогли забыть, что это лишь тень того, кем он мог бы быть на самом деле.

Вероятно, киберпанк стал одним из первых поджанров научной фантастики, в котором был успешно реализован принцип конструирования сюжетов из фиксированного набора элементов. Окинув мысленным взором перечень присущих ему черт, обнаруживаем, что он едва ли не в полном составе присутствует практически во всех произведениях указанного типа: отнимите одну деталь – и это будет уже не киберпанк. Ничего подобного в научной фантастике старой школы не наблюдалось. Взяв наугад в качестве примера несколько случайных произведений Р. Бредбери и А. Азимова или, скажем, К. Саймака и Р. Шекли, становится очевидным, что схожие сюжетные параллели в них едва прослеживаются, зато серьёзные расхождения не поддаются арифметическому подсчёту. Даже в библиографии отдельно взятого автора едва ли найдутся по-настоящему похожие друг на друга произведения, если не принимать во внимание неповторимый авторский почерк и уникальную для каждого писателя стилистику. Судя по всему, свободному полёту творческой фантазии в то время ещё мало что препятствовало: её пределы кажутся столь же необъятными и безграничными, как и вселенная, в которой мы живём.

Чтобы наглядно проиллюстрировать вышесказанное, достаточно перелистать любой советский научно-фантастический сборник. Нашему взгляду откроется приблизительно следующая картина: в одном рассказе воинственные марсианские племена выясняют друг с другом отношения, в другом – седовласый учёный корпит в засекреченной лаборатории над изобретением мирового масштаба, в третьей повести сыщик расследует причины загадочного исчезновения жителей провинциального городка, а четвёртая новелла, в итоге, оказывается чьим-нибудь сном. Одни произведения, переливаясь ядовитыми психоделическими красками фантазмагии, отдают столь сказочным абсурдом, что невольно мотивируют читателя задуматься: а где же в этой т.н. «научной» фантастике наука как таковая? В это же самое время другие работы, характеризуясь лишь незначительными имплементациями фантастических элементов, настолько неотличимы от детектива или приключенческой повести, что заставляют задавать себе противоположный вопрос: где же здесь, собственно, фантастика? Иными словами, критерии объединения традиционных научно-фантастических произведений в рамках

8. Rajabova S.S. American romanticism and Walt Whitman's works: Thesis summary written by the Candidate of Philology / S.S. Rajabova. – Baku, 2005. – 25 p.
9. Samokhvalov N.N. Problems of American Romanticism // American literature. Problems of romanticism and realism. Issue 1 / N.N. Samokhvalov. – Krasnodar: Kuban State University, 1972. – P. 5-25.
10. Startsev A. From Whitman to Hemingway / A. Startsev. – M., 1972. – 242 p.
11. Aesthetics of American romanticism. – M.: Iskusstvo, 1977. – 180 p.

АНОТАЦІЯ

Сабітова А.З. Романтизм і просвітництво (на прикладі американської та азербайджанської літератури)

Романтизм як літературний напрям має свої специфічні особливості, однією з яких європейські та російські вчені вважають його антипросвітницьку спрямованість. Таке твердження є вірним лише щодо західноєвропейського романтизму. Стосовно американської та азербайджанської літератури це твердження не виправдовує себе, адже американська література сформувалась як романтична, і особливо на першому етапі розвитку вона була продовжувачем просвітницьких традицій. А азербайджанська романтична література відрізняється яскраво вираженою просвітницькою спрямованістю.

Ключові слова: романтизм, просвітництво, американська література, азербайджанська література.

SUMMARY

Sabitova A.Z. Romanticism and enlightenment (on the material of American and Azerbaijans literature)

Romanticism as a literary movement has its own specific features, one of which European and Russian scientists consider to be its anti enlightenment orientation. This statement is true only in relation to Western European Romanticism. According to American and Azerbaijani literature this claim is not justified, because American literature emerged as romantic, especially on the initial stage of its development, it was a successor of educational traditions. But Azerbaijani romantic literature stands out for pronounced educational focus.

Key words: romanticism, enlightenment, American Literature, Azerbaijani literature

І.О. Скіяр
(Горлівка)

УДК 821.161.2: Підмогильний 7

**ПСИХОПОЕТИКАЛЬНЕ ОСМИСЛЕННЯ
«ВНУТРІШНЬОЇ ЛЮДИНИ» В НОВЕЛІ «ГАЙДАМАКА»
ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО**

Актуальність теми дослідження зумовлена потребою осмислення проблеми обсервації «внутрішньої» людини у творчості В. Підмогильного, з'ясування функціональності форм, засобів і прийомів психопоетикального зображення у світлі авторської світоглядної позиції.

Метою статті є аналіз характерних співвідношень думки й слова, мовлення персонажа й основних складових його характеру, детальний опис психологічної динаміки всередині прозового мовлення (услід за Ю. Еткіндом).

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. німецькі романтики винайшли синтетичне розуміння «внутрішньої людини». 1797 р. Ж.-П. Ріхтер у трактаті «Кампанська долина, або Про безсмертя душі» виголосив: «Внутрішній Всесвіт <...> найпрекрасніший, більш гідний захоплення, аніж зовнішній <...>; потребує іншого неба, замість того, яке простягається над нами, більш піднесеного світу, замість того, який обігривається променями сонця. Тому справедливо говорять не про іншу землю або земну кулю, а про другий світ <...>, який розташований на іншому боці Всесвіту» [13, с. 41]. «Внутрішній Універсум» володіє власною безкінечністю, – стверджував Ж.-П. Ріхтер, – і стикається з безкінечністю «зовнішньою» [13, с. 42] (курсив наш. – І. С.).

Німецькі романтики глибоко відчували безсилість слова; вони усвідомлювали, що мовлення є найбільшим багатством людини, що призначене для найменування предметів, вчинків, подій, але не для висловлення почуттів і думок. Вони вважали, що «внутрішня людина» є німою, проявляти себе здатна лише за допомогою звуків, позбавлених сенсу (за В. Г. Ваккенродером, «прокляття змісту») [див. 12, с. 23]. Ф. фон Гарденберг (Новаліс) стверджував, що мова втратила колишні якості, стала ближчою до почуттів і переживань. «Наша мова була більш музичною, <...> згодом стала прозаїчною і позбавилась музичного тону. Вона стала елементарним звучанням. Вона (мова. – І. С.) має стати співом [8, с. 135]». Н. Берковський, дослідник німецького романтизму, зауважував про культ музики в романтиків: «<...> музика виражає буття самого буття, життя самого життя <...>. Таємниця життя вже досяжна <...> через музику <...>. Для романтиків найприроднішим способом відтворити людину є лірика й

Технологія невольно презентувала керівним верхушкам менту любого деспота – сытого и довольного раба – социальный пластилин высшего сорта, из которого прекрасно лепятся оболваненные марионетки.

Виртуальная реальность подменяет собой естественную среду обитания, сетевое общение вытесняет привычную вербальную коммуникацию, компьютерные игры успешно симулируют реальность, а употребление наркотиков ввиду своей обыденности перестало вызывать общественное порицание. Чудовищные по силе воздействия психотропные галлюциногены, видео- и аудионаротики и другие способы расстаться с реальностью (и заодно здравым умом) – всё это стало восприниматься как «невинная» забава сродни курению марихуаны.

Согласно классификациям Н. Кардашева, К. Сагана и Х. Каутца типы цивилизаций могут быть дифференцированы по уровню энергопотребления. Таким образом, мир киберпанка, с одной стороны, можно определить как цивилизацию более высокого порядка: ресурсы родной планеты используются её резидентами в полной мере, объекты её звёздной системы колонизируются, становясь частью ресурсной базы. С другой стороны, данный этап развития зачастую оказывается для цивилизации коварной ловушкой. Вместо дальнейшей космической экспансии она входит в фазу самодостаточности, морфирует в интроверта, замыкается в себе и становится беззащитной перед угрозами различного характера, направляя весь свой энергетический и научный потенциал лишь в виртуальную среду.

Безрадостную картину этого мира венчает, как нельзя более точно заметил публицист Б. Невский, «абсолютное духовно-нравственное одиночество личности – голый человек на загаженной земле» [2].

«Дивный новый мир» стремительно вступает в свои права, и вместе с ним ускоряются темпы дегуманизации человечества. Лихорадочные поиски гедонистического удовольствия вместо трансцендентального знания, кратковременная эмоциональная встряска вместо духовного переживания – всё это помогает гарантировать, что как низшие, так и высшие классы будут лишены весомых причин для бунта.

Поглощённые сиянием экранов, пассажиры локомотива истории прозевали приближающиеся перекрёстки. Зачем давать рабам хлеба и зрелищ, если можно подсунуть нарисованные? Искусственная среда обитания навязала свою систему вознаграждения, непрерывно стимулируемую различными синтетическими подачками. Телевидение, видеоигры, порнография, социальные сети распахнули портал

пределов. Многочисленные мегалополисы постепенно слились в экуменополис – глобальную агломерацию, образующую сплошную сеть расселения на поверхности Земли. Кажется, будто ты живёшь в непрерывном «планетарном городе», раскинувшемся вдоль побережья мирового океана.

Зависимость – главный бич этого социума, беспощадная тройная плеть, уродующая лик высокоразвитой цивилизации. Корпорации, виртуальная реальность и наркотики – три головы Цербера, преграждающие гражданину киберпанковского мира выход из inferнальной бездны аддикций. Их липкие щупальца опутывают человека с младенчества и нужно обладать железной силой воли, недюжинным проворством и немалой толикой везения, чтобы успешно противостоят им.

Транснациональные корпорации разрослись до невиданных масштабов, сосредоточив в своих руках колоссальную власть, большую часть населения и трудовых ресурсов планеты. Мировая экономика намертво зажата в их кулаке-манипуляторе. Находящиеся в их прямом подчинении преступные синдикаты способствуют ещё большему закреплению личности. Преобладают гигантские бюрократические системы, которые неизбежно делятся на влиятельные группы интересов; всепоглощающая коррупция небрежно прикрыта фиговым листком популизма. В результате, национальный суверенитет постепенно утрачивает былое значение, межгосударственные границы – не более чем пунктирная линия на политической карте мира. В альянсе с вездесущими корпорациями нередко выступают технократические правительства или фундаментальные религии, сводящие к минимуму и без того мизерное пространство для личностного самовыражения и вольномыслия.

Сильные мира сего – олигархи, магнаты и толстосумы, как и положено, купаются в роскоши, зачастую бессмысленной и перверсивной. Бедняки, соответственно, прозябают в нищете и бесправии, впрочем, мало кого омрачает это положение, ведь их бедность на первый взгляд, весьма комфортна: никто не умирает с голоду и не озабочен поисками крыши над головой, а взамен жестоким реалиям современности предоставляется комфортная альтернатива – виртуальная реальность. В то же время, этот комфорт весьма эфемерен: иллюзорное визуализированное удовольствие и мнимая «крутость» интерактивного альтер эго добывается в обмен на медленную, но неуклонную атрофию собственного физического тела. Став практически симбионтом компьютера, человек дал фору искусственному интеллекту, который не только сравнялся со своим создателем, но и в ряде аспектов превзошёл его.

музика. Це прямий зв'язок із її душею <...>. Опис музики, яку відтворює персонаж, є прийнятним за психологічний аналіз. У лірику, в музику романтики вірили, а в психологію не вірили, адже психологія вторила зовнішньому світу» [1, с. 32, 55]. У російській літературі В. Жуковський першим висловив думку про безсилість слова для вираження «внутрішньої людини» в поезії «Невимовне» (1819). На думку Г. Гуковського, для автора «Невимовного» «мистецтво покликане передавати лише те невимовне душевне хвилювання, ті хисткі відтінки настроїв, які складають сутність внутрішнього життя свідомості, для яких зовнішня природа є лише умовним подразником, приводом» [2, с. 47]. Головне завдання Жуковського-поета дослідник вбачав у висловленні «невимовного»: «<...> кожне його слово намагається втілити в малому об'ємі мислиму ним структуру буття в душі [2, с. 48]». Отже, В. Жуковський намагався відшукати мовні засоби для вираження невимовного. Російська поезія і романна проза XIX ст. намагалася поєднати світ «внутрішньої людини» зі знехтуванням ними психологізмом. Ю. Еткінд зауважував: «Митці XIX ст., які здолали романтизм, почали реабілітувати психологію» [12, с. 26].

Українська література початку XX ст. знаходилась на роздоріжжі між сталою народницькою традицією й модерністськими віяннями європейської думки. Як стверджує Р. Мовчан, «тодішній читач украї потребував європейської книжки рідною мовою, не кажучи вже про самих письменників, що інтенсивно намагалися віднайти нові шляхи для розвитку національної літератури» [6, с. 12]. Таким чином, «українська література упродовж 1920-х років загалом розвивалася під знаком модернізму» [7, с. 212], а отже, не залишалася осторонь новітнього шляху розвитку європейської літератури. Так, у листі до Миколи Зерова М. Хвильовий оперував ідеєю «психологічної Європи»: «Коли я говорив про психологічну Європу, я запитував: чи не дала нам ця Європа якогось типу людини, яка <...> творить історію?» [11, с. 859] (курсив наш. – І. С.). Р. Мовчан підкреслює, що М. Хвильовий проголосив універсальність такого типу людини, заодно ніби передбачаючи типологічні зв'язки української літератури з європейською [див. 7, с. 130]. Проте європейські впливи були спонтанними й непопулярними, «адже в пореволюційному хаосі суспільного масовізму, політики, ідеології, як і в повоєнній Європі, загалом губилася, тонула людина, нівелювалася її індивідуальність, було спрофановано одвічні моральні цінності, через що неминуче назрівав фатальний конфлікт між особистістю та новим суспільством, між мрією та дійсністю» [7, с. 215] (курсив наш. – І. С.). Окрім

того, на загальній тенденції розвитку тодішньої європейської літератури позначився вплив психоаналізу З. Фрейда. Отже, в центрі уваги українських митців поставала *несоціальна людина в різних ситуаціях пореволюційного буття*, а суспільні процеси не підлягали художньому аналізу.

У творах В. Підмогильного, написаних до 1920-х років, увагу зосереджено на *«людині внутрішній»*, на підсвідомих особливостях психіки молодого людини, на різноманітних «хворобливих» і «гріховних» душевних станах, на комплексах – на «нічній стороні» душі людини [див. 7, с. 235], на найпотаємнішому й недосяжному.

Новелу **«Гайдамака»** написано влітку 1918 р. на Собачому Хуторі під Катеринославом. Вперше надруковано в літературно-науковому й педагогічному збірнику «Січ» (1919. – Кн. 1. – № 59. – С. 2-15), що виходив під керівництвом професора Петра Єфремова в «Українському видавництві Січеслава».

Головний герой новели «Гайдамака» – учень сьомого класу Київської гімназії Олесь Привадний, який разом із Василем запропонував свої послуги гайдамакам. Через авторське психологічне зображення (психологічний опис) простежуємо причини, що підштовхнули юнака до рішення примкнути до гайдамаків. «Він прийшов до гайдамаків того, що був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство <...>» [9, с. 43]; «Чого він пристав до гайдамаків, а не до червоноармійців, – він і сам не знав. Він тільки постановив полізти туди, де вбивають» [9, с. 43]; «захотілось виплигнути <...> під кулі» [9, с. 47]; «бій скінчився – це викликало в ньому чуття глибокого незадоволення» [9, с. 47] (курсив наш. – І. С.). Таких героїв як Олесь, Ю. Еткінд називає «людьми внутрішнього світу», адже вони пасивні, занурені в себе, керовані сумнівами й пристрастями, розмірковують про себе й інших, знаходяться у постійному пошуку; вони тяжко живуть, їх наміри не здійснюються, вони невдахи [див. 12, с. 162].

На початку новели увага зосереджується саме на зовнішніх проявах внутрішнього стану головного героя. Хоча йому вісімнадцять років, Олесь «сумував іноді довго й болісно, іноді плакав [9, с. 43]»; «йому було боляче <...>, змахнув непрохану сльозину [9, с. 43]»; «мовчання снігів <...> гнітило його, йому хотілось плакати [9, с. 44]»; «тоді він не міг вже опанувати себе й плакав [9, с. 56]» (курсив наш. – І. С.).

Характеристика «внутрішнього» стану Олеся та його «зовнішнє» вираження подається через авторське психологічне зображення також у формі психологічних описів, обсяг яких становить чотири великих абзаци. Таке зображення дає змогу

ночних городів. Нуарові образи 40-х років, замешанні на приметах зари індустріальної ери 80-х, породили на світ «дитя неонових світла» – образець «нуара майбутнього», или неонуара. Образ загниваючого футуристического мегаполиса обнажил актуальні для рубежа тисячелетий проблеми перенаселення, глобалізації, генної інженерії і кліматических змін. В то же время визуальный ряд киберпанка насыщен отсылками к ретродетективам и кинематографу первой половины XX в. Неоренессансные здания, дизайн в стиле ар-деко, плащи спортивного покроя (непременный атрибут детективов в фильмах сороковых), «роковые» женщины, предпочитающие яркую губную помаду и собранные в тугий узел темные волосы; прямые аллюзии к киноэкспрессионизму (главным образом, к фильму Ф. Ланга «Метрополис» 1927 г.) – всё это можно повстречать на страницах киберпанковских романов и в кадрах их экранизаций.

Для тех, кто придерживается древней китайской мудрости, гласящей, что нет ничего хуже, чем жить в эпоху перемен, миры киберпанка, возможно, станут наилучшим пристанищем из возможных. Высокотехнологическое общество здесь стоит на пороге бурных социальных и культурных преобразований: его судьбу вот-вот решит один случайный шаг. Суждено ли ему рухнуть в пропасть глубокого нравственного упадка – чёрную дыру антиутопии, откуда уже не будет выхода, или же радикальные трансформации в общественном устройстве всё-таки выведут его на узкую тропинку к новому, на этот раз кибернетическому ренессансу – всё это целиком и полностью зависит от непредсказуемого авторского замысла. Впрочем, киберпанковским героям некогда размышлять о туманных перспективах, бледным контуром маячащих на горизонте их цивилизации. Общество с трудом зарубцовывает глубокие раны стратификации, тщетно пытается отряхнуться от расплзающейся нищеты и бесправия, из последних сил тушит очаги уличной анархии в городских трущобах, невольно подпитывая союз силовых структур и мафиозных кланов. Победивший конформизм выпустил из бутылки джина извращённой вседозволенности; ослепил, растоптал и дезориентировал человеческую личность, отведя ей роль ничтожного винтика в сверхмашине. Любопытно, что кто имеет достаточно сил и разума взглянуть в лицо окружающей действительности, будет неизбежно оглушён гипертрофированным бездушием, разодран антагонизмами действительности, съеден экзистенциальной тоской безвыходности.

Урбанизация на планете достигла финальной стадии – гигантские города и метроплексы расширились до немыслимых

ненадолго. Ещё одним негласным уговором стало наделение гомо сапиенса статусом основной, а иногда и единственной формы разумной жизни: всевозможные модифицированные и роботизированные особи, а также искусственный интеллект не в счёт, так как исходный биологический материал и разум-прародитель в данном случае всё тот же. Иными словами, это подразумевает практически полное отсутствие каких бы то ни было инопланетных рас – все проблемы на свою голову создают исключительно представители рода человеческого.

Таким образом, вырисовывается с одной стороны довольно мрачное, но в то же время относительно благополучное и, главное, реалистичное будущее. В мире киберпанка не происходит глобальных ядерных катастроф, континенты не превратились в выжженные радиоактивные пустыни; земные недра всё ещё хранят в себе залежи полезных ископаемых (читай: никто не сражается за канистру бензина с каменным топором в руках, а из меню не исчезла натуральная жареная пища). Оттолкнувшись от антиутопии и постапокалипсиса, киберпанк, в результате, довёл ситуацию до оксюморона: волей-неволей приблизившись к современности, он одновременно стал совершенно непохожим на неё.

Со структурологической точки зрения киберпанк представляет собой, возможно, одно из наиболее грандиозных и неповторимых новообразований в современной истории литературы – это комплексное хитросплетение эклектической природы, рукотворный памятник жанровой полимеризации и трансмутации противоречивых концепций. Антропогенное и механическое начало, реальность и галлюцинация, искусство и технология сплелись в единый синтетический коллаж. В пёстром стилевом клубке под причудливыми координатами пересеклись классическая антиутопия, постиндустриальная дистопия (в значении победы сил разума над силами добра), детектив, декаданс, нуар и даже вестерн [4, с. 75]. Так, от последнего киберпанк частично позаимствовал его культ убеждённого, негибкого, всегда готового идти на риск одиночки. Детектив привнёс относительную реалистичность действия и запутанную гордиевым узлом фабулу, насыщенную ко всему прочему многообразием криминальных элементов. От фильма-нуар в киберпанк просочилась атмосфера пессимизма, недоверия, разочарования и цинизма – не удивительно, что в столь агрессивной среде грань между героем и антигероем окончательно размывается. Кроме того, в киберпанке просматривается характерный для «чёрных фильмов» визуальный штрих, когда значительная часть действия происходит в сумрачных, затемнённых тонах, а в декорациях преобладают сцены

зрозуміти описаний вище психологічний стан героя. «Йому так обридло своє безсиле тіло, своя худорлявість, випнуті маслаки на обличчі, що він <...> іноді плакав і проклинав усе на світі вродливе й чудове. Коли він думав про своє життя й життя вдалого, то воно здавалось йому маленьким, нікчемним і тонким, як він сам» [9, с. 43] (курсив наш. – І. С.).

Ретроспективне авторське психологічне зображення сприяє з'ясуванню того, як власне Олесь ставиться до себе: «<...> в одній білизні підходив до свічада, котре вважав за єдиного вірного і правдивого приятеля <...> він починав ретельно дивитись на себе з ненавистю й презирством» [9, с. 44]; «<...> напружено вдихався, стискав кулаки, сварився довго й зосереджено, вкладаючи в цей жест всі свої сили, шепотів: «У, проклятий, проклятий» [9, с. 44] (курсив наш. – І. С.).

Через ретроспективне авторське психологічне зображення також розкривається оціночна характеристика автором головного героя: «Він був не дурний, але й не дуже розумний; розумний остільки, щоб розуміти, що він поганий, нецікавий і нікому не потрібний» [9, с. 44]; ставлення однолітків до Олеса: «Товариші ставилися до його чудно; коли він приходив до класу, то вони весело тискали йому руку, а потім зразу ж забували про його. Коли він підходив до гурту під час якоїсь розмови чи наради, то балачка провадилась так, нібито ніхто й не підійшов» [9, с. 44]; ставлення гайдамаків: «Гайдамаки ставилися до нього з легеньким презирством. Вони майже не розмовляли з ним» [9, с. 46]. Лише тільки червоногвардійці, на думку Олеса, «ставляться до нього не байдуже, а зі злістю» [9, с. 50]. Така ситуація викликала в юнака приємні почуття, адже «він несподівано звернув на себе увагу <...> Йому було весело» [9, с. 50] (курсив наш. – І. С.). Проте наприкінці твору його думка ним же спростовується: «Олесеві зробилось гірко-гірко. Гірко від почуття того, що якби він не такий нікчемний і нікому не потрібний, то його б зараз же розстріляли» [9, с. 56].

Авторське психологічне зображення повсякденного стану головного героя підсумовується фразами: «Від свідомості своєї непотрібності він мучився і плакав» [9, с. 44]; «так само, як і в класі, тут (у гайдамаків. – І. С.) він був непотрібний і самотній» [9, с. 46] (курсив наш. – І. С.).

Інтеріоризоване мовлення діалогічного характеру («діалог із самим собою», за А. Б. Єсінім) у формі роздуму-міркування слугує для глибшого розкриття емоційного світу «внутрішньої людини». У внутрішньому світі Олеса слід відзначити хаос емоційних душевних порухів, почуттів: «Заснути б, чи що? Де це я? А, мене везуть <...>, там буде розправа. Я їх образив... Що ж,

бити будуть чи уб'ють? Ну, нехай: все одно до того йде. Звичайно, я бажав цього. <...> Чудна я людина! Зараз силкуюсь пригадати, чого я пішов сюди, чого кладу в домовину батьків – і не можу дати відповіді. <...> Я ж із дому пропав безвісти... <...> все одно край. Я вже загинув; хоч і не вб'ють <...> помру від туберкулозу <...>. Нема мені спасення й на тім світі, я загинув. <...> Я тварина малодушна. Хе, хіба ж то людина, хто не вміє поставити себе серед інших людей? То ж корова. Ось мене везуть на смерть. Чого ж не радію? Я ж шукав смерті. Дурень, хіба людина мусить шукати смерті?! То вже не людина, недолудок. Розстріляють мене – добре <...> Я нікчемність! Хе... мене може роздушити кожний <...> червоногвардієць проведе ножом по горлянці – і каюк мені, нема мене <...> я через годину, день, два, місяць – теж помру. Так що ж? Га? А, Бог... Може, порятує. Господи, прости й помилуй... <...> Я помру, другий помре, третій... Прийде час, повмирають всі мої співучні й учителі <...>» [9, с. 50-51] (курсив наш. – І. С.). Частота вживання семантико-тематичної лексики, її розгортання в тексті героя дозволяють виокремити ключові слова-теми, предмет міркування: *«розправа; все одно край; я вже загинув; помру; нема мені спасення; я загинув; мене везуть на смерть; Я ж шукав смерті; розстріляють мене; каюк мені, нема мене; я через годину, день, два, місяць – теж помру; я помру, другий помре, третій; повмирають всі»*. Проте можна спостерігати внутрішній конфлікт героя, суперечливий характер прагнень Олесь. Він мріє про смерть і просить Бога врятувати його життя: «<...> незабаром помру <...> Господи, допоможи, порятуй! Я ж вірю!» [9, с. 51].

Отже, підвищена увага до проблеми смислу життя і смерті у Валер'яна Підмогильного пояснюється намаганням письменника зобразити окремого індивіда як частину всесвіту, проте непевну, зневірену у завтрашньому дні, нову особистість – людину з розколотою, роздвоєною психікою [див. 4, с. 6].

У внутрішньому мовленні головного героя можна спостерігати прийом *психологічного самоаналізу*, що виражається через одну з його форм – *саморозкриття*: оповідь від першої особи (герой безпосередньо висловлює свої думки й почуття, передає потік душевного життя, а час переживання збігається з часом його зображення [див. 3, с. 81]): «Я тварина малодушна. <...> Хе, хіба ж то людина, хто не вміє поставити себе серед інших людей? То ж корова. <...> Дурень, <...> недолудок. <...> Я нікчемність! <...> мене може роздушити кожний» [9, с. 50-51] (курсив наш. – І. С.).

Через форму внутрішнього мовлення В. Підмогильний розкриває наслідковий зв'язок психічного стану Олесь. «А як *поставляється до моєї смерті? Хоч хто заплаче? А батько...*

мимикрии. Так, роль печатного органа виконував издаваемый ими бесплатный фэнзин «Дешёвая правда» («Cheap Truth»), представлявший собой шивку размноженных фотографическим способом листовок. Страницы этого журнала пестрили резкими выпадами в адрес казуальной фантастики, всячески поощрявшими эксперименты в области постмодернизма и трансреализма. Сами же авторы, отвергая идею каких бы то ни было культов и не желая становиться их частью, первое время предпочитали действовать анонимно, публикуясь под никнеймами – тогда ещё малораспространённой разновидностью сетевых псевдонимов, получившей впоследствии широчайшую практику применения в местах онлайн-общения. Чуть позже, когда авторы всё же решились выйти из тени и явить миру свои истинные имена, выяснилось, что историю киберпанка творили такие писатели, как У. Гибсон, Б. Стерлинг, Г. Бир, Л. Шайнер, П. Кэдиган, Р. Юкер, Дж. Ширли и М. Суэнвик.

Не находя адекватного отражения в традиционной научной фантастике, бурное развитие информационных технологий в 80-х годах требовало своего воплощения в литературе. Обладая развитым футурологическим чутьём, авторы стали догадываться, в какую технологическую канву ляжет наш мир. Хай-тековые веяния тогда только начинали просачиваться в широкие массы, но незаурядного воображения было вполне достаточно, чтобы представить открывающиеся перед человечеством умопомрачительные перспективы. Нацелившись на завтрашний день человеческой цивилизации, киберпанк требовал от читателя хорошей технической подкованности и продвинутой осведомлённости в компьютерных вопросах.

Создавая киберпанк, его авторы оказались на распутье: не желая оставаться в русле традиционной фантастики, им в то же время не слишком-то хотелось соскользнуть в дебри постмодернизма. Храня верность суровым традициям андеграунда, авторы «Движения», тем не менее, избегали слепого копирования гиперболизированного пессимизма антиутопии, который, по большому счёту, соответствовал реальности не больше, чем приключенческие повести о марсианах. Результатом подобного лавирования стало рождение чуть ли не кибернетической когнитологии, открывавшей в литературе необозримые горизонты.

Место сюжетных событий предпочли проектировать в недалеком будущем. Арену разворачивающихся действий запечатлели в пределах нашей родной планеты и её ближайших космических окрестностей: если сюжетные перипетии и переносятся за эти пределы, то относительно недалеко и

гонка сверхдержав плавно вступала в заключительную фазу. Это означало, что человечество ещё нескоро увидит полёт за пределами гелиосферы новых Юриев Гагариных и шагающих по поверхностям экзопланет Нилов Армстронгов.

Конструкторская мысль постепенно начинает сосредотачиваться на компьютерных технологиях и персонализированных гаджетах. Будущее больше не обещает цветущих яблонь на Марсе и добычи руды в кольцах Сатурна, а прельщает лишь всё более лёгкой связью. Способная к астрономическим прорывам, наука теряет потенциал для новых импульсов. Прогресс начинает двигаться в сторону развития интровертивных интенций человечества.

Трагический апогей космической фрустрации пришёлся на 28 января 1986 г., когда шаттл «Челленджер» в самом начале миссии STS-51L взорвался на 73-й секунде полёта, что привело к гибели всех семерых членов экипажа на глазах у миллионов зрителей по всему миру.

Вызванный вышеперечисленными событиями научный скепсис повлѣк за собой массовую индифферентность по отношению к астрономической тематике. Наука расписывается в собственном бессилии. Фэнтези постепенно отвоёвывает книжный рынок. Растерянных поклонников дальних странствий и галактических баталій начинают теснить любители волшебников и драконов. На смену пришельцам приходят эльфы и гномы, серебристые скафандры сменяются рыцарскими доспехами, а глайдеры и НЛО – колесницами, запряжѣнными пегасами и единорогами.

Никто и предположить не мог, что на этом выжженном пепелище уже пробивался едва заметный росток будущей голограммной розы. Не желая мириться с созданным в среде научно-фантастической литературы положением, за дело принимается ряд неизвестных авторов.

Так появилось на свет «Движение» («The Movement») – идейное ядро нарождающегося стиля, неформальное объединение автономных писателей, громко и провозгласивших приближение в литературе новой волны, грозящейся стать ни много ни мало жанровым цунами. Пропустить электрический ток радикальных идей сквозь умирающее тело фантастики, выжечь раковую опухоль наивной веры в человеческую добродетель, ампутировать наросты сюжетной заштампованности – таким представлялся молодыми авторами катарсис научно-фантастической прозы. Как любое андеграундное движение, его участники всячески имитировали подпольную деятельность, демонстрируя тягу к эпатажу, элитарности и революционной

О, він як не помре, то заплаче. *А інші? А товариші? Господи, у мене немає товаришів! Як прикро! В школі відправлять панахиду й забудуть. Усі, усі забудуть.* Там... тее... жити будуть, їсти, пити, кохати. А я? <...>» [9, с. 54] (курсив наш. – І. С.). Діалогічний характер внутрішнього мовлення має вигляд вільного неупорядкованого міркування. Герой висновок про свою непотрібність за його життя і можливої смерті. Ця непотрібність дуже лякає юнака.

Події в житті Олесь відбуваються на тлі певних суспільних умов, певної історичної доби. Вони сприймаються крізь призму сприйняття і ставлення до них героя твору. Наприклад, юнак сприймає бій між червоногвардійцями й гайдамаками, дає їм оцінку: «шкодував, що не пішов до червоногвардійців. Ті хоч б'ються, грабують, а ці лише здаються без бою» [9, с. 46].

У розмові Олесь з комісаром з'ясувалось, що герой «боронив інтереси України <...> від усякого гвалту й грабування» [9, с. 53], проте уявлення про його «патріотизм» доповнюються психологічним зображенням у формі авторського коментаря: «в школі в змаганнях між товаришами він мовчки тримався загальноросійської орієнтації» [9, с. 53].

Г. Кудря стверджує, що, опинившись у ситуації вибору між життям і смертю, Олесь віддає перевагу смерті, тим самим стверджуючи себе як людина. Хлопець знає, що відмова від цього вибору обернеться для нього визнанням власної нікчемності, з яким він не зможе далі жити. Переборовши волю до життя, Олесь Привадний ствердив себе як особистість, засвідчивши цим, що і в такому слабосильному тілі може існувати міцний дух [див. 5, с. 6]. Дозволимо не погодитись із такою думкою дослідника, адже зухвала й виклична поведінка Олесь була лише миттєвою, і до кінця новели можна спостерігати страх Олесь перед смертю, думки про його втечу. Слушною є думка М. Тарнавського про те, що В. Підмогильний асоціює українську справу з наївним, несвідомим хлопцем, котрий, цілком очевидно, не розуміє, що чинить [див. 10, с. 53].

Інтеріоризоване (невласне пряме мовлення, внутрішній монолог, діалог із самим собою) та умовно інтеріоризоване мовлення розкриває психологічний стан головного персонажа як ззовні, так і зсередини. Оформлене у великі за обсягом абзаци мовлення дає змогу простежити за найдрібнішими змінами душевного стану, що співвідносяться з фізичними почуваннями й відчуттями Олесь. «Олесь, почувши свідоцтво про свою смерть, <...> був певний, що скоїлась помилка <...> Я живий!»; «Олесь зрозумів, що через п'ять хвилин він буде лежати на землі, пронизаний десятком куль. Потім його зачеплять мотузкою й

потягнуть, може, закопають, а може й ні. <...> Потім він буде гнити, смердіти, шкіра облізе»; «Олесь почував, як почали холонуті ноги. Спершу пальці на ногах, потім литки, живіт, груди. Холод, як хвиля, котився з долу до верху. Очі закрились обрусом, і Олесь помітив, що кімната починає перевертатись»; «Хоч би годинку пожити, помислити про все»; «Я вже мертвий. Он свідоцтво. За віщо ж я? Мені вісімнадцять років, мені ще жити та й жити... За що мене розстрілювати? А, я сам шукав смерті...» [9, с. 54].

Психологію «гайдамаки» особливо яскраво відображено автором в епізоді очікування Олесем розстрілу. Внутрішній світ героя виражається через багатомірні співвідношення рівнів: мимовільні початкові відчуття: «Ні, це не може бути! Хто це сказав, що я смерті шукав? Комісар? Бреше він...» [9, с. 54]; думки, що провокують первинний внутрішній хаос: «Що я зробив цим людям, що вони будуть убивати мене?» [9, с. 55]; хаос емоційних душевних порухів, почуттів: «Треба молитись. Як? Кому? А, Богові... так <...> Отче наш... Вже більше ніколи не побачу (небо. – І. С.). Всі ще будуть жити... А Я? За що?» [9, с. 55]; думка про думки, їхня оціночна характеристика: «Прожив би ще десять років, прочитав би ще з п'ятдесят книжок, переночував би ще з десятьма жінками... отже, я все це знаю, все куштував, не варто жаліти. Ні, ні! Боже, прости за думки. Може, впасти навколішки й благати, просити? Може, залишать життя? <...> Може, бігти? <...> А може, пригнутись та побігти? <...> Чи дуже ж боляче помирати? Ударе, мабуть, дуже» [9, с. 55].

Окремі, логічно завершені фрази («вхідні» й «вихідні», бо ними розпочинається і завершується невласне пряме мовлення) налаштовують читача на сприйняття стану діючої особи й слугують для переключення авторського зображення на власне головного героя: «Захотілось ридати» [9, с. 54]; «Холодний піт виступив на чолі» [9, с. 54]; «Свідомість того, що ці рушніці будуть стріляти, покорчили його, він одвів погляд. Олесь перевів очі на небо» [9, с. 55]; «Олесь прикусив долішню губу, щоб не закричати або не завити від жаху, тупої розпуки й чорної туги. Серце колотилось занадто міцно. Аж здригувалась сорочка. Воно поволи, але дуже прудко гнало кров по тілу, так прудко, що Олесеви було важко дихати. Вдаре й стане. Потім знову вдаре так, що затремтить все тіло, болюче задзвенить у вухах і зашумить у голові – й знову спиниться» [9, с. 56]; «Серце похапцем пручнулось і боляче вдарило. Перед очима замиготіло. Олесь напружено подався трохи вперед і завмер в цім русі чекання. Коліна тремтіли. В голові була одна думка» [9, с. 56]; «Увесь він – одне напружене чекання. Серце нервово билось, але Олесь не

об искусственном интеллекте) и научно-технологические прогнозы фронтмена трансгуманистов Р. Курцвейла.

Считается, что киберпанк появился в противовес традиционной утопической фантастике, как следствие неприятия её наивного романтического оптимизма и замшелого нравоучительного морализма, в той или иной степени просматривавшегося в произведениях постаревших мэтров [5, с. 389]. Оставив идею борьбы за расположение повзрослевших и отчасти охладевших к жанру поклонников научной фантастики предыдущего поколения, некоторые писатели переориентировались на изголодавшуюся по острым ощущениям молодёжную, протестную аудиторию, требовавшую свежих идей и новых революций. Это положение во многом подогревалось царящим в то время настроением глобального технологического и космического разочарования.

С каждым годом предсказания фантастов и пути научно-технического прогресса всё стремительнее расходились в разные стороны. Контрастируя с надвигающейся действительностью, фантастические произведения прошлых лет с их нарочито подчёркнутой наукообразностью выглядели несколько нелепо. Многие их по-прежнему читали, но это уже было, скорее, сродни почтению глубокой старости, когда вследствие полученного воспитания мы уважаем солидный опыт пожилых людей, но уже не воспринимаем всерьёз их отстающие от моды и времени аргументы.

Революционные фотографии зонда «Маринер-4» в 1965 г. вкупе с последующими биохимическими экспериментами аппаратов «Викинг» одним взмахом перечеркнули несколько столетий марсианской романтики, списав многочисленные артефакты красной планеты, её исчезнувшие цивилизации, каналы, пирамиды и пресловутого сфинкса в разряд красивых, но не подтвердившихся мифов, а кипы марсианской литературы – в сказки.

Аналогичная судьба постигла и другие объекты Солнечной системы: десятки миров один за другим навсегда вычёркивались из разряда потенциально обитаемых. Надеяться на встречу с инопланетным разумом за её пределами также не приходилось: согласно специальной теории относительности А. Эйнштейна скорость света в вакууме является максимально достижимой. Вот-вот ожидавшийся рывок человечества в межзвёздное пространство на глазах рассыпался в пыль, как туманный мираж. Мы по-прежнему оставались запертыми в пределах собственной планеты на неопределённый срок.

Завершение в 1975 г. программы «Аполлон» положило начало сворачиванию космической программы США. Космическая

же психологическая составляющая, нежели технологические аспекты. Многочисленные софтверные детали сегодня воспринимаются в качестве обаятельного штриха в стиле old-school, сам же сюжет повествует, в первую очередь, о человеке, его слабостях и фобиях. Описанные с жутковатым реализмом сцены самоубийств, торжество загадочного компьютерного разума, рвущийся к мировой власти хакер и маячащий на фоне всего этого силуэт неизвестного врага – всё это отлично иллюстрирует один из наиболее ранних образцов киберпанк-литературы и навеивает ассоциации с рассказом Ф. Лейбера «Человек, который дружил с электричеством». Действие венчает трагичный и захватывающий финал: концовка аккумулирует гнетущую атмосферу всей повести, до последней буквы пронизанную саспенсом и паранойей.

Ещё одним произведением, которое, безусловно, можно отнести к числу предтеч современного киберпанка, является роман «Витки», написанный Р. Желязны в соавторстве с Ф. Сабержаеном. В первую очередь, благодаря тому, что здесь весьма наглядно обыграна идея киберпространства и телепатической связи с компьютерами. В частности, главному герою произведения не составляет труда проникать в любые компьютерные сети и успешно контролировать их. Разумеется, его выдающиеся способности привлекли внимание влиятельной корпорации, решившей использовать его дар в корыстных целях.

Многие считают представителем киберпанка или, по крайней мере, одним из его непосредственных предшественников Ф. Дика, ряд произведений которого хоть и не вписывается в хронологические рамки жанра, но уже обладает большей частью его канонических признаков. Не секрет, что легендарный писатель был своего рода гуру для будущих апологетов назревающего течения. Кроме того, за «главным визионером современности» числится, как минимум, ещё одна значимая заслуга. Огромное влияние на визуальный стиль киберпанка оказал кинематограф, и первостепенную роль в этом сыграл вышедший в 1982 г. фильм Р. Скотта «Бегущий по лезвию» – киноадаптация романа Ф. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?», быстро завоевавшая в определённых кругах звание культовой киноленты [6, с. 132]. Благодаря тому, что в фильм не вошли религиозные и мифические элементы из оригинального романа Дика, он в значительно большей степени стал соответствовать жёстким критериям жанра, нежели литературный первоисточник.

К категории посторонних источников, из которых ранний киберпанк, несомненно, черпал своё вдохновение, было бы уместно отнести тексты М. Мински (сторонника теорий Тьюринга

чув його: він боявся прослухати команду «три», жажнувся, що залп застане його несподівано. Жили на обличчі надулись, очі були розтулені до краю, вуха трошки піднялись, зуби сціпились. Всі почуття сконцентрувалися на чеканні слова “три”» [9, с. 56]. Наведені приклади фраз спростовують твердження М.Тарнавського про те, що «знуцальна імітація розстрілу не лякає його (Олеся. – І. С.)» [10, с. 52].

Дослідивши особливості психологічної динаміки всередині прозового мовлення, ми дійшли висновків. У новелі «Гайдамака» актуалізується увага тільки на вираженні внутрішнього світу головного героя, який відчувається в цьому світі непотрібним.

Інтеріоризоване й умовно інтеріоризоване мовлення слугує для глибшого розкриття і передачі душевних переживань. Авторському (психологічний опис, психологічний коментар) і ретроспективному авторському психологічному зображенню (ставлення особистості персонажа до себе, «інших» – до нього) відводиться приблизно шістьдесят відсотків у тексті. Решта відводиться констатації внутрішнього мовлення Олеся (внутрішній монолог, діалогічний характер мовлення у формі роздуму-міркування і діалог із самим собою). Багатомірні співвідношення між рівнями мовлення персонажа дали можливість їх охарактеризувати, визначити типологію: мимовільні початкові відчуття; думки, що провокують первинний внутрішній хаос; хаос емоційних душевних порухів, почуттів; думка про думки, їх оціночна характеристика. Окреме місце в тексті новели відведено «вхідним» і «вихідним» фразам, які створюють своєрідне обрамлення і слугують для переключення авторського зображення на власне головного героя, а також допомагають глибоко відтворити психологічну атмосферу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии : [моногр.] / Наум Яковлевич Берковский. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
2. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики / Гуковский Г. А. – М. : Худож. лит., 1965. – 355 с.
3. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы : кн. для учителя / Андрей Борисович Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.
4. Калініченко О. В. Новели В. Підмогильного : жанрово-стильова своєрідність : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Калініченко. – Х., 2001. – 17 с.
5. Кудря Г. М. Художні пошуки Валер'яна Підмогильного : концепція людини, риси національної ментальності : автореф.

- дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. М. Кудря. – Х., 2001. – 18 с.
6. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний – перекладач / Р. Мовчан // Всесвіт. – 1991. – № 12. – С. 178.
 7. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Р. В. Мовчан. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
 8. Новалис. Фрагменти / Новалис // Литературная теория немецкого романтизма / [вступ. ст. и коммент. Берковского Н., пер. с нем. Сильман Т. И., Колубовский И. Я.] ; под ред. Н. Я. Берковского. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 329 с.
 9. Підмогильний В. П. Оповідання. Повесть. Романи / В. П. Підмогильний ; [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника ; ред. В. Г. Дончик]. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
 10. Тарнавський М. Між розумом та ірреальністю : Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський ; [пер. з англ. В. Триліс]. – К. : Пульсари, 2004. – 232 с.
 11. Хвильовий М. Листи до Миколи Зерова / Микола Хвильовий // Твори : у 2-х т. ; [упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повесть. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети, листи. – 1990. – С. 840-881.
 12. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэтики русской литературы XVIII-XIX вв. / Эткинд Е. Г. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – 446 с.
 13. Jean-Paul. Gesammelte Schriften. – Berlin, 1987. – Bd. 2. – S. 35.

АНОТАЦІЯ

Скляр І.О. Психоетикальне осмислення «внутрішньої людини» в новелі «Гайдамака» Валер'яна Підмогильного

У статті осмислюється проблема обсервації «внутрішньої людини» у творчості В. Підмогильного, з'ясовується функціональність форм, засобів і прийомів психоетикального зображення у світлі авторської світоглядної позиції; здійснюється аналіз співвідношень думки й слова, мовлення персонажа й основних складових його характеру, психологічної динаміки всередині прозового мовлення.

Ключові слова: психоетикальне зображення, «внутрішня людина», інтеріоризоване й умовно інтеріоризоване мовлення, психологічний коментар, внутрішній монолог, діалог із самим собою, роздум-міркування.

принадлежит к панковской субкультуре, о чём свидетельствует упоминание о его характерном внешнем виде: «он носит косуху и причёску гребнем» [1]. Об этом же напоминает реплика разгневанного отца главного героя: «Майк и Джорджи снова затеялись с этим панком Рэйно!» [1]. В целом, данный рассказ затруднительно отнести к категории фантастики, ввиду полного отсутствия каких бы то ни было нереалистических элементов. Скорее всего, имеет смысл определить его как неординарный для своего времени, но, тем не менее, бытовой скетч.

Броский и звучный неологизм «киберпанк» был замечен и впоследствии использован в несколько иной интерпретации признанным знатоком англоязычной научной фантастики, редактором и антологом Г. Дозуа в его рецензиях на творчество У. Гибсона и Б. Стерлинга. Обобщив их стилистику, он впервые сформулировал определение киберпанка как жанра. Данная формулировка стала впоследствии широко известна как критерий Дозуа: «Hightech / Lowlife» («Высокие технологии, низкий уровень жизни»), подразумевающий, что жанр повествует о высокотехнологическом, но исключительно бедном нравственно и духовно мире [7]. При этом вторая часть критерия означает не столько ограниченность в материальных средствах существования, сколько низвержение человеческих ценностей, циничный демонтаж гуманистических идеалов, всеобщее моральное разложение и глобальную бесперспективность.

Литературное генеалогическое древо киберпанка представляется весьма размытым и запутанным: конкретных прародителей насчитывается сравнительно немного, в то время как косвенные заимствования характеризуются крайне протяжённым ареалом. В числе прочих авторов благодатную почву на ниве протокиберпанка вспахали произведения А. Бестера, У. Бэрроуза, С. Дилэни, Дж. Балларда, Дж. Браннера, Н. Спинрада и др.

К непосредственным жанровым прототипам можно отнести повесть Дж. Варли «Нажмите “Ввод”». Великолепная атмосфера, техническая достоверность, колоритные герои и интригующий сюжет этого произведения захватили умы многих тогдашних читателей и, что немаловажно, начинающих писателей. Размеренное повествование, отвлеченный, и, казалось бы, совершенно не таящий угрозы для жизни героев, мир компьютерных программ, неожиданно меняется с появлением грозной, таинственной и безликой силы. Несмотря на безнадежно устаревший по сегодняшним меркам антураж, произведение затрагивает не устаревающие проблемы. Сейчас, по прошествии четверти века, на первый план сюжетной линии выходит всё

того, что киберпанку ещё есть о чём сказать современному читателю, а актуализируемый им спектр проблематики по-прежнему ловко балансирует на острие злободневной действительности.

Следует отметить, что о киберпанке уже достаточно много сказано в литературоведении: самому жанру и его конкретным представителям посвящено внушительное количество диссертационных исследований, данная тема регулярно получает детальное освещение на тематических форумах, семинарах и конференциях, а в периодических изданиях с завидным постоянством выходят соответствующие научные статьи. Иными словами, его причисление к разряду незаслуженно забытых в литературоведческой сфере явлений было бы, по меньшей мере, серьёзным заблуждением. Поэтому в разговоре о киберпанке крайне сложно избежать многочисленных цитирований и рерайта. Тем не менее, нам придётся в очередной раз коснуться самого определения жанра и проанализировать его основные характеристики, поскольку ключ к разгадке следует искать именно в этих, казалось бы, вдоль и поперёк исследованных пределах.

Онтогенез данного понятия традиционно возводится к игре слов «cybernetics» (от англ. кибернетика, связанность с компьютерами, виртуальность) и «punk» (от англ. панк – мусор, отребье, асоциальный элемент, противник любой массовой культуры). Идея объединить их в окказионализм впервые посетила американского разработчика программного обеспечения и по совместительству фантаста-аматора Б. Бетке, опубликовавшего в ноябре 1983 г. одноимённый рассказ в журнале «Amazing Science Fiction Stories» [3]. Никто и предположить не мог, что это, написанное сугубо ради забавы, короткое произведение, не имеющее к киберпанку, как таковому, прямого отношения, впоследствии даст название одной из самых громких, скандальных и новаторских ипостасей современной фантастики. «Киберпанк» Бетке представляет собой небольшое ироническое повествование о проделках трёх подростков, живших в эпоху только начинавшейся глобальной компьютеризации и исповедовавших свойственный данной возрастной категории принцип: «мы – молодые и умные, а они – старые и глупые». От обычных тинэйджеров их отличает повышенный интерес к компьютерным технологиям и, в частности, хакерству, которое, следует заметить, было на тот момент весьма малоизвестным в любительской среде явлением (здесь, вероятно, следует искать корни пресловутого «кибер-» в этимологии термина). Кроме того, один из главных героев по имени Рэйно, судя по всему,

АННОТАЦИЯ

Скляр И.А. Психопоэтикальное осмысление «внутреннего человека» в новелле «Гайдамака» Валерьяна Пидмогильного

В статье осмысливается проблема наблюдения «внутреннего человека» в творчестве В. Пидмогильного, определяется функциональность форм, способов и приемов психопоэтического изображения в аспекте авторской мировоззренческой позиции; осуществляется анализ соотношения мысли и слова, речи персонажа и основных составляющих его характера, психологической динамики внутри прозаической речи.

Ключевые слова: психопоэтикальное изображение, «внутренний человек», интериоризованная и условно интериоризованная речь, психологический комментарий, внутренний монолог, диалог с самим собой, размышление-рассуждение.

SUMMARY

Sklyar I.O. Psychopoetical comprehension of «internal man» in Valerian Pidmohyl'ny's short story «Haydamaka»

In the article the problem of observation of «internal man» is comprehended in works of V. Pidmohyl'ny. The author determines functionality of forms, methods and receptions of psychopoetical depiction in the aspect of authorial world view position. Special regard is given to the analysis of correlation of idea and word, speech of personage and basic constituents of his character, psychological dynamics in prosaic speech.

Key words: psychopoetical depiction, «internal man», external speech and conditional external speech, psychological comment, internal monologue, dialogue with oneself, reflection-reasoning.

*Н.В. Сподарец
(Одесса)*

УДК 821.161.1<20-21>

**К ВОПРОСУ МЕТОДИКИ ИЗУЧЕНИЯ ТИПОЛОГИИ
ЛИЧНОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

Литература располагает широчайшим поэтикальным арсеналом, позволяющим в рамках художественного текста развернуть авторскую концепцию *человека*. Писатель это мастер слова, которому удается убедительно, т. е. эстетически действительно выразить эту концепцию. Поэтому закономерно, что наука о литературе на всех этапах своего становления проявляла

інтерес к проблемам художественной концептуализации человека, тем самым формируя исследовательское направление, которое сосредоточивается на антропологической поэтике. В XX веке методология таких исследований не отличалась многовекторностью, да и о широте литературоведческих решений в этом вопросе говорить не приходится.

Конец XX века не только в филологии, но в целом, в гуманитарной методологии знаменовался преодолением структуралистских оценочных принципов на фоне явной приоритетности *антропоцентристских подходов*. Мотивация такой динамики очень многопланова. Обратим внимание только на фактор *опыта литературно-художественной антропологии XX века* (художественные концепции человека), где масштабность и глубина художественных решений не только согласуется с научной антропологией прошлого века, но во многом и опережает ее разработки.

Можно сказать, что литературоведческая мысль конца XX века была поставлена перед необходимостью отразить многоаспектный антропологический опыт художественной литературы в системе адекватных категорий и методик. И конечно же, объект такого изучения не ограничивается только литературным процессом XX века, а включает весь знаковый ряд истории литературы.

Представляется, что сегодня **изучение литературы в школе и вузе** как с прагматико-педагогической, так и художественно-образовательной точек зрения продуктивно сконцентрировать **на антропологической, т. е. человековедческой проблематике**. Молодое поколение, остро переживая проблему личностной самоидентификации, с интересом относится к анализу произведений, в которых художественно моделируется процесс личностного становления и самоосмысления.

Исследовательская работа в спектре антропологических проблем предполагает *уточнение исходных категориальных дефиниций* – инструментария литературоведческого анализа. Подчеркнем: вычленение этих дефиниций – методологически аргументированная позиция, за которой стоит понимание того, что художественная концептуализация феномена человека в первую очередь определяется гносеологическими и аксиологическими приоритетами **индивидуально-авторского литературного сознания**, ориентированного и на общие *эпистемологические подходы эпохи*, и на характерные *принципы разработки* антропологической проблематики *в рамках того направления*, к которому оно тяготеет.

Но в данной статье речь пойдет не об индивидуально-авторских решениях антропологической проблематики, а о

киберпанк молодёжных субкультурах? Как видим, иллюзорная когерентность этих понятий неминуемо коллапсирует, несмотря на всю кажущуюся схожесть. Разворошив целый ворох сомнений и противоречий, попытаемся теперь в них разобраться, чтобы, в конечном итоге, пролить свет на подлинный характер отношений киберпанка и трансгуманизма, попутно обозначив вышесказанное приоритетной целью данного исследования.

Едва ли можно поставить под сомнение тот факт, что, являясь одной из эволюционных вех фантастической литературы, эпоха киберпанка оказала на неё не менее заметное влияние, чем, скажем, Золотой век или Новая волна. Просуществовав в первоизданном виде всего около десятилетия, ему удалось за столь короткий промежуток времени сделать то, на что у других литературных жанров нередко уходят целые столетия. Утверждение, что 80-е годы в постмодернистской литературе прошли под флагом киберпанка, отнюдь не является преувеличением. Его ничем не предвещаемое появление произвело эффект разорвавшейся бомбы, в одночасье поломавшей массу устоявшихся стереотипов в научной фантастике, которая, следует заметить, успела к тому времени обрести порядочным слоем жанровых клише. Сформировав новые подходы в литературной конфликтологии, киберпанк совершил дерзкую рекогносцировку на необжитые традиционной фантастикой тематические области, тем самым аккумулировав значительный потенциал для последующих жанровых флуктуаций. Избегая прямых реминисценций к опыту фантастической литературы предыдущих лет, авторы киберпанковской прозы умело жонглируют её отдельными компонентами, насыщая текст многообразием аллюзий и пестротой ассоциаций из различных областей человеческой культуры, мировых религий, философских и социологических теорий.

Правда, в конечном итоге, эта микрореволюция оказалась крайне непродолжительной: вскоре киберпанк столь же неожиданно дезинтегрировал, оставив после себя плеяду не менее своеобразных, но весьма далёких от прародителя жанровых деривативов, некоторые из которых переживают сегодня свой пик популярности. Несмотря на сравнительно небольшой по сравнению с другими жанрами список референтных авторов, ни один из них не обделён вниманием исследователей-литературоведов, а их фанатской аудитории могут позавидовать многие сегодняшние представители жанрового мейнстрима. Не говоря уже о том, что масштабы влияния их творчества на современную медиасферу вовсе не поддаются объективной оценке. Всё это является неоспоримым свидетельством в пользу

Ключевые слова: литературная критика, статья, анализ, типы личности.

SUMMARY

Burkova E.S. The man and the world in the article «The words next to the last» (on the problem of world building)

The article shows the problem of world building in L. Shestov's critical essays, the analysis of which helps to understand the concepts «man» and «the world» in the author's critical reflection. Special regard is given to the classification of personality types introduced by L. Shestov in the essay «The words next to the last».

Key words: critique, essay, analysis, personality type.

*П.Н. Донец
(Севастополь)*

УДК 82-311.9: 165.742 «713»

КИБЕРПАНК В КОНТЕКСТЕ ТРАНСГУМАНИЗМА (ЧАСТЬ I)

Рассуждая о роли трансгуманизма в научно-фантастической литературе, термин, который в данном контексте с огромной долей вероятности приходит на ум одним из первых, – это, несомненно, киберпанк. И, действительно, если не вдаваться в подробное толкование указанных дефиниций и не углубляться в аспекты их генезиса, не слишком искушённому в фантастике читателю может на первый взгляд показаться, что эти два понятия буквально созданы друг для друга, если вообще не являются квазисинонимами. Принцип «встречают по одежке» здесь срабатывает со стопроцентным эффектом, ведь и та, и другая доминанта ассоциируется с почти идентичными семантическими полями, включающими в себя взаимоинтегрированный список терминологии.

Однако, как это зачастую случается, истина оказывается не столь очевидной уже при ближайшем рассмотрении, а при сколько-нибудь глубоком анализе вовсе аннигилирует под натиском объективных фактов. Почему трансгуманистическое сообщество заносит в чёрный список львиную долю классических киберпанковских произведений, а их авторов перманентно клеймит позором в блогосфере? И, наоборот, по какой причине идеи трансгуманизма так и не получили должного распространения в ассоциируемой с киберпанком литературе, кинематографе и альтернативной музыке; в связи с чем они не пользуются популярностью в ориентированных на

типологически характерных для определенной культурно-исторической эпохи, литературного направления. Заключение такого рода могут быть сделаны в контексте изучения авторской художественной антропологии, проецированной на цели и задачи типологического анализа.

Материал для обобщений может дать только *имманентный анализ текста* отдельного произведения писателя и метатекста творчества, что позволяет выйти на типологические характеристики его концепции человека и только затем – на человековедческую типологию в рамках литературного направления. Здесь уместно сослаться на М. М. Бахтина, подчёркивавшего: «Там, где человек изучается вне текста... это уже не гуманитарные науки» [2, с. 285]. Ведь нас интересует не человек в своем бытии, а *бытие человека в художественном мире литературы, какое мы постигаем через текст произведения, т. е. человек как эстетический объект авторской концептуализации*. Концепция человека, на которую вышло сознание определённого литературного направления эпохи, может быть сформулирована в процедуре литературоведческого моделирования. Первоначально разрабатывается модель знаковых для литературного направления авторских решений концепции человека, а на следующем этапе обобщаются показатели условной модели всего направления.

Информация методического характера, на которую нами обращено внимание выше, говорит о том, что к типологическим исследованиям в области литературной антропологии эпохи или литературного направления можно переходить только при наличии опыта осмысления индивидуального авторского творчества писателей определённой эпохи. Опираясь на эту базу, далее в статье сосредоточим внимание на типологии человековедческого поиска литературного сознания XIX – начала XX веков – эпохи эстетического креативизма, охватывающей литературные направления романтизма, реализма и раннего модернизма. В целом культурное и соответственно – литературное сознание этого времени отличает повышенный интерес к проблеме *личности*, чем мотивирована педагогико-прагматическая цель нашего исследования, о которой в статье указано выше: формирование ценностных ориентиров современной молодежи.

Рассматривая проблему человека в искусстве, научная мысль уже неоднократно констатировала, что *«идея человека» является системообразующим фактором художественного познавательного цикла*. В литературоведении данное понятие соотносится с рядом других понятий этого же типологического ряда: *художественной концепцией человека, концептом*

«человек», функциональные терминологические задачи которых отвечают типу определённого филологического дискурса.

Параметры художественного познавательного цикла в литературоведении задаются критериями дифференциации, в качестве которых могут выступать понятия: «культурно-историческая эпоха», «литературное направление». Концепт «человек», актуализированный в концептосфере каждой культурно-исторической эпохи и соответственно – литературных направлений эпохи, в семантическом выражении развертывается как парадигма *подвижная и историческая*. «Именно эволюция философско-эстетической «идеи человека» лежит в основе актуализации материалистических (романеск, ренессанс, классицизм, реализм, неореализм, гиперреализм) и идеалистических (готика, барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм) философских традиций, определяющих эстетику литературного направления и доминантного художественного метода» [5]. Литература же в свою очередь фиксирует этапы исторического самосознания человека. Рассматривая в филологическом дискурсе специфику этого процесса, В. М. Головкин констатировал, что «идея человека» эволюционирует даже в рамках одного художественно-познавательного цикла» [5], имея в виду и те решения концепции человека, какие отвечают разным этапам (исторически или концептуально мотивированным) становления одного творческого метода. Например, концепция человека в реалистических произведениях А. С. Пушкина и представителей натуральной школы и т. д.

Выход на уровень типологических характеристик человека в литературе дает нам возможность констатировать основные человековедческие интенции литературного сознания в динамике смены эпох. Но не будем забывать, что художественное сознание писателей XIX и XX веков отличается интенцией креативности, стремлением к индивидуально-творческим решениям как на уровне концептуализации, так и антропологической поэтики. Это усложняет процесс типологических наблюдений и обобщений, повышает в нем компонент схематичности и условности, т. к. художественно-эстетическая значимость каждого литературного решения проблемы человека, начиная с конца XVIII века и по сегодняшний день, определяется и показателем концептуальной самобытности и поэтической оригинальности.

Исходим из того, что принципы структурных отношений *родового, видового и индивидуально-личностного* в художественной концептуализации человека *мотивированы исторически*. На это обратил внимание еще В. Г. Белинский, различая в человеке две стороны – «общую, человеческую, и

6. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде / А. Камю // Сумерки богов. – М., 1990.
7. Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. / Л. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 1990.
8. Лашов В. Неклассические истины, или Парадоксы Л. Шестова. – М. : Рос. гуманист. о-во, 2005.
9. Лермонтов М. Сочинения в двух томах / М. Лермонтов. – М. : Правда, 1990.
10. Ловцкий Г. Шестов по моим воспоминаниям / Г. Ловцкий // Грани. – 1960. – № 45.
11. Поляков С. Лев Шестов / С. Поляков // Вопросы философии. – М., 2004. – № 5.
12. Раковская Н. Литературная критика : Проблемы теории и истории / Н. Раковская. – Одесса : Астропринт, 2007.
13. Сендерович С., Шварц Е. Кто Канта наголову бьёт (К теме : Лев Шестов и литература 20-го века) / С. Сендерович, Е. Шварц / Russian Literature. – North Holland, 1994.
14. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности / Л. Шестов. – М. : АСТ МОСКВА, 1905.
15. Шестов Л. Достоевский и Ницше (философия трагедии) / Л. Шестов. – М. : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2007.
16. Шестов Л. Предпоследние слова [11 афоризмов] / Л. Шестов. – Рус. мысль, 1905.

АНОТАЦІЯ

Буркова Є.С. Людина і світ у статті Л. Шестова «Предпоследние слова» (до проблеми моделювання світу)

У статті актуалізується проблема моделювання світу в літературній критиці Л. Шестова. Аналізуються статті, які дозволяють поміркувати над поняттями «людина» і «світ» у його критичній рефлексії. Розробляється класифікація типів особистості, запропонована в статті Л. Шестова «Предпоследние слова».

Ключові слова: літературна критика, стаття, аналіз, типи особистості.

АННОТАЦИЯ

Буркова Е.С. Человек и мир в статье Л. Шестова «Предпоследние слова» (к проблеме миромоделирования)

В статье актуализируется проблема миромоделирования в литературной критике Л. Шестова. Анализируются статьи, которые позволяют осмыслить понятия «человек» и «мир» в его критической рефлексии. Разрабатывается классификация типов личности, представленная в статье Л. Шестова «Предпоследние слова».

Нобходимо отметить следующее: в модели мира Л. Шестова человек – существо сложное и противоречивое. Именно в противоречиях он проявляет себя наиболее искренне. Человек – это биосоциопсихологическое явление, с одной стороны связанное с миром бытия, с другой – раскрывающее внутреннее Я в острокризисных ситуациях. Это одна из наиболее важных экзистенциальных проблем, заявленных Л. Шестовым. В результате возникает вера. Интересен тот факт, что Л. Шестов не отказывается ни от одной религии, но в каждой находит истину.

В текстах Л. Шестова больше интересует процесс самовыражения, хотя он ориентируется и на читателя. Язык Л. Шестова прост, сложным для восприятия в его текстах являются поставленные проблемы.

В связи с чем интересен хронотоп, создаваемый критиком: человеческую душу Л. Шестов превращает в пространственно-временной образ (заявлен хронотоп чёрной бездны); земное и небесное время и пространство; пространство бесконечности, вечности; хронотоп трансформированной жизни, созданного критиком загробного мира; космос как источник зла и хаос как источник свободы; Л. Шестов «берёт» хронотопы отдельных текстов и органично внедряет их в свой текст, заставляя различные пространства и времена сталкиваться, взаимодействовать, приводя их в диалог, о котором говорил М. Бахтин. В конечном итоге Л. Шестов расширяет хронотоп своего текста, но главное, что интересуют критика лишь хронотопы «с трещиной» (перекрёстки (для Пилата разговор с Христом – это перекрёсток), дороги и др.). «Многослойность» хронотопов, на наш взгляд, участвует в создании «концентрических кругов в стиле Л. Шестова» [12, с. 159].

Таким образом, критик создаёт свою оригинальную и, вместе с тем, парадоксальную модель мира и человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова (По переписке и воспоминаниям современников) /Н. Баранова-Шестова. – La Presse Libre, 1983.
2. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986.
3. Бердяев Н. Основная идея философии Льва Шестова / Н. Бердяев // Путь. – 1938. – № 58.
4. Достоевский Ф. Братья Карамазовы /Ф. Достоевский. – М. : Худож. лит., 1989.
5. Ибсен Г. Драммы последних лет / Г. Ибсен. – М. : Искусство, 1985.

частную, индивидуальную» [3, т. 1, с. 167]. В литературном сознании каждой культурно-исторической эпохи складывается инвариантная модель структуры этих отношений как *выражения предвзвешенной о «родовом», «видовом», «индивидуальном» в человеке*. А. Белый в статье «Пути культуры», включаясь в разработку антропологической проблематики, видел возможность положительного решения этих отношений в искусстве как «органического сочетания коллектива и личности, а не смешения того и другого» [4, с. 311].

Мне как исследователю ближе эпоха литературного модернизма – конец XIX – начало XX веков – период тотальных трансформаций представлений о мире и человеке, выраженных адекватной системой поэтикальных решений. Но в человековедческом плане эпоху модернизма, и в первую очередь самую модернистскую литературу, можно рассматривать и как новый этап (логическое следствие и завершение) разновекторного антропологического поиска в искусстве, литературе, науке XIX и начала XX веков. Исходной базовой категорией, объединившей весь антропологический проект культуры и искусства XIX – начала XX веков, можно назвать *личность человека, в литературе романтизма, реализма и модернизма концептуально осмысленную и художественно моделируемую как субъект действия и как субъект сознания*. Для нас это служит основанием для рассмотрения концепта «личность» как инструментария категоризации феномена человека в литературе. Современный философ уточняет: «Говоря «личность», «индивидуальность», «индивид», мы должны в каждом случае иметь в виду, что речь у нас идёт о *человеке*: о человеке как личности, о человеке как индивидуальности и т. д. ... Личность» всегда обозначает *существующего*, то есть *человека* в его существовании, в его самоорганизованном бытии (*как-именно-бытии*). Всякий человек – личность в потенциальном смысле; степень актуализации этой присущей человеку способности быть личностью может различаться от нуля до бесконечности, то есть до личностной *полноты*, достигаемой в *богообщении*» [1].

В данном случае мы ссылаемся на концепцию личности, развёрнутую в *дискурсе*, соотносимом с антропологической аналитикой философской, литературно-критической и литературно-художественной мысли конца XIX – начала XX веков. Именно эта эпоха характеризовалась обострённым вниманием к проблеме «личностной полноты», реализуемой всеми модернистами воплощением интенции эстетического креативизма творческого субъекта, разработкой персонажной сферы лирического Я, символистами – стратегией автора-

теурга, акмеїстами – поетикою розширення простору тексту, ізоморфного простору особистого свідання. Але в становленні самої модерністської концепції людини значимим слідуети признати і досвід антропологічної рефлексії літературного свідання передшестуючих епох. Представляється, що модерністські рішення проблеми людини корелюють не тільки з базовою епістемою перехідної культурної ситуації кінця ХІХ – початку ХХ століть, але в багатому задаються і діалогічним режимом відносин з літературним контекстом всього ХІХ століття. Тут посилаємся на авторитет професора А. А. Слюсаря, який багато років займався проблемою людини в класическій російській літературі. Він писав, що в «російській літературі ХVІІІ – початку ХХ століть – це утвердження цінності людської індивідуальності, її свободи, права на самостійність». Освідання цінності індивідуальності, обумовивше вступлення літератури в зрілість, стало можливим в зв'язі з пробудженням в російській життєвій самосвіданні. В статті «Російська література в 1840 році» В. Г. Бєлінський утверджує: «Ми вже пережили період самообольщення, м'якоческих і юнашеских восторгів; нам уже потрібні не мрії, а дійсність... словом, для нас настало *время сознания*». Пробудження самосвідання означало, що в основному завершилось формування, продовжуване на протязі ХVІІІ століття, *человека нового времени*... Серед цих форм, які були властиві свіданню російського суспільства, особливо слідуети виділити *національне, общественное и личностное самосознание*» [6, с. 5-6].

Іменно в кінці ХVІІІ століття літературне свідання російських письменників в своїх антропологічних орієнтирах уже прагне подолати раціоналістическі пріоритети в дусі французького і німецького Просвіщення. В частності, в літературній практиці Г. Р. Державина – «отця російських поетів» (В. Г. Бєлінський) можна помітити формування *новой модели противоречивого единства человека*, представленого в системі відносин з Богом і природою, чим закладались основи романтичної художественної онтології і антропології. Показательно творчество Г. Р. Державина именно феноменологією перехідності літературного свідання від епохи Просвіщення (художественно-естетическі маркірованої парадигмою класицизму, барокко і предромантизму) к романтизму, коли, з однієї сторони, сама авторська особистість прагне к самореалізації і, в той же час, в якості об'єкта художественної рефлексії вибирає суб'єкта, проявляючого особистісну позицію (що особливо очевидно при аналізі антропологічної поезії державинської оди, да і

ошибки, появляется сожаление о зря прожитой жизни. Но нет возможности изменить прошедшее, как нет возможности познать непознаваемое. Остаётся один выход перед бездною иного мира – подолати головокружение, освободиться, сбросить с себя всё нанесённое «узаконенною» жизнью, пусть даже отказавшись от своего жизненного пути... Также в качестве примера Л. Шестов приводит «стихотворения в прозе» И. Тургенева, в которых звучит тоска «о жизни... ушедшей на проповедь «добра». «Предпоследние слова» И. Тургенева возникают на грани жизни и смерти, когда раскрывается внутреннее Я человека, приближая его к истине. При этом необходимо помнить, что Л. Шестов не делал обобщений при анализе людеских судеб. Именно поэтому человек являлся для критика *исключительной* личностью со своей *неповторимой* жизнью. Критик считает, что каждый должен иметь свой путь, а не путь, который ему навязывают догматики. Человек должен быть индивидуальностью, а не сливаться с общей массой и создавать стереотипные жизнь и судьбу.

Л. Шестов в создаваемой им модели мира отмечает категорию мирового пространства, в которой, по мнению критика, человек найдёт свой мир. Именно тогда вселенная станет идеалом. Л. Шестов принимает любые мнения, но отрицает те из них, которые претендуют на звание неопровержимой истины.

В Царстве Бога, по мнению критика, нет земных норм, нет борьбы, Там есть лишь данное Богом.

В ряде вопросов, составляющих аспекты модели мира и интересующих Л. Шестова, находится вопрос о вечном страхе, в результате которого появляется «душевная дисциплина», возведённая в «высший нравственный закон». Человек руководствуется не порывами своей души, чувствами, а нормой извне. И «целью становятся брак и семья, а не любовь». Человечество формирует совершенную (по его мнению) оболочку жизни. Внутри же – изломы и нарушения. Люди страдают из-за навязываемых норм, которые (по мнению людей) определены внутри них самих. Так, «Гретхен, отдавшаяся Фаусту без соблюдения установленных обрядов, принуждена была считать себя навеки осуждённой» [16, с. 181]. Л. Шестов замечает, что существование закона невозможно, так как оно предполагает абсолютное соблюдение его норм и правил. Человек же всегда «нарушал закон». Не идёт ли здесь разговор о противоречиях между людеской природою и навязываемыми нормами? Л. Шестов вновь ставит под сомнение необходимость сдерживать, «побеждать тело и разум страсти», подчиняться норме.

Мотивируя название статьи «Предпоследние слова», Л. Шестов указывает на то, что «на окраинах жизни» человек может (возможно, единственный раз) попытаться приблизиться к истине, сказать важные для него предпоследние слова. Критик вспоминает и ставит в один ряд представителей различных эпох, культур, религий, отмечает тот факт, что «... истина для нас имеет... ограниченную ценность...» [16, с. 132]. Так, говоря о том, что солнце взошло, мы не задумываемся о неопровержимой истинности того факта, что Солнце неподвижно относительно Земли, следовательно, истина данного факта имеет для нас ограниченную ценность. Л. Шестов указывает на Л. Толстого, который представлял себя и мир как равнозначные понятия. По мнению Л. Шестова, человечество оказывается пассивным реципиентом, то есть оно (в лице Л. Толстого или кого-либо другого) принимает какую-либо свою истину, которая «имеет для нас только *ограниченную* ценность» [16, с. 177].

Л. Шестов замечает, что «даже великие люди... не всегда умеют дать себе ясный отчёт в характере и смысле поставляемых ими себе задач» [16, с. 178]. Критик считает, что все идут *наугад* к тайным целям, мир становится более неопределённым.

В модели мира и человека Л. Шестова литература играет основополагающее начало гуманитарного знания. В связи с этим любопытны размышления Л. Шестова о «предпоследних словах» Г. Ибсена: «Я не борюсь за беззаботное существование, я борюсь за свою жизненную задачу, в которую верю и которую, я знаю, Бог возложил на меня» [16, с. 177]. Критик полагает, что вся жизнь проходит в таких иллюзорных убеждениях, но они необходимы человеку, так как «без них... невозможна борьба и те жертвы, ценой которых покупаются великие дела» [16, с. 176]. Человеку необходим самообман, чтобы не погибнуть от одиночества при осознании мысли о непостижимости вечной, единой истины. Л. Шестов анализирует последнюю драму Г. Ибсена «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» [5] как перечеркивающую всё, созданное драматургом ранее, и возносящую *жизнь* на вершину смысла существования человека. Жизнь ради жизни (даже не ради искусства, именно – не ради искусства). Герой драмы скульптор Рубек говорит: «... разве жизнь, озарённая светом солнца, сиянием красоты, не лучше, не дороже, чем эта вечная возня... с глиной и камнем...» [5, с. 451]. Только «на вершине горы» (перед смертью) Рубек пробуждается и видит непоправимое – ушедшую безвозвратно жизнь, молодость. Снежная стихия поглощает его и его возлюбленную Ирену, словно даруя *освобождение, но не возврат* к прошлому. Г. Ибсен полагает, что «с годами все иллюзии рассеиваются». Человек понимает (или только ощущает) свои

других его жанровых моделей, текстообразование которых задается авторской стратегией синтеза).

При разработке концепта «человек» адептами двух направлений русского романтизма (гражданского и мистического) соответственно акцентировались приоритеты *национально-общественного* (К. Рылеев) или *духовно-личностного* (В. Жуковский) *самосознания*. В самой же структуре *личностного сознания* человека *особенного, исключительного* романтиков привлекал и фактор его *раздвоенности*, с чем связана разработка мотива *двойничества* (лирика М. Лермонтова и др.). Но если тема «двойничества» («фаустовская» модель: мотив договора человека с дьяволом) в русской литературе была обозначена уже в XVII веке, то новацией в антропологической проблематике романтиков стал концепт «*мир человека*», в предметную область которого включался **автор** – основной субъект сознания и **персонажная сфера** – основной объект концептуализации. Интенцию романтиков, а затем реалистов и модернистов к художественному миропорождению, реализованную на уровне текстообразования отдельного произведения или всей системы творчества писателя, можно рассматривать и как компенсаторскую реакцию их центростремительного художественного сознания (отличающегося и проведенциальной направленностью) на эпистемологию XIX – начала XX веков, поднявшего в философском и психологическом дискурсах проблему *расколото, раздвоенного сознания человека*. Стратегия художественного миропорождения романтиков, реалистов и ранних модернистов – это стратегия *на целостность* писателя как субъекта творческого действия и субъекта сознания, который в процедуре текстообразования нацелен на преодоление деструкции человека и мира, «конструируя» свой **целостный художественный миро-мифотекст**. Показательно, что в работе Ф. В. Шеллинга «Философия искусства», на эстетический дискурс которой ориентировались романтики, понятие «**конструирование**» является базовым. Эта эстетическая задача не снималась реалистами и модернистами. Следовательно, аксиологически мотивированной при рассмотрении творчества писателей XIX – начала XX веков можно считать постановку вопроса как о *мире автора, мире произведения*, так и о *мирах персонажей* его произведений. Основными средствами, обеспечивающими эту целостность, в художественной системе писателей выступает арсенал новой антропологической поэтики, углубляющей поэтику жанра и стиля произведения.

Авторские миры поэтов-романтиков проникнуты пафосом **поэтизации личности**, находящейся в конфликте с внешним

миром, трактуемом не столько в социальном, сколько в космологическом значении, что формировало семантику модели *художественного мира как макрокосма*.

Литературное сознание реалистов XIX века, отличаясь адекватностью общественным настроениям, также характеризовалось *«подъемом чувства личности»*, но творческая стратегия уже сводилась не к поэтизации, а художественному исследованию человека. Это нашло отражение на уровне доминирования принципов социально-психологической детерминации характеров героев. В произведениях писателей-реалистов концепт «человек» получил выражение в системе семантических характеристик *национального, общественного и личностного самосознания героев*.

Писатели-модернисты, творчески освоив опыт художественной антропологии предшествующих эпох, в своем наследии представили *новый культурно-антропологический тип*, который концептуально отвечал эпистемологии переходной культурной ситуации конца XIX – начала XX веков, сосредоточенной на проблеме *сознания человека, экзистенциалах его бытия*. По психологическим показателям *модернистский тип литературного сознания* в целом, как и *тип личности, художественно моделируемой в литературе*, можно квалифицировать как *тип кризисного сознания*.

Художественная антропология модернистов координировалась их общим *онтологическим подходом к миру и человеку*, поэтому в структуре сознания личности литературных героев и соответственно в их поэтике фактор социально-общественного порядка терял свою значимость. При этом очевидно повышение аксиологической и функциональной значимости психологического фактора, что обуславливало разработку широкого спектра *моделей личностной самоидентификации в художественных мирах писателей-модернистов*.

В зрелом творчестве младосимволистов и в творчестве постсимволистов акцентировался и фактор исторического самосознания. На уровне показателей *личностного, национального и исторического самосознания героя* модернистами актуализированы значения *интуитивно-бессознательного, иррационального, архетипического*.

В целом же художественная антропология поэтов-модернистов была направлена на аксиологическую реабилитацию *мироотношения духовно-деятельного типа*. Хотелось, чтобы этот вектор антропологических разработок нашел понимание в умах и душах современного молодого поколения.

зла...» [4, с. 235], он не может выдержать даже «собственного бунта» [4, с. 236] и является «послушным стадом» [4, с. 236]. Наблюдается этап, когда «пала связь времён» внутри человека. Возникает духовное напряжение и затем – разрушение, что близко кризисному сознанию Л. Шестова. Для критика важен не факт спасения, а пространство, «предназначенное» для «люда». Видимо, поэтому ему так близок Ф. М. Достоевский, анализу работ которого посвящено множество книг и статей Л. Шестова, для него Ф. Достоевский – учитель, «пытавшийся найти своё там, где никто никогда не ищет, где, по общему убеждению, нет и не может быть ничего, кроме вечной тьмы и хаоса...» [15, с. 136]. Такая позиция является наиболее близкой и для Л. Шестова. У людей духовного типа, с точки зрения критика, душа не зависит от тела. Она свободна. Это люди, пришедшие к Богу (например, святые, мученики, преподобные, святители, бессребреники, праведные, блаженные и др.). Их души не умирают вместе с телом, а переходят в вечную жизнь. Люди же душевного типа представляют переходную ступень. Если человек не пойдёт в своей вере дальше, то душа его после смерти растворится вместе с другими душами в пространстве бесконечности [16, с. 179].

Люди плотского типа статичны в своём развитии, обращены ко внешнему, «цельны» в своей ограниченности; сознательное, базирующееся на материальном, для них важнее бессознательного.

Люди духовного типа динамичны в своём развитии, обращены ко внутреннему, но при этом не находятся в абсолютном разрыве, разладе со внешним, они цельны, гармоничны; основной двигатель их действий – бессознательное, базирующееся не на разуме, а на чувствах, это индивидуальности с ясным и сформированным «ответственным личным мышлением, не загнипнотизированным мифом «научного познания мира» и готовым принимать жизнь такой, какова она есть, со всей её красотой и всем трагизмом» [11, с. 37].

Люди душевного типа характеризуются мучительной неопределённостью и переходностью состояния, когда статика и динамика, обращённость ко внешнему и внутреннему, сознательное и бессознательное находятся в борьбе. Основной особенностью людей душевного типа является раздвоенность, отсутствие цельности.

Л. Шестов подытоживает: «... если и существует бессмертие, то... не для всех, а для некоторых» [16, с. 177]. Бессмертие человеческой души критик рассматривает также в контексте философской системы Шопенгауэра «Ding an sich», которую ставит под сомнение.

пишет о двойственности духовного лица Пилата: неверующее и *потенциально* способное верить. Он предлагает поставить непознавшего в ситуации резких потрясений: бросить в «котёл с кипящей водой», «с кипящей водой», «с водой студёной» [16, с. 176], чтобы через тяжёлые испытания, лишения и муки человек пришёл к духовному возрождению и обновлению. Здесь эксплицирована мысль о том, что внутреннее Я реализуется лишь в трагических условиях. В модели мира и человека Л. Шестова вера, трагедия и творчество непосредственно связаны друг с другом – первая рождается из второй как результат отчаяния, полного разочарования в возможности «устроиться» в мире, привести мир хоть в относительную гармонию со своими представлениями и ожиданиями [14, с. 35]. Пилат – человек недуховный (в православном понимании этого слова), потому он слеп и глух к ответу на вопрос: «Что есть истина?» Н. Бердяев писал: «Освобождает не разум, не мораль, не человеческая активность, а вера». Пилат не верит. Возможно поэтому, самоотречение и *mania grandiose* – «великие лишения и великие иллюзии», которые помогают человеку освободиться от закона необходимости.

В ряде проблем, которые Л. Шестов ставит под сомнение, находится проблема о справедливости закона времени (оно является кладовой многих вечных истин, созданных человечеством). В связи с этим важны размышления Л. Шестова о бессмертии души. Здесь необходимо сказать о реализации модели мира и человека, данной во взаимоотношении человека с миром, человека как целостной системы с отдельными компонентами его личности.

За основу возьмём общую схему, представленную Л. Шестовым, по которой люди делятся на:

- плотских;
- душевных;
- духовных.

Проанализируем три данные характеристики в модели мира и человека на основании текста статьи Л. Шестова «Предпоследние слова».

Душа людей плотского типа неразрывно связана с телом, поэтому за смертью тела следует смерть души (или же душа попадает в ад, что равносильно смерти). Критик указывает в этой связи на «огромную массу серого (во всех смыслах) люда, о которой идет речь в «Великом инквизиторе», она «кончает свою жизнь со смертью, как и начинает с рождения» [16, с. 176]. Этот люд способен вновь распять Христа, для него «спокойствие и даже смерть... дороже свободного выбора в познании добра и

ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесов С. С. Личность как синергичная конструкция / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://synergia-isa.ru/lib/download/lib/fn2_2008/02_Avanesov...
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества // М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 24 с.
3. Белинский В. Г. Собр. соч. : В 9 т. – М. : Худож. лит., 1976-1982.
4. Белый А. Пути культуры / А. Белый // Белый А. Символизм как миропонимание. – М. : Республика, 1994. – С. 308-311.
5. Головкин В. М. «Идея человека» как модус художественно-философского познания / [Электронный режим]. – Режим доступа : <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=989>.
6. Слюсарь А. А. Концепция человека и ее историческое развитие в русской литературе / А. А. Слюсарь // Концепция человека в русской литературе. – Одесса : Астропринт, 1997. – С. 3-10.

АНОТАЦІЯ

Сподарець Н.В. До питання методики вивчення типології особистостей в російській літературі XIX – початку XX століть

У статті звертається увага на актуальність розгляду антропологічної проблематики та поетики російської літератури в межах літературознавчих курсів середньої та вищої школи. Узагальнення рішень антропологічної проблематики в творах письменників основних літературних напрямків XIX – початку XX століть зроблено на рівні типології особистостей.

Ключові слова: антропологічна проблематика, концепт, герой.

АННОТАЦИЯ

Сподарец Н.В. К вопросу методики изучения типологии личностей в русской литературе XIX – начала XX веков

В статье обращено внимание на актуальность рассмотрения антропологической проблематики и поэтики русской литературы в литературоведческих курсах средней и высшей школы. Обобщение решений антропологической проблематики в произведениях писателей основных литературных направлений XIX – начала XX столетия сделано на уровне типологии личностей.

Ключевые слова: антропологическая проблематика, концепт, герой.

SUMMARY

Spodarets N.V. To the question of the methodology of studying of personality types in Russian literature of the XIX-th – the beginning of the XX-th century

The article drew attention to the relevance of an anthropological perspective and consideration of the poetics of Russian literature in the literary courses, middle and high school. Generalization of the anthropological perspective in the works of major writers of literary movements of the XIX-th – the beginning of the XX-th century is made at the level of the typology of personalities.

Key words: anthropologic problems, concept, character.

*И.Е. Шишкина
(Горловка)*

УДК 821.161.1 + 82-311.4

«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» В РОМАНЕ

В. В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»

Целью предлагаемой статьи является описание того, как создаются В. В. Крестовским в «Петербургских трущобах» образы «маленьких людей». Мы уже писали [7] о том, что писатель находился под серьезным влиянием эстетики «натуральной школы». А, как известно, «в отношении психологическом и нравственном натуральная школа стремилась представить облюбованный ею типаж персонажей со всеми родимыми пятнами, противоречиями, пороками <...> устанавливался культ неприкрытой, неприглаженной, непричесанной, «грязной» действительности» [2, с. 388]. Именно так представлена действительность в «Петербургских трущобах», где очень подробно и детально описывается трущобный мир Петербурга. В романе В. В. Крестовский пошел по пути писателей натуральной школы, которые «способствовали пробуждению внимания к простым «бывалым» людям, будничным проявлениям жизни, повышали ценность обыденного в литературе» [4, с. 31].

Иерархию типов натуральной школы в Назидательном слове к своему сборнику очерков и рассказов «Петербургские вершины» определил Я. П. Бутков, рассматривавший Петербург в вертикальном разрезе. По мнению писателя, в городе есть три линии: «небесная», где живут обитатели чердаков, «приболотная» – место жительства «подвальных» людей, и «срединная», где обитают привилегированные сословия (см.: [1, с. XIV-XV]). Н. А. Некрасов в «Жизни и похождениях Тихона Тростникова» добавляет еще одну линию – «дно». Все эти линии появляются и у В. В. Крестовского.

что человек не способен познать непознаваемое, Л. Шестов все же «даёт» возможность вплотную приблизиться к разгадке, ощутить себя деятельным участником *общего* духовного развития. В Евангелии критик также видит не смиренную покорность, но «безумные и рискованные опыты, которые Священная Книга «благословляет и решает» [16, с. 171], поэтому её невозможно понять разумом. Её нужно просто принять. Л. Шестов создаёт оппозицию, противопоставляя прочувствованному принятию Евангелия рационалистический анализ его идей. Вторая точка оппозиции «принижает» Священную Книгу до временных идеалов, мешает восприятию её как целостной, вечной истины. Вспомним здесь притчу о том, как в одном православном храме жил монах Памве, который посадил сухое дерево на горе, а своему послушнику Иоанну велел поливать его каждый день до тех пор, пока оно не расцветёт. Каждое утро Иоанн взбирался на гору и поливал сухое дерево. А через три года, когда Иоанн вновь поднялся на гору, увидел, что его дерево всё покрыто цветами. Таким образом, послушник Иоанн сумел принять на себя огромную ответственность: способность действовать и влиять действиями на свою душу, судьбу, окружающий мир, это формирование ответственного личного мышления. Не о смиренной повторяемости действий (обрядовости) идёт речь, но о глубоком порыве любви и веры, об опыте, который теоретически был несостоятельным.

В модели мира, создаваемой Л. Шестовым, «то, что есть, для Христа не существовало, а существовало лишь то, чего нет» [16, с. 175]. В данном тезисе представлена одна из основных проблем человечества, решить которую можно лишь «вырвав глаза», то есть научившись смотреть духовным зрением, видеть не наносное, временное, ложное, а глубинное, вечное, истинное. По мнению Л. Шестова, человек должен овладеть зрением Христа, тогда он сможет ощутить гармоничную дельность и близость истины. Христос явился из Царства Божия, в котором Бог – высшая мера всего сущего, высший (недоказуемый человеческим разумом) закон. Отметим здесь вновь звучащую оппозицию – земное и Божественное. Николай Бердяев в связи с этим писал: «Царству необходимости, царству разума противостоит Бог. Бог ничем не связан, ничему не подчинён, для Бога всё возможно» [3, с. 1-2]. В модели мира Л. Шестова человечество духовно слепо, оно верит в то, что создало само, Царства Божия для него не существует либо оно вторично. Для Христа существует то, чего нет для людей. Л. Шестов подчёркивает, что именно поэтому Сын Божий отвечает молчанием на вопрос Пилата: «Что есть истина?», ведь средствами языка и речи на этот вопрос ответить нельзя. Критик

проклиная свою культурність, загнавшюю мене в тесные пределы душного и постылого *постигаемого*» [16, с. 161]. Л. Шестов словно отрекается от цивилизации (внешней и *необходимой* её части), методы познания которой вводят человека в замкнутый круг, из которого невозможно выйти, не отказавшись от всего, что ранее было навязано *человечеству*.

Точка А – это любая человеческая личность, то есть это точка на бесконечной прямой времени. При этом человек словно «придавлен» вертикалью развития цивилизации. Он ощущает себя точкой лишь «своего» времени, он не способен осознать себя частью бесконечности (важными составляющими которой являются прошлое и будущее). Подтверждением могут быть слова А. Камю: «... [человек] соотносит себя со временем, занимает в нём место, признаёт, что находится в определённой точке графика...» [6, с. 335].

Спасение человека Л. Шестов видит в *духовном* совершенствовании, в отрыве от временного, в приобщении к вечному. Абсурдисты же говорят об отречении от завтрашнего дня.

В модели мира, созданной Л. Шестовым, «мир не удовлетворяет человека, и он начинает искать лучшего. Всякие же серьёзные искания приводят человека на одинокие пути, а одинокие пути... кончаются китайской стеной, роковым образом полагающей предел человеческой пытливости» [16, с. 168]. «Перед стеной», то есть перед тем, что человеку понять и познать не дано, каждый реализует себя по-разному: обращается «либо в бесконечно малую, либо в бесконечно большую величину. Первое критик определяет как самоотречение, второе – как *mania grandiose*. Приведём следующий пример: в «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Каменный гость» герой бросает вызов «стене» и погибает, так как человеку, по мнению автора, не дано познать непознаваемое, проникнуть в вечные вопросы бытия, преодолеть их и вознестись над ними. У Л. Шестова человек способен на самореализацию только в бунте, в поиске, в попытке преодолеть «стену». Если у А. С. Пушкина смерть (вечное) находится над героем, поглощает его, то в концепции Л. Шестова человек способен предстать на равных перед вечным. С. Сендерович и Е. Шварц в статье «Кто Канга наголову бьёт (К теме: Л. Шестов и литература 20-го века)» [13, с. 3], сравнивая позиции Н. Бердяева и Л. Шестова, небезосновательно отметили следующее: «Н. Бердяев хочет решать вопросы, а Л. Шестов знает, что последние вопросы неразрешимы, и он не решает их, а только раздирает завесы над скрытыми в них противоречиями, так чтобы разверзлись и стали видными бездны». Несмотря на то,

Героями натуральной школы являются жители ночлежек и «петербургских углов», те, кто доселе не становился объектом писательского рассмотрения. В. В. Крестовский «обитателей углов» наиболее ярко показывает в главе «Голь, Шмоль, Ноль и К°». В ней речь идет о жильцах сдаваемых майором Спицей комнат: «Эти жильцы, в общей сложности своей, и составляли именно то, что Петр Кузьмич весьма характерно окрестил своеобразным названием «Голь, Шмоль, Ноль и К°» [3, т. 2, с. 581]. Очень колоритно описывает В. В. Крестовский этих самых Голь, Шмоль, Ноль и К°. Тут и капитан Закурдайло – «по рождению благородный человек», по убеждениям «киник», и желтоволосый старичонко, с неподвижными рыбьими глазами, «отпетый, да не похороненный», Пахом Борисович Пряхин, и какой-то «вихлявый, прогоревший мещаниншко, некогда торговавший на ларе под Толкучим», и расстрига-дьякон, который сам себе, в виде собственного девиза, давал аттестацию такого рода: «всегда трезв, до дня поднесенъева» [3, т. 2, с. 582], и многие другие.

Более привлекательны у В. В. Крестовского женщины, занимавшие другую комнату: какая-то старушечья, «промышлявшая насчет христардных подаваний по церковным папертям и ходившая в первых числах каждого месяца к какой-то благодетельнице получать свою скудную пенсию», пожилая вдова-чиновница, «которая делала папиросные гильзы и клеила аптечные коробочки, доставляя себе этим занятием убогий угол и дневное пропитание» [3, т. 2, с. 586]. Но наиболее интересна третья жилища – швея Ксёша – «молодая девушка, лет двадцати трех, очень бледная и очень скромная швея». Эта героиня «работала почти с утра до ночи и с ночи до утра, билась как рыба об лед и добывала себе скудные гроши, лишь бы только заплатить за угол да быть сытой и кое-как одетой; на большее она уже не рассчитывала, да и мечтать не хотела» [3, т. 2, с. 586].

Как и Н. А. Некрасов, В. В. Крестовский описывает и городское дно. Но это дно более страшное, чем в произведениях представителей натуральной школы. На страницах романа трущобная жизнь «кипит, и кипит в полном, обычном, ежедневном своем разгаре» [3, т. 2, с. 425]. Например, так описывается быт Новополторацкого флигеля: из наполовину поломанных и powyбитых окон флигеля «торчат и высовываются всевозможные лодские головы: женщины, дети – все возрасты и полы. По коридору видно, как бродит и снует взад и вперед множество разных людей – и пьяные, и лохмотники, и голодные, иные чуть ли не в полном костюме Адама. «Бродячие» женщины затевают перебранки и, гуляя по тому же коридору в самом бесцеремонно развращенном виде, задирают прохожий люд» [3, т. 2, с. 425].

Ночлежка у В. В. Крестовского больше походит на ад, нежели ночлежки Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского: «Под нарами, на грязном полу, среди всяческого хлама и сору, <...> валялось десятка два людей. Кому случилось опоздать и не найти себе места ни на полу, ни на одном из трех ярусов, тот забирался на подоконник и спал себе сидя, либо садился скорчившись у двери, у печки, у одного свободного края досчатой перегородки, отделявшей хозяйкину конуру, в которой, кроме ее самой, обитало еще шесть душ постоянных, месячных постояльцев» [3, т. 2, с. 439]. Писатель считает своим долгом описать всю возрастную палитру трущоб – старики, и грудные дети, здоровые парни, мужики и дряхлые старухи, мальчишки и девчонки, женщины и молодые девушки, иные еще невинные, иные уже с детства развратные, иные беременные и голодные, другие больные и пьяные. Очень важно то, что в финале описания ночлежек писатель отмечает стертость различия между миром людей и миром животных в трущобном царстве: «Это была какая-то человеческая псарня, вонючий сарай, в который ночные фурманщики загоняют захваченных на улице, в бродячем состоянии, разношерстных и разнородных собак. Другого сравнения нет и быть не может» [3, т. 2, с. 439-440].

Следует отметить, что в произведениях писателей натуральной школы появляются и новые герои, немислимые в произведениях А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Таковы, например, разночинцы – главные герои рассказа И. С. Тургенева «Андрей Колосов», повести А. И. Герцена «Доктор Крупов», незаконченного романа Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» и многих других. В романе В. В. Крестовского разночинец Егор Егорович Бероев не является главным героем, однако занимает достаточно важное место. С ним связана разработка линии Юлия Бероева – Владимир Шадурский. Егор Егорович Бероев – бывший студент Московского университета, который некогда учил маленьких братьев Юлии Николаевны. Влюбившись, он женился на ней, не кончив курса. Важно то, что сделал он это, когда ее отец разорился и его посадили за долги в яму, а мать ее готова была отправиться за насущным хлебом по добрым людям. Женитьба несколько поддержала семейство, которое перебивалось кое-как уроками Бероева. Но однажды Егору Егоровичу улыбнулась удача – он по рекомендации одного богатого школьного товарища получил место у золотопромышленника Давыда Георгиевича Шиншеева, который оценил его деловые качества, убедился в его бескорыстной честности и потому «поручал ему довольно важные части своей золотопромышленной операции» [3, т. 1, с. 182].

философия» (Париж, 1939) и т. д. Отметим, что в исследованиях критического наследия Л. Шестова статья «Предпоследние слова» [16] не зафиксирована. Между тем, в статье прослеживаются многие аспекты, взаимосвязи человека и мира, составляющие модель видения, творения реальности художника и перевод этих аспектов на язык антропоцентрических понятий.

Заметим, что статья критика дана в *жанре афористической философской прозы*, впервые представленной в работе Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности» [14], состоящей из 168 фрагментов в жанре афоризмов, объединённых общим настроением автора. Своё развитие данный жанр получил в творчестве В. В. Розанова. Особенностью его является сочетание серьёзных проблем с нарочитой парадоксальностью, афористичностью стиля, сохраняющего форму только что пришедшей в сознание мысли. Характерной чертой шестовского анализа является тщательное исследование духовного мира, «странствование по душам» великих писателей и философов. Л. Шестов заявляет один из главных принципов своей философии: «Da omnibus dubitandum». Интерпретируя данную фразу, необходимо помнить, что сомнению Л. Шестов подвергает то, что признано человечеством нерушимым законом. Таким образом, для критика характерен адогматичный способ мышления, что находит своё отражение в насыщенности текстов Л. Шестова философскими парадоксами; свою цель критик определяет как достижение «апофеоза беспочвенности», то есть разрушение веками сложившихся истин, законов, стереотипов. С. Поляков назвал Л. Шестова «певцом «беспочвенности» [11, с. 40]. Данная особенность мышления возникает из уже отмеченного кризиса сознания и рубежности эпохи: «В начале XX века... присутствует весь спектр «исходов» беспочвенности» [11, с. 39]. Видимо, потому Николай Бердяев писал о Л. Шестове: «Он искал Бога, искал *освобождения* (курсив здесь и далее наш. – Е. В.) человека от *власти необходимости*. И это было его личной проблемой... Он был потрясён властью необходимости над человеческой жизнью, которая порождает ужасы жизни...» [3, с. 1]. Здесь уместно сказать об отмеченном А. Камю отличии концепции Л. Шестова от концепции абсурдистов: «Для Шестова разум – тщета, но есть и нечто сверх разума, для абсурдного ума разум тоже тщетен, но нет ничего сверх разума» [6, с. 332]. Нечто высшее для Л. Шестова – Бог.

В связи с вышесказанным становится ясно, почему Л. Шестов подвергает сомнению существование прогресса. Критик в создаваемой им модели мира считает, что именно прогресс загоняет человека в тесные рамки норм, правил и порядков: «... я

The author of this article investigates composite features of novels as a whole and the novel's endings in particular; ways of the novel's endings construction are studied. In the analysis of the ending in «Lolita» the attention has been concentrated on the form of presentation of material by Gumbert. The interpretation of the ending in «Pale flame» depends on distribution of the authorship of all parts of the given novel. Reviewing different theories concerning the authorship of parts of the novel the researcher introduces a new term – «the variative ending».

Key words: novel, ending, text, paratext, «variative ending».

*Е.С. Буркова
(Одесса)*

УДК 800-899.82

**ЧЕЛОВЕК И МИР В СТАТЬЕ Л. ШЕСТОВА
«ПРЕДПОСЛЕДНИЕ СЛОВА» (К ПРОБЛЕМЕ
МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ)**

Проблема взаимосвязи и взаимодействия человека и мира является одной из основных в критической и литературоведческой мысли конца XIX – начала XX вв. Рубеж веков стал в России временем, когда в драматических писательских судьбах отразился перелом эпохи, требующей пересмотра социальных и эстетических позиций. Данным явлениям непременно сопутствовал кризис сознания. Одиночество, страх, невозможность предвидеть будущее определяют экзистенциалы В. Розанова, Л. Шестова, Д. Мережковского, Н. Бердяева, С. Булгакова, М. Гершензона, С. Франка.

Для исследователей творчества Л. Шестова очевидно, что в его работах выражено состояние души автора. Л. Шестов является экзистенциальным критиком, воспринявшим основные положения данной философской системы, в центре которой находится существование одинокого человеческого Я, не желающего сливаться с единым, Я, стремящегося отстоять своё право на индивидуальность, на уникальное личностное видение окружающего мира. Это нашло отражение в таких текстах Л. Шестова, как: «Шекспир и его критик Брандес» (С.Пб., 1898), «Добро в учении гр. Толстого и Ницше» (С.Пб., 1900), «Достоевский и Ницше» (С.Пб., 1903), «Апофеоз беспочвенности» (С.Пб., 1905), «Дерзновения и покорности» (Париж, 1922), «На весах Иова» (Париж, 1929), «Скованный Парменид» (Париж, 1932), «Власть ключей» (Берлин, 1932), «Афины и Иерусалим» (Париж, 1938), «Кьеркегор и экзистенциальная

Герой-разночинец В. В. Крестовского рассчитывает только на самого себя. Когда он уговаривает жену бежать в Америку, он говорит: «Заберем детей, распродадим последние крохи, сгношим сколько возможно деньжонок. Ковров, ты говоришь, добудет тебе вид на чужое имя, и – вон из России!.. Там мы не пропадем! Там нужны рабочие силы, а у меня – слава тебе господи! – пока еще есть и голова и руки! Проживем как-нибудь и... почему знать, может, еще и нам с тобою улыбнется какое-нибудь счастье. Ведь мы же вот счастливы хоть в эту минуту, а там с нами дети будут, там уж никто никогда не разлучит нас!..» [3, т. 2, с. 756]. Разночинец В. В. Крестовского мало отличается, например, от тургеневского Андрея Колосова, который «родителей своих <...> не помнил, воспитан был на медные гроши в доме какого-то отдаленного родственника, который за взятки был выключен из службы. До пятнадцатилетнего возраста жил он в деревне; потом попал в Москву к старой, глухой попадье, пробыл у ней года два, вступил в университет и начал жить уроками» [5].

В произведениях писателей натуральной школы появляется образ эмансипированной женщины. В. И. Кулешов писал: «Тему эмансипации женщины натуральная школа обрела в творчестве Пушкина и Лермонтова лишь в зачаточном состоянии, школа подхватила и придала ей окончательно современный вид» [4, с. 208]. Женщин, борющихся за свои права, описывали Н. А. Некрасов (стихотворение «Когда из мрака заблужденья»), А. И. Герцен («Сорока-воровка», «Кто виноват?») и многие другие.

Не обходит эту тему и В. В. Крестовский. Причем у него догмат эмансипации натуральной школы находит наиболее ортодоксальное воплощение. Как известно, «натуральная школа настойчиво искала обыденных, будничных и подлинно страшных коллизий и их разрешения. И здесь уже начинался отход от специфической жоржсандовской трактовки проблемы эмансипации», она «не избирала экзотических героинь из артистического мира, избегала идеализаторских концовок, предпочитая изображать тихий ужас повседневности, реальное течение жизни» [4, с. 208].

Эмансипированная женщина В. В. Крестовского – это Катя Балыкова, с которой в тюрьме знакомится Юлия Бероева. Катя рассказывает Юлии свою историю. Катю взяли в жены с корыстной целью. Муж рассчитывал при ее помощи соорудить себе карьеру – он хотел сделать ее любовницей «изикатора», который за это поможет ему в продвижении по службе. Она противится этому, более того, сбегает от мужа, что, вообще-то, немисливо для женщины той эпохи: «К мужу опять ни за что

не пойду я, лучше сгнию весь век свой в тюрьме проклятой, потому – противен он мне – хуже смерти самой!» [3, т. 1, с. 636]. Очень ценны замечания в духе натуральной школы, сделанные В. В. Крестовским в конце описываемого эпизода: «Тут узнала она характер наших женских преступлений – по большей части горький плод невежества относительно законов, и через что эти несчастные, зачастую не ведая, что творят, играют часто пассивную роль в каком-либо преступлении гражданском; плод нужды с нищетою, породивших пороки и разврат, и наконец плод невыносимого гнета – разного гнета, которого не искать-стать у русской женщины: есть его вдоволь! Тут и бывшей барский гнет, и семейный, и мужний, и общественный...» [3, т. 1, с. 636-637].

По-новому натуральная школа трактует и образ чиновника. Чиновник изначально был одним из самых главных воплощений «маленького человека»: Самсон Вырин у А. С. Пушкина, Акакий Акакиевич Башмачкин у Н. В. Гоголя, Макар Алексеевич Девушкин у Ф. М. Достоевского. Не обошли его вниманием и представители натуральной школы. При этом, в отличие от упомянутых писателей, натуральная школа «не растекалась в сентиментальной чувствительности по отношению к чиновничеству: существовала и сатирическая линия его изображения» [4, с. 221].

Именно так описываются чиновники в «Петербургских трущобах». Следует сказать, что представители этого сословия не занимают в романе центральное место. Они выполняют вспомогательную роль. Важно другое: у В. В. Крестовского чиновник – взяточник и негодяй. Даже глава, посвященная делу Бероевой, в которой главную роль играет именно чиновник, называется «Пройди-свет», что для В. В. Крестовского, хорошо знакомого с польским и украинским языками, явно ассоциировалось с пройдисвіттом – жуликом. Пройди-светом называют писмоводителя Кузьму Герасимова, о котором его коллеги говорили: «Кузька Герасимов – это такой человек, что просто – во!.. Кого хочешь проведет и выведет; в чернила по маковку окунется и сух выйдет, и чист – и еще, гляди, паче снега убелится» [3, т. 1, с. 544]. Писатель показывает, как Пройди-свет выманивает деньги. Кузьма намекает Хлебонасущенскому, управляющему князей Шадурских, пришедшему специально для того, чтобы уладить дело об изнасиловании Юлии Бероевой, о том, что нуждается он очень, а все его просьбы к разным людям о том, чтобы получить деньги взаймы, не находят у них отклика. Хлебонасущенский прекрасно понимает, к чему клонит писмоводитель, и обещает «с большим удовольствием» ссудить ему «небольшую сумму». Чиновник же «чувствительнейше благодарен» управляющему. Нет никакого сомнения в том, что

2. Джонсон Д. Б. Миры и антимирсы Владимира Набокова. – С.Пб. : Изд-во «Симпозиум», 2011. – 352 с.
3. Люксембург А., Ильин С. Комментарий к роману «Бледное пламя» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/NAVOKOW/palefire.txt>
4. Набоков В. Бледное пламя. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/NAVOKOW/palefire.txt>
5. Набоков В. Лолита. – Харьков : Фолио, 2004. – 432 с.
6. Шифф С. Вера (Миссис Владимир Набоков) : Биография. – М. : Изд-во «Независимая Газета», 2002. – 616 с.

АННОТАЦИЯ

Бажанова Е.А. О финалах произведений В. Набокова «Лолита» и «Бледное пламя»

Автором статьи исследуются композиционные особенности романов в целом и финалов в частности, изучаются способы построения финалов. При анализе финала «Лолиты» внимание было сконцентрировано на форме презентации материала Гумбертом. Понимание финала «Бледного пламени» зависит от того, как анализирующий «распределяет» авторство всех частей данного романа. Исследователь отмечает существование нескольких теорий относительно авторства частей романа, в связи с чем вводит новый термин – «вариативный финал».

Ключевые слова: роман, финал, текст, паратекст, «вариативный финал».

АНОТАЦІЯ

Бажанова О.А. Про фінали творів В. Набокова «Лоліта» та «Бліде полум'я»

Автором статті досліджуються композиційні особливості романів загалом і фіналів зокрема, вивчаються способи побудови фіналів. При аналізі фіналу «Лоліти» увагу було сконцентровано на формі презентації матеріалу Гумбертом. Розуміння фіналу «Блідого полум'я» залежить від того, як «розподіляється» авторство всіх частин роману. Дослідник відзначає існування декількох теорій щодо авторства частин роману, у зв'язку з чим вводить новий термін – «варіативний фінал».

Ключові слова: роман, фінал, текст, паратекст, «варіативний фінал».

SUMMARY

Bazhanova E.A. About the endings of Vladimir Nabokov's novels «Lolita» and «Pale flame»

с. 10]. При переводе «Бледного пламени» ей приходилось заново переосмысливать и шифровать некоторые пассажи романа, из чего следует, что она знала «творческое задание», которое старался воплотить в своем романе В. Набоков. Полагаясь на мнение Веры Набоковой, анализировать роман В. Набокова следует именно так, как он написан: признавать авторство как Шейда, так и Кинбота.

По мнению известных набоковедов Э. Филда и С. Ильина, Джон Шейд является автором не только поэмы, но и комментария к ней, вследствие чего Кинбот – лицо вымышленное Шейдом, то есть персонаж его книги.

Наша позиция совпадает с мнением известного набоковеда Дональда Бартона Джонсона, который считает: игровой текст В. Набокова имеет два основных прочтения, которые, в свою очередь, могут иметь варианты. Многоуровневая реальность романа ведет к тому, что «именно читатель, или, может быть, лучше сказать, разгадчик, должен определить, какой из них "правильный"» [2, с. 91].

Д. Бартон Джонсон определяет указатель как «элемент набоковского игрового текста», причем указатель – вполне самостоятельная часть произведения, помогающая установить, что Боткин и Кинбот – одно и то же лицо, а Кинбот и король Карл II – лица разные. Указатель и Комментарии мало привязаны к тексту и имеют отношение к поэме Шейда только в тех частях, где речь идет о жизни Кинбота в Вордсмите. Интересным является и наличие эпиграфа, поскольку не ясно, кем он поставлен – Кинботом или Шейдом. Если автор эпиграфа Кинбот – не понятно, почему выбран именно этот отрывок из «Жизни Сэмюэля Джонсона», если же Шейдом – приходится признать, что в этом случае Шейд является еще и автором Комментария к поэме.

Таким образом, роман В. Набокова «Бледное пламя» представляет собой сложноуровневый игровой текст, наслаивание в котором порождают новые возможности интерпретации романа, открывающиеся при попытке «поверить на слово» тому или иному персонажу.

На наш взгляд, все описанные подходы к интерпретации авторства в романе В. Набокова являются верными и имеют полное право на существование, а потому финал романа «Бледное пламя» мы называем «**вариативным**», причем каждый из вариантов является правильным для соответствующей версии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бледный огонь; // Пер. Веры Набоковой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/268170/read>

и он оплатит «займодателю» той же монетой – поможет ему в интересующем его деле [3, т. 1, с. 546].

Еще более постыдным делом занимается отставной губернский секретарь Пахом Борисович Пряхин – отец сводни Сашеньки-матушки, ныне письмоводитель в конторе квартального надзирателя. Он подделывает паспорта. За «небольшое вознаграждение» с его помощью бывшая горничная княжны Чечевинской Наталья Павлова становится вдовой коллежского асессора Марией Солонцовой [3, т. 1, с. 74-75]. Как видим, «вспомогательная роль» чиновников у В. В. Крестовского очень неблагоприятна. В большинстве случаев они только пешки в руках «сытых» и их поделщиков, необходимые лишь для того, чтобы помогать последним обдирать свои «темные делишки».

Нравственным идеалам писателя более соответствуют люди, представляющие низы общества, – дворники, нищие, проститутки. Например, дворник Селифан Ковалев является носителем таких исконно русских качеств, как милосердие и любовь к ближнему. Он приходит на помощь Егору Бероеву, которому стало плохо после посещения в тюрьме жены, пытавшейся покончить с собой, и акушерки, скрывшей от него, где находится ребенок Юлии [3, т. 1, с. 549]. Именно дворник рассказал герою, что видел, как служанка акушерки уносила ребенка, как приходил к ней Хлебонасущенский. Более того, в отличие от продажного чиновника, дворник готов сделать все для правды и справедливости: «Да это что ж такое? да я первый хошь под присягу пойду, потому – могу улику налицо предоставить. Коли надо – я для этого дела не прочь, не отступлюся, значит. Верно!» [3, т. 1, с. 552].

Проститутка Чуха отговаривает Машу Поветину от самоубийства, помогает найти ей ночлег, защищает от бандита Луки Летучего: «Странное дело: эта безобразная старуха была единственное существо среди трущобного мира, к которому Маша в ту минуту не чувствовала боязни, и почему-то, почти бессознательно, инстинктивно верила в эту женщину: она ее не обманет, она ей не сделает зла, она сумеет защитить ее в случае надобности. И вся дрожа, взволнованная и перепуганная, Маша доверчиво прижалась к своей спутнице. Та как будто предугадывала все, что должна была чувствовать в тот миг эта девушка» [3, т. 2, с. 441].

Таким образом, мир голодных в романе «Петербургские трущобы» – это не повод для писателя отыскать подтверждение своим нравственным и философским теориям, что больше характерно для раннего периода разработки темы «маленьких людей». При всем стремлении В. В. Крестовского следовать

гуманистическим идеалам и писательской технике своих великих предшественников – Э. Сю, В. Гюго, О. де Бальзака, Ч. Диккенса, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского – основной целью его романа является глубокое, «физиологическое», социальное описание явз общества, близкое по своей природе поэтике «натуральной школы». В дальнейших работах предполагается описать, как реализуются ее каноны в других аспектах существования романного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутков Я. П. Петербургские вершины / Я. П. Бутков : в 2-х частях. – С.Пб., 1845. – Ч. I. – 536 с.
2. История всемирной литературы : в 8 томах. – М. : Наука, 1989. – Т. 6 / [отв. ред. И. А. Тертерян]. – 880 с. – (АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).
3. Крестовский В. В. Петербургские трущобы : в 2 т. / В. В. Крестовский. – Т. 1. – М. : АСТ, 2000. – 608 с.; Т. 2. – М. : АСТ, 2000. – 607 с. – (Русская классика).
4. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века / В. И. Кулешов. – М. : Просвещение, 1965. – 300 с.
5. Тургенев И. С. Андрей Колосов / И. С. Тургенев // Knigica.ru – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.knigica.ru/poetry1692.html>
6. Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе : русский физиологический очерк / А. Г. Цейтлин. – М. : Наука, 1965. – 319 с.
7. Шишкина И. Е. Поэтика физиологии в художественном мире романа В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» / И. Е. Шишкина // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии : научно-методический сборник. – Славянск : СГПУ, 2007. – Вып. XV, ч. 2. – С. 45-52.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. «Маленький человек» в романе В.В. Крестовского «Петербургские трущобы»

В статье описывается, как реализуются черты поэтики «натуральной школы» при создании мира «маленьких людей» в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы». Автор последовательно описывает способы репрезентации в романе основных персонажей «натуральных» произведений – разночинцев, эмансипированных женщин, жителей ночлежек и т.д. Констатируется, что основной целью писателя является глубокое, «физиологическое», социальное описание явз общества.

героя о нимфетках, их происхождению, их особенностям, то после встречи со «старой», беременной Лолитой, превалирует отчаяние, безысходность. Оказалось, что гнусный Гумберт любит Долли, она – его жизнь, а не мания. Девочка-нимфетка превращается в любимую, желанную, но роковую женщину, с которой невозможно быть рядом.

Таким образом, тема любви в романе В. Набокова «Лолита» далеко не оригинальна по содержанию (о неразделенной любви написано множество романов, среди них есть и произведения о любви к непопозрелым девочкам). Однако объект томлений главного героя оказывается для читателя новым, его чувства – неприемлемыми, потому, по нашему мнению, финал произведения долгое время остаётся недоступным пониманию, а сам роман, не содержащий пошлостей, часто называется «образцом» порно-педофилической литературы.

В «Лолите» при анализе финала мы фокусировали наше внимание на форму презентации материала Гумбертом. В романе «Бледное пламя» главным вопросом, который влияет на понимание финала, является вопрос авторства всех частей данного романа. «Бледное пламя» состоит из предисловия, написанного Чарлзом Кинботом, текста поэмы (который, в свою очередь, состоит из 999 строк, разделенных на 4 песни), написанного Джоном Шейдом, комментариев и указателя, принадлежащих всё тому же Кинботу. Структура романа В. Набокова «Бледное пламя» обусловлена написанием автора в тот момент четырехтомного комментированного издания к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина.

После эссе Мэри Маккарти «Гром среди ясного неба» (1962) структурная загадка романа В. Набокова породила несколько теорий относительно авторства составных частей «Бледного пламени». На сегодняшний день в литературоведении эта проблема остается спорной, соответственно, спорны реальность / нереальность Шейда, Кинбота и Градуса. Между тем понимание финала произведения зависит от того, какой подход к авторству Шейда и Кинбота выберет анализирующий. Вера Набокова, переводившая роман мужа на русский язык, отмечала: «В этой книге «примечания» к поэме вовсе не являются примечаниями к ней. Все же они состоят в некоторой связи с цитируемыми строчками, и связь эта должна быть сохранена, что не всегда случается автоматически при точном переводе строчек и примечания» [3]. Мы считаем замечание Веры Набоковой важным, несмотря на тот факт, что она не была литературоведом по образованию. Вера – «первый набоковед, <...> стала полноценным творческим партнером мужа во всех его делах» [6,

Он становится, по его же заверениям, историографом, и его текст пестрит подтверждениями истинности происходившего: телефонные разговоры, документы (например, список класса, названия газет и пр.), географические названия, карты, путеводители... Особое место следует отвести литературной экскурсии и различным обращениям. Текст насыщен различными обращениями, что делает его живым, как в постоянном диалоге. Мы отметили следующие обращения:

- обращение к наборщику [5, с. 129],
- к читателю [5, с. 37, с. 55, с. 65, с. 113, с. 122, с. 129, с. 153, с. 158, с. 166, с. 182, с. 186, с. 189-190, с. 198, с. 199, с. 205, с. 219, с. 243, с. 253, с. 260, с. 272, с. 299, с. 310, с. 316, с. 328, с. 329, с. 339, с. 345, с. 353, с. 361],
- к присяжным [5, с. 7, с. 54, с. 80, с. 83, с. 102, с. 122, с. 146, с. 157, с. 161],
- к Лолите [5, с. 176-177],
- к мертвой Шарлотте [5, с. 173],
- к мертвой Джоане [5, с. 123],
- к автомобилистам [5, с. 138],
- к ангелам [5, с. 148, с. 277],
- к своему адвокату [5, с. 181],
- к судье [5, с. 220],
- к Рите [5, с. 312],
- риторическое и в то же время «масштабное» обращение: «О, ты, <...> репортер, <...> судебный пристав, <...> полицейский, <...> профессор <...>!» [5, с. 159].

Оживлению любимой способствует и кинематограф, к помощи которого прибегает несчастный нимфетолобец, и сценическое искусство: «Хочу, чтобы мои ученые читатели приняли участие в сцене, которую собираюсь снова разыграть <...>» [5, с. 65]; «Хочу на минуту продлить эту сцену со всеми ее мелочами» [5, с. 131]; «Я заготовил изящное дополнение к этой сценке <...>» [5, с. 346]; «Я автор пятидесяти двух удачных сценариев. Я знаю все ходы и выходы» [5, с. 361]; «<...> В кинематографической сценке <...>» [5, с. 152]; «<...> Храп, которого не было на звуковой дорожке нашей кинодраки» [5, с. 365]; «Все это <...> – конец хитроумного спектакля, поставленного для меня Клэрром Куильти» [5, с. 369].

В финале текста раскрывается, что его основой является оживление. Оно диктует способы изложения мысли, ход их развертывания. Все произведение пропитано такой любовью к Лолите, что становится неким гимном неразделенной любви.

Гумберт Гумберт находит в Долорес Гейз черты Аннабеллы, той «изначальной» девочки, на которой он заиклился в свое время. Если больше половины текста посвящено мыслям

Ключевые слова: герой, маленький человек, натуральная школа, поэтика, роман, «Петербургские трущобы».

АНОТАЦІЯ

Шишкіна І.С. «Маленька людина» в романі В.В. Крестовського «Петербургские трущобы» як реалізація канонів «натуральної школи»

У статті описується, як реалізуються риси поезики «натуральної школи» при створенні світу «маленьких людей» у романі В. В. Крестовського «Петербургские трущобы». Автор послідовно описує способи репрезентації в романі основних персонажів «натуральних» творів – різночинців, емансипованих жінок, мешканців нічліжок тощо. Констатується, що основною метою письменника є глибокий, «фізіологічний», соціальний опис виразок суспільства.

Ключові слова: герой, маленька людина, натуральна школа, поезика, роман, «Петербургские трущобы».

SUMMARY

Shishkina I.E. «Humble folk» in the novel «Peterburg's slums» by V.V. Krestovsky

In this article the way of realization of «natural school» poetic features for the creation of the world of «humble folk» in the novel «Peterburg's slums» by V. V. Krestovsky is specified. The author logically describes the ways of representation of the main characters of «natural» works in the novel: commons, emancipated women, dwellers of wards etc. The author states that the main purpose of the writer was the deep, «physiological», social description of society vices.

Key words: character, humble folk, «natural school», poetics, novel, «Peterburg's slums».

*М.Ю. Шкуронат
(Горловка)*

УДК 82 – 312.2 (Шмелев)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФИГУРЫ УМОЛЧАННЯ ЭПОПЕИ И.С. ШМЕЛЕВА «СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» В СОВРЕМЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

О фигуре умолчания в «Солнце Мертвых», ее формах и цели использования мы писали в предыдущей работе [1, с. 229-239]. Цель данного исследования – представить преобразование фигуры умолчания в эпопее И. С. Шмелева «Солнце Мертвых»

в фигуру акцентуації, аналізуючи фрагменти історико-приключенського роману С. В. Шешунової¹ «Пасха птицелова», дійствие декількох епізодів якого відбувається в Алушті, де розв'язуються головні події епопеї «Сонце Мертвих».

В «Пасхе птицелова» автор вводить членів родини Шмелева як персонажів другого плану для того, щоб через повідомлення ряду історико-біографічних фактів, цитування особистої переписки Шмелевих внести ясність в ті моменти оповіщення «Сонця Мертвих», які сам Іван Шмелев намірено приховав за мовчанням.

С Сергієм Шмелевим, ретельно прихованим в «Сонце Мертвих» сином письменника, читач знайомиться в час розмови з полковим священником, до якого молодий підпоручик прийшов за духовним порадом. В цьому епізоді розкриваються факти біографії Сергія Шмелева. Читач дізнається, що він москвич, вчорашній студент фізико-математичного факультету університету, який пішов добровольцем в армію, а батько його – відомий письменник, автор повісті «Чоловік з ресторана». Важливий момент, що молодий чоловік прийшов за порадом до священника, що підкреслює його глибоко православне виховання. Його хвилювали виниклі розбіжності з батьком, які він розглядав як порушення заповідей про шанування батьків. Розмова йде про різне ставлення батька і сина Шмелевих до лютого революції. Іван Шмелев, як відомо, в одному з листів до сина висловив своє захоплене ставлення до революції після того, як їздив в Сибір зустрічатися з каторжанами. Автор роману «Пасха птицелова» наводить фрагменти оригінальних листів Івана Шмелева до сина, з яких стає зрозуміло, що різниця між ними. Автор «Сонця Мертвих» в листі до сина висловив більше свою емоційну реакцію, ніж суттєву: «...*Революціонери-каторжане, виявилось, мене дуже люблять як письменника, і я, хоч і відхиляюся від себе почесне слово – товариш, але вони мені на мітингу заявили, що я «их-ний» і я – їх товариш. Приємно, дорого було чути. Я бесідував з каторжанами, бродив по шумних натовпах і всюди бачив тільки хороше... Винуваті самі офіцери, що не можуть впливати на солдат. Треба вміти. Я тобі завжди говорив, як треба з солдатами бути. На світлому обличчі народу – гримаса непорозуміння, обалдення. Ні, маса, народ не винуваті. Винувато минуле: тримали в темі, владували і сеяли неправду. Мордували. Спаивали» [2, с.*

¹ Светлана Всеволодовна Шешунова, відомий шмелевед, доктор філологічних наук, професор кафедри лінгвістики університету «Дубна», автор циклу радіопередач, в тому числі «Судба і книги Івана Шмелева».

параграфом. Фіналом роману є передмова, оскільки в ній зосереджена «завершальна» авторська думка: Лоліта померла, вкотре помер і автор тексту, тексту Гумберта пророкується відомість, термін «німфетка» – місце в словах (що в реальному житті і сталося), Гумберту вдалося злитися з коханою в художественному творенні, стати з нею одним цілим і в той же час вдалося створити літературний шедевр. Фіналом тексту є епізод, коли головний герой улагоджує свої справи, знаходить і вбиває Куильті.

Слід зазначити, що фінал тексту ускладнений фінальними маркерами двох типів:

1) функція яких полягає в передвосхищенні, опереженні подій або догадці про такі. Подібні фінальні маркери ми називаємо **антиципаційними** (від «антиципація» – опереження, догадка [3, с. 49]). Так, передвосхищаються:

- аварія, внаслідок якої загине Шарлотта [5, с. 40, с. 83, с. 85, с. 89];
- знайомство з Куильті і його вплив на Лоліту [5, с. 80, с. 144, с. 150];
- подробиці про друга Чарлі, особистого життя Лоліти в таборі [5, с. 132, с. 133, с. 152, с. 155, с. 158];
- образ собаки символізує самого Гумберта, якого Долорес також залишить [5, с. 141];
- «кровомешання», яке відбудеться пізніше [5, с. 142].

В тексті також присутня антиципація, не маючи стосунку до фіналу. Наприклад: «<...>Я придумав екскурсію раніше, ніж дізнався про неї» [5, с. 126]. Або: спочатку бачимо Долорес їдущою на велосипеді [5, с. 224], потім дізнаємося, що це – подарунок Гумберта до дня народження [5, с. 239].

Як чеховське прислів'я про ружь, яке повинно вистріляти, антиципаційні фінальні маркери згадуються уважливим читачем тільки після того, як відбувається щось з ними пов'язане в майбутньому. Їх наявність в тексті створює ілюзію знання, причастності до відбуваючого.

2) функція яких полягає в згаданні подій, передшествуючих розповіданому. Такі фінальні маркери ми називаємо **ретроспективними** (від «ретроспекція» [3, с. 578]). Наприклад, згадка Аннелли, деяких деталей: «<...> Вечний жах, який я нині познав, був тоді лише чорною крапкою в сянні моєї щастя <...>» [5, с. 201]. С допомогою ретроспекції початок тексту і його кінець стають цілісними, доповнюють одне одного.

Желаючи оживити в пам'яті Лоліту, Гумберт мистецьки оживляє на папері все, що її оточувало: інтер'єри, портрети, пейзажі...

пропустит первое упоминание «Скиллер». как и упоминания других имен, ещё ни о чем не говорящих, а потому пока лишних, избыточных), что сам автор текста умер за несколько дней до слушания своего дела от закупорки сердечной аорты. Важными оказываются мысли Джона Рэя по поводу специфичности и художественной ценности текста. Таким образом, предисловие ориентирует читателя в содержании романа, но представлено с необычной точки зрения (взгляд стороннего человека).

Гумберт Гумберт, от лица которого ведется повествование, называет свое творение по-разному:

- дневник [5, с. 83, с. 88],
- исповедь [5, с. 208],
- повесть [5, с. 81, с. 88, с. 372],
- труд [5, с. 198],
- записки [5, с. 83, с. 208],
- мемуары [5, с. 312, с. 318].

Такая жанровая неопределенность объясняется тем, что герой пишет свое произведение за 56 дней до суда в надежде использовать его для своей оправдательной речи. По своей сути произведение Гумберта является романом, так как сочетает в себе многоголосие, разноречие и имеет диалогическую направленность.

Мы должны уточнить, что в данной статье мы будем называть «Лолиту» «романом», когда речь будет идти о произведении В. Набокова (о тексте и паратексте одновременно), но в то же время будем оперировать термином «текст», говоря о произведении, которое принадлежит перу Гумберта.

Текст «Лолиты» состоит из 35 глав. Начало (1-10 главы) является презентацией экспоната № 1, то есть самого Гумберта судьям, что проявляется в форме автобиографических зарисовок, кратких мемуаров и обращения к судьям, подготавливающих и объясняющих появление в жизни героя Лолиты. Далее следует презентация дневника, то есть экспоната № 2, что отражается в тексте как воспроизведение дневниковых записей (главы 11-13; позже Гумберт будет неоднократно обращаться к дневнику на протяжении своего произведения).

Под финалом эпического произведения мы понимаем такую ситуацию, такое положение вещей в произведении, которые завершают его в целом независимо от разрешённости / неразрешённости конфликта, дают чёткую ориентацию на «оконечность» авторской мысли. Такое понимание финала имеет в виду ситуацию не «здесь и сейчас», а способную быть «растянутой» во времени произведения. В романе «Лолита» два финала: один завершает текст Гумберта, второй – диктуется издательским

45-46]. С. В. Шешуновой важно было донести до современного читателя, что Сергей Шмелев не мог принять наивных восторгов отца, поскольку оценивал ситуацию как офицер действующей армии и видел ее иначе. В своих письмах отцу он описывал, как офицеров, которые вчера были «спасителями Отечества», сегодня называли «офицеры» и «враги народа», «убивали и срывали погоны, отчего его друг не выдержал и застрелился...». Ивану Шмелеву того периода было присуща наивная вера в лучшее будущее, которое может принести революция. Цитата из письма к сыну: «Помни, что борьба народа за свои права – это борьба и за твои. Мы – немущий класс, у нас только голова да руки, мы интеллигенты-пролетарии. Если бы вспомнить, как мне приходилось биться в жизни! Я за гроши давал уроки. Как мы жили! Только теперь стало легче. Помни, что ты – сын русского писателя, голого русского интеллигента» [2, с. 46]. Художественно воспроизведенный заочный диалог отца и сына Шмелевых дает понять глубину уважения сына к отцу, который предпочитает «не давать волю чувствам», несмотря на неприятие его точки зрения. Неизвестно, был ли тот полковой священник, который наставлял молодого поручика примерами из Евангелия, но его слова к Сергею Шмелеву: «Кто знает: может, всё еще изменится. Может, и ваш отец раскроется совсем по-другому» [2, с. 47] представляются совершенно справедливы к дальнейшим событиям, кардинально изменившим точку зрения Ивана Шмелева.

Знакомство главной героини «Пасхи птицелова» с Иваном Шмелевым происходит сначала заочно, как с писателем, через его рассказ ««Мэри», который «вроде сказки, но конец плохой» [2, с. 152], потом лично. Детали портрета и поведения Ивана Шмелева переданы очень точно: «Он приехал на велосипеде – невысокий, быстрый, встревоженный» [2, с. 152]. Узнав, что героиня приехала из Добровольческой армии, он непременно выразил желание услышать рассказ «подробно про героев наших... про всё...» и выразил тревогу о сыне: «Как подумаю, Сережечка наш... Ночами не сплю!» [2, с. 152]. Автор «Пасхи птицелова» настойчиво проводит тему отеческой любви и заботы о сыне, как бы компенсируя несправедливую недосказанность в «Солнце Мертвых». Подробности жизни в семье и черты характера Сергея Шмелева раскрывает сам Иван Шмелев. На вопрос главной героини: «А ваш сын был скаутом?», Иван Шмелев отвечает: «Нет, наш Сережечка всегда был домашним мальчиком. Кончил частную гимназию Косицына, стал студентом – и с первого курса ушел в артиллерийскую бригаду: Отечественная война! Честно бился. На Стоходе, при газовой атаке, с мокрым платком

у рта руководил огнем. Офицер не может надеть противогаз – солдаты команд не услышат... Отравлен теперь навсегда. Как мы с Олечкой мучились... О, вспомнишь... И потом, в семнадцатом году...» [2 с. 154]. Его жена, Ольга Александровна, выглядит в романе гораздо более сдержанной в проявлении чувств тревоги о сыне: «Не надо! – взмолилась Ольга Александровна. – Зачем ты себя терзаешь? Ты бы лучше, Ванечка, записал, что мне рассказывал про детство, как вы жили в Замоскворечье... Ты же так славно рассказываешь, как праздники отмечали, как с Горкиным ходил на богомолье... И сам успокоишься, и нам всем считаешь-утетишь!» [2, с. 154]. Складывается впечатление, что ее настоящая забота – хранить душевный покой мужа, убедить его вернуться к творчеству.

Основной род занятий биографического героя «Солнце Мертвых» остается неизвестным. Только в одном месте автор упоминает, что у него из всей библиотеки только Евангелие и «две или три мои книги», давая понять, что он писатель. О невозможности писать и существовать писательским трудом Шмелев сообщает в письмах тех лет. В романе «Пасха птицелова» вопрос о творчестве задается Шмелеву напрямую: «Как вам пишется, Иван Сергеевич?» На что Шмелев отвечает: «Никак, < Какое теперь писанье! Разбит и себя не соберу. Мысли валяются, как сухие листья... от всего творящегося...» [2, с. 153]. Вместе с тем, как важное, значительное событие в том периоде жизни Шмелева упомянуто его обращение к творчеству: «– Начал писать! – поделился Шмелёв. – Храмы наши опишу, ярмарки... светлую душу русскую! Назову: «Неупиваемая Чаша». Сердцем чувствую – выйдет!» [2, с. 164]. Упоминается в романе и факт прилюдного чтения «Неупиваемой Чаши»: «Шмелёв читал «Неупиваемую Чашу» в городском доме «Ялы-Бахча». В просторном светлом зале было холодно, однако Ева скоро забыла об этом. Иван Сергеевич начал тихо, словно стесняясь повести; потом загорелся и читал с восторгом, со страстью: – «...и была эта грусть прекрасна. Неубывающую красоту, всё, что должно было быть и осветить жизнь и чего не было в жизни, видел Илья...» Так и не выпало счастье Илье и красавице Анастасии. И когда писатель читал, как умирал Илья, Евфалия плакала» [2, с. 164]. В романе удачно показаны такие черты Ивана Шмелева, как страстность, повышенная эмоциональность, непримиримость: «Его большие впалые глаза горели на остром лице. Писатель потрясал худым пальцем, грозил кому-то в далеком море: «Ничего-о... запишут... Золотыми буквами пропишут, кто какие дела творил!» [2, с. 153]. В этой цитате налицо интертекстуальная связь с «Солнцем Мертвых».

Key words: plot of a story, subject, consciousness of characters, system of values, incompleteness, postmodernism.

*Е.А. Бажанова
(Горловка)*

УДК 82.0

О ФИНАЛАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА» И «БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ»

Творческое наследие американско-русского писателя В. Набокова представляет собой повышенный интерес не только у читателей, но и ученых различных научных направлений. Среди самых известных исследователей биографии и творчества писателя следует назвать Б. Бойда, Г. Адамовича, Б. Аверина, В. Александрова, А. Долинина, Н. Букс, А. Зверева, Б. Носика, В. Старка, С. Залыгина, Н. Анастасьева, А. Мулярчика, Г. Барабтарло, Н. Семенову, А. Леденёва, Я. Погребную. Романы В. Набокова «Лолита» и «Бледное пламя» изучались многими учеными мира, однако основательных научных работ, посвященных анализу финала, в литературоведении еще нет, что стало причиной нашего научного интереса.

Статья нацелена на изучение финалов вышеназванных произведений именитого автора. Для достижения поставленной цели необходимо рассмотреть композиционные особенности романов в целом и финалов в частности, изучить способы построения финалов.

Роман В. Набокова «Лолита» состоит из текста, написанного Гумбертом, предисловия и послесловия, написанных доктором философии Джоном Рэем. Рэй называет «Лолиту» романом, а свои комментарии – заметками. Следует отметить: предисловие и послесловие Джона Рэя представлены не просто как комментарии, но как издательский паратекст. Данный паратекст не призван формировать читательское мнение, не способствует преодолению временной или пространственной дистанции между автором романа и читателем, но преподносит текст Гумберта читателю как оригинальное художественное произведение, указывает на специфику авторской (то есть «гумбертовской») призмы восприятия, при прохождении через которую преломляется восприятие читательское. Из предисловия читатель узнаёт, что имя главной героини, как и самого автора текста, вымышленное, что жена Скиллера умерла от родов 25 декабря 1952 года, родив мертвую девочку (фамилия мужа Лолиты не может быть известной читателю заранее, потому что он сначала обязательно

4. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. : А. А. Грицанов, М. А. Можейко; отв. секретарь и ред. А. И. Мерцалова. – Мн. : Интерпресс-сервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
5. Улицкая Л. Медея и ее дети : роман / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2007. – 575 с.
6. Улицкая Л. Искренне ваш Шурик : роман / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2007. – 655 с.

АНОТАЦІЯ

Бабич Ю.В. Інтерпретація події смерті в прозі Л. Улицької

У статті йдеться про подію смерті з точки зору проблеми завершення художнього висловлювання. У цьому ракурсі проаналізовано декілька фрагментів прози Л. Улицької. Обґрунтовано точку зору, згідно з якою подія смерті у прозі постмодерну девальвується у зв'язку з принциповою перебудовою системи цінностей. Ця система базується на понятті незавершеності як позитивної естетичної цінності.

Ключові слова: фбульна подія, сюжет, свідомість персонажів, система цінностей, незавершенність, постмодернізм.

АННОТАЦИЯ

Бабич Ю.В. Интерпретация события смерти в прозе Л. Улицкой

В статье речь идет о событии смерти с точки зрения проблемы завершения художественного повествования. В этом ракурсе проанализировано несколько фрагментов прозы Л. Улицкой. Обоснована точка зрения, согласно которой в прозе постмодернизма происходит девальвация события смерти в связи с перестройкой системы ценностей, базирующейся на понятии незавершаемости как положительной эстетической ценности.

Ключевые слова: фбульное событие, сюжет, сознание персонажей, система ценностей, незавершаемость, постмодернизм.

SUMMARY

Babich Yu. V. Interpretation of an event of death in the prose of L. Ulitskaya

The article deals with the problem of death as a component of the plot structure, correlated with completion of poetic utterance. L. Ulitskaya's prose was analyzed from this point of view. The author argues that the event of death is diminished in postmodern prose because of considerable changes in the system of values. The new system is based on the notion of incompleteness as a positive esthetic value.

Отдельной темой проходит тема любви Ивана Шмелева к природе русского севера, к русским традициям: «– А сирени здесь не хватает, – покачал головой ее муж. – Всё-таки на севере лучше! На даче где-нибудь, помните, при поздней Пасхе? Бывало, такой же вечер, а в кустах соловушка поет, а сирень на террасу так через перила и валится. Самовар кипит... Не кипит – всхлипывает от восторга! Чай со сливками и теплый кулич... Нож то-о-онкий и остро-острый, чуть смоченный... Врезаешь шафранную пухлость, берешь кусище, а он невесомый, а через дырочки-лабиринты солнышко видно, небо, сирень... И запах весенний, пасхальный. Положишь кусочек в рот, ароматным чаем обольешь, со сливками... и раста-а-яло, как облачко в лазури, как трель соловьиная... А-а-а, – и он махнул рукой» [2, с. 153]. Хочется выразить удовлетворение стилистической состоятельностью автора в умении передать впечатление достоверности речи писателя, импрессию цвета, света, запаха и вкуса, которой так мастерски владел Шмелев. Кроме того, эти интертекстуальные намеки реализуют стилистическую связь с текстами-предшественниками – «Летом Господним», «Богомольем».

В эпилоге романа «Пасха птицелова» автор сообщает, что Ольга Александровна Шмелёва стала крестной матерью дочери главной героини романа, которая вышла замуж за английского офицера. Связь Ольги Шмелевой с молодой английской семьей была обусловлена не только местом соседского проживания в Алуште, но и тем, что «по отцу она – Охтерлони, это старинный шотландский род. Когда-то её прадедушка тоже решил остаться в России. О. А. говорит, что у них на гербе были эмблемы Стюартов – чертополох и белый вереск» [2, с. 304].

У героев «Пасхи птицелова» была возможность покинуть Крым на французском корабле. Из любви к родителям, что особо подчеркивается, не уехал Сергей Шмелев. Автор романа подробно поясняет причины, побудившие его остаться, как бы желая восполнить информацию, намеренно скрытую Иваном Шмелевым за умолчанием в «Солнце Мертвых», и еще раз запечатлеть горькую историю семьи в контексте общей трагедии России: «Рядом с нею на пристани стояли её соседи Шмелёвы. Разлука с сыном так их угнетала, что Сергей не выдержал и остался. В Крым вошла Красная армия. Всем бывшим офицерам приказали пройти регистрацию; так составились списки, по которым сдавшиеся на милость были расстреляны. Подпоручик Сергей Шмелёв два месяца ждал казни в феоdosийской тюрьме, в подвале; потом приговор привели в исполнение. Писатель с женой обивали пороги советских контор, умоляя позволить им похоронить сына по-

христиански или хотя бы увидеть его могилу. Они даже уверяли в прошениях, что Сергей никогда не воевал в Белой армии, лишь служил при Врангеле в тылу. Но, как и всем таким просителям, им было отказано. Да и куда бы их направили? Овраги и прибрежное море были завалены телами казненных, которых никто не считал. За первый же советский год в Крыму расстреляли десятки тысяч людей: священников и военных, чиновников и торговцев, учителей и рабочих, детей, стариков и женщин – тех, кто бежал сюда при белых или подозревался в помощи им. Сколько было их, этих тысяч – пятьдесят, семьдесят, сто?» [2, с. 305-306]. Из эпилога романа современный читатель также узнает о причинах, подтолкнувших Шмелевых к эмиграции, и некоторые моменты его литературного творчества: «Супруги Шмелёвы пытались жить в советской Москве, но не смогли. В 1922 году они эмигрировали во Францию. Гибель Профессорского уголка, террор и голод в красном Крыму Иван Шмелев описал в «Солнце Мертвых» – страшной книге, сразу переведенной на многие языки. И Редьярд Киплинг, прочитав ее, прислал автору слова сочувствия и солидарности» [2, с. 305-306]. Еще раз автор акцентирует внимание на великом значении для русской литературы эмигрантского творчества Шмелева: «Иван Сергеевич никогда не простил себе судьбы сына. Но его талант преобразился и расцвел; его «Богомолье» и «Лето Господне» стали гимном прежней России» [2, с. 305-306]. Эпилог «Пасхи птицелова» включает в общее информационное поле даже знаковые события новейшей истории России: «В конце XX века Донской монастырь возродился. В 2000 году в нем торжественно захоронили прах Ивана и Ольги Шмелёвых, перевезенный с кладбища Сент-Женевьев де Буа» [2, с. 306].

Таким образом, умолчание, при помощи которого И. С. Шмелев избежал в «Солнце Мертвых» открытой рефлексии личной трагедии, преобразилось в фигуру акцентуации, которая позволила С. В. Шешуновой максимально раскрыть, разъяснить современному читателю и сохранить для истории литературы сложные моменты личной и литературной биографии И.С. Шмелева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шкуропат М. Ю. Умолчание в эпосе И. С. Шмелева «Солнце Мертвых» // Східнослов'янська філологія. – Літературознавство. Вип. 18 / Горлівський держ. пед. ін-т іноземних мов; Донецький нац. ун-т. Редкол. : С. О. Кочетова та ін. – Горлівка : Вид-во ГДПІМ, 2011. – С. 229-239.
2. Шешунова С. В. Пасха птицелова / С. В. Шешунова. – С.Пб. : Ладан. Троицкая школа, 2009. – 310 с.

смерти и его конкретным переживанием. Содержанием этого переживания нам снова представляется незнание смерти как абсолютного конца природного существования, востребующего соответствующего усилия со стороны автора. Доктор Жучилин видит в смерти Светланы результат собственной ошибки. Ника отказывается от намерения провести ночь с Бутоновым, не отдавая, конечно, себе отчета в «причине» этой перемены настроения.

«Догадка» о смерти – очень характерная оценка происходящего. Осмерти догадываются, ее приближение, ее символизм и значимость растворяются в ситуациях ценностной девальвации этого события. Это обстоятельство следует описывать как перестройку системы ценностей. Регулярность учреждения дистанции, с которой смерть невозможно опознать в ее традиционном ценностном ореоле, заставляет предположить существование закономерности, действенность которой превышает пределы собственно авторской (индивидуальной) компетенции. Нам представляется, что в данном случае мы имеем дело со стилевым эффектом, присущим прозе постмодернизма в целом.

Как видно, в прозе постмодерна, насколько можно судить по несомненно имеющей к нему отношение прозе Л. Улицкой, смерть является в формах незнания. Подчеркнем, что в данном случае не приходится говорить о завуалированности, особом символизме или превращенных формах. В данном случае принципиально важна именно ситуация незнания смерти ни изнутри сознания персонажа, ни извне – сознанием другого персонажа. Речь идет не об осознанной авторской позиции, а о фабульном эффекте глубинной доминанты постмодернистского дискурса. Содержание этой доминанты – интуиция незавершенности (незавершимости) как положительной ценности. Формирующаяся в соответствии с этой доминантой эстетическая перспектива, не просто отторгает смерть как привилегированный момент сюжета, в такой перспективе вообще упраздняются композиционные ресурсы для артикуляции какого бы то ни было отношения к смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 422 с.
2. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
3. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 417-430.

что доза была слишком велика: началась интоксикация, вырвало. Сорок было правильнее. Впрочем, сорок она принимала в восемьдесят первом... Но тогда быстро приехали. Она аккуратно сложила таблетки обратно во флакон. Нет. Другое. Размашистым движением она смела с тяжелого дубового стола, стоявшего у окна, ворох готовых и полуготовых похоронных цветов, звякнул ненужный металл. Она передвинула стол на середину комнаты, поставила на него стул, влезла...» [6, с. 647].

На примере этих эпизодов мы отметим первую особенность изображения смерти в прозе Улицкой, в данном случае – самоубийства. Дело в том, что и для Светланы, и для Маши это событие – попытка лишения себя жизни – не первая. И одна, и другая уже пробовали убить себя. В данном случае не важно, почему не удалось первые попытки, важно то, что событие смерти, попадая в такую «серию» попыток лишается своей уникальности-единственности, и, тем самым, лишается энергии сверхжизненного завершения, которой оно питается, например, в самоубийстве Свидригайлова. Сознание персонажей сосредоточено не на самом уходе из жизни, а на ситуации «уже-бывалости» этого события. Уникальность смерти как события абсолютного завершения, таким образом, девальвируется.

К этому наблюдению следует добавить еще одно важное, с нашей точки зрения, обстоятельство. В обоих случаях ситуация смерти изображена с двух сторон: изнутри сознания самоубийцы, откуда смерть, как мы видели, не опознается как ситуация абсолютного завершения, и – извне, как событие в чужом сознании: 1) «Доктор Жучилин, сопоставляя красно-синие кружочки Светланиного дневничка с датами записей, черными карандашными крестами и своими назначениями, размышлял о могущественной биохимии, которая, сбившись на какой-то ступеньке, выбрасывала в мозг этой бедной девочки таинственные вещества, заставлявшие ее искать смерти. «Столько лет вел ее, и не удержал», – горевал Жучилин» [6, с. 648]. 2) «Они ее не увидели, хотя она была совсем рядом. Длинной запрокинутой Никиной шеи она могла бы коснуться рукой. Ника улыбалась, даже, пожалуй, смеялась, но звук был выключен. Маша провела пальцем по бутоновской лоснистой груди, он не заметил. Но губа его дрогнула, поплыла, и передние зубы, из которых один был поставлен чуть-чуть вкривь, открылись...»

– ...Развернись, пожалуйста, и давай обратно, – тихо сказала Ника Бутонову, разглядев за окнами Рязанское шоссе...» [5, с. 556].

Изображение явления смерти из чужого сознания задает, в сущности, ту же по качеству дистанцию между событием

АНОТАЦІЯ

Шкуропат М. Ю. Трансформація фігури замовчування з епопеї І.С. Шмельова «Сонце Мертвих» в сучасному творі

У роботі розглядаються мета та засоби трансформації фігури замовчування в історико-пригодницькому романі «Великдень птахолова». Доводиться, що С. В. Шешунова використовує фігуру акцентуації з метою художньо роз'яснити деякі моменти творчої та літературної біографії І. С. Шмельова.

Ключові слова: фігура замовчування, історичний контекст, творча біографія.

АННОТАЦИЯ

Шкуропат М. Ю. Трансформация фигуры умолчания эпопеи И.С. Шмелева «Солнце Мертвых» в современном произведении

В статье рассматриваются цели и средства трансформации фигуры умолчания из эпопеи «Солнце Мертвых» И. С. Шмелева в историко-приключенческом романе С. В. Шешуновой «Пасха птицелова». Утверждается, что С. В. Шешунова использовала фигуру акцентуации с целью художественно разъяснить некоторые моменты личной и творческой биографии И. С. Шмелева.

Ключевые слова: фигура умолчания, исторический контекст, творческая биография.

SUMMARY

Shkuropat M.Y. Aposiopesis in the epos «The Sun of the Dead» by I. Shmelev and its transformation in a contemporary work of literature

The paper discusses the use of figure of accentuation in the novel «The Fowler's Easter» by a modern writer S.V. Sheshunova with the purpose to clarify some points of I. S. Shmelev's personal and literary biography.

Key words: aposiopesis, historical context, biography.

*Ю.В. Бабич
(Горловка)*

УДК 82.0

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОБЫТИЯ СМЕРТИ В ПРОЗЕ Л. УЛИЦКОЙ

Ключевым фабульным событием подавляющего большинства произведений мировой литературы является смерть. В трактате «Автор и герой в эстетической деятельности» М. М. Бахтин писал:

«В моей жизни рождаются, проходят и умирают люди, и жизнь – смерть их часто является важнейшим событием моей жизни, определяющим ее содержание (важнейшие сюжетные моменты мировой литературы)» [1, с. 114]. Сходное по смыслу суждение содержит и одна из последних статей Ю. М. Лотмана: «Подобно тому, как понятие искусства связано с действительностью, представление о «тексте-границе текста» неразделимо сочленено с «жизнью-смертью» [3, с. 418].

Своеобразие эстетической спецификации смерти как неотчуждаемого компонента человеческого мироощущения является важным критерием, позволяющим сформулировать ряд принципиальных положений постмодернистской мировоззренческой программы. По всей видимости, никакие социокультурные обстоятельства не могут привести к исключению из эстетического кругозора автора установки на конечность человека как неотъемлемый компонент любой антропологии. Именно эта установка подвергается решающему, по крайней мере, в рамках традиционной эстетики, эстетическому переосмыслению любого значимого произведения искусства: «... смерть – форма эстетического завершения личности. Смерть как смысловая неудача и неоправданность подводит смысловой итог и ставит задачу и дает методы несмыслового эстетического оправдания. Чем глубже и совершеннее воплощение, тем острее слышатся в нем завершение смерти и в то же время эстетическая победа над смертью, борьба памяти со смертью (памяти в смысле определенного ценностного напряжения, фиксации и приятия помимо смысла). Тона реквиема звучат на протяжении всего жизненного пути воплощенного героя» [1, с. 115].

Характер отношения к смерти служит убедительным критерием различения целых художественных систем. Мы приведем рассуждения М. Бахтина, в котором сравнивается изображение смерти у Толстого и Достоевского в качестве подтверждения этого тезиса: «В мире Достоевского, строго говоря, нет смертей как объектно-органического факта, в котором ответственно активное сознание человека не участвует, – в мире Достоевского есть только убийства, самоубийства и безумия, то есть только смерти-поступки, ответственно сознательные. ... За смерть сознания (органическая смерть, то есть смерть тела, Достоевского не интересует) человек отвечает сам (или другой человек – убийца, в том числе казнящий). Органически умирают лишь объектные персонажи, в большом диалоге не участвующие (служащие лишь материалом или парадигмой для диалога). Смерти как органического процесса, совершающегося с человеком без участия его ответственного сознания, Достоевский

не знает. Личность не умирает. Смерть есть уход. Человек сам уходит. Только такая смерть-уход может стать предметом (фактом) существования художественного видения в мире Достоевского. Человек ушел, сказав свое слово, но самое слово остается в незавершительном диалоге» [1, с. 325].

«У Толстого очень много смертей. Можно говорить о его пристрастии к изображению смерти. Причем – и это очень характерно – смерть он изображает не только извне, но и изнутри, то есть из самого сознания умирающего человека, почти как факт этого сознания. Его интересует смерть для себя, то есть для самого умирающего, а не для других, для тех, которые остаются. Он, в сущности, глубоко равнодушен к своей смерти для других. «Мне надо одному самому жить и одному самому умереть». Чтобы изобразить смерть изнутри, Толстой не боится резко нарушать жизненное правдоподобие позиции рассказчика (точно умерший сам рассказал ему о своей смерти, как Агамемнон Одиссею). Как гаснет сознание для самого сознающего. Это возможно только благодаря известному овеществлению сознания» [1, с. 313].

Итак, в творчестве Толстого и Достоевского Бахтин видит воплощение двух видов смерти: смерть сознательная, избранная как разрешение жизненной коллизии (Достоевский), и смерть природная, естественная (Толстой).

В прозе Л. Улицкой, которую мы намерены проанализировать в этом аспекте, мы находим такое изображение смерти, которое можно охарактеризовать как своеобразный синтез этих двух типов.

«Маша вбежала в комнату, толкнула балконную дверь – она распахнулась без скрипа. Холод, дохнувший снаружи, был праздничным и свежим, а тот, леденящий, душный, был за спиной. Маша вышла на балкон – снегопад был мягким, и в нем была тысячеголосая музыка, как будто каждая снежинка несла свой отдельный звук, и эта минута тоже была ей знакома. Она обернулась – за дверью комнаты было что-то ужасное, и оно приближалось.

– Ах, знаю, знаю. – Маша встала на картонную коробку из-под телевизора, с нее на длинный цветочный ящик, укрепленный на бортике балкона, и сделала то внутреннее движение, которое поднимает в воздух...» [5, с. 558].

«Светлана открыла сумочку, вытащила из нее нож и швырнула его на стол. Потом открыла книжечку и сделала короткую запись. Вынула из тумбочки флакончик с таблетками и отсчитала шестьдесят штук. Потом отделила от них двадцать и отодвинула в сторону. У нее были свои соображения: шестьдесят она приняла в семьдесят девятом, и ничего не получилось, потому